

## Pour une lecture narratologique d'*Histoire d'O*

Muriel Walker

Volume 33, numéro 1, automne–hiver 2001

Le littéraire et le politique : points d'ancrage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501283ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501283ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Walker, M. (2001). Pour une lecture narratologique d'*Histoire d'O*. *Études littéraires*, 33(1), 149–168. <https://doi.org/10.7202/501283ar>

Résumé de l'article

Il existe diverses lectures d'*Histoire d'O* de Pauline Réage, alias Dominique Aury, dont peu sont vraiment sensibles au chef-d'œuvre littéraire que ce texte difficile constitue. La critique féministe, en particulier, s'est violemment attaquée à ce roman « scandaleux » dont la thématique de surface, mettant en scène une jeune femme qui s'enchaîne, volontairement rappelons-le, à de hommes qui font d'elle une esclave sexuelle, a effectivement de quoi alimenter les suspicions les plus légitimes quant à sa misogynie. Cependant je propose de lire ce texte avec une rigueur certes déjà amorcée par certains universitaires, mais néanmoins nouvelle dans le traitement, à la fois du fond et de la forme du roman. Je voudrais, en particulier, me concentrer sur la voix narrative du texte et démontrer par là-même que la domination actorielle de la narration est en réalité la métaphore de la domination de l'actrice O dans l'adriégèse, ce qui va, bien entendu, à rencontre des interprétations féministes d'*Histoire d'O*.



# POUR UNE LECTURE NARRATOLOGIQUE D'HISTOIRE D'O

Muriel Walker

« Une fille amoureuse dit un jour à l'homme qu'elle aimait : moi aussi je pourrais écrire de ces histoires qui vous plaisent... Vous croyez ? répondit-il. »  
Pauline Réage, *Retour à Roissy*.

■ *Histoire d'O* de Pauline Réage est certainement l'un des romans les plus controversés du XX<sup>e</sup> siècle. violemment attaqué, le livre, en plus de faire scandale à sa parution jusqu'à provoquer une enquête judiciaire, a fait couler des encres de couleurs bien différentes. C'est qu'il y a « deux manières de lire un tel livre », nous dit Régine Deforges au cours de son entretien avec Pauline Réage,

la première en étant sensible au chef-d'œuvre littéraire, à la grandeur des sentiments, à cette « inconcevable décence », à ce « grand vent fanatique », à cet « esprit pur et violent » dont parle Jean Paulhan. Et puis il y a la manière vulgaire...<sup>1</sup>

Le roman porte en effet, tel un stigmaté, l'étiquette, dans son cas assez problématique, d'érotique, voire même de pornographique, ce qui a eu, et ce qui a hélas encore pour conséquence d'attirer un certain lectorat amateur de sensations émoustillantes souvent déçu par « l'inconcevable décence » du texte, et de repousser un autre lectorat, académique qui se permet alors d'en critiquer la moralité en négligeant injustement la forme. Toutefois, dans des zones médiatees, un autre lectorat pourrait produire une nouvelle lecture peut-être moins teintée de mépris ou d'excitation, et certains articles écrits sur *Histoire d'O* sont en ce sens tout à fait remarquables et académiquement très riches, comme par exemple ceux de Leo Bersani ou de Brigitte Purkhardt, et tout particulièrement celui de

---

1 Régine Deforges, *O m'a dit que : entretiens avec Pauline Réage*, 1975, p. 15.

Gaëtan Brulotte qui met au jour les stratégies étonnantes d'une œuvre qui « apparaît comme un texte rusé, détourné<sup>2</sup> ».

De la ruse à l'intelligence, il n'y a qu'un pas que franchira le lecteur averti dans une prospection poussée de la narration subtile, réfléchie, maîtrisée et incontestablement intelligente que nous a offerte Pauline Réage. Mais qui sera le lecteur averti ? Il, ou elle, devra être capable de dépasser l'attirance ou la répulsion, ou même simplement la curiosité, provoquées par l'étiquette sulfureuse préalablement plaquée sur l'œuvre. Le lecteur averti ne pourrait, par exemple, se permettre d'aborder et surtout d'analyser ce texte à travers certains filtres de subjectivité, de préjugé, et d'opinion personnelle sur le faux problème de la moralité, douteuse dit-on, d'une histoire qui a dérangé et qui dérange encore.

C'est d'une écriture de la plus haute qualité qu'il s'agit dans *Histoire d'O*, un récit qui « nous montre finalement qu'il y a un esclavage du texte et s'applique à en dévoiler les secrets, à en mettre au jour les limites, à en sonder les possibilités transgressives<sup>3</sup> ». En étudiant la structure narrative de ce récit, je tenterai d'en soulever, sinon d'en dévoiler les ambiguïtés, de montrer que la forme même de la narration en reflète le contenu, et de prouver qu'*Histoire d'O* est une chair littéraire plus délicate que ne le perçoit en général l'opinion publique ou académique. Ceci a par ailleurs été démontré par Gaëtan Brulotte qui déclare au début de son analyse que « l'auteur a donc écrit ce texte pour “ plaire ” et non pour provoquer ou repousser. Ce récit utilise ainsi un nombre plus considérable de ruses rhétoriques qu'un texte pornographique courant ne le fait<sup>4</sup>. »

En effet, le texte se présente comme un système de signes que Brulotte a partiellement décodé, mais que beaucoup de critiques ont, il me semble, mal interprété. Pour commencer, la préface de Jean Paulhan, malgré toute son admiration pour le texte, lui attire, par certains de ses propos, des attaques qui, en réalité, ne sont pas justifiées. Tel est l'exemple de sa désormais célèbre exclamation (au point qu'on la confond avec le texte même) :

Enfin une femme qui avoue ! Qui avoue quoi ? Ce dont les femmes se sont de tout temps défendues (mais jamais plus qu'aujourd'hui). Ce que les hommes de tout temps leur reprochaient : qu'elles ne cessent pas d'obéir à leur sang ; que tout est sexe en elles, et jusqu'à l'esprit. Qu'il faudrait sans cesse les nourrir, sans cesse les laver et les farder, sans cesse les battre. Qu'elles ont simplement besoin d'un bon maître, et qui se défie de sa bonté : car elles emploient à se faire aimer par d'autres tout l'entrain, la joie, le naturel qui leur vient de notre tendresse, sitôt qu'elle est déclarée. Bref, qu'il faut prendre un fouet quand on va les voir<sup>5</sup>.

Cette déclaration a fait réagir violemment certaines féministes dont je ne partage vraisemblablement pas l'opinion, telle que, par exemple, Carol Cosman, qui cite les premières phrases de ce texte en exergue de son article intitulé, comble de l'impertinence et de l'irrespect, *Story of O*. Dans cet article, sans grande objectivité — faut-il le préciser ? —, elle déclare d'entrée de jeu et avec fracas :

2 Gaëtan Brulotte, « Oui », 1974, p. 20.

3 *Ibid.*, p. 52.

4 *Ibid.*, p. 21.

5 Jean Paulhan, *Le bonheur dans l'esclavage*, dans *Histoire d'O*, 1972, p. v-vi.

Surely we all remember the smug and yet plaintive panacea for the feminine condition that men were fond of recommending in the days before they imagined a "women's libber" under every bush. What she needs is a good fuck ! they would say, just as Paulhan suggests in his famous preface to the *Story of O*, the erotic novel by Pauline Réage that became the *cause célèbre* of the French literary world during the winter after its publication in 1954. [...] His puzzling, sometimes outrageous preface only encouraged the rumor that perhaps this strange book was in fact simply his own work or that of some other eminent male writer discreet or playful enough to adopt a female pseudonym<sup>6</sup>.

[On se souvient toutes de la panacée, à la fois suffisante et geignarde, de la condition féminine que les hommes adoraient recommander avant qu'ils n'imaginent voir une « suffragette » cachée derrière chaque buisson. Elle a besoin d'être bien baisée ! disaient-ils, tout comme Paulhan le suggère dans sa célèbre préface à *Histoire d'O*, le roman érotique écrit par Pauline Réage et qui devint la *cause célèbre* du monde littéraire français lors de sa publication en hiver 1954. [...] Sa préface déroutante, et parfois révoltante, renforça la rumeur selon laquelle cet étrange livre était en fait son propre ouvrage, ou celui de quelque éminent écrivain de sexe masculin, soucieux de discrétion ou tout simplement trouvant ludique de prendre un pseudonyme féminin.]

Plus subtile, et probablement plus dans le vrai, Anne-Marie Dardigna cite le scandaleux passage de Paulhan en exergue d'un chapitre de son livre, *Les châteaux d'Éros*, intitulé, fort justement, *L'aveu*. Dardigna ironise :

Imaginons Jean Paulhan un peu fou — « fou » de croire au fond de lui que toutes les femmes sont comme O, ou « fou » seulement de le souhaiter. On le « soigne », il sort « guéri »... Mais il revient bien vite expliquer à son médecin que, c'est sûr, il sait maintenant que les femmes ne sont pas comme O. Mais qui est au courant parmi les hommes<sup>7</sup> ?

Les paroles de Jean Paulhan ont eu, on le voit bien ici, pour conséquence d'entretenir une certaine psychose collective par rapport à un texte qui n'est, malgré tout, que des mots sur du papier. La préface de Paulhan a aussi grandement contribué à entretenir le mythe selon lequel il serait le véritable auteur d'*Histoire d'O* dont il ferait en quelque sorte un éloge narcissique, ce qui tombait bien, car l'attaque du livre en était d'autant plus facile. Mais Jean Paulhan n'est pas l'auteur d'*Histoire d'O*, c'est Pauline Réage, alias Dominique Aury, pseudonyme d'une femme bien réelle qui n'a accordé que peu d'entretiens, dont celui qui a fait l'objet d'un livre de Régine Deforges, intitulé *Om'a dit*, grâce à leur éditeur et ami commun Jean-Jacques Pauvert. Plus récemment, elle a avoué à un journaliste du *New Yorker* que Jean Paulhan, s'il n'était pas l'auteur du texte, en était quand même en quelque sorte l'artisan secondaire puisque, amant de Dominique Aury, il en était le destinataire principal<sup>8</sup>. Il reste qu'*Histoire d'O* est taxé de sexisme et de dépréciation en partie à cause de sa préface.

6 Carol Cosman, "Story of O", 1974, p. 25.

7 Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, 1980, p. 149.

8 Dominique Aury se confie en effet à John de Saint-Jorre et donne des détails importants de sa relation avec Paulhan et de son rôle-clef dans l'écriture d'*Histoire d'O* : "She was in her mid-forties at the time, and Paulhan was almost seventy. It was both a private document of their passion and *une entreprise de séduction*, designed to ensnare — her word — a highly sophisticated man. 'What could I do?' she said to me as we sat talking one recent afternoon. 'I couldn't paint, I couldn't write poetry. What could I do to make him sit up?'" (John de Saint-Jorre, "The Unmasking of O", 1994, p. 43) [Elle était au début de la quarantaine quand elle rencontra Paulhan qui avait presque soixante-dix ans. C'était à la fois un témoignage privé de leur passion et *une entreprise de séduction* destinée à séduire — ce sont ses mots — un homme hautement sophistiqué. « Que pouvais-je faire ? » me dit-elle un après-midi où nous étions assis à discuter. « Je n'étais ni peintre ni poète. Que pouvais-je faire pour l'éblouir ? »]

L'identité de Pauline Réage est un sujet de débat et de controverse et encore aujourd'hui, il y a des doutes sur elle. Le problème est que ces questions ne concernent que « l'auteur concret » et ne s'adressent qu'au « lecteur concret »<sup>9</sup> qui change et ne lit plus le livre de la même façon à différents moments. Le lecteur concret, c'est-à-dire réel, vivant dans le monde réel, réagit différemment selon sa culture, sa langue, voire son sexe, et sa lecture, en quelque sorte, modifie le texte sur lequel il, ou elle, projette ses propres opinions, ses propres fantasmes. Ainsi, quand Janis L. Pallister, une autre universitaire féministe très peu favorable au texte, parle de "sensitive woman reader"<sup>10</sup> comme d'une lectrice privilégiée puisque femme et sensible, elle l'investit de la responsabilité d'un discours moralisateur qui sera la référence de son attaque « féministe » de l'œuvre. Mais elle projette trop son propre refoulement du texte et nie, tente d'effacer, l'identité sexuelle de l'auteure qui la dérange :

It is difficult, then, to accept the notion that Pauline Réage is a woman, unless a very disturbed one, one having very low self-esteem and a very low regard for her sex<sup>11</sup>.

[Il est difficile, dans ce cas, d'accepter le fait que Pauline Réage soit une femme, sauf peut-être une femme perturbée, une femme qui a vraiment peu d'amour-propre, et peu d'estime pour son propre sexe.]

Le verdict tombe : si elle est femme, Pauline Réage ne peut qu'être dérangée, une femme anormale en quelque sorte, une fausse femme, aussi fausse que son pseudonyme, et cela, selon l'argument-prétexte facile que le livre reflète des fantasmes masculins de domination de la femme, de sa dégradation, etc.

Il est triste de constater une telle hostilité, pour ne pas dire une véritable *haine*, envers une œuvre qui, au contraire, marque un tournant important de la littérature féminine, de sa libération, comme le remarque fort bien Béatrice Didier :

---

9 Je me base ici sur l'ouvrage de Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, qui travaille lui-même à partir de narratologues célèbres, tels que Gérard Genette, Wayne Booth ou Gerald Prince. L'étude de Lintvelt est particulièrement intéressante, car sa typologie rassemble des qualités de concision et de clarté nécessaires à une analyse narratologique approfondie du point de vue. C'est donc la terminologie développée dans la typologie de Lintvelt que j'utiliserai dans mon étude et, par exemple, les termes d'*auteur* et de *lecteur concrets* sont tirés de Lintvelt : « L'auteur concret, le créateur réel de l'œuvre littéraire, adresse en tant que destinataire un message littéraire au lecteur concret, qui fonctionne comme destinataire / récepteur » (Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, 1981, p. 16).

10 "It is, however, unlikely that the sensitive woman reader will find that the 'deeds in the Gothic chambers', of *Story of O*, of *Return to the Castle*, or of *The Image* simply represent forms of perfection in satanic erotology, as is claimed by Mandiargues and Paulhan, or that they spell the perpetual rebirth of violated, self-contemplating womanhood, as it is claimed by Pauline Réage in 'her' preface to *The Image*" (Janis L. Pallister, "The Anti-Castle in the Works of 'Pauline Réage'", 1985, p. 7) [Cependant, il est improbable que la lectrice sensible pense que les « actes dans les chambres gothiques » d'*Histoire d'O* ou *Le retour au château* ou de *L'image* ne représentent simplement que quelques formes de perfection en érotologie satanique, comme le prétendent Mandiargues et Paulhan, ou qu'ils annoncent la renaissance perpétuelle de la féminité violée et imbue d'elle-même comme le prétend Pauline Réage dans « sa » préface de *L'image*]. Il est intéressant de noter ici le parti pris de Pallister qui nie jusque dans ses pronoms personnels l'identité sexuelle de Réage, se prenant cependant à son propre piège, car la préface de *L'image* est en réalité de Robbe-Grillet, le mari de Catherine Robbe-Grillet, auteure du texte et qui signe « Jeanne de Berg ».

11 *Ibid.*, p. 10.

Ce roman, par son existence et par sa qualité, est une date importante dans la libération de l'écriture féminine, ce qui ne manque pas d'être paradoxal, puisqu'il retrace l'histoire d'un esclavage amoureux. Mais ce qui importe ce n'est pas l'anecdote, c'est l'affirmation d'une écriture de l'extrême désir<sup>12</sup>.

Et ce désir est féminin, quoiqu'en pensent ses détracteurs et détractrices. *Histoire d'O* n'est pas un livre qui énonce des arguments faciles, mais au contraire qui pose des questions complexes sur les relations entre hommes et femmes, d'une part, et sur l'écriture (en particulier l'écriture féminine), d'autre part, et leurs réponses ne sauraient se limiter à un simple rapport de sadomasochisme. *Histoire d'O* est peut-être l'un des plus grands romans écrits par une femme.

Quand Pallister semble convaincue de l'identité masculine de Réage, elle ne fait en réalité que donner sa version personnelle de l'auteur « abstrait »<sup>13</sup> qui n'est que la somme de son interprétation des différents signes qu'elle juge sexistes. Par contre, on peut essayer de deviner — jusqu'à une certaine limite, car il s'agit d'une instance fictive et non d'un être réel et sexué — qui, ou plutôt ce qui se cache derrière le narrateur du récit, et qui n'est ni l'auteur concret, ni l'auteur abstrait. Le narrateur est en effet une instance abstraite intermédiaire entre l'auteur et l'histoire romanesque et, à ce titre, il est envisagé comme « instance typique du texte narratif littéraire<sup>14</sup> ».

Dans le cas d'*Histoire d'O*, la narration étant hétérodiégétique<sup>15</sup>, le narrateur est une instance narrative anonyme qui ne participe pas à l'action romanesque, mais qui assume la fonction de régie, ou de contrôle, qui est capable de citer le discours des acteurs alors que l'inverse est impossible, et qui est de plus admissible à l'omniscience. Il est donc clair que ce narrateur n'est pas une personne mais une sorte de voix, de couleur de la narration, qui influence le lecteur de telle façon que celui-ci imaginera un visage pour cette voix. Cependant cette voix n'est pas forcément neutre, comme le démontre Lintvelt :

La narration hétérodiégétique s'élabore en trois types narratifs. Le type narratif est *auctorial*, quand le centre d'orientation se situe dans le narrateur et non dans l'un des acteurs. Le lecteur s'oriente alors dans le monde romanesque, guidé par le narrateur comme organisateur (« auctor ») du récit. L'inverse se produit si le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur mais avec un acteur (« actor »), de sorte que le type narratif sera *actoriel*. Finalement il est question du type narratif *neutre*, si ni le narrateur ni un acteur ne fonctionnent comme centre d'orientation<sup>16</sup>.

C'est dans l'optique de cette typologie que l'on peut essayer de démêler les nombreux fils de la narration pour les passages suivants :

Alors je sais qu'elles ont défait les mains d'O qui étaient toujours liées derrière le dos, et lui ont dit qu'il fallait qu'elle se déshabillât, et qu'on allait la baigner, et la farder. On l'a donc mise nue, et on a rangé ses

12 Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, 1981, p. 23.

13 Lintvelt se réfère à Booth : « l'auteur implicite (abstrait) choisit, consciemment ou inconsciemment, ce que nous lisons ; nous l'inférons comme une version idéale, littéraire, créée de l'homme réel ; il est la somme de ses propres choix. Il est différent de l'homme réel qui crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même » (Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative, op. cit.*, p. 18-19).

14 *Ibid.*, p. 22.

15 Lintvelt définit ainsi la base de sa typologie narrative : « La narration est hétérodiégétique si le narrateur ne figure pas dans l'histoire (diégèse), en tant qu'acteur (narrateur ≠ acteur) » (*ibid.*, p. 38).

16 *Idem.*

vêtements dans un des placards. On ne l'a pas laissée se baigner seule, et on l'a coiffée, comme chez le coiffeur, en la faisant asseoir dans un de ces grands fauteuils qui basculent quand on vous lave la tête, et que l'on redresse pour vous mettre le séchoir, après la mise en plis.

[...]

À mesure qu'on serrait, les seins remontaient, s'appuyaient par dessous leur gousset, et offraient davantage leur pointe. En même temps la taille s'étranglait, ce qui faisait saillir le ventre et cambrer profondément les reins. L'étrange est que cette armature était très confortable, et jusqu'à un certain point reposante. On s'y tenait bien droite, mais elle rendait sensible, sans qu'on sût très bien pourquoi, à moins que ce ne fût par contraste, la liberté ou plutôt la disponibilité de ce qu'elle ne comprimait pas<sup>17</sup>.

Ce narrateur qui est à la fois sujet de l'énoncé et sujet d'énonciation, mais qui ne participe pas directement à l'action du récit, et qui n'est donc pas un acteur, ne peut être qu'un narrateur auctorial qui se permet des réflexions personnelles. Par exemple, il « sai[t] qu'elles [les compagnes d'O] ont défait les mains d'O », il se permet de donner une opinion, une évaluation personnelle du corset que l'on fait revêtir à O comme s'il l'avait essayé lui-même : « l'étrange est que cette armature était très confortable ». On pourrait alors penser à la focalisation interne<sup>18</sup> et y voir O en narratrice actorielle, mais ce qui suit le contredit : « On s'y tenait bien droite<sup>19</sup> ». Si la narration se focalisait sur le point de vue d'O, on aurait alors le discours indirect libre qui donnerait : « O s'y tenait bien droite ». Remarquons que la ressemblance entre *O* et *On*, ici presque homographique et homophonique, ajoute à la confusion<sup>20</sup>. Mais l'instance narrative est auctorielle, et la confusion, le trouble certain que l'on ressent devant une telle narration, vient de sa profonde subjectivité qui fait que le lecteur, en entendant la voix auctorielle, ne peut s'empêcher de lui prêter un visage.

De plus cette instance est féminisée, comme l'indique la terminaison « e », marque du féminin dans l'adjectif « droite », ou même la description du fauteuil qui est l'« un de ces grands fauteuils qui basculent quand on vous lave la tête<sup>21</sup> », où le narrateur, vraisemblablement, nous fait part de son expérience personnelle du salon de coiffure, dans ce cas féminin. Bien évidemment, on ne peut malgré tout pas se dire avec certitude « le narrateur est une femme ! » et glisser inmanquablement vers « l'auteur est une femme ! ».

17 Pauline Réage, *Histoire d'O*, 1972, p. 25 et p. 59-60.

18 Je me base ici sur Gérard Genette dont le travail sur la perspective narrative reste toujours en arrière-fond de celui de Lintvelt, et du mien : « Ce que nous appelons pour l'instant et par métaphore la perspective narrative — c'est-à-dire ce second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un " point de vue " restrictif [...] ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire [...] la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* » (Gérard Genette, *Figures III*, 1972, p. 203). Et sur la focalisation : « Pour éviter ce que les termes de *vision*, de *champ*, et de *point de vue* ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai ici le terme un peu plus abstrait de *focalisation* [...] » (*ibid.*, p. 206).

19 C'est moi qui souligne.

20 Jean-Pierre Martinon propose une analyse intéressante de cette narration en « on » : « dans l'*Histoire d'O*, le " on " est extrêmement important, car il est répété indéfiniment. Par la forme des phrases, il s'agit plutôt d'une incantation que d'un récit, et il faudrait rapprocher [...] *Histoire d'O* des textes des *Mille et une nuits* » (Jean-Pierre Martinon, *Les métamorphoses du désir et l'œuvre : le texte d'Éros ou le corps perdu*, 1970, p. 225).

21 C'est moi qui souligne.

Une étude narratologique, pour toute scientifique qu'elle soit, ne nous propose qu'un schéma abstrait de ce qui n'est qu'une imitation de la réalité dans la création artistique. Que cette imitation soit plus ou moins réaliste importe peu, ce qui importe c'est la qualité de la représentation et ce qu'elle véhicule.

Dans le cas d'*Histoire d'O*, cette narratrice auctorielle qui expose, sinon un visage et un corps sexué, du moins une certaine féminité ne peut rester sans conséquence pour le lecteur. C'est pourquoi il est très étonnant de lire chez des féministes, telles que Susan Griffin ou Janis Pallister, que l'identité masculine de l'auteur ne fait aucun doute, ou que son identité féminine est au contraire douteuse, compte tenu qu'elles n'ont, pour appuyer leurs théories, que le discours du narrateur qui, on l'a vu, dément tout cela.

Plus préjudiciable encore, Susan Griffin, dans son acharnement contre le roman, propose une analyse de la narration totalement incohérente :

It is significant that *The Story of O* is not written in the first person. For how could it be ? The voice which would be the voice of the novel is slowly destroyed. No one exists to experience O's experience<sup>22</sup>.

[Il est significatif qu'*Histoire d'O* ne soit pas écrit à la première personne. Car comment pourrait-il l'être ? La voix qui devait être celle du roman est lentement détruite. Il n'existe personne pour vivre l'expérience d'O.]

Il est évident que Susan Griffin confond la condition, fictive rappelons-le, d'esclave de l'actrice O dans la fiction *Histoire d'O*, avec les procédés littéraires de la narration. La voix du roman ("the voice of the novel") est la voix auctorielle que j'ai identifiée plus haut, mais aussi, *et surtout*, la voix actorielle d'O, seule actrice dont le point de vue est exprimé dans la narration. Griffin n'est pas la seule à s'interroger sur le point de vue de la narration, et d'autres lectrices plus avisées en tirent des conclusions très différentes, comme celles de Jessica Benjamin :

*Story of O* confronts us boldly with the idea that people often submit not merely out of fear, but in complicity with their own deepest desires. Told from the point of view of the woman who submits, and representing, as it does, the fantasy life of a gifted woman writer, the story compels the reader to accept the authenticity of the desire for submission. But the narrative also makes clear that the desire for submission represents a peculiar transposition of the desire for recognition<sup>23</sup>.

[*Histoire d'O* a l'audace de nous confronter avec l'idée que l'on puisse parfois se soumettre non seulement par peur, mais complice de ses propres et plus profonds désirs. Narré du point de vue de la femme qui se soumet, et représentant ainsi la vie fantasmée d'une écrivaine talentueuse, l'histoire force le lecteur à accepter l'authenticité de ce désir de soumission. Mais la narration rend également clair le fait que le désir de soumission représente une transposition particulière du désir d'être reconnue.]

Ainsi, dans ce désir d'être reconnues, la voix, la conscience, la personnalité d'O percent le roman, le dominant du début à la fin, mais ceci, bien que perçu de la même façon, ne donne pas une même interprétation. Ce n'est pas parce que son narrateur est omniscient et parle à la place de ses acteurs qu'*Histoire d'O* est différent des autres romans

22 Susan Griffin, "Sadomasochism and the Erosion of Self : a Critical Reading of *Story of O*", 1982, p. 196.

23 Jessica Benjamin, *The Bonds of Love : Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, 1988, p. 55-56.

hétérodiégétiques, mais il surprend, et même choque, car le centre d'orientation principal et presque toujours unique de sa narration, quand elle est actorielle, est celui du personnage que la majorité des lecteurs percevront comme le plus aliéné et le moins capable de s'exprimer. En réalité, comme le fait remarquer Brigitte Purkhardt « la dépersonnalisation et l'individuation d'O s'enchevêtrent à l'avenant. Et si on y regarde de plus près, la première s'accomplit pour que la seconde se réalise<sup>24</sup>. »

La souveraineté du narrateur auctorial est une illusion, car c'est O, et elle seule, qui oriente la narration, raconte sa propre histoire, manipule le lecteur comme elle le veut. Son esclavage vis-à-vis du narrateur est aussi illusoire et trompeur que son esclavage vis-à-vis de Sir Stephen. S'il est vrai que Sir Stephen est en apparence, en paroles ou en gestes, le maître d'O, il n'est pas vrai qu'il la domine complètement, comme il n'est pas vrai qu'elle lui appartienne complètement, ainsi que l'a très bien vu Leo Bersani :

Each time, however that Sir Stephen approaches O, it is only because he wants something from her, and therefore, in a curious way, it is he who is enslaved to her capacity for producing desires in him<sup>25</sup>.

[Cependant, chaque fois que Sir Stephen s'approche d'O, c'est uniquement parce qu'il veut quelque chose d'elle, et donc, d'une étrange façon, c'est lui qui est réduit en esclavage par rapport à son pouvoir à elle de provoquer des désirs en lui.]

Nous pouvons même pousser plus loin et dire que l'esclavage d'O n'est rien comparé à l'esclavage des hommes, René et plus encore Sir Stephen. Car si O croyait appartenir irrémédiablement à René — lequel « se jeta sur elle comme un forban sur une captive<sup>26</sup> », ce qui la comble de bonheur puisqu'elle sent « à ses poignets, à ses chevilles, à tous ses membres et au plus secret de son corps et de son cœur les liens plus invisibles que les plus fins cheveux, plus puissants que les cables dont les Lilliputiens avaient ligoté Gulliver, que son amant serrait ou desserrait d'un regard<sup>27</sup> » —, elle accepte et désire profondément une relation plus forte encore avec Sir Stephen tout en étant lucide sur sa situation et tout en analysant parfaitement ses rapports avec lui :

Sir Stephen était un maître autrement exigeant mais autrement sûr, que René. Et si passionnément qu'O aime René, et lui elle, il y avait entre eux comme une égalité (quand ce n'aurait été que l'égalité d'âge), qui annulait en elle le sentiment de l'obéissance, la conscience de sa soumission. Ce qu'il lui demandait, elle le voulait aussitôt, uniquement parce qu'il le lui demandait<sup>28</sup>.

Sir Stephen est bien un meilleur maître que René qui n'apparaît jamais, et on le voit clairement quand on relit le livre, comme un maître cruel, pas même comme un maître

24 Brigitte Purkhardt, « *Histoire d'O* ou le quaternion de la condition féminine », 1990, p. 116.

25 Leo Bersani, *A Future for Astyanax : Character and Desire in Literature*, 1969, p. 298. Je précise, en passant, que Leo Bersani étant homosexuel (il le revendique de façon éclatante dans son ouvrage *Homos*), on ne peut l'accuser de soutenir la soi-disant domination machiste et misogyne du roman. Il ne peut donc se rendre coupable de valider les fantasmes de ses congénères masculins au sujet des femmes puisque les siens sont de toute évidence à l'opposé. Ses arguments en sont, à mon avis, d'autant plus valorisés.

26 Pauline Réage, *Histoire d'O*, op. cit., p. 129.

27 *Idem*.

28 *Ibid.*, p. 150-151.

tout court. Il est au contraire assez insignifiant, à la limite de la sensiblerie adolescente. Il refuse de fouetter O, ce qui fait dire à Susan Griffin qu'il ressemble à Hitler, car :

like Hitler, René cannot bear to cause her physical pain, yet he loves to see others cause her this pain<sup>29</sup>.

[comme Hitler, René ne peut supporter d'infliger de la souffrance physique, et pourtant il aime voir les autres le lui faire.]

Pourtant René n'est pas un homme fort ni un homme dangereux, il est même une proie facile qui devient l'esclave, et contre son gré, au contraire d'O, de Jacqueline, petite femme fatale et insoumise qui ne l'épargne pas.

C'est pourquoi O ne souffre pas de perdre René et gagne du pouvoir avec sir Stephen :

Mais aussi, qu'était René auprès de Sir Stephen ? Corde de foin, amarre de paille, boulets de liège, voilà de quoi les liens véritables dont il l'avait fait attacher, pour si vite y renoncer, étaient le symbole. Mais quel repos, quel délice l'anneau de fer qui troue la chair et pèse pour toujours, la marque qui ne s'effacera jamais, la main d'un maître qui sait s'approprier sans pitié ce qu'il aime. Et O se disait que finalement elle n'avait aimé René que pour apprendre l'amour et mieux savoir se donner, esclave et comblée, à Sir Stephen<sup>30</sup>.

Le pouvoir qu'O gagne en devenant l'esclave de Sir Stephen, c'est celui de provoquer le désir, et même de se faire aimer, d'un homme puissant en apparence qui valide en quelque sorte sa « désirabilité », en d'autres termes, qui la valorise. Ce serait une erreur de penser qu'O est un être faible allant inexorablement vers la destruction, vers l'annihilation, car, au contraire d'aller vers le néant, le rien, elle va vers le tout. Son emprisonnement à Roissy fait d'elle une mystique, qui, telle sainte Thérèse d'Avila (à laquelle Réage fait souvent référence), atteint la paix et la sérénité :

Qu'à être prostituée elle dût gagner en dignité étonnait, c'est pourtant de dignité qu'il s'agissait. Elle en était éclairée comme par le dedans, et l'on voyait en sa démarche le calme, sur son visage la sérénité et l'imperceptible sourire intérieur qu'on devine aux yeux des recluses<sup>31</sup>.

Sa servitude apporte à O une force tranquille, un équilibre qui, au contraire de l'aliéner, la rend à elle-même, au respect d'elle-même. Elle se sert donc de ces hommes, ceux de Roissy, René, Sir Stephen, pour s'élever, et sans aucun doute s'élever au-dessus d'eux.

Il faut être sensible au fait que ce sont les hommes, et les hommes seuls, qui n'ont pas droit à la parole dans le roman, ce qui semble avoir été souvent manqué par la critique. La confusion vient, encore une fois, de ce qu'une lecture peu attentive à la narration s'attache à la thématique de surface. Ainsi le lecteur non averti voit-il O réduite au silence dans la fiction, et les hommes donner des ordres, être les seuls à pouvoir parler librement, toujours dans la fiction. Mais ce lecteur n'entend pas la véritable voix de la narration qui ne passe que par O.

La confusion vient aussi du jeu, ici pervers, des pronoms personnels. La première personne apparaissant au début du roman chez le narrateur auctorial est, on l'a vu, anormale. Cependant ce « je » s'oppose linguistiquement au « il », ou plutôt à « elle », des

29 Susan Griffin, "Sadomasochism and the Erosion of Self, *art. cit.*", p. 189.

30 Pauline Réage, *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 232-233.

31 *Ibid.*, p. 72.

acteurs et en particulier de l'actrice O. Or, d'après Émile Benveniste, la troisième personne n'est pas une « personne », c'est une « *non-personne*<sup>32</sup> ». Ce point serait alors un argument de poids pour tous ceux qui ne voient en O que le zéro qu'elle ne représente qu'en partie. Mais O symbolise également le tout, l'infini, qui, effectivement, encercle la narration, car le texte, tel que nous le lisons, nous parvient le plus souvent à travers la conscience d'O. Je parle ici de focalisation interne, d'O comme *focalisatrice* avant d'être *focalisée*, je parle surtout de narration *actorielle* dirigée, dominée, par O. L'exemple le plus évident et le plus facile à présenter est celui du discours indirect libre, où les pensées d'O sont incorporées indirectement à la narration, comme on le voit dans le passage suivant :

Quel plaisir lui donnait-elle, elle, que celle-ci, ou une autre, ne lui donnât aussi ? « Tu n'y avais pas pensé ? » dit-il encore. Non, elle n'y avait pas pensé. Elle s'était affaissée contre le mur entre les deux portes, toute droite, les bras abandonnés. Il n'y avait plus besoin de lui ordonner de se taire. Comment aurait-elle parlé ? Peut-être fut-il touché de son désespoir. Il quitta Jeanne pour la prendre dans ses bras, l'appelant son amour et sa vie, répétant qu'il l'aimait. La main dont il lui caressait la gorge et le cou était moite de l'odeur de Jeanne. Et après ? Le désespoir qui l'avait noyée reflua : il l'aimait, ah ! il l'aimait. Il était bien maître de prendre plaisir à Jeanne, ou à d'autres, il l'aimait. « Je t'aime, disait-elle à son oreille, je t'aime », si bas qu'il entendait à peine. « Je t'aime. » Il ne partit que lorsqu'il la vit douce et les yeux clairs, heureuse<sup>33</sup>.

Ici on pourrait gloser : « quel plaisir lui donnè-je, moi, que celle-ci, ou une autre ne lui donnât ? » au lieu de « quel plaisir lui donnait-elle, elle, etc. » ; « Non, je n'y avais pas pensé. » au lieu de « Non, elle n'y avait pas pensé » ; « il m'aime, ah ! il m'aime » au lieu de « il l'aimait, ah ! il l'aimait ». Le pronom « elle » de la narration deviendrait alors « je », car c'est implicitement ce qu'il est. En effet, ces paroles, quoiqu'énoncées par le narrateur, sont émises par O, pensées par elle. On ne peut donc pas dire sans trahir un peu le texte qu'« elle » est une « non-personne », bien qu'elle en soit une d'un point de vue grammatical. Mais dans le syntagme « il l'aimait », « il » qui est sujet de l'énoncé n'est pas sujet de l'énonciation, car c'est le narrateur, et ce même narrateur-sujet s'énonce à travers O, donc à travers « elle ». Ce n'est dès lors qu'en apparence qu'« elle » est une « non-personne », exactement comme O n'est une esclave qu'en apparence. Par ailleurs, et comme pour accentuer la domination de la voix d'O, celle-ci prononce ses pensées à l'oreille de René : « “ Je t'aime, disait-elle à son oreille, Je t'aime ”, si bas qu'il l'entendait à peine. “ Je t'aime ”. » Ces paroles, à peine audibles, reflètent le jeu subtil et pervers des pronoms à peine visible. Comme René, le lecteur doit être vigilant et ouvrir l'œil en plus de tendre l'oreille.

On pourrait aller plus loin en notant que ni René ni Sir Stephen n'ont accès à la voix narrative et qu'il leur est donc interdit de s'exprimer de façon plus profonde, plus définitive qu'O. Cette interprétation n'est cependant pas partagée par beaucoup, même les moins hostiles, et les plus fins des commentateurs, à commencer par Brigitte Purkhardt :

Il ne suffit pas qu'O soit pétrifiée dans son histoire propre, elle l'est en outre dans le discours qui lui a donné vie. On appréhende ainsi, en dehors de la réalité romanesque, le sort dévolu au personnage d'O. Il

32 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, p. 228.

33 Pauline Réage, *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 61.

ne reste de celle-ci qu'un simple nom, une lettre gravée dans un texte, absent par surcroît, résumé en six lignes. Une épitaphe sur une tombe <sup>34</sup>.

Et en passant par Jean-Pierre Martinon :

Il s'agit ici de la délirante absence d'un sujet se muant en un objet du discours qui, dans la dynamique du récit, dans les phrases répétitives, avance vers la mort, en passant par cette région du désir où tout sujet se dégrade, où tout objet de désir n'existe plus que sous le regard d'un médiateur anonyme, fixé au miroir de ses propres fantasmes, jusqu'à ce que enfin « tout sentiment l'eût quitté ».

[...]

Elle n'est plus que celle par qui passe un discours qui la signifie, et qui la déborde, mais dont elle n'est absolument pas maîtresse. Ainsi s'agit-il d'une béance et non d'une ouverture, d'une dépossession qui n'est plus l'envers de la possession et d'un désir qui disparaît dans les créations des ses propres figures mortifiées <sup>35</sup>.

Sans prétendre à la vérité absolue, j'ose dire ici que c'est exactement du contraire qu'il s'agit et que seule O est maîtresse du discours dans le texte. René et Sir Stephen dépendent d'O pour signaler leur existence même, car sans O il n'y a pas de récit, ou il y en a un autre qui ne signifie pas la même chose. La dépendance des autres acteurs est telle que l'on a toujours l'impression objective que c'est O qui parle, même quand les autres ont la parole, car à ce moment-là, c'est elle qui rapporte le discours :

Et il continua d'une voix égale, et ce qu'il dit eut vite fait de prouver à O qu'au moins une chose était sûre, c'est qu'il l'aimait, rien n'en serait changé, à moins de compter pour changement ce curieux respect, cette ardeur avec lesquels il lui disait : « Je serais heureux si vous vouliez bien... » au lieu de simplement la prier d'accéder à ses demandes. Il ne s'agissait pourtant que d'ordres auxquels il n'était pas question qu'O pût se soustraire. Elle le fit remarquer à Sir Stephen. Il le reconnut <sup>36</sup>.

Pour entendre ici la voix de Sir Stephen, il faut l'imaginer, car son discours est rapporté par O qui ne distille que ce qu'elle veut. Tout se passe à travers et par elle, et c'est sa voix, et non celle du narrateur qui se fait entendre. C'est elle qui juge le discours de Sir Stephen et en conclut qu'il « prouve » quelque chose, à savoir qu'il est amoureux d'elle, donc son esclave si on se base sur les rapports amoureux du texte.

Il y a deux sortes de discours rapporté ici : indirect et direct . Dans le cas du discours rapporté indirect, les paroles de Sir Stephen ne sont pas énoncées par lui mais incorporées dans le discours indirect libre dominé par O, ce qui est bien une preuve de la supériorité de la femme sur son amant, dans le texte en tout cas : « ce qu'il dit eut vite fait de prouver à O qu'au moins une chose était sûre, c'est qu'il l'aimait [...] ». Les paroles de Sir Stephen ne sont pas énoncées directement dans le texte, on peut tout juste les imaginer (« je vous aime »), mais en revanche O, destinataire de ces paroles, les filtre et les distille au lecteur, tout en les commentant : « une voix égale », « une chose était sûre » <sup>37</sup>, et donc se les approprie.

Le cas du discours direct est plus intéressant, car on s'attendrait qu'un tel discours émane directement d'un acteur et que donc celui-ci s'exprime lui-même sans intermédiaire. Or, il n'en n'est rien, puisque ce discours, tout direct qu'il en ait l'air, est égale-

34 Brigitte Purkhardt, « *Histoire d'O* ou le quaternion de la condition féminine, *art. cit.* », p. 99.

35 Jean-Pierre Martinon, *Les métamorphoses du désir et l'œuvre*, *op. cit.*, p. 215-216.

36 Pauline Réage, *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 160.

37 C'est moi qui souligne.

ment rapporté. Tout d'abord, il s'adresse à O à l'intérieur du segment dominé par le discours indirect libre, c'est-à-dire à l'intérieur de la conscience d'O :

[...] au moins une chose était sûre, c'est qu'il l'aimait, rien n'en serait changé, à moins de compter pour changement ce curieux respect, cette ardeur avec lesquels il lui disait : « Je serais heureux si vous vouliez bien... »<sup>38</sup>.

Les guillemets qui encadrent le discours direct de Sir Stephen sont placés par O au centre de son discours : il est clair que c'est elle qui rapporte ce discours pour elle. De plus, ce discours est inachevé au niveau phrastique comme l'indiquent les points de suspension. Ici, c'est O qui mutile, on pourrait dire qui castré le discours de l'autre, de l'homme, du bourreau qui devient victime, qui n'a pas le droit de parler pour lui-même, et qui ne peut s'empêcher de l'aimer, elle, donc d'être dépendant d'elle. Et si « c'est dans le verbe que réside le supplice », si « c'est à l'intérieur même du langage que se trouve la suprême violence<sup>39</sup> », alors c'est Sir Stephen qui est ici victime de la violence, soumis au supplice, prisonnier qu'il est du discours d'O.

L'amour de Sir Stephen est en effet la preuve de son abandon, voire de sa défaite, car O voulait cet amour, a lutté pour le faire naître, alors que Sir Stephen espérait ne pas l'aimer. Et c'est parce que le narrateur « omniscient » a accès aux pensées d'O que le lecteur connaît ses desseins et les reconnaît dans le texte. En effet, elle

voulait qu'il l'aimât, voilà la vérité : qu'il fût impatient de toucher ses lèvres et de pénétrer son corps, qu'il la saccageât au besoin, mais qu'il ne pût, devant elle garder son calme et maîtriser son plaisir<sup>40</sup>.

Alors que Sir Stephen lui déclare : « Vous m'obéirez sans m'aimer et sans que je vous aime<sup>41</sup>. » Bien sûr, c'est O qui parvient à ses fins puisque Sir Stephen l'aime, comme on le voit dans ce discours rapporté, encore, par O :

Il lui fit remarquer aussi qu'elle n'avait jamais été, en sa présence, possédée par René (ni par personne d'autre) comme elle l'avait été en présence de René par lui (et à Roissy par bien d'autres hommes). Elle n'en devait pas conclure que de René seul lui viendrait l'humiliation de se livrer à un homme qui ne l'aimait pas — et peut-être d'y prendre plaisir — devant un homme qui l'aimait. (Il insistait, si longuement, si brutalement : elle ouvrirait bientôt son ventre et ses reins, et sa bouche à ceux de ses amis qui auraient envie d'elle, quand ils l'auraient rencontrée — qu'O douta si cette brutalité ne s'adressait pas à lui autant qu'à elle, et elle ne retint que la fin de la phrase : un homme qui l'aimait. Quel autre aveu voulait-elle ?)

On ne peut que constater le triomphe d'O qui non seulement amène l'homme à avouer son amour, et par là sa faiblesse, mais aussi contrôle si complètement la narration que le lecteur ne peut juger lui-même de l'aveu de Sir Stephen, car toutes ses paroles sont filtrées par O. Les parenthèses et les tirets indiquent les commentaires et l'interprétation d'O qui décode le discours de l'autre, le découpe, pour enfin se l'approprier.

38 Pauline Réage, *Histoire d'O*, op. cit., p. 160.

39 Jean-Pierre Martinon, *Les métamorphoses du désir et l'œuvre*, op. cit., p. 223.

40 Pauline Réage, *Histoire d'O*, op. cit., p. 115.

41 *Ibid.*, p. 122.

42 *Ibid.*, p. 161.

Si l'on accepte la domination d'O dans la narration, on ne peut plus la considérer comme le néant que représente son nom. Elle ne peut être ce zéro, ou plutôt elle ne peut être uniquement cela. Beaucoup ont fait l'onomastique d'*Histoire d'O* et certains ont trouvé des choses intéressantes. Pour Pallister, O est « Ouverte, Obéissante, Objet, Orifice<sup>43</sup> ». Gaëtan Brulotte explique le choix de cette voyelle unique « parce que la voyelle est le langage de ce qui, chez l'homme, se rapproche le plus de l'instinct animal. C'est la substance vocale du cri, de l'exclamation<sup>44</sup> ». Plus intéressant encore : « [...] en symbolique O représente le sexe, mais dans son sens générique, dépersonnalisé, à la fois mâle et femelle<sup>45</sup> ». O, c'est aussi le cercle, l'anneau trop petit que porte O à son annulaire, les anneaux des colliers et des bracelets, eux-mêmes anneaux de cuir, puis de fer, mais aussi et surtout « l'anneau de chair », « l'anneau des reins », « l'anneau plus délicat qu'une rose », c'est-à-dire l'anneau anal. Le sujet, souvent tabou, de l'érotisme anal est, si l'on peut dire, particulièrement approfondi dans *Histoire d'O*, parfois véritable « histoire de l'anus ». Cet anneau de chair que le petit enfant apprend à contrôler pour contrôler son environnement (c'est-à-dire, au stade anal quand l'enfant agit sur son sphincter pour retenir ou libérer les fèces<sup>46</sup>), est jugé trop étroit chez O qui est alors élargie de la plus étrange façon :

O porta fixée au centre de ses reins par trois chaînettes tendues à une ceinture de cuir autour de ses hanches, de façon que le mouvement intérieur de ses muscles ne la pût repousser, une tige d'ébonite faite à l'imitation d'un sexe dressé. Une chaînette suivait le sillon des reins, les deux autres le pli des cuisses de part et d'autre du triangle du ventre, afin de ne pas empêcher qu'on y pénétrât au besoin. Quand René avait sonné, c'était pour faire apporter le coffret où dans un compartiment il y avait un assortiment de chaînettes et de ceintures, et dans l'autre un choix de ces tiges, qui allaient des plus minces aux plus épaisses. Toutes avaient en commun qu'elles s'élargissaient à la base, pour qu'on fût certain qu'elles ne remonteraient pas à l'intérieur du corps, ce qui aurait risqué de laisser se resserrer l'anneau de chair qu'elles devaient forcer et distendre. Ainsi écartelée, et chaque jour davantage, car chaque jour Jacques, qui la faisait mettre à genoux, ou plutôt prosterner, pour veiller à ce que Jeanne ou Monique, ou telle autre qui se trouvait là, fixassent la tige qu'il avait choisie, la choisissait plus épaisse<sup>47</sup>.

De par sa longueur et l'agencement syntaxique complexe de ses phrases, un tel passage ne peut que frapper, intriguer et retenir le lecteur qui pourrait fort bien ne pas comprendre exactement de quoi il est question et être obligé de le lire plusieurs fois. Le thème est en effet central, car l'élargissement de l'anus permet à O de s'ouvrir complètement, dans un total abandon, on pourrait dire avec générosité. N'ayant pas le droit de croiser les jambes ou de protéger sa poitrine, O se doit ainsi d'être toujours ouverte, ce qui, et on comprend que certaines féministes l'aient dénoncé, la libère, car « elle songeait que le mot s'ouvrir à quelqu'un, qui veut dire se confier, n'avait pour elle qu'un seul sens,

43 Janis L. Pallister, "The Anti-Castle in the Works of 'Pauline Réage', *art. cit.*", p. 6-7.

44 Gaëtan Brulotte, « Oui, *art. cit.* », p. 23.

45 *Ibid.*, p. 24.

46 Voir *Psychoanalyse et pédiatrie* de Françoise Dolto, 1971, p. 36 : « Par la conquête de la discipline sphinctérienne, l'enfant découvre ainsi la notion de son pouvoir, de sa propriété privée : ses selles, qu'il donne ou non. Pouvoir auto-érotique sur son transit, pouvoir affectif sur sa mère, qu'il peut récompenser ou non. »

47 Pauline Réage, *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 69-70.

littéral, physique et d'ailleurs absolu, car elle s'ouvrait en effet de toutes les parts de son corps qui pouvaient l'être<sup>48</sup> ». Et donc,

dans cette déclôture heureuse où se révèle une ardeur épanouie, l'abandon généreux, le corps arrive enfin à ce bonheur rare, difficile, d'une affectivité incessamment bruyante et d'une chair érotiquement affirmée. Le corps lève donc une clôture. Il lève sa censure<sup>49</sup>.

Élargir l'anus est bien en soi une *agression anale*, dans un sens psychanalytique, comme le souligne Françoise Dolto :

Si, par ailleurs, par jeu ou constipation fortuite, l'enfant retient ses excréments, *il s'ensuit* souvent une agression anale de l'adulte, le suppositoire ou même le lavement. Pour l'enfant, c'est une économie d'effort, et une satisfaction érotique de *séduction passive* ; mais l'opération peut être douloureuse, l'adulte peut se fâcher. L'ambivalence affective se dessine encore et se lie associativement au masochisme naissant<sup>50</sup>.

Ainsi, O séduit « passivement » ses « tortionnaires » qui, en l'élargissant, répètent cette agression archaïque pour faire quoi, sinon contrôler le « pouvoir auto-érotique » de la jeune femme, c'est-à-dire, contrôler le contrôle qu'elle peut avoir de son propre corps. Mais cette prise de pouvoir, au contraire de l'enfant assujéti à ses parents, ne peut se passer sans le consentement d'O qui, elle, est une adulte, et qui, en se prêtant, ou non, au jeu pervers de la séduction masochiste, domine à son tour le contrôle du dominant.

Parallèlement à l'élargissement de l'anneau anal, en réalité complémentaiement, on resserre l'anneau de la taille d'O en lui faisant porter un corset qui « avait si bien cintrée qu'elle paraissait prête à se briser tant elle était mince. Ses hanches en semblaient plus rondes et ses seins plus lourds<sup>51</sup>. » Les hanches et les seins partagent alors avec l'anus et la taille le cercle, le O. Cet étranglement, ce resserrement a aussi pour but de faire ressortir les zones érogènes, afin qu'elles soient « délivrées, pour mieux s'offrir<sup>52</sup> », et ainsi « ressermer équivaut donc à redistribuer une masse donnée, à la répartir vers une plus grande sexualisation du corps, vers une plus vive générosité de soi<sup>53</sup> ». Le resserrement est d'ailleurs associé à la jouissance pour O qui, quand elle fait l'amour à une femme, aime « la sentir se ressermer autour de ses doigts<sup>54</sup> ». Et donc, dans l'abandon de la jouissance, « le resserrement est forme d'expression, d'expurgation, d'éparpillement de l'être. Ainsi ressermer, c'est desserrer, aussi paradoxal que cela puisse paraître<sup>55</sup>. »

Le cercle génère ainsi de multiples signifiants pour rejoindre irrémédiablement l'encerclement de la narration par le narrateur qui commence et termine le récit en laissant la parole à O au milieu. Mais ceci est peut-être moins important que le signe même

---

48 *Ibid.*, p. 183.

49 Gaëtan Brulotte, « Oui, *art. cit.* », p. 32.

50 Françoise Dolto, *Psychanalyse et pédiatrie, op. cit.*, p. 37.

51 Pauline Réage, *Histoire d'O, op. cit.*, p. 210.

52 Gaëtan Brulotte, « Oui, *art. cit.* », p. 34.

53 *Idem.*

54 Pauline Réage, *Histoire d'O, op. cit.*, p. 243.

55 Gaëtan Brulotte, « Oui, *art. cit.* », p. 36.

d'O, écrit en majuscule, qui troue littéralement le texte, attire et retient inmanquablement l'œil dès la première lecture. O ne s'appellerait pas O mais Jacqueline, ou Anne-Marie, ou même René ou Sir Stephen, on ne pourrait la repérer d'un seul coup d'oeil dans la graphie du texte. Ce O est donc une boucle qui accroche le lecteur, c'est l'orifice par lequel on pénètre le texte de façon détournée (comme O est pénétrée analement), c'est l'œil qui semble épier le lecteur, c'est la présence, voire même la domination ultime de l'actrice ainsi nommée, qui devient alors une Obsession. En effet, pour vraiment comprendre le texte en profondeur, il faut le pénétrer « par derrière » comme je le fais en ce moment, c'est-à-dire en traversant les signifiés, et non pas « par devant », en restant à la surface de ses signifiés, ce qui en fait en quelque sorte une « lecture anale ». Ainsi, contrairement à ce que les apparences peuvent faire croire, O est plus maîtresse de sa destinée que les autres acteurs qu'elle domine, et qui sont eux, prisonniers d'un texte qui ne les met pas en valeur. On l'a vu, René est un pâle maître, acteur fort peu intéressant ; Sir Stephen, malgré sa force, est pris au piège du désir d'O ; les femmes, elles, au contraire de ce que l'on pourrait penser, sont, dans la réalité de la fiction, les plus fortes.

Anne-Marie a retenu l'attention des critiques comme la seule femme possédant une autorité, ce qui la catégorise inmanquablement comme la complice des hommes, traîtresse à la cause féminine, réduite à n'être que " a woman who claims to love women, who acts the part of a lesbian (but who in fact commits all her acts only to please men)<sup>56</sup>". Anne-Marie dérange beaucoup les " sensitive female readers ", telles que Griffin, Pallister, ou Silverman<sup>57</sup>, qui ne peuvent accepter qu'une femme puisse faire partie des « tortionnaires » de la « malheureuse » O. Il est vrai qu'Anne-Marie est la seule femme en position d'autorité et c'est elle qui pose les anneaux sur O et la marque au fer rouge. Elle dirige la maison de Samoï dans laquelle les filles sont constamment nues alors qu'Anne-Marie est la seule à rester habillée, jusque dans l'intimité des caresses amoureuses (comme O avec ses conquêtes féminines), et elle apparaît à O comme un « grand seigneur exilé, un libertin courageux<sup>58</sup> ». Bien qu'elle n'ait des rapports sexuels qu'avec des femmes dans le roman, elle ne prétend pas être lesbienne, ou aimer les femmes plus que les hommes. Elle ne prétend rien du tout en réalité, ne dépend de personne et « personne ne possédait Anne-Marie<sup>59</sup> ». Par contre, elle possède Claire, une des pensionnaires de Samoï, ce qui étonne O : « " Mais tu n'appartiens à personne ? " dit O. " Claire appartient à moi, " dit Anne-Marie survenant<sup>60</sup>. » Son influence est grande, Sir Stephen et René la respec-

56 Susan Griffin, " Sadosomochism and the Erosion of Self, *art. cit.* ", p. 192.

57 L'article de Kaya Silverman, " *Histoire d'O : The Story of a Disciplined and Punished Body* ", est un long résumé du roman qui se veut à la fois commentaire sémiotique objectif, et dénonciation morale subjective, lesquels ne cohabitent pas forcément très bien ensemble. Son analyse diffère radicalement de la mienne : " The heroine of *Histoire d'O*, like some of Freud's more rebellious heroines, knows herself to be constituted in and through a discourse which exceeds her — one which speaks for her, in her place " (Kaya Silverman, " *Histoire d'O : The Story of a Disciplined and Punished Body* ", 1983, p. 63) [L'héroïne d'*Histoire d'O*, comme les héroïnes les plus rebelles de Freud, se sait entièrement composée dans et au travers d'un discours qui la dépasse — un discours qui parle pour elle, à sa place].

58 Pauline Réage, *Histoire d'O*, *op. cit.*, p. 207.

tent comme leur égale, et pourtant rien dans le texte ne dit, ni même ne suggère que tout ce qu'elle fait soit uniquement pour plaire aux hommes. Elle est, de surcroît, assez importante pour que son nom figure dans le titre du troisième des quatre chapitres du livre : *Anne-Marie et les anneaux*. La dualité de son nom composé nous rappelle un être double, difficile à simplifier, à la fois masculin et très féminin, agissant « comme un homme », mais affirmant sa féminité. Il est vrai qu'en perçant la chair des filles, en leur fixant les anneaux, elle peut apparaître comme un substitut de l'homme dominateur, mais elle est en réalité bien plus qu'un substitut, car elle les dépasse en pouvoir, n'étant pas esclave de son désir comme le sont Sir Stephen ou René. Elle est plus proche d'O que les acteurs masculins, car elle la comprend mieux et on peut deviner qu'elle est, en quelque sorte, une version plus âgée, mûrie, de la jeune femme. C'est pourquoi Anne-Marie est la seule qui sait exactement ce que le supplice représente pour O, et quand elle fait fouetter O pour la première fois à l'intérieur des cuisses (ce que les hommes n'avaient jamais fait, ignorant la sensibilité particulière de la chair à cet endroit), elle lui demande de la remercier :

« Remercie-moi », dit Anne-Marie à O, et O la remercia. Elle savait bien pourquoi Anne-Marie avait tenu, avant toute chose, à la faire fouetter. Qu'une femme fût aussi cruelle, et plus implacable qu'un homme, elle n'en avait jamais douté. Mais O pensait qu'Anne-Marie cherchait moins à manifester son pouvoir qu'à établir une complicité. O n'avait jamais compris, mais avait fini par reconnaître, pour une vérité indéniable, et importante, l'enchevêtrement contradictoire et constant de ses sentiments : elle aimait l'idée du supplice, quand elle le subissait elle aurait trahi le monde entier pour y échapper, quand il était fini elle était heureuse de l'avoir subi, d'autant plus heureuse qu'il avait été plus cruel et plus long. Anne-Marie ne s'était pas trompée à l'acquiescement ni à la révolte d'O, et savait bien que son merci n'était pas dérisoire<sup>61</sup>.

Ainsi, *Anne-Marie et les anneaux* pourrait se lire *Anne-Marie et les « anne-O »*<sup>62</sup>, car il est clair qu'Anne-Marie est un maillon de chaîne, un anneau indispensable à l'interprétation d'O et de sa situation. Elle est donc une alliée objective de la jeune femme et lui permet de s'épanouir dans la voie qu'elle s'est choisie.

Mais O n'a pas que des amies dans le roman, et il est certain que si elle n'est pas vraiment une rivale ou une ennemie, Jacqueline représente un danger pour O et s'oppose à elle, en est le contraste. Aucun critique n'a vraiment étudié le rôle de Jacqueline au sein du roman, et c'est regrettable, car c'est justement un personnage de femme forte, voire fatale, qui devrait redonner de l'espoir aux « sensitive female readers ». En effet, Jacqueline n'est pas comme O, et ne le deviendra pas. Même physiquement elle semble imprenable, car tout est dur, ferme et donc fermé en elle : son petit front, ses pommettes saillantes, ses yeux clairs, son nez mongol. Posséder Jacqueline est une entreprise ardue, voire impossible, et personne ne peut ni l'influencer ni la forcer à quoi que ce soit, même en y mettant la force, puisque « sur la brillante et solide armure de Jacqueline, l'inso-

---

59 *Idem.*

60 *Ibid.*, p. 199.

61 *Idem.*

62 Gaëtan Brulotte, « Oui, *art. cit.* », p. 26.

lence glissait sans rien entamer, Jacqueline ne la percevait même pas<sup>63</sup> ». Elle est égoïste et opportuniste par sa volonté de sortir de son milieu, de sa condition de pseudo-aristocrate russe tombée dans la misère, et surtout par celle de ne pas ressembler aux femmes de sa famille dont le portrait est tout à fait saisissant :

Une famille, c'était peu dire, une tribu, ou plutôt une horde. Grand-mère, tante, mère, et même une servante, quatre femmes entre soixante-dix et cinquante ans, fardées, criantes, étouffées sous les soies noires et le jais, sanglotant à quatre heures du matin dans la fumée des cigarettes à la petite lueur rouge des icônes, quatre femmes dans le cliquetis des verres de thé et le chuintement rocailleux que Jacqueline aurait donné la moitié de sa vie pour oublier, elle devenait folle d'avoir à leur obéir, à les entendre, et seulement à les voir<sup>64</sup>.

Ainsi Jacqueline n'a-t-elle pas les mêmes motivations qu'O, laquelle est en réalité plus libre, car elle n'est pas enfermée dans le carcan de sa famille, ce carcan principalement féminin. Jacqueline a de la sorte des chaînes d'esclave, d'autant plus lourdes à porter qu'elle ne les a pas choisies, et dont elle veut se défaire. Un premier pas vers la liberté est pour elle de changer de nom :

[...] elle ne s'appelait pas Jacqueline. Jacqueline était un nom pour son métier, un nom pour oublier son vrai nom, et avec son vrai nom le gynécée sordide et tendre, pour s'établir au jour français, dans un monde où il existe des hommes qui vous épousent, et qui ne disparaissent pas dans de mystérieuses expéditions comme son père qu'elle n'avait jamais connu, marin balte perdu dans les glaces du pôle<sup>65</sup>.

Contrairement à O, Jacqueline ne se donne ni ne se prête, et en outre elle « était passionnément attachée à ce qui lui appartenait, mais d'une indifférence absolue à ce qui ne lui appartenait pas<sup>66</sup> ». En cela elle menace l'équilibre d'O, annule ses efforts en quelque sorte en faisant de René un esclave bien plus pathétique qu'O elle-même.

Il est alors clair que le rôle de Jacqueline sert à prouver la réelle, et peut-être pour certains, l'insoupçonnée faiblesse des hommes d'une part, et l'agressivité, la cruauté enfouie d'O, d'autre part. Là encore, le texte livre à l'attention les indices pertinents. La beauté de Jacqueline impressionne O qui, beaucoup moins belle, la désire violemment tout en étant, et c'est très clair, jalouse d'elle. O a envers la jeune femme des pulsions de viol, de ces mêmes assauts sauvages dont elle est elle-même la victime consentante auprès des hommes, mais ces pulsions sont refoulées :

Dix fois elle aurait pu, sans même parler, prendre Jacqueline par les épaules, la clouer des deux mains contre le mur comme on fait d'un papillon avec une épingle ; Jacqueline n'aurait pas bougé, ni sans doute seulement souri. Mais O était désormais comme les bêtes sauvages, qui ont été faites captives, et qui servent d'appeau au chasseur, ou qui rabattent pour lui, et ne bondissent que sur son ordre. C'est elle qui parfois, pâle et tremblante, s'appuyait au mur, obstinément clouée par son silence, attachée par son silence, et si heureuse de se taire. Elle attendait un ordre. Il ne lui vint pas de René, mais de Sir Stephen<sup>67</sup>.

---

63 Pauline Réage, *Histoire d'O*, op. cit., p. 168.

64 *Ibid.*, p. 171.

65 *Ibid.*, p. 171-172.

66 *Ibid.*, p. 176.

On ne peut nier qu'il y a bien à l'origine un désir violent de posséder Jacqueline, comme elle le fut elle-même, de la part d'O. L'ordre de Sir Stephen valorise ainsi ce désir en lui fournissant un prétexte, une raison de s'accomplir, même si, et c'est assez troublant, O se révolte contre l'idée d'amener Jacqueline à Roissy :

Comme une devineresse, elle voyait dans la tache brune qui s'élargissait des images insoutenables : les yeux glacés de Jacqueline devant le valet Pierre, ses hanches, sans doute aussi dorées que ses seins, et qu'O ne connaissait pas, offertes dans sa grande robe de velours rouge retroussée, sur le duvet de ses joues des larmes et sa bouche fardée ouverte et criant, et ses cheveux droits comme paille fauchée sur son front, non c'était impossible, non pas elle, pas Jacqueline <sup>68</sup>.

Devenue narratrice actorielle, O exprime en vérité son excitation devant la perspective du maltraitement de Jacqueline, et sa révolte ne peut duper. En effet, la « malheureuse » O est moins inoffensive qu'il n'y paraît et c'est le désir de se venger, autant que celui de la posséder, qui lui fait par la suite contempler avec une joie certaine la perspective d'emmener Jacqueline à Roissy :

Le soir, à la nuit close, quand Jacqueline fut couchée, et qu'O eut rejeté le drap pour la regarder à la lumière de la lampe, après lui avoir dit « René est amoureux de toi », car elle le lui dit, et le lui dit aussitôt, O, qui à l'idée de voir ce corps si fragile et si mince labouré par le fouet, ce ventre étroit écartelé, la bouche pure hurlante, et le duvet des joues collé par les larmes, avait été un mois plus tôt soulevée d'horreur, se répéta la dernière parole de René, et en fut heureuse<sup>69</sup>.

Il est clair ici qu'O souhaite faire souffrir à son tour, torturer, dominer Jacqueline et lui faire avaler sa fierté de beauté inaccessible. O qui, lorsqu'elle fut désignée à son tour par Anne-Marie pour fouetter une autre fille, « avait été saisie par un terrible plaisir, si aigu qu'elle se sentait rire de joie malgré elle, et devait se faire violence pour ralentir ses coups et ne pas frapper à toute volée <sup>70</sup> ». O, à l'instar de la chouette dont elle porte le masque à la fin du roman, est tout autant proie et prédatrice, et il serait faux de la réduire à un archétype triste et sordide du sado-masochisme, qui n'est, par ailleurs, pas un terme satisfaisant pour exprimer l'œuvre de Pauline Réage.

En revanche, Pauline Réage réussit un tour de force avec une écriture en effet contrôlée, dressée comme au fouet, où le maître et l'esclave échangent leurs rôles, comme le narrateur auctorial et le narrateur actorielle le font. La domination de la focalisation du roman par l'actrice O est un signifié que l'on ne saurait négliger, mais qui hélas passe souvent inaperçu, même aux lecteurs les plus avisés comme par exemple Gaëtan Brulotte :

D'abord, notons que ce récit nous paraît en un sens asservi. Ce texte flagellant est en effet donné par un maître, le narrateur, qui s'instaure ici, à première vue, en souverain de son énonciation. Il parle à la place d'O, comme s'il était en elle : ce narrateur s'affirme ici à l'image même de Sir Stephen, le maître d'O, qui « par une étrange substitution, parlait pour elle et à sa place. Comme s'il avait été, lui, dans son propre corps ». La structure même de la narration représente ainsi un premier et fondamental phénomène de dépossession. À Roissy, on enlève à O le droit de parole. Le narrateur ici fait de même. On n'a donc pas

---

67 *Ibid.*, p. 140-141.

68 *Ibid.*, p. 164.

69 *Ibid.*, p. 191.

70 *Ibid.*, p. 205.

l'initiative ni la responsabilité de la narration. Elle dépend d'une instance qui lui est extérieure. Elle est racontée, gouvernée, dans le mouvement même de l'écriture, par « quelqu'un d'autre »<sup>71</sup>.

Sans vouloir contredire Brulotte qui signe dans cet article une analyse à mon avis inégalement d'*Histoire d'O*, j'oserais toutefois avancer *mon* interprétation qui va, je pense, à l'opposé de la sienne. Ce que dit Brulotte est juste, le narrateur est bien un maître dominateur à l'image de Sir Stephen, un « dominant », mais ce narrateur passe d'abord par O, comme je l'ai démontré dans mon analyse. En effet, ce que Brulotte oublie, c'est la présence indiscutable du discours indirect libre qui fait de ce narrateur / dominateur, une instance dominée en amont par l'un des acteurs du texte, en l'occurrence O, ce qui veut dire qu'avant d'être dominateur, le narrateur est dominé, et ainsi de suite, le maître et l'esclave échangeant leur rôle, comme dans un jeu « sadomasochiste ». Cependant, Brulotte a observé ce phénomène au niveau phrastique :

Il arrive en outre, et cela d'une manière étonnamment fréquente, que les rapports principale-subordonnée brutalement s'inversent : de sorte que l'esclave (la subordonnée) se comporte en maître et prend alors la tête de la phrase. « Qu'O ait pu hésiter à parler à Jacqueline de ce que René appelait à juste titre sa véritable condition, c'est ce qu'elle ne comprenait pas. » Ces saturnales syntaxiques où l'esclave prend la place du maître, la subordonnée, celle de la principale, produisent, on le voit, une perturbation qui s'étend à la structure toute entière de la phrase et renverse son ordre C'est une phrase en fête, un lieu de désordre, où les hiérarchies se désorientent<sup>72</sup>.

Peut-être Brulotte oublie-t-il de dire que cette « perturbation » s'étend également au texte entier ? Il reste que mon interprétation m'appartient et j'en suis seule responsable, car ce que j'ai voulu démontrer ici, c'est que ce roman, *Histoire d'O*, n'a pas encore fini de révéler ses secrets génétiques et, je l'espère, d'autres que moi reprendront mon analyse, la critiquant ou non, pour continuer d'approfondir encore ce texte magnifique.

Et peut-être pouvons-nous espérer voir enfin au programme d'un cours de littérature française ce livre qui fait toujours peur, ce croque-mitaine que l'on voudrait laisser dans son placard, cette étrange *Histoire d'O* ?

---

71 Gaëtan Brulotte, « Oui, *art. cit.* », p. 51.

72 *Ibid.*, p. 50.

---

**Références**

- BENJAMIN, Jessica, *The Bonds of Love : Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books, 1988.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- BERSANI, Leo, *A Future for Astyanax : Character and Desire in Literature*, Boston, Little, Brown and Company, 1969.
- BRULOTTE, Gaëtan, « Oui », *Champs d'application*, n° 2 (1974), p. 20-52.
- COSMAN, Carol, « Story of O », *Women's Studies*, n° 2 (1974), p. 25-36.
- DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou les infortunés du sexe des femmes*, Paris, Librairie François Maspero, 1980.
- DEFORGES, Régine, *O m'a dit : entretiens avec Pauline Réage*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1975.
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- DOLTO, Françoise, *Psychanalyse et pédiatrie*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GRIFFIN, Susan, « Sodomasochism and the Erosion of Self : a Critical Reading of *Story of O* », dans Robin Ruth LINDEN et al., *Against Sodomasochism : a Radical Feminist Analysis*, East Palo Alto, Frog in the Well, 1982.
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Paris, Librairie José Corti, 1981.
- MANDIARGUES, André Pieyre de, « Preface », dans Pauline Réage, *Story of O*, New York, Ballantine Books, 1973 (trad. de S. d'Estrée).
- MARTINON, Jean-Pierre, *Les métamorphoses du désir et l'œuvre : le texte d'Éros ou le corps perdu*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970.
- PALLISTER, Janis L., « The Anti-Castle in the Works of 'Pauline Réage' », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. XVIII, n° 2 (1985), p. 3-13.
- PURKHARDT, Brigitte, « Histoire d'O ou le quaternion de la condition féminine », *La petite revue de philosophie, Les provocations d'Éros*, vol. XI, n° 2 (printemps 1990), p. 95-118.
- RÉAGE, Pauline, *Histoire d'O*, précédé de *Le bonheur dans l'esclavage* par Jean Paulhan, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1972 [1954].
- — —, *Retour à Roissy*, précédé de *Une Fille amoureuse*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1969.
- SAINT-JORRE, John de, « The Unmasking of O », *The New Yorker*, 1<sup>er</sup> août 1994, p. 42-50.
- SILVERMAN, Kaja, « Histoire d'O : The Story of a Disciplined and Punished Body », *Enclitic*, vol. VII, n° 2 (1983), p. 63-81.