

Descontinuidades e
confluências de olhares
nos estudos francófonos

Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos

Volume 1

I Congresso Luso-Espanhol de Estudos Francófonos

Associação Portuguesa de Estudos Franceses (APEF)
Associação de Professores de Francês da Universidade Espanhola (APFUE)

Universidade do Algarve, FCHS, 10-12 de Outubro de 2007

Organização
Ana Clara Santos



2010

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
CONFERÊNCIA DE ABERTURA	
COMPARATISME ET FRANCOPHONIES..... <i>Daniel-Henri Pageaux</i>	15
LITTERATURAS FRANCÓFONAS	
LA RECHERCHE SUR LES RÉCITS DES VOYAGEURS FRANÇAIS AUX ÎLES ATLANTIQUES <i>Berta Pico</i>	33
VIAJES NARRADOS Y PALABRAS VIAJERAS : VOCES ESPAÑOLAS EN LOS RELATOS DE EXPLORACIÓN FRANCESES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX..... <i>Clara Curell, Cristina G. d'Uriarte, José M. Oliver</i>	47
VISIÓN MODERNISTA DE JERUSALÉN Y JAPÓN EN LAS CRÓNICAS DE VIAJES DE PIERRE LOTI Y HENRIQUE GÓMEZ CARRILLO..... <i>María Luísa Torres Montes, María José Sueza Espejo</i>	57
MÉDIATION SUBVERSIVE ET MÉTAMORPHOSE La chaîne de lecture dans l'œuvre de Paul Nougé <i>Lénia Marques</i>	71
EL OBJETO CAÍDO. ESTÉTICA DE LO FEO EN EL SURREALISMO La «laideur» en Joyce Mansour y Gisèle Prassinos <i>Maite Noeno Carballo</i>	83
LA SUZANNE GIRALDUCIENNE, ENTRE LE PROPOS SENSUEL ET SON CONTREPOIDS LANGAGIER..... <i>Encarnación Medina Arjona</i>	97
LE JEU DANS LA TRILOGIE NARRATIVE DE SAMUEL BECKETT..... <i>María Badiola Dorronsoro</i>	107

SOLEIL SANS OMBRE.....	117
<i>María Isabel Blanco Barros</i>	
LES ZIGZAGS POÉTIQUE-RHÉTORIQUES DU <i>PETIT VÉLO</i> , OU LE LUDISME DE L'ÉCRITURE PERECQUIENNE COMME RECHERCHE LITTÉRAIRE.....	129
<i>Ana Alexandra Seabra de Carvalho</i>	
REGARDS CROISÉS SUR TANGER.....	139
<i>Lola Bermúdez Medina, Inmaculada Díaz Narbona</i>	
L'UNIVERS POÉTIQUE DE MOHAMMED DIB Esquisse d'un itinéraire	151
<i>Adelaida Porras Medrano</i>	
ÉCRITURE ET ENGAGEMENT DANS L'ŒUVRE DE TAHAR BEN JELLOUN.....	163
<i>Bernard Urbani</i>	
DU CORPS DE LA LANGUE SACRÉE AU CORPS LANGUE PROFANE DANS L'ÉCRITURE DE JEANNE HYVRARD ET D'HÉLÈNE CIXOUS.....	181
<i>Amelia Peral Crespo</i>	
ENTRE LE DEHORS ET LE DEDANS: ÉVOLUTION ET PARCOURS DES ÉCRIVAINS-VOYAGEURS DU PAYSAGE LITTÉRAIRE SUISSE CONTEMPORAIN.....	191
<i>Margarida Alfaro Amieiro</i>	
PROCÉDÉS NARRATIFS ET QUESTION IDENTITAIRE DANS LE ROMAN DE <i>CENDRES ET DE FUMÉES</i> DE PHILIPPE BLASBAND (1990).....	207
<i>Julie Léonard</i>	
LA VOIX DE L'ÉCRITURE DANS UN RÉCIT POLYPHONIQUE D'HENRI BAUCHAU : <i>L'ENFANT DE SALAMINE</i> (1991)	223
<i>María Teresa Lozano Sampedro</i>	
SÉMIOTIQUE D'UNE SÉDUCTION AU CRÉPUSCULE DU XXÈME SIÈCLE Les artifices d'une séductrice chez Jacqueline Harpman	235
<i>José Luis Arráez Llobregat</i>	
POUR UNE POÉTIQUE DU POST-PORN. Androgynat, domination et bodybuilding dans l'œuvre de Nathalie Gassel	247
<i>Juan Jiménez Salcedo</i>	
RÉNOVATION MÉTHODOLOGIQUE DANS L'HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE EN BELGIQUE FRANCOPHONE AU XXIE SIÈCLE.....	255
<i>André Bénit</i>	

D'UN CERTAIN ROMAN CONTEMPORAIN: RAVEL DE JEAN ENCHENOZ
ET *LES OUBLIÉS* DE CHRISTIAN GAILLY..... 273
Dominique Faria

AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION ILLUSTRÉES DANS LES BANDES DESSINÉES :
Marjane Satrapi, Johanna Schipper et Dominique Goblet..... 283
Adela Cortijo Talavera

LANGUE(S) ET HISTOIRE(S): PROLÉGOMÈNES DE L'IDENTITÉ
DANS LES ÉTUDES FRANCOPHONES..... 295
José Domingues de Almeida

CONFERÊNCIA

RABELAIS CHEZ LES *INDALGOS BOURRACHOUS MARRANISEZ*..... 307
Alicia Yllera

ESTUDOS DE RECEPÇÃO

A CONTRIBUIÇÃO FRANCESA NA CULTURA EUROPEIA..... 323
Ana Isabel Moniz

AS IDEIAS DE FRANÇA E DE ESPANHA EM PORTUGAL
Das influências históricas à actual construção da casa comum europeia 329
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

TRADUCTION ET RÉCEPTION DE L'OEUVRE DE COLETTE EN ESPAGNE..... 335
Alfonso Saura

ANÁLISIS DE LA PARATEXTUALIDAD EN LAS VERSIONES FRANCESA Y
ESPAÑOLA DE LA OBRA *LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE*..... 347
Esther Hernández Longas

A FRANCOFILIA NEO-REALISTA DA *VÉRTICE* PÓS-GUERRA..... 361
Carina Infante do Carmo

LA TRADUCTION DE ROMANS POUR LA JEUNESSE FRANÇAIS EN ESPAGNOL :
Esquisse d'une identité socioculturelle 373
Esther Laso y Léon

REGARDS CROISÉS ENTRE L'ESPAGNE ET LE MAROC :
Les frontières mobiles au-delà du Détroit. 387
Claudine Lécrivain

L'ŒUVRE DE TAHAR BEN JELLOUN TRADUITE AU PORTUGAL..... <i>Ana Cristina Tavares</i>	403
L'INTERTEXTE RELIGIEUX ET MYTHIQUE DANS <i>MÉTAPHYSIQUE DES TUBES</i> D'AMÉLIE NOTHOMB..... <i>Hélène Marcotte</i>	417
IMAGOTYPES ACTUELS ET DÉNONCÉS : AMÉLIE NOTHOMB ET JOÃO DE MELO... <i>Maria João Simões</i>	427
PRESSE PÉRIODIQUE PORTUGAISE ET DIFFUSION DE BIENS CULTURELS : quelle(s) présence(s) francophone(s) ? <i>Fátima Outeirinho</i>	439
PRÉSENCES RÉCENTES DE VOLTAIRE DANS LES LETTRES ESPAGNOLES..... <i>Francisco Lafarga</i>	449
DEUX TRANSPOSITIONS DE MARIVAUX AU CINEMA : Notes sur <i>La Fausse Suivante</i> (Jacquot, 2000) et <i>Triumph of Love</i> (Peploe, 2001)... <i>María Teresa Ramos Gómez</i>	455
REGARDS CROISÉS FRANCE-ARMÉNIE. L'ŒIL DE LA CAMERA. Engagement politique et enracinement culturel dans la filmographie de Robert Guédiguian..... <i>Ana Isabel Labra Cenitagoya</i>	469
THAÏS DE JULES MASSENET : Du roman d'Anatole France au livret de Louis Gallet..... <i>Luís Carlos Pimenta Gonçalves</i>	485
LA RÉCEPTION DE LA DRAMATURGIE DE JEAN-LUC LAGARCE OU UNE VOIX ENFIN ENTENDUE..... <i>Ana Clara Santos</i>	497
YASMINA REZA, OU LE THÉÂTRE DE LA CONTENTION..... <i>Ignacio Ramos Gay</i>	507
L'APPORT FÉMININ AU THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN : <i>Toutes les peines du monde, Le Monde de Mars et Portrait d'art,</i> <i>Baptême et Mariage</i> de Natacha Pontcharra <i>Claude Benoit</i>	517
UN REGARD POSTCOLONIAL SUR LA NÉGRITÉ DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN : AUTOUR DE PIÈCE AFRICAINE DE CATHERINE ANNE <i>Domingo Pujante González</i>	527

POUR UNE POÉTIQUE DU POST-PORN

Androgynat, domination et bodybuilding dans l'œuvre de Nathalie Gassel

Juan Jiménez Salcedo

Universidad Pablo de Olavide

Nathalie Gassel est l'une des auteures les plus étonnantes de l'actuelle scène littéraire belge. Appartenant entièrement à la littérature du XXI^e siècle –son premier ouvrage, *Éros androgyne*, est publié en 2000-, adepte du *bodybuilding*, championne de boxe thaïlandaise et poète, sa prose se veut une célébration du corps. Elle fait partie d'une génération d'écrivaines –des femmes pour la plupart, bien qu'il y ait aussi des hommes, comme Michel Houellebecq ou Frédéric Beigbeder- qui placent le corps et la sexualité au centre de la création littéraire, telles que Claire Legendre, Virginie Despentes ou Catherine Millet.

Elle a publié pour le moment cinq ouvrages : *Éros androgyne* (2000), *Musculatures* (2001), *Stratégie d'une passion* (2004), *Construction d'un corps pornographique* (2005) y *Des années d'insignifiance* (2006). Il faut préciser que son œuvre se lit comme un ensemble, comme un seul roman. Les textes se complètent les uns les autres, comme une toile que l'auteure n'aurait pas encore terminé de tisser. La sexualité est présentée dans l'œuvre de Nathalie Gassel comme une manière de renverser les rapports créés par la pornographie d'inspiration patriarcale, de façon à en faire un lieu de la subversion du genre. C'est là où se trouve son caractère post-pornographique.

Parlons tout d'abord du concept de post-pornographie. Il naît au même moment que les critiques à l'encontre de la prostitution. Un mouvement apparaît dans les années 80 aux États-Unis qui prône la dissociation entre prostitution et pornographie au sein du discours féministe. En effet, dans la pornographie la femme s'y exposant ne vend pas un service sexuel, mais seulement l'image, voire la représentation de l'acte sexuel, aussi abject et philo-patriarcal soit-il. La post-pornographie renverse le discours féministe sur le contrôle masculin des moyens de production des représentations sexuelles : la solution n'est pas d'abolir ces représentations, mais de s'en emparer pour les subvertir. Le terme « post-pornographie » est vraisemblablement utilisé pour la première fois par Annie Sprinkle, performeuse, écrivaine postmoderne, « pute multimédia » - comme elle aime se définir elle-même -, et star du porno à ses heures. Il apparaît pour présenter son spectacle *The Public Service Announcement*, dans lequel elle invite le public à explorer l'intérieur de son vagin à l'aide d'un spéculum et d'une lampe de poche (Sprinkle, 1998).

Mais la post-pornographie est bien au-delà de la performance artistique : les

réalisateurs Bruce LaBruce et Marlon Riggs, par exemple, dénoncent le rôle subsidiaire et le sort parfois tragique accordé aux personnages homosexuels dans le cinéma hollywoodien, ce que Vito Russo appelle le « placard cinématographique » (Russo, 1981). L'artiste taiwanaise Shu Lea Cheang, quant à elle, s'attaque, dans ses installations vidéo et dans ses films porno-science-fiction, aux codes et aux phantasmes des sociétés du monde développé. En France, le collectif *Panik Qulture* récupère les codes de la pornographie hétérosexuelle traditionnelle pour en faire une critique presque dialectique, au second degré, dans des court-métrages aux titres aussi évocateurs que *Le fabuleux destin d'Amélie Putain* ou *La culture hétéro, vous savez où je me la mets ?* La sempiternelle soumission de la femme dans le discours pornographique est remplacée par un éventail de pratiques sexuelles où les rôles sont renversés, sinon carrément détruits et reconstruits sur des bases alternatives.

Pour ce qui est de Nathalie Gassel, son écriture se traduit en termes d'autofiction, en parallèle avec la construction d'un nouveau corps bâti grâce au *bodybuilding*. Le concept d'autofiction est introduit par l'écrivain Serge Doubrovsky dans son roman *Fils* (1977) et repris au cinéma par Jean-Luc Godard dans *JLG/JLG* (1994). L'autofiction renvoie à une correspondance univoque entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, franchissant la ligne rouge qui se trouve entre la réalité et la fiction et entre l'auteur-créateur et ses créatures. Le « je » de l'auteur s'identifie au « je » du narrateur dans un double « jeu » dans lequel le lecteur refuse de faire tomber les masques. Parmi les deux vies possibles, la vraie et la fausse, l'auteur « auto-fictif » choisit la vraie. Mais, comme le dirait Fernando Pessoa, la vraie vie n'est pas celle que nous subissons tous les jours et qui nous mène au cercueil, mais l'autre, celle que nous rêvons depuis l'enfance. L'écriture de Nathalie Gassel se situe dans cette tension entre les deux vies, entre la matérialisation parfois impossible de ses pulsions et la présence étouffante d'un univers phantasmatique hypersexuelle, assisté par l'expérience voyeuse sur internet ou dans les *back-rooms* bruxellois.

L'entreprise pornographique de Gassel est appuyée par la dichotomie sujet-objet sexuel. Tous les deux sont décrits avec profusion de détails : le sujet c'est Nathalie, son corps bodybuildé et androgyne qui devient écriture. Pour Gassel, corps et littérature font une unité indivisible, même si elle a commencé par se forger un nouveau corps réel avant de passer au corps auto-fictif (Gassel, 2005 : 20). L'écriture naît d'un état de nervosité qui ne peut être canalisé qu'à l'aide d'une double activité, physique et intellectuelle, les deux étant complètement indissociables. La prose gasselienne est abrupte, comme les muscles hypertrophiés sur la chair ; les phrases sont courtes et précises, mais le lexique y est précieux et soigné. L'écriture de Gassel transmet la cadence des répétitions dans les exercices de développement musculaire. Elle veut faire corps avec son ouvrage, son but étant de bâtir une sorte d'écriture-corps qui laisse transparaître, comme un

palimpseste, la représentation du désir phantasmatique de l'auteure : "Je désirais que mon corps soit tout entier comme un sexe qui bande" (Gassel, 2001 : 55), soutient-elle dans *Musculatures*.

Nathalie passe de la musculation à l'écriture, de l'écriture à la musculation, sans transition. Elle célèbre son corps dans la salle de sport et sur la feuille de papier. Soumise à une nature virile opposée à son corps de femme¹, Gassel se sert du *bodybuilding* de façon presque endocrinienne, dans le but de s'affranchir des contraintes de son corps de femme. Mais sa démarche n'est aucunement proto-transsexuelle, loin de là. Elle refuse également la catégorie « homme ». Ce qui importe pour elle c'est l'affirmation individuelle d'un ego surpuissant. Les rôles ne sont plus fixés par une quelconque norme d'origine physio-biologique : nous jouons tous des rôles divers, nos choix et nos goûts étant multiples (Gassel, 2005 : 43).

En ce qui concerne l'objet, Gassel établit, au fil des pages, une taxinomie des corps des autres, désirables ou non, selon un critère qui subvertit les lois du genre. Nathalie est fascinée par la multiplicité des signes émis par les travestis, par les transsexuels (Gassel, 2001 : 118-119), par les prostitué(e)s –hommes (Gassel, 2001 : 40-41) ou femmes (Gassel 2000 : 18)-, par les handicapés, par les corps des *bodybildeuses* viriles qu'elle côtoie dans les compétitions sportives et qu'elle cherche dans sa quête inépuisable du plaisir (Gassel, 2001 : 13).

Elle contemple extasiée la beauté imposante de Renée, une culturiste que Nathalie et le lecteur rencontrent dans les pages de *Construction d'un corps pornographique* (Gassel, 2005 : 27-30), et qui constitue l'exemple du désir lesbien chez Gassel, une attirance construite toujours en termes de rapport de force². La rencontre charnelle avec une autre *bodybildeuse*, cette fois-ci dans *Éros androgyne*, est l'occasion d'un combat agonistique qui affronte les deux colosses : « Deltoïde comme des montagnes, que je cogne, que je bloque contre les miens, étreinte symétrique où tout un jeu de force exulte dans le silence des corps » (Gassel, 2000 : 15). Un peu plus loin dans le même ouvrage, l'auteure-narratrice se retrouve face à une femme culturiste asiatique, "féminine comme un homme qui voudrait être femme" (Gassel, 2000 : 15) et encore plus loin, dans le corps à corps avec une autre femme athlétique, la narratrice parcourt la beauté du corps de sa partenaire tout en réitérant un « je » obsessionnel qui accentue la dimension égotique de sa démarche littéraire. Le corps de l'Autre n'est que le reflet du sien.

Mais le partenaire sur qui Gassel s'attarde le plus c'est sans doute l'homme, désiré dans sa faiblesse et non pas dans la force que lui attribuent les rapports de genre : "Je suis insensible à la beauté classique des corps et des visages. J'aime les chairs

1. "J'étouffais dans la féminité" (Gassel, 2005 : 18).

2. "En général, c'est le pouvoir qui me séduit chez une femme" (Gassel, 2005 : 25).

masculines un peu flasques, fines et adipeuses” (Gassel, 2001 : 15-16). La relation avec le partenaire masculin se fait en termes de rapports maître-esclave. Cette relation « authentique » (Gassel, 2001 : 47) est teintée du goût fétichiste pour les hommes petits et rondelets. Une fois encore, elle montre le caractère post-pornographique de son écriture lorsqu'elle place son rapport avec le sexe masculin en termes de SM, ou de *power play*, « jeu de pouvoir » (Dawn, 1996 : 128), et non pas de sadomasochisme, suivant en cela la terminologie d'inspiration *queer* proposée par Rebecca Dawn et par le collectif lesbien SM *Coming to Power*, qui compte déposséder le concept du caractère hygiéniste dont l'affublèrent jadis Freud et Krafft-Ebing, entre autres.

Le rapport de domination est établi entre l'homme et la *bodybuilder*, la volonté de soumission étant clairement affichée dès le début par le partenaire masculin. Nathalie veut sur ses amants une emprise totale, comme celle qu'elle a sur W., son partenaire masculin dans *Stratégie d'une passion*, roman cyber-épistolaire³ où l'athlète exige à son amant, telle une nouvelle Vénus à la fourrure, qu'il devienne son esclave (Gassel, 2004 : 25-26).

Quelles sont les limites réelles de cette relation de domination ? Les frontières du corps. Quelles sont les limites au sein de l'univers phantasmatique de l'auteure ? Il n'y en a pas. Gassel veut saccager, retourner, transpercer, “fouiller le corps de fond en comble” (Gassel, 2000 : 33). L'emprise de Nathalie sur W est total. N'ayant pas de nouvelles de lui pendant un certain temps, elle s'enquiert de son état de santé auprès d'une voyante qui lui dit qu'il a souffert un grave accident et qu'il pourrait même être décédé à la suite de ses blessures. Mais W. est devenu son personnage, il ne peut pas mourir (Gassel, 2004 : 72). La suite de mèls qu'elle envoie à W., alors qu'elle ne sait même pas s'il est toujours vivant, l'aident à continuer à construire un personnage qu'elle explore à volonté par le biais des références constantes au retournement de la chair et à l'extériorité de son corps, cette fois-ci dans les photographies qu'elle a prises de lui, où il apparaît tout le temps ligoté. Parfois on ne voit même pas son visage, ce qui relève non seulement d'une esthétique SM, mais aussi d'un souci de le priver de toute sorte de trace de personnalité. Gassel n'est pas amoureuse de l'homme qu'elle a rencontré, elle est amoureuse de W., de sa création, dans une ivresse d'amour qui part au-delà du *power play* pour se situer dans la (re)création de l'objet sexuel.

Le caractère post-pornographique de l'écriture gasselienne se dévoile dans son goût organique de la chair. Gassel dépasse le stade du corps comme image pour nous le présenter dans toute sa réalité, aussi crue soit-elle, et ce, entre autres, par le biais de la pénétration anale (Gassel, 2000 : 40) et de la fellation (Gassel, 2001 : 102). Elle inverse les rôles sexuels en prenant une position active dans le coït anale, qui est pour elle

3. Autrement dit roman dans lequel les personnages n'échangent pas de lettres mais des mèls.

davantage qu'un simple épisode sexuel : il s'agit d'une façon de « pénétrer », au propre et au figuré, dans la chair de l'autre, qui se réduit, à ce moment-là - pornographie oblige- à son seul anus⁴. Dans une démarche postmoderne que l'on retrouve chez des cinéastes tels que David Cronenberg (*Crash*, 1996) au Canada ou Marina de Van (*Dans ma peau*, 2002) en France, Nathalie Gassel prône le retournement de la chair et l'érotisme de l'organicité des corps : "Je pourrais énumérer les substances du corps ou parler des corps perdant leur sang, tous liquides dehors, comme dans une nouvelle nudité où les chairs inverseraient leurs perspectives" (Gassel, 2000 : 47). Elle accorde un rôle prépondérant à la matière organique, essentielle dans son système érotique et élément d'ancrage entre sa réalité physique et la figure d'un père toujours absent pendant son enfance⁵, avec qui elle n'a eu d'autre lien que celui établi par le patrimoine génétique (Gassel, 2001 : 18-19) et dont la matière organique devient obsessionnelle après sa mort, au point qu'elle regrette de ne pas l'avoir violé quand il était toujours vivant, le viol du père étant pour elle une forme accomplie de libération, la fusion symbolique entre deux êtres identiques, "un mariage du même" (Gassel, 81 : 2001).

Le choix de l'objet sexuel chez Gassel est marqué par un souci d'inversion : chercher la femme chez l'homme et l'homme chez la femme. C'est là où se trouve également sa dimension post-pornographique : elle crée non seulement son nouveau corps, mais en plus ceux des autres, de ses partenaires, devenus de véritables objets de culte. Finalement, la succession de corps offerts à son désir intarissable devient un manuel de création anatomique. Gassel fait de ses partenaires ses créatures. Elle essaye de gommer toute trace de la tyrannie du genre, se focalisant sur le caractère hautement sexuelle d'une série d'êtres dépourvus de sexe, comme la femme trop maquillée qu'elle rencontre dans un supermarché et qui la séduit par son côté artificieux : "Il ne s'agit plus d'une femme ni d'un homme, mais d'un être de provocation sexuelle et de façon plus abstraite, de séduction pure" (Gassel, 2000 : 26).

Dans son attachement exclusif au corps⁶, elle arrive même à proposer l'acte sexuel avec une poupée gonflable, dans une démarche qui n'est pas sans rappeler la poupée née de l'imagination de l'artiste allemand Hans Bellmer et de son inscription dans le système érotico-philosophique de Georges Bataille. Pour elle, la poupée est la quintessence d'une sexualité pure dans laquelle les corps ont été vidés de l'esprit. Elle représente la puissance totale et la maîtrise suprême sur le corps d'autrui. Pour Gassel, le désir est un processus créatif du corps étranger, d'où la pertinence de la poupée gonflable comme être sans être, sans esprit, entièrement désirable : "Je me lasse de

4. "Je l'ai enculé avec un gode ceinture, sur la table de la salle à manger. Son corps était mon repas" (Gassel, 2001: 51)

5. cf. *Des années d'insignifiance*, où elle explique la relation contradictoire qu'elle entretenait avec son père.

6. "C'est toujours à un corps que je m'attache. Non à telle ou telle personnalité" (Gassel, 2001 : 61).

l'identité, non de l'image que j'essaye de réhabiliter. Je vais à mes poupées qui sont le sexe vidé, renouvelable éternellement, dont je touche le volume, d'une superficie d'être humain" (Gassel, 2000 : 82). Le corps est autonome. La personnalité, l'âme qui l'habite ne sont que des éléments superflus. En tant que structure à part entière, le corps est construit et façonné par notre volonté : "Nous pouvons l'aimer en lui-même, il incarne dans sa forme une entité complète, suscite, indépendamment de qui nous sommes, l'intérêt des autres. En ce sens il est un abîme. Il trompe" (Gassel, 2004 : 46). De cette façon, Gassel exprime encore une fois sa conception du corps phantasmatique comme corps (re)construit, au-delà des hypothèques biologiques et sociales.

L'écriture post-pornographique de Nathalie Gassel s'identifie à un corps néo-sexué et néo-érotisé. C'est une sexualité affranchie des contraintes du sexe et du genre. Elle est radicalement performative, dans le sens donné par Judith Butler au concept de performativité (Butler, 1990), c'est-à-dire en tant que mise en scène du genre. Elle est tellement performative qu'elle dépasse la simple production d'un nouveau genre pour créer un nouveau corps. Sa poétique est celle d'un nouvel éros androgyne, d'un être surpuissant qui se trouve toutefois coincé entre la réalité des rencontres et un univers phantasmatique sur-productif : Gassel revient à plusieurs reprises sur l'impossibilité d'assouvir son désir. Dans *Musculatures* elle zone pendant des heures dans les rues de Bruxelles à la recherche de ce partenaire conceptualisé qu'elle explore dans ses phantasmes et qu'elle ne retrouve nulle part.

Dans un passage de *Stratégie d'une passion*, Nathalie s'endort seule chez elle, un mèl de W. imprimé et plié en quatre sur sa poitrine (Gassel, 2004 : 42). Dans un autre, c'est sa photo, ligoté, qu'elle colle à sa peau : "Tu es mon personnage. Je t'ai choisi pour te sonder, progresser au fin fond de toi [...]. Je suis le texte et le porte-plume, tu es l'encre qui se répand" (Gassel, 2004 : 72), lui dit-elle dans un autre mèl. Le papier collé à la peau, l'encre commence à se diluer sur ses pectoraux. La photo de W. brutalisé par sa maîtresse reste gravée comme un tatouage sur la peau de Nathalie. Encore une fois, l'écriture rejoint le corps et le phantasme la réalité.

Références bibliographiques

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.

DAWN, Rebecca (1996). « Sex, Lies and Heteropatriarchy : The S/M Debates at the Michigan Womyn's Music Festival ». In : Pat Califia, Robin Sweeney (éds.). *The Second Coming, a Leatherdyke Reader*. Los Angeles : Alyson Publications, pp. 123-130.

GASSEL, Nathalie (2000). *Éros androgyne. Journal d'une femme athlétique*. Paris : L'Acanthe.

GASSEL, Nathalie (2001). *Musculatures*. Paris : Le Cercle.

GASSEL, Nathalie (2004). *Stratégie d'une passion*. Bruxelles : Éditions Luce Wilkin.

GASSEL, Nathalie (2005). *Construction d'un corps pornographique*. Bruxelles : Éditions Cercle d'Art.

GASSEL, Nathalie (2006). *Des Années d'insignifiance*. Bruxelles : Éditions Luce Wilkin.

RUSO, Vito (1981). *The Celluloid Closet, Homosexuality in the Movies*. New York : Harper & Row.

SPRINKLE, Annie (1998). *Post-Porn Modernist. My 25 years as a Multimedia Whore*. San Francisco : Cleis Press Inc.