

Petite revue de philosophie

Narratologie du récit dit érotique

Gaétan Brulotte

Volume 11, Number 2, Spring 1990

Les provocations d'Éros

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1102664ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1102664ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brulotte, G. (1990). Narratologie du récit dit érotique. *Petite revue de philosophie*, 11(2), 35–51. <https://doi.org/10.7202/1102664ar>

Narratologie du récit dit érotique

— Que devrai-je encore apprendre?
protesta-t-elle. — Le plaisir de raconter :
plus subtil, plus raffiné encore que celui
du secret.

Emmanuelle, p. 256.

Le narrateur

Dans *Figures III* et dans *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette a étudié le narrateur sous l'angle de sa relation à l'histoire qu'il raconte. Il a distingué, rappelons-le brièvement, deux statuts différents de l'instance racontante : hétérodiégétique (à narrateur absent de son affabulation) et homodiégétique (à narrateur présent comme personnage dans l'intrigue qu'il délivre). En outre, le narrateur agit à deux niveaux d'énonciation différents : au premier degré (extradiégétique), lorsque, comme narrateur primaire, il est hors-diégèse par rapport à ce qu'il raconte; et au second degré (intradiegétique), lorsqu'il est un personnage relatant une fable qui est enchâssée dans un récit primaire. Ce qui donne quatre types fondamentaux de narration :

— extradiégétique-hétérodiégétique (celui qui, au premier degré, rapporte des faits qui ne le concernent pas, cas courant dont le paradigme est Homère);

— extradiégétique-homodiégétique (celui qui, au premier degré toujours, dit sa propre histoire, cas également courant, dont le paradigme est Proust);

— intradiégétique-hétérodiégétique (celui qui, au second degré, relate une fable enchâssée d'où il est absent, comme Schéhérazade dans *Les Mille et une nuits*);

— intradiégétique-homodiégétique (celui qui, au second degré, se raconte dans un récit plus vaste, comme Ulysse aux chants IX à XII de *L'Odyssee*).

À cela peuvent s'ajouter les trois sortes de focalisations (ou points de vue) reconnues par la théorie littéraire: zéro (ou variable), interne (le point de vue coïncide avec un personnage), externe (le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage). Ce qui nous donne douze situations narratives possibles.

Si nous appliquons ces données à notre corpus (à ses principaux éléments), il en résulte le tableau de la page suivante :

Ce tableau fait ressortir une relative diversité du genre dit érotique (que j'appellerai désormais *érogaphique* pour nous dégager des connotations psychologiques du mot érotique). D'où ce constat : loin d'être répétitifs et stéréotypés au niveau narratif, comme on l'en accuse souvent, les récits érogaphiques rejoignent la masse des autres types de récits retenus par l'histoire littéraire et sont aussi variés que les autres narrations du monde.

Remarquons cependant deux traits dominants de cette littérature : 1) la prépondérance de la narration au premier degré (extradiégétique) : d'où, peut-être, la simplicité apparente de ces récits (nous verrons qu'il s'agit en fait d'une fausse innocence formelle); 2) une forte composante homodiégétique : le narrateur aime à se représenter dans l'histoire qu'il raconte. Cette présence a d'ailleurs des degrés : de prépondérante, dans le récit qualifié

RELATION NIVEAU→	EXTRADIÉGÉTIQUE		INTRADIÉGÉTIQUE			
	0	INTERNE	EXTERNE	0	INTERNE	EXTERNE
↓ FOCALISATION→	0	INTERNE	EXTERNE	0	INTERNE	EXTERNE
HÉTÉRODIÉGÉTIQUE	<p><i>Le Diable au corps</i></p> <p><i>Aphrodite</i></p> <p><i>Les 120 journées</i></p> <p><i>Les Aphrodites</i></p> <p><i>La Nouvelle Justine</i></p>	<p><i>Anne et les miroirs</i></p> <p><i>Emmanuelle</i></p> <p><i>Le Mort</i></p>	<p><i>Eden</i></p>	<p><i>Roberte, ce soir</i> (comme œuvre dans l'œuvre <i>Les Lois de l'Hospitalité</i>)</p>		
HOMODIÉGÉTIQUE	<p><i>Récidive</i></p> <p><i>La Révocation de l'édit de Nantes</i></p>	<p><i>Le Bleu du ciel</i></p> <p><i>Le Château de Cène</i></p> <p><i>Histoire de l'œil</i></p> <p><i>L'Image</i></p> <p><i>Le Livre blanc</i></p> <p><i>Madame Edwarda</i></p> <p><i>La Maison de rendez-vous</i></p> <p><i>Histoire d'O</i></p> <p><i>Ma mère</i></p> <p><i>Le Souffleur</i> (sauf Épilogue)</p>			<p><i>Histoire de Jérôme et Histoire de Séraphine</i> dans <i>La Nouvelle Justine</i></p> <p><i>Histoire de Juliette</i></p> <p><i>Justine</i> (version 1791)</p> <p><i>La Vénus à la fourrure</i> (manuscrit de Séverin)</p> <p>Chacune des narrations de Silling par les quatre conteuses</p> <p><i>Récit de Charles C & Journal de Chianine</i> in <i>L'Abbé C</i></p>	

d'autodiégétique par Genette quand le narrateur est le héros de son aventure ou la vedette, à secondaire dans un récit que nous pourrions qualifier d'allodiégétique (Genette ne l'ayant pas dénommé) quand le narrateur assume un simple rôle de témoin, de spectateur, d'observateur (comme au début d'*Histoire d'O* lorsque le narrateur raconte ce qui arrive aux autres). C'est nettement la forme autodiégétique que privilégie la littérature érographique : elle produit souvent, en effet, des récits très personnalisés, dans lesquels le sujet narrateur s'implique et s'investit sous forme de confession autobiographique, de journal intime, de lettres d'amour, etc. Voyez pour ne citer que quelques confirmations : pour les mémoires, Casanova; pour l'autobiographie romancée, l'œuvre de Henry Miller; pour le roman-journal intime, Masoch (*La Vénus à la fourrure*) ou Bataille (*L'Abbé C : le journal de Chianine*), Klossowski (*La Révocation de l'Édit de Nantes*); ou pour les ouvrages épistolaires, *Les Lettres portugaises*, *Les Liaisons dangereuses*, *Les Lettres à Sophie* de Mirabeau, *Les Lettres à la Présidente* de Gauthier.

C'est que l'expérience érotique ne semble guère s'accommoder d'une narration objective classique. Elle exige plutôt que l'auteur embarque dans l'action, qu'il se confonde avec le héros ou, du moins, que le narrateur s'affiche ouvertement dans l'exemplarité d'un apprentissage. De cette façon, l'histoire — d'autant plus scandaleuse qu'elle paraît vécue — produit un effet d'entraînement sur le lecteur dont elle recherche la proximité, et l'incite à l'identification. L'autodiégétique, c'est une sorte de chuchotement confidentiel qui lève certaines distances parfois trop confortables du livre au réel. Dans l'autodiégétique, le narrateur quitte aussi sa position de maîtrise : il refuse de dominer et d'objectiver sa matière ou son expérience; il se détourne de la connaissance et de la sagesse, pour emprunter la voie du désordre et de l'erreur. Découlant de cette dernière remarque, l'autodiégétique offre enfin

une tactique avantageuse : il permet de transférer sur un personnage du récit la fonction idéologique du narrateur (fonction ordinairement décelable dans les remarques explicatives ou justificatives et dans les commentaires de l'action produits en aparté par l'auteur en cours de narration). Par ce moyen, l'instance narrative, tout en laissant croire qu'elle s'engage directement, se désengage en fait subtilement en rejetant la responsabilité du propos (plus ou moins osé ou aberrant) sur un être fictif, lequel a droit, comme tout personnage, à sa perception propre, si fallacieuse soit-elle. Par ce procédé, l'instance narrative (et immédiatement derrière elle, l'écrivain) se blanchit, le discours acquiert une certaine relativité, laquelle justifie du même coup ses hardiesses : l'auteur peut raconter ou faire dire les pires choses puisque, tout compte fait, ce n'est pas vraiment lui-même qui parle, c'est un être de papier. On retrouve la même technique dans la littérature fantastique où l'on impute à un personnage toujours un peu dérangé les visions surnaturelles qu'on décrit.

Cette tactique est, bien sûr, particulièrement évidente dans les récits de type hétérodiégétique, où l'on voit l'auteur renier sa responsabilité du discours en la prêtant à certains de ses personnages. Comme par exemple dans *La Nouvelle Justine* où, après une dissertation transgressive proposée par Verneuil chez les Gernande, le narrateur intervient pour bien se démarquer idéologiquement de ses personnages : «Nos lecteurs imaginent aisément que de tels systèmes, dans la tête des gens dont ils lisent l'histoire, devaient nécessairement exalter leurs écarts» (Sade, VII, 213). Soit encore cette autre note sadienne révélatrice : «En voyant dans quelle bouche nous plaçons des projets de terreur et de despotisme, nos lecteurs ne nous accuseront pas de prétendre à les faire aimer» (VII, 361). Même déplacement de responsabilité chez Nerciat qui multiplie les notes en bas de page pour montrer qu'il se désolidarise de ses personnages.

Ce transfert correspond à ce que la rhétorique appelle une métastase (changement de place), figure de glissement par laquelle un orateur rejette sur le compte d'autrui ce qu'il est contraint d'avouer (ici : sa responsabilité narrative).

Ces observations nous amènent à penser que la narration érographique tend à réduire l'autorité souveraine de l'auteur dans son œuvre (tendance d'ailleurs visiblement affichée par le refus fréquent de signer le texte ou par son attribution à un auteur fictif). Il y a ici comme une déprise narrative par laquelle l'instance racontante s'efface et donne la parole (le désir) à un bouc-émissaire intermédiaire qui honore ainsi la fonction morale ou intellectuelle. Ce médiateur permet de lever le refoulement ou du moins de déplacer le jeu des interdits, et de raconter peut-être l'irracontable.

Cette médiation narrative a, parfois, des conséquences majeures. L'une d'elles est que les agents, à qui on donne ainsi une initiative de parole, conservent une relative autonomie, ce qui leur confère le droit de posséder des secrets auxquels n'a pas accès, lorsqu'il existe, le grand patron de l'histoire (Sade, par exemple, est un grand amateur de secrets de ce genre). On sait aussi qu'habituellement la matrice d'énonciation de la narration se présente comme une projection du rôle parental dans la famille¹. C'est tout particulièrement vrai pour les récits de type hétérodiégétique : le narrateur s'instaure en chef dans le récit, il gère toute la matière racontée et, de son point axial, il peut occuper tous les rôles possibles et même s'insinuer dans toutes les consciences. Or, justement, la narration érographique s'efforce d'atténuer cette omnipotence centralisatrice.

Voyons par exemple un roman en apparence aussi classique, aussi formellement orthodoxe qu'*Histoire d'O*. Le

1. Voir Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, p. 87 seq.

narrateur marque ses propres limites en introduisant, dès les premières pages, des remarques comme «je sais ceci», «je ne sais pas cela» ou encore avoue qu'une partie de la conscience d'O lui échappe. Il ne s'y pose pas en maître absolu de son discours. Il nous propose même deux débuts à son récit et deux fins (retour à Roissy ou mort de l'héroïne). Ce faisant, ce texte introduit l'aléatoire, à l'imitation même de la musique moderne. On donne au lecteur un droit réel d'exécution. Ainsi l'esclavage de la lecture (au cours de laquelle, en un sens, enchaîné à la parole de l'autre, on doit subir l'histoire et acquiescer, sans possibilité d'intervention, à ce que dit le narrateur) s'en trouve ébranlé. L'auteur renonce ici à la détention d'un sens unique. Il laisse une partition entre les mains du lecteur, lequel peut la créer selon ses désirs.

L'omnipotence centralisatrice du narrateur est encore atténuée lorsque le narrateur avoue tout simplement qu'il est dépassé par les événements, débordé par les écarts de ses personnages, comme dans *Le Diable au corps* de Nerciat où, échouant à décrire une orgie, il dit de ses regards : «... appelés partout, je ne sais où les fixer avec le plus d'intérêt...»

Ailleurs, c'est la multiplicité des narrateurs qui viendra saborder davantage la position maîtresse. Chez Klossowski par exemple, dans *La Révocation*, le je narratif se dédouble et alterne entre Octave et Roberte. Dans *Roberte, ce soir*, il se pluralise plus encore : le narrateur initial, Antoine, cède la place à un dialogue de plusieurs personnages, dialogue dont l'auteur serait ou Théodore Lacase ou Octave, tous deux personnages d'autres œuvres de Klossowski. Et que dire encore des narrateurs de Bataille, dans *L'Impossible* ou dans *L'Abbé C?* ou de ceux des romans de Tony Duvert? *Le Voyageur* nous offre un charivari discursif qui multiplie à foison l'origine de l'énonciation. En outre, la forme même du dialogue ou celle du roman par lettres, si fréquemment attestées dans la

littérature érographique, mettent inévitablement en scène ce polycentrisme et cette mobilité. De Nicolas Chorier dans ses *Dialogues de Luisa Sigea* (1680) à Klossowski dans *Roberte, ce soir*, en passant par *La Philosophie dans le boudoir* et par les œuvres de Nerciat (*Les Aphrodites*, *Le Diable au corps*, où on trouve même un dialogue dans le dialogue — voir III, 88), la forme dialoguée conduit souvent à des prouesses narratives audacieuses.

En conclusion, des mises en scènes, des médiations et des permutations constantes apparaissent dans la littérature érographique pour signifier le rejet de la maîtrise par le narrateur et multiplier l'énonciation. En ce sens, ces récits même quand ils remontent à plusieurs siècles, sont d'une facture extrêmement moderne.

Le narrataire

Comme tout texte, le récit érographique a son propre destinataire interne à qui il s'adresse explicitement ou implicitement. Ce narrataire a, cependant, dans ce type de récit un rôle plus actif que dans bien d'autres genres. Souvent le destinataire est visiblement représenté dans l'histoire (il s'agit alors d'un récit à narrataire intradiégétique). Ainsi dans *Manon Lescaut*, en la personne de M. de Renoncourt qui écoute patiemment le récit de des Grieux à l'hôtel du Lion-d'Or à Calais, ou dans *Les Cent vingt journées*, où chacune des quatre narratrices raconte ses aventures à la seule société de Silling groupée dans la salle du château (et ici les auditeurs libertins s'interposent encore plus entre les conteuses et le lecteur réel). Ou encore dans *La Nouvelle Justine*, Jérôme résume sa vie aux habitants du couvent de Sainte-Marie-des-Bois, et Séraphine, la sienne, à la troupe de bandits dont elle fait partie. Dans la version de 1791 de *Justine* et dans *Les Prospérités du vice*, même représentation du narrataire : là, Thérèse livre sa longue histoire à sa sœur, ici Juliette développe l'interminable récit de ses exploits devant Jus-

tine et deux libertins dans son château aux environs d'Essones.

Cette structure, à narrataire intradiégétique (où un personnage raconte une histoire à un ou des protagonistes présents), lorsqu'elle n'est pas purement conventionnelle, fait souvent intervenir la parole comme excitant. Elle nous montre alors concrètement comment la narration érographique agit sur le destinataire et cherche à l'émouvoir, à l'entraîner dans une pratique ou dans un mouvement de transformation et de subversion. Et l'on sait combien elle réussit, à Silling, à produire un espace effervescent d'excitation, de commentaires, de jouissance, d'engendrement d'un autre texte.

Cependant, le narrataire ne bénéficie pas toujours d'une telle représentation : dans la majorité des titres de notre tableau, il s'efface et se confond avec le lecteur virtuel. Il est le médiateur anonyme sous le regard duquel la mise en scène du discours sur le sexe se fabrique. Si invisible qu'il soit, ce destinataire extradiégétique (ou implicite) des récits érographiques a pourtant des qualités spécifiques. Comment les déterminer? Eh bien, le comportement des précédents auditeurs représentés nous donne déjà une bonne idée de ce qu'il devrait être, idéalement, dans l'érographie. C'est avant tout un écouteur et un incitateur : il apparaît dans le texte, comme celui qui provoque et extorque les aveux sexuels. Il veut en savoir le plus possible sur les plaisirs individuels. Il encourage tous les dévoilements qui transforment immédiatement le latent en manifeste. La plupart du temps il exige un compte rendu précis et circonstancié.

Il joue aussi un rôle moral : il soutient tous les élans de la confession et, en bon libéral, les acquitte d'avance. Il se pose généralement en complice, mais il se donne parfois comme juge et figure de censure. À ce titre, il influe directement sur la stylistique en contrôlant la formulation, en réclamant une certaine qualité de l'expression ou un

peu d'ingéniosité dans la construction narrative. Non pas parce qu'il souhaite être ménagé par les révélations qu'on lui fait (bien au contraire), mais par souci d'accumuler un plaisir de plus, artistique celui-là : ce narrataire, un tantinet esthète, est celui, par exemple, du *Livre blanc*, d'*Histoire d'O*, de *L'Image*, de *La Maison de rendez-vous*, d'*Anne et les miroirs* ou des récits de Klossowski.

Ce destinataire implicite, on le qualifie souvent de voyeur (par le biais du lecteur réel). Il s'agirait plutôt d'un être en état (ou en quête) d'embrassement, mais ni trop intoxiqué de sexe ni trop blasé : on lui demande de huiler la machine à fantasmes du texte, d'en érotiser les éléments, de garder un intérêt vif pour les pratiques dont il écoute et suscite les analyses, les nuances, les modulations insolites. Il a le rôle difficile (intenable?) de bannir l'ennui des confidences dont il est l'objet. Il doit savoir encore se laisser surprendre, connaître assez les interdits pour pouvoir savourer les transgressions, et pour s'éprouver lui-même en tant que sujet de désir. Il doit être imaginaire pour pouvoir assurer une participation active : «Supplétez, lecteur, écrit Nerciat dans *Le Diable au corps* (II, 129), à la stérilité du récit, et pénétrez-vous de l'esprit... du diable si vous voulez, dont toute cette bande folle est possédée...» On l'interpelle, on tente de le captiver et de provoquer sa complicité de toutes les manières : «Continuez à vous promener dans ce temple où la jouissance et le caprice ont tant d'autels...», écrit encore Nerciat. «Voyez comment, à force de dévergondage, elle induit enfin cet ingénu [...] à s'égarer...» (II, 156). «Voyez ses lèvres», incite aussi Duvert dans *Récidive* (102), «que votre bouche aurait su mordre [...]. Serrez ce corps dans vos bras [...]; sentez à quel point la chair est dure et alanguie à votre contact...»

On attend de lui qu'il soit une figure mouvante et polymorphe, ouvert, par exemple, à chacune des quelques six cents passions décrites dans les *Cent vingt journées*.

Ce n'est pas un observateur figé : c'est un commentateur exalté, un peu comme les libertins de Silling, à la fois «répliqueur» animé, et «repiqueur» habile qui reprend, retouche, érotise, revigorisent le discours et engendre une seconde énonciation. Tout concourt à montrer en lui un acteur chaud, en connivence, en feu, en dépense, une sorte de boute-désir, le boute-en-jour du texte. Il ne s'agit donc pas d'un destinataire ordinaire. Finalement, la pratique érographique ne fait pas que communiquer simplement et froidement : comme dans la narration de la Duclos par exemple, elle cherche à atteindre directement l'auditeur, et à l'inclure dans un travail de transformation.

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

Narrant/surnarrant

À côté de cette analyse structurale du récit dit érographique, je voudrais suggérer une autre approche, d'inspiration psychanalytique. Comme nous l'avons vu, le récit érographique est généralement médiatisé par un narrateur-

personnage qui raconte ce qui lui arrive ou ce qu'il a fait (et comment) : c'est l'autodiégétique.

Or, ce narrateur apparaît toujours plus ou moins comme dédoublé : en lui, se manifeste une tension dialectique entre deux tropismes. D'une part, il y a le « héros » de l'aventure, l'acteur qui vit l'expérience sexuelle fiévreuse, représente la voix de l'inconscient, incarne la libération du désir et épouse le principe du plaisir. D'autre part, apparaît aussi, plus ou moins fondue dans la texture de la narration, une autre voix, plus froide, celle, parentale, de la raison, de l'ordre, de la loi, de la censure, qui représente le surmoi et s'accorde au principe de réalité. Cette fonction surmoïque, en refrénant les élans, permet la communication du désir sous forme narrative. Elle s'encode notamment dans la structure d'ensemble du récit, dans les indications de régie (« Avant de poursuivre, il nous paraît essentiel de mettre nos lecteurs au fait », comme l'écrit Sade, VI, 113), dans des séquences de défection (de dénarré, dirait Gerald Prince) comme il en existe aussi souvent chez Sade (« Voilons ces nouvelles orgies aux yeux pudiques de nos lecteurs. » VII, 162). Elle se cristallise encore dans le travail du style, dans les prudences de langage, dans les retenues d'écriture (lexique châtié, allusions, périphrases, ellipses, métaphores, etc.), tout cela sous l'œil influent du tout-puissant destinataire (le juge) — puisque le style est demande d'amour et implique le désir du désir de l'autre.

Raconter, c'est, comme on sait, toujours mettre en scène ses démêlés avec la loi. Le récit érographique n'échappe pas à cette dynamique qui fait s'opposer les deux instances que nous venons de dégager, et que, pour la commodité, nous appellerons : narrant (ce qui actualise la jouissance : force de l'inconscient) et surnarrant (ce qui contrôle, à l'image du surmoi). Le jeu de ces deux fonctions définit trois types de récits érographiques, selon l'issue de leur affrontement.

1. Narrant } Surnarrant

Lorsque le narrant surpasse le surnarrant, c'est le triomphe de la jouissance sur la censure. Dans ces types de narration, les inhibitions se lèvent et le refoulé est institué en spectacle. La faute disparaît et les structures du récit s'effondrent. Fin des répressions et des culpabilités, mais aussi fin de l'apaisement : ici dominent l'inconfort, l'ébranlement, l'évanouissement, la perte. Au niveau de l'esthétique, on promeut la rapidité, la répétition, la saturation. Le langage y est fortement dénotatif, matérialiste, dépensier, provocateur, et s'affirme comme pure violence.

C'est le rayon spécialisé du porno commercial aussi bien que celui des textes excessifs et torturés comme ceux de Duvert et des expériences narratives limites (tel *Eden*, *Eden*, *Eden* de Guyotat). En d'autres mots, c'est le rayon de la fonction pornographique branchée sur le ça freudien.

2. Narrant = Surnarrant

Lorsque les deux instances contraires s'équilibrent, les récits se caractérisent par l'art du retard et du suspens, la culture du manque et de l'attente. Cette patience dialectique maintient le discours dans le registre du désir. Le sexe est là, mais confit, enveloppé dans le langage, feutré par la suggestion et par les ruses de l'écriture : c'est «l'érotisme sans mots», comme dit Sade. Nous nous trouvons alors entre le nu et le caché dans le voile; entre l'exhibition et la pudeur : dans le secret; entre l'anarchie et la loi : dans la règle.

Trouve sa place, ici, l'aveu élégant et discret de certains romans galants, comme *Aphrodite* de Pierre Louÿs, ou *Le Livre blanc* de Cocteau, où joue la fonction érotique (au sens esthétique) associé au moi freudien.

3. Narrant < Surnarrant

Enfin, quand le surnarrant domine le narrant, le sexe en est effacé ou finement filtré, ou dépassé par le sentiment et par l'imaginaire propre au discours amoureux. C'est l'histoire d'amour caractérisée, au niveau de l'écriture, par la rature, la décence, la légalité... Comme *Manon Lescaut* ou *Madame Bovary* qui illustrent bien le triomphe de l'ordre (le surnarrant) sur les forces de l'érotisme (le narrant) : dans le premier cas, c'est la constante victoire de la famille, de la religion et de la police contre la passion; dans l'autre, la recherche du bonheur s'appelle vie dissolue et se paye de tourments affreux, avant de s'achever par la décisive expiation finale. Cette catégorie de textes accepterait aussi, venant de notre corpus, certains récits masochistes (par exemple *La Vénus à la fourrure*) caractérisés justement par la dénégation du corps, une forte imprégnation surmoïque et une esthétique de la fixité, et dont les personnages d'ailleurs allèguent souvent l'amour pour justifier la «perversion». Ici jouerait la fonction idéalisante reliée au surmoi.

Conclusion

Notre analyse d'une trentaine de récits érographiques nous a fait prendre conscience de certaines caractéristiques quant au statut du narrateur et du narrataire de ce genre de récits. Le narrateur préféré des auteurs est celui qui se représente dans l'histoire qu'il raconte. Ce choix comporte des avantages importants, dont celui de provoquer plus facilement l'identification chez le lecteur, celui de permettre à un personnage d'honorer la fonction morale et intellectuelle du roman, ou encore celui de déplacer le jeu des interdits. Ces récits ont aussi tendance à réduire l'omnipotence centralisatrice que la théorie littéraire a reconnue à toute fonction narratrice : la multiplication des narrateurs au sein d'un même récit, le privilège accordé à

certains genres tels que le roman par lettres ou le récit dialogué, la conscience limitée de l'instance narratrice face à la matière romanesque montrent que cette littérature semble rejeter la maîtrise et l'idéologie du pouvoir qu'elle implique.

Le narrataire des récits de notre corpus, quant à lui, est en général invisible. Néanmoins, une lecture entre les lignes permet d'en dépister certains traits généraux : d'un récit à l'autre, c'est une figure ouverte et polymorphe, un acteur chaud en connivence avec le narrateur et qui encourage avec complaisance tous les élans de la confession érotique. Lorsque la position du lecteur réel ne coïncide pas ici avec celle du lecteur implicite, un climat d'étrangeté s'instaure dans la communication littéraire, et la lecture peut être éprouvante, notamment pour les cas où la sexualité représentée s'éloigne beaucoup de celle du lecteur réel.

Enfin, nous avons tenté de montrer comment deux instances, que nous avons appelées narrant (ce qui actualise la jouissance) et surnarrant (ce qui contrôle et censure) sont mises en œuvre dans les récits érographiques. Le type d'interaction de ces deux fonctions permet de définir trois catégories de récits érographiques (et servir ainsi de départ à une typologie) : si c'est le narrant qui domine, nous avons alors la pornographie; si c'est le surnarrant, le récit d'amour; enfin si les deux fonctions ont tendance à s'équilibrer, cela nous donne le récit érotique proprement dit.

Gaétan Brulotte
University of South Florida

Principaux ouvrages cités

- ARSAN, Emmanuelle, *Emmanuelle*, roman, Paris, Le terrain vague, «10/18», 1967, 311 pages.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1985, 9 volumes parus.
- BERG, Jean de, *L'Image*, roman, préface de Pauline Réage, Paris, Éditions de Minuit, 1956, 183 pages.
- COCTEAU, Jean, *Le Livre blanc*, récit, Paris, Bernard Laville, «Erotika Biblion», 1970, 119 pages.
- DUVERT, Tony, *Récidive*, roman, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 200 pages.
- DUVERT, Tony, *Le Voyageur*, roman, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 320 pages.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GUYOTAT, Pierre, *Eden, Eden, Eden*, roman, préfaces de Michel Leiris, Roland Barthes, Philippe Sollers, Paris, Gallimard, 1970, 270 pages.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Les Lois de l'hospitalité*, récits, Paris, Gallimard, «Le chemin», 1965, 350 pages.
- LOUÏS, Pierre, *Aphrodite. Mœurs antiques*, roman, Paris, Albin Michel, «Le livre de poche», 1956, 244 pages.
- MUNTANER, Juan, «Anne et les miroirs», dans *Les Écarlates*, récit, Paris, Cercle du livre précieux, 1963.
- NERCIAT, Andréa de, *Les Aphrodites*, Paris, L'Or du temps, «Bibliothèque privée», 1969, 3 volumes.

- NOËL, Bernard, *Le château de Cène*, roman, Paris, J.-J. Pauvert, 1971, 153 pages.
- RÉAGE, Pauline, *Histoire d'O*, roman, préface de Jean Paulhan, Paris, J.-J. Pauvert, 1972, 252 pages.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La Maison de rendez-vous*, roman, Paris, U.G.E., «10/18», 1965, 310 pages.
- SACHER-MASOCH, L. von, *La Vénus à la fourrure*, roman, présentation par Gilles Deleuze, trad., Paris, U.G.E., «10/18», 1967, 265 pages.
- SADE, D.A.F., *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, 16 volumes.