

# Une lecture d'*Oeuvre de chair*, récits érotiques d'Yves Thériault

Micheline Beauregard and Andrée Mercier

Volume 21, Number 1, Fall 1988

Yves Thériault : une écriture multiple

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500836ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500836ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauregard, M. & Mercier, A. (1988). Une lecture d'*Oeuvre de chair*, récits érotiques d'Yves Thériault. *Études littéraires*, 21(1), 59–73.  
<https://doi.org/10.7202/500836ar>

Article abstract

The originality and coherence of the collection of "erotic stories" studied in this article stems from the close relationship established between the erotic and the culinary. The narrative and figurative style of the collection follows the formula of written "recipes". Moreover, this unusual portrayal of the erotic carves up the "human flesh" in a somewhat singular fashion.

# UNE LECTURE D'ŒUVRE DE CHAIR, RÉCITS ÉROTIQUES D'YVES THÉRIAULT <sup>1</sup>

---

*micheline beauregard  
et andrée mercier*

---

Dès le titre du recueil, *Œuvre de chair*, une double connotation, sexuelle et religieuse, saute aux yeux. D'autant que ce titre est ostensiblement suivi du sous-titre *Récits érotiques*. Il faut dire que la récitation catéchistique des commandements de Dieu résonne encore de loin en loin dans la catholique province de Québec et que le syntagme *Œuvre de chair* y traînera longtemps dans son sillage le complément : [œuvre de chair] « ne désireras qu'en mariage seulement ». Le neuvième commandement de Dieu impose donc d'emblée une isotopie<sup>2</sup> du religieux croisant celle de la sexualité qui se donne comme la toile de fond de ce recueil d'Yves Thériault et convoque, ce faisant, la notion de péché souvent très utile à quiconque prétend dire l'érotisme.

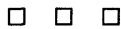
De ces deux isotopies, l'illustration de la maquette de la couverture n'en retient qu'une, celle de la sexualité. Mais elle permet aussi l'introduction d'une troisième isotopie, le culinaire, appelée à de si savants développements au cours des récits qui vont suivre. Une braguette de pantalon d'homme (les plis du tissu accusent avec évidence la forme des bourses scrotales),

délicatement manipulée par une main aux ongles longs et polis (une main de femme), s'ouvre pour révéler à nos yeux une variété de fruits en position si avantageuse qu'il n'est guère nécessaire de mettre autrement les points sur les i<sup>3</sup>. L'endos du livre deviendra pour sa part le haut lieu stratégique qui complétera la recette de lecture suggérée en ajoutant une quatrième isotopie, celle de l'*écriture/lecture* de l'œuvre, ironiquement proposée comme susceptible d'apaiser une fringale : « Avez-vous faim ? Alors ouvrez ce livre ! »

Avant même d'*ouvrir* ce recueil de récits érotiques, le lecteur a donc sa petite idée de ce qui l'attend. Il sait en tout cas qu'il est convié à une lecture jouant sur plusieurs niveaux, lecture dont il devrait tirer jouissance, littéraire il va sans dire. Car il sait bien, le lecteur, que ce qui est en cause ici, c'est un « érotisme de papier », un érotisme fait de mots, de phrases et non de sexualité vécue. Aussi la seule « réalité » qui sera interrogée dans ce travail sera-t-elle celle du **texte**.

Il y aurait bien des questions à poser à un ouvrage qui affiche aussi franchement son inscription dans le « genre érotique », mais notre parti pris textuel nous conduira d'abord à en éliminer certaines. L'intérêt de comparer le recueil de Thériault au vaste ensemble des écrits érotiques, par exemple, s'il est légitime, demanderait un travail considérable et, surtout, un consensus autour de la définition de l'érotisme. Rien n'est moins assuré. D'un simple point de vue idéologique, l'érotisme ne renvoie pas nécessairement, dans l'imaginaire, au même type de comportements sexuels pour les uns et les autres. Probablement pas davantage pour les uns et les unes... En effet, on reconnaît de plus en plus que « le sexe des auteurs a affaire avec l'écriture si on ne croit pas à une écriture qui transcenderait la différence des sexes »<sup>4</sup>. Cette question d'une « énonciation \* sexuée » (qui recouvre aussi bien l'énonciateur que l'énonciature du texte) s'avère d'autant plus pertinente en matière de littérature érotique : la réception de tels récits dépend premièrement de la représentation que les lecteurs et les lectrices se font de l'érotisme, puis de l'accord (ou non) entre leur représentation et celle contenue dans les textes. Prendre le parti de la réception du recueil de Thériault, en l'occurrence de *notre* réception, aussi bien que statuer sur sa conformité à ce qui serait un « genre littéraire érotique » impliqueraient une analyse faite à partir d'une définition de l'érotique

*extérieure* aux seize récits concernés. Nous tenterons plutôt de dégager la représentation qui fonde le recueil en examinant ce qui se passe dans les fictions<sup>5</sup>. Derrière une allure fantaisiste, il est apparu que l'ensemble des seize récits s'appuyait sur une organisation narrative et figurative particulièrement cohérente, structure interne qui construit somme toute un érotisme peut-être assez inattendu... C'est justement ce que notre analyse voudrait démontrer : d'une part, la cohérence du recueil, d'autre part, la singularité de l'érotisme qu'il finit par représenter.



Nous avons déjà indiqué que le titre et le sous-titre du recueil manifestent une intentionnalité<sup>6</sup> qui se donne à lire sur plusieurs isotopies dont la principale se voudrait celle de la sexualité. Reste encore à considérer comment les indications qu'ils contiennent, quant à la direction dans laquelle s'engage le recueil, seront développées par le texte. Il faut bien voir qu'on *annonce* une certaine unité thématique autour de la sexualité ; sauf qu'à ce stade de la lecture tout est encore à réaliser. La question est dès lors de savoir quelles *constantes* structurelles (thématiques et narratives) s'affirmeront au fil des récits et comment ces constantes prendront part à la représentation d'une isotopie de la sexualité *subsumant*, puisqu'il s'agit d'érotisme, les autres isotopies dégagées d'entrée de jeu. À la seule lecture des titres de chacun des seize récits, nous sommes déjà en mesure de soupçonner que la cohésion du recueil de Thériault reposera probablement sur une organisation structurelle particulière qui aurait à voir avec bien autre chose que la sexualité ; on a tôt fait de remarquer, en effet, que ces seize titres regroupés à la suite l'un de l'autre formeraient facilement la table des matières d'un livre de recettes « culinaires » où pointe cependant une ambiguïté certaine : *le Coq en pâte de la nonne Jeanne, les Cailles de manant, Poussins à l'estragon, Roulé de bœuf **plein son ventre**, le Filet de bœuf à la **laltance**, un Gigot **réparateur**, la Cuisse de porc du roi, le Carré de porc **inachevé**, Fricadelle **ecclésiastique**, la Perdrix **sans retenue**, le Steak au poivre **initiateur**, les Cailleteaux **impubères en terrine**, le Chapon **coupable**, le Jambon de la **tromperie**, l'Agneau de paix, la Carbonade **monastique***<sup>7</sup> ; seize titres de recettes de cuisine, sans exception. À la première lecture, on est tenté de qualifier tous ces titres de *thématiques*<sup>8</sup>

parce que chacun d'eux est en rapport étroit avec le texte qu'il coiffe et devient comme une interprétation syncopée du récit. On pourrait même avancer que tous ces titres sont d'ordre constitutivement symbolique en ce qu'ils sont métaphoriques : « l'animal » impliqué dans le plat principal de chaque menu est le plus souvent la métaphore de l'un des acteurs du récit (Flavien est bien le *Coq en pâte de la nonne Jeanne*, comme Martine et Gilles sont les *Cailleteaux impubères en terrine*). De leur côté, les épithètes des divers titres désigneront souvent l'action principale ou une caractéristique importante d'un personnage (*la Perdrix sans retenue* renvoie à Viateur et à ses éjaculations incontrôlables, *le Steak au poivre initiateur* relate de fait un apprentissage sexuel, *la Fricadelle ecclésiastique* met en scène deux religieux). À cet égard, le titre du recueil, *Œuvre de chair*, apparaît comme un procédé synecdochique généralisant englobant en quelque sorte les seize titres qui suivent. Le syntagme « œuvre de chair » peut recouvrir effectivement plusieurs isotopies et la polysémie du mot *œuvre* y est pour beaucoup. L'isotopie de l'écriture/lecture, convoquée par le syntagme initial, reposera pourtant sur autre chose que les habituels motifs construits à partir de citations ou d'allusions plus ou moins littéraires, de personnages d'écrivains ou de lecteurs qui, dans la trame narrative, seraient préoccupés de questions poétiques<sup>9</sup>. Il y a bien une « librairie Balzac » dans la figurativisation \* de la *Fricadelle ecclésiastique* (p. 94), mais si Gertrude y retourne si souvent et y dépense plus que son salaire d'enseignante ne le lui permet, c'est qu'elle espère revoir à nouveau un « monsieur bien gentil » rencontré là par hasard. Il y a bien aussi la « durandal » de Flavien (*le Coq en pâte de la nonne Jeanne*) et la « flamberge » du moine Sébastien (*la Carbonade monastique*), deux appellations archaïsantes pour le pénis, tirées tout droit du corpus de la chanson de geste, mais encore...

Une figure du **livre** se construit cependant bel et bien dans le recueil de Thériault ; mais c'est une œuvre de chair, justement. C'est-à-dire que cette figure participe avant tout du domaine culinaire : c'est un *livre de recettes de cuisine* qui s'écrit en même temps que se prescrivent ces autres recettes plus particulières au monde fantasmatique de l'érotisme. La chose devient manifeste quand on questionne les fonctions narratives déployées dans les récits. Par exemple, où joueront plus

volontiers les phénomènes de récurrence ? En d'autres termes, les personnages feront-ils l'amour dans chacun des récits ? Le repas préparé sera-t-il toujours dégusté ? Interviendra-t-il avant ou après les ébats sexuels ? Questions apparemment sans importance sauf que certains de ces récits « érotiques » excluent toute activité sexuelle proprement dite et ignorent même les jeux de séduction... Que l'accomplissement sexuel ne soit pas actualisé à tout coup dans la narration ne doit sans doute pas surprendre ; mais il faut néanmoins prendre en compte le peu d'espace matériel occupé par la mise en scène des corps, des caresses et des fantasmes sexuels dans plusieurs des récits de Thériault. *La Cuisse de porc du roi*, par exemple, évoque à peine le désir et expédie l'acte sexuel en quelques lignes. Dans *le Jambon de la tromperie*, une simple allusion au profond décolleté d'Hélène conduira à cette pudique conclusion :

**Déshabille-moi, dit-elle dans un souffle, emmène-moi dans la chambre, fais-moi l'amour comme tu fais la cuisine, il est temps que tu te sentes libre d'aller au bout de ton invention... (p. 147).**

On le voit, les figures sexuelles proprement dites ne pèsent pas très lourd dans la discoursivisation \* et construisent rarement des motifs développés. La description des corps, entre autres, est souvent à peine esquissée et se limitera à cette phrase laconique dans *le Roulé de bœuf plein son ventre* : « Déjà ses mains forçaient le secret des attaches, révélaient le corps et se promenaient sur les seins de Janine » (p. 51) ; même économie dans *le Chapon coupable* où il ne sera question que du « beau corps » des deux héroïnes (p. 133). Au contraire, après avoir occupé la place d'honneur dans tous les titres, les figures culinaires prendront beaucoup d'ampleur dans les récits, mais il semble cependant que ce soit surtout la « recette » qui importe.

On trouve en effet une « recette » de fine cuisine dans chaque texte bien qu'on ne mange ni ne baise toujours sous nos yeux. Le vocabulaire technique de l'art culinaire est bien sûr convoqué : il sera question de barquette ou de salpicon au besoin. Le « faire » de l'acteur concerné impliquera alors de farcir, de lier, d'enduire, de braiser, d'enrichir, de mariner, etc. C'est un peu comme si l'écriture de la recette gastronomique, constante au fil du recueil, se révélait l'axe fondamental sur lequel repose chacun des récits. Dans *Œuvres de chair*, nous l'avons souligné, il y a bien le mot « œuvre »... Mais le sous-titre

du recueil, *récits érotiques*, fonctionne comme un écran qui viendrait cacher ce qui s'écrit véritablement. Car la récurrence infaillible de la « recette » montre somme toute que le rapport posé entre l'érotique et le culinaire en serait un de nécessité et, hiérarchiquement, **l'écriture** du culinaire dominerait. *Œuvre de chair* parviendrait à écrire moins l'érotique que le culinaire, substitution que l'illustration de la couverture laisse entrevoir (après coup) : à partir du moment où les plis du pantalon dessinent nettement les bourses scrotales, on comprend que le pénis est camouflé/occulté par la grappe de raisin...

Au niveau de l'anecdote, la performance culinaire, pas plus que la performance sexuelle, n'est nécessairement actualisée *textuellement* dans les récits érotiques de Thériault alors que les « recettes », elles, sont justement cela : des recettes qui toujours *s'écrivent* en empruntant même assez souvent la forme narrative des véritables livres de recettes de cuisine (emploi de l'infinitif et de l'indicatif futur qui sont révélateurs de la virtualité) : « Puis l'appareil sera mis à four très chaud pendant dix à quinze minutes. Quand la farce est dorée, servir chaud avec un muscadet ou un vin d'Alsace » (p. 56). Et encore : « [c]omme hors-d'œuvre, des poireaux de sérieuse taille, évidés et farcis d'huîtres bouillies d'abord, puis émincées finement, sautées au beurre, et assorties de gousses d'ail » (p. 107). L'ambiguïté joue certes une drôle de partie quand plutôt que de pétrir une pâte, on pétrit un sein (p. 55), quand le « dessert » se prend dans la chambre à coucher (pp. 32, 42, 88, 98, 137...), quand on « gémit d'aise entre chaque bouchée » de caille (p. 32), quand on achève « de jouir et de mourir » des suites d'un bon repas (p. 42), alors que faire l'amour avec deux femmes, deviendra, évidemment, avoir une « double portion » (p. 42).

Ce qu'il faut retenir en fait, c'est que l'isotopie culinaire donne lieu ici à un développement figuratif et narratif dont ne bénéficie pas, à strictement parler, l'isotopie de la sexualité. Qu'un récit érotique puisse se passer d'une performance sexuelle n'est pas impossible, nous en avons déjà convenu, mais que le gastronomique y soit le théâtre du savoir-faire incontesté est déjà plus singulier. Il apparaît pourtant que, dans le recueil de Thériault, ce soit bel et bien la « recette » qui réussisse à tout coup à qualifier le ou la protagoniste dans son entreprise de conquête, au point où, parfois, les allusions à une compétence

érotique plus résolument sexuelle ne semblent plus nécessaires puisqu'elles sont absentes du récit. L'expérience des amants en matière de caresses s'efface alors devant un savoir culinaire. De son côté, improvisée ou pas, la « recette » ne sera jamais mise en doute, qu'il y ait dégustation ou non. Le seul plat raté verra son insuccès attribué à une panne d'électricité pendant la cuisson au four, accident de parcours qui n'incrimine aucunement la recette elle-même... (*le Carré de porc inachevé*, p. 89). Par ailleurs, même si la conquête amoureuse échoue, la compétence culinaire ne sera pas non plus mise en cause : le mauvais goût et le manque d'imagination de Valmont, les principes sexuels de Gisèle, l'absence de Robert, etc., ne remettront jamais en question la qualité et l'excellence du menu offert. La compétence en matière de savoir-faire culinaire est vraiment donnée comme absolue.

C'est sur cette isotopie culinaire, à laquelle se greffe celle de l'écriture, que se rattachera en fin de compte « l'invention », autrement dit la *création*, si souvent associée au monde de l'écriture. En effet, si « l'imagination » est une figure importante dans le recueil de Thériault, elle semble relever beaucoup plus du culinaire que de l'érotisme proprement dit. Aucun des seize récits, par exemple, ne mettra en scène un personnage en train de se plier au mode d'emploi d'un véritable livre de cuisine... Au contraire, à peu près toutes les recettes sont présentées comme le produit d'une *invention savante*, à un point tel que la créativité s'impose dès lors comme une caractéristique essentielle du savoir-faire culinaire. Un vocabulaire précis pointe au besoin le doigt vers cette idée d'imagination créatrice : Hortense « *avait imaginé* de servir deux perdreaux en terrines jumelles » (p. 107), tout comme Boris, sur-le-champ, « *inventa* une recette » (p. 156)<sup>10</sup>, etc. Le seul personnage du recueil qui apprête telle quelle une recette qui n'est pas de son cru (la recette a toutefois été *imaginée* par une amie) « *invente[ra]* » alors un nom en accord avec la stratégie de séduction envisagée : « le roulé de bœuf plein son ventre » (p. 51). En fait, la *création* importe tellement que l'absence d'invention peut convoquer l'idée d'échec dans la trame narrative, comme c'est le cas dans *le Jambom de la tromperie* : « Il lui arrivait de lire des livres de cuisine, et il avait ainsi appris certains principes. Par contre, chaque fois qu'il avait observé les diktats d'une recette, il avait raté le plat » (p. 145). Une lecture attentive des recettes permet



en outre d'y repérer une série de néologismes culinaires entremêlés au vocabulaire technique de la cuisine. La *laitance* dont sera farci un filet de bœuf (p. 56) désignera par exemple pour l'occasion un mélange de yogourt et de caviar; une allusion sexuelle est maintenue ici malgré la redéfinition d'un terme habituellement réservé au « sperme de poisson »<sup>11</sup>. La classique pincée de sel donnera lieu pour sa part à cette invention linguistique: une *paumée* de sel (p. 152) alors que le *soupir* de canelle (p. 137) ou de gros sel (p. 127) reprendra le sens du « soupçon de sel » d'une façon parfaitement originale. Le *tendre* d'un poireau aura le même effet innovateur. En vérité, le procédé d'invention linguistique apparaît en parfait corollaire de l'invention des recettes qui s'observait au niveau anecdotique. Mais le propre du néologisme est d'aller encore plus loin: la *créativité* ne se limite plus alors à un sémème \* mais désigne de plus un procédé d'écriture auquel on reconnaît une valeur d'autoréférentialisation textuelle<sup>12</sup>. La création de néologismes participerait nettement dès lors d'une isotopie de l'écriture.

On voit que les *constantes* structurelles que sont les récurrences de la « créativité », s'inscrivent le plus souvent dans le texte par le biais des recettes... de cuisine. Ce serait donc sur les isotopies conjointes du culinaire et de l'écriture (de l'écriture culinaire) que l'imagination s'en donne véritablement à cœur joie et multiplie les variantes de haute voltige par ailleurs absentes sur l'isotopie de la sexualité. Contrairement à ce que laisse entendre le sous-titre  *récits érotiques* , l'isotopie sexuelle ne semble pas vraiment le lieu où intervient l'enjeu créatif. En dehors de quelques rares situations scabreuses auxquelles il faut probablement accorder un potentiel érotique (un homme qui dépucelle plusieurs nonnes, trois jeunes filles qui séduisent un moine, une femme qui initie une fillette à l'amour, etc.), il reste que les descriptions sexuelles sont brèves et ne risquent pas de choquer ou de susciter beaucoup d'étonnement.

Dire que, chez Thériault, la représentation de l'érotisme passe par la gastronomie n'apparaît guère suffisant; il faut encore insister et ajouter que d'après la mise en discours \* de ses seize « récits érotiques », le plaisir sexuel (textuel) est chez lui carrément subordonné à celui du ventre. En effet, dans *Œuvre de chair*, chacun des récits ne se limitera pas à mettre en *parallèle* deux types de plaisirs charnels, ceux de la table et ceux de l'amour physique, car l'érotisme *aura besoin* du culinaire

pour se réaliser dans le texte. Chaque récit comportera en conséquence une structure narrative où la compétence érotique des acteurs devra s'appuyer sur une compétence culinaire pour que les plaisirs de la chair culminent. D'un point de vue structural, le rapport posé ici entre le culinaire et l'érotisme en est donc vraiment un de hiérarchie ; nous sommes loin du simple rapport métaphorique que laissaient soupçonner les titres de chacun des récits puisque nous faisons face à une absolue **nécessité narrative** du gastronomique pour représenter l'érotique. De là à parler d'une recatégorisation<sup>13</sup> de l'isotopie de la sexualité par celle du culinaire, le pas sera franchi et nous suggérerons du même coup que si les recettes culinaires données à lire construisent une sorte de mise en abyme du livre, elles se placent ainsi sous le signe de *l'écriture* et permettent que cette dernière isotopie recatégorise à son tour les deux autres. Or, la recatégorisation de la sexualité par le culinaire donne beaucoup de poids à la figure de la *chair* en particulier. Dans le titre du recueil, le syntagme « œuvre de chair » convoque d'abord un sème sexuel et religieux, nous l'avons vu, mais le cheminement sémantique de la *chair* fera rapidement surgir l'idée de « comestible » et ce, dès l'introduction dans les titres des différents récits d'une idée de bonne *chère*. Au terme de la lecture, le titre du recueil sera passé d'une catégorisation sexuelle (renforcée par le sous-titre, *récits érotiques*, et par la référence au neuvième commandement) à une nouvelle catégorisation, celle de l'écriture culinaire : la figure sexuelle *œuvre de chair* se voit en définitive recatégorisée en *livre de bonne chère*. Le va-et-vient continuuel entre la bonne chère comestible et la « Bonne Chair » humaine (p. 88) sera certes une technique d'écriture mise à profit par le narrateur et certains effets n'apparaîtront pas tout à fait innocents. Ainsi, quand un personnage comme Sébastien (*le Carré de porc inachevé*) « voudrait des marques plus tangibles de désir dans la chair de la fille » mais se retrouve devant la « masse sans grâce, à demi-cuite, inachevée, immangeable » de la chair de porc, le glissement ne se fait pas sans quelques malicieux sous-entendus... Le vocabulaire désignant la chair est d'ailleurs parfaitement interchangeable de l'isotopie culinaire à celle de la sexualité : la nonne Jeanne sortira du four « le coq, tout fier et savoureux dans sa gangue dorée et croustillante » (p. 20) alors qu'un Flavien « splendide, blond partout, le dard projeté » (p. 22) en deviendra le double. Les jeux descriptifs font l'aller retour

entre l'animal cuisiné et le corps humain<sup>14</sup> ce qui ne manque pas de sémantiser l'érotisme de singulière façon ; comme ayant en somme partie liée principalement avec le corps, partie charnelle et « animale » de l'être humain. Il faut bien constater que la « gastronomie érotique » d'*Œuvre de chair* fait de l'humain une bête, mangeable certes, mais une bête quand même. Homme et femme n'y coupent pas. Certains détails de l'organisation figurative du recueil départagent pourtant l'un et l'autre de façon révélatrice.

À ce sujet, trois récits apparaissent particulièrement éclairants, surtout qu'ils se situent aux points stratégiques du recueil : le début, le centre et la fin. Ces trois textes structurants mettent en place l'isotopie du religieux annoncée avec le titre *Œuvre de chair* et permettent de ce fait l'introduction de l'idée de transgression si précieuse à certaines conceptions de l'érotisme. Mais ces trois mêmes récits participent surtout à une sorte de sacralisation du phallus grâce justement à l'actualisation figurative du religieux. Il faut dire que, dans le premier récit, un couvent presque complet, rien de moins, se voit comblé par la virile « durandal » de Flavien, décrétée « nourriture céleste » par l'Abbesse (*le Coq en pâte de la nonne Jeanne*). La « pieuse flamberge » du moine Sébastien sera tout aussi convoitée dans le dernier récit du recueil alors que les trois filles de Maître Pécelet s'en donneront à cœur joie ; jusqu'à la petite dernière qui tiendra beaucoup « à ce que ses douze ans ne restent pas inviolés » (p. 165, *la Carbonade monastique*). Si tout ce beau monde est dépuclé avec un évident ravissement, c'est que « [d]ans une maison sans homme, il y a de la frustration qui rampe » (p. 161). On y voit donc venir l'homme de loin... De son côté, le curé très moderne de la *Fricadelle ecclésiastique*, renverra, après la fête sexuelle, la « petite » qui comprendra parfaitement, ex-bonne-sœur qu'elle est, qu'elle a eu affaire au Christ, ni plus ni moins ! Il faut noter en outre que ces trois récits sont les seuls à mettre en scène une « défloration », figure ajoutant encore un degré à l'importance du phallus donné dès lors comme indispensable. La « bonne chair » masculine devient en quelque sorte l'objet d'un culte, auréolé d'humour sans doute, mais d'un humour qui jamais ne s'entache d'ironie...

Quatre autres récits érotiques du recueil montrent bien comment la chair des hommes et celle des femmes possèdent

un statut différent. Ces derniers ont pour thème l'homosexualité masculine ou féminine. D'étonnantes découvertes peuvent ressortir de l'analyse quand cette dernière est fondée sur la règle de lecture suivante : « [l]es mots d'un texte ne peuvent avouer leur direction, et ainsi leur sens que rétroactivement, lorsque la direction générale du texte lui-même est connue »<sup>15</sup> ; c'est pourquoi il est nécessaire de « lire les fictions globalement, voire même à l'envers, dans la mesure où seule la prise en compte de la finale permet d'en saisir le projet »<sup>16</sup>. Mais voyons cela de plus près : *la Cuisse de porc du roi et l'Agneau de paix*, par exemple, sont deux récits où l'homosexualité implique des hommes. Dans le premier, Alexandre Petitloup n'a « jamais été porté vers les femmes » (p. 77) alors que dans le second, Boris sait bien que « se tourner vers les femmes » est « la pire éventualité qu'il puisse envisager » (p. 151). On conviendra qu'il n'y a là aucune hésitation ou ambiguïté dans les préférences sexuelles des héros. L'homogénéité du récit se trouve confirmée dans les deux cas par cette appétence d'un homme pour un autre, appétence qui se maintiendra à travers les différentes péripéties de la narration jusqu'à la toute dernière phrase du texte.

Les choses se passent tout autrement dans les deux récits où l'homosexualité est celle des femmes. Dans *le Chapon coupable* une femme qui s'avoue lesbienne « de cœur, de corps et de consentement » (p. 138) refuse de manger du « mâle » et part en « claquant la porte » lorsque sa nouvelle amie lui prépare un repas soigné dont la pièce de résistance est un malheureux chapon. Même si tout le récit se passe entre femmes, le dernier paragraphe introduira un certain « Jean » invité à la dernière minute en remplacement de la lesbienne enfuie et, chose curieuse, la jeune femme « bisexuelle » parlera alors d'« un invité » et non pas d'une invitée lui ayant fait faux bond (p. 138). L'autre texte où seulement des femmes sont en scène, *les Cailleteaux impubères en terrine*, raconte l'initiation sexuelle d'une petite fille de onze ans par sa cousine adulte. Là encore l'action se passe entre ces deux seuls personnages féminins jusqu'au dernier paragraphe où la fillette propose soudainement : « Demain, [...] nous ferons venir ici mon cousin Gilles. Il a douze ans. Avec nous deux, il apprendra son métier de mâle. Veux-tu ? » (p. 129). Cette réintroduction *in extremis* du sexe masculin au moment où le texte s'achève est significative dans notre perspective de lecture qui privilégie la finale d'un

texte<sup>17</sup>. C'est comme si l'érotisme à la Thériault refusait d'admettre l'éventualité d'un désir féminin capable de faire l'économie de l'« homme » alors que le désir masculin, lui, peut parfaitement s'accommoder de l'exclusivité de « l'entre-soi ». La « bonne chair » féminine se révèle en somme moins susceptible d'exciter un appétit sans réserve.



### En guise de conclusion

« Laissez tranquille ma liberté fantasmatique » est peut-être en définitive l'imploration silencieuse sous-jacente à l'acte d'écrire l'érotisme ; mais quels étranges fantasmes s'avouent entre les lignes du livre de « recettes » du chef érotico-cuisinier Thériault...

Quand la chair devient bonne chère, les nominations affriolantes et les assaisonnements raffinés sont l'apanage des mets et non des sexes chez cet écrivain d'un érotisme insolite. Sauf qu'au détour de certaines finales de récit, la chair mâle semble bénéficier d'une *paumée* ou d'un *soupir* de valeur supplémentaire. Le recueil *Œuvre de chair* joue pourtant la carte de la prudence en prenant bien soin de mettre tour à tour hommes et femmes aux commandes des casseroles. On pourrait même être tenté de voir l'importance accordée ici aux figures culinaires dans la représentation de l'érotique comme une manière de valoriser le féminin : la cuisine ne participe-t-elle pas traditionnellement d'une configuration toute féminine ? Le paradoxe apparent entre la mise en place d'un univers figuratif féminin et la subtile mise en valeur d'une masculine « bonne chair » ne subsiste cependant pas longtemps quand on se rappelle que la *gastronomie*, comme la haute couture, fait partie d'une chasse gardée masculine. L'écriture d'un livre de *fine cuisine* irait donc plutôt dans le sens de la représentation d'un érotisme tout à fait masculin que Thériault réussirait, d'ailleurs, à faire habilement passer comme du beurre dans la poêle...

*Université Laval et  
Université du Québec à Montréal*

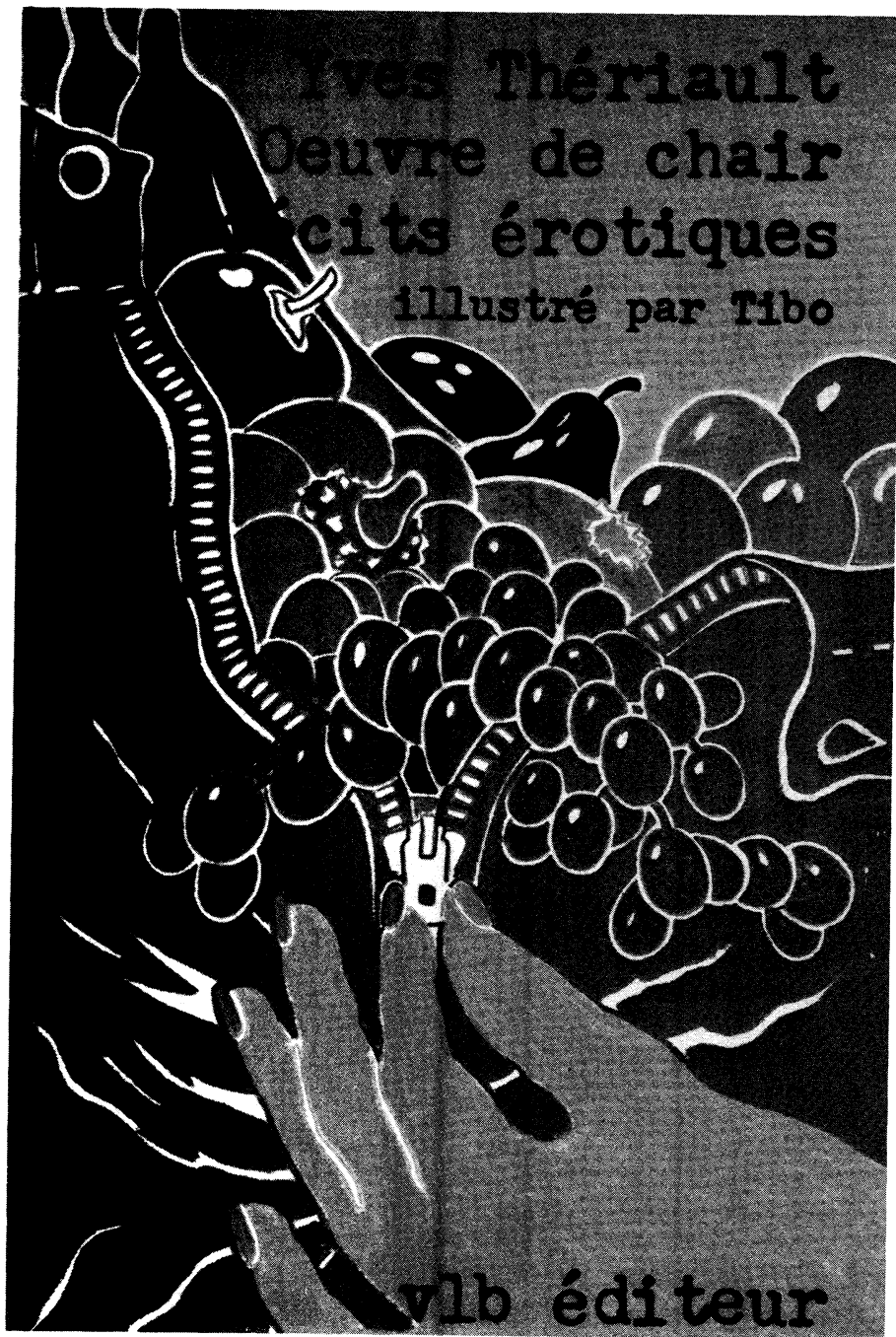
## Notes

- 1 Yves Thériault, *Œuvre de chair. Récits érotiques*. Illustré par Tibo, Montréal, VLB Éditeur 1982, 166 pages. (Première édition, illustrée par Louisa Nicol : Montréal, Stanké, 1976, 171p.)
- 2 Les termes du métalangage sémiotique (isotopie, figure, parcours, configuration, thématique, etc.) utilisés dans le cadre de cet article renvoient à la sémiotique greimassienne et ils sont définis dans A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomes I et II, Paris, Hachette Université, 1979 et 1986. Nous indiquerons par un astérisque, dans la suite de l'article, les mots qui renvoient au *Dictionnaire*.
- 3 Voir photocopie de la page couverture en annexe.
- 4 Suzanne Lamy, « Du privé au politique: la Constellation du cygne de Yolande Villemaire », *Voix et Images. Littérature québécoise*, vol. XIII, n° 1, automne 1987, p. 26.
- 5 Plutôt que de faire porter l'analyse sur quelques récits jugés représentatifs, nous avons finalement choisi d'examiner tous les récits. Toutefois, nous avons évité de faire la revue systématique des seize textes dans le cadre de cet article.
- 6 En sémiotique, l'intention de l'auteur est à distinguer de l'intentionnalité du discours. En effet, la production du sens ne relève pas entièrement d'un acte conscient de l'auteur. L'intentionnalité désigne justement la direction du discours en lui-même, autrement dit la direction de la fiction. Voir Greimas et Courtés, *op. cit.*, tome I, p. 190 et tome II, pp. 114-115.
- 7 C'est nous qui soulignons les épithètes porteuses d'ambiguïté en contexte culinaire.
- 8 Nous suivons ici la pensée de Gérard Genette qui souligne que « [l']adjectif *thématique* pour qualifier les titres portant sur le « contenu » du texte n'est pas irréprochable, car il suppose un élargissement que l'on peut juger abusif de la notion de thème [...] »; Genette rappelle cependant que d'un certain point de vue, « tout ce qui, dans le "contenu", n'est pas le thème, ou l'un des thèmes, est en relation empirique ou symbolique avec lui, ou avec eux. » Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. « Poétique »), p. 78.
- 9 On peut penser ici à la production romanesque de Philippe Sollers, qui fait usage d'une multitude de références littéraires. Un autre exemple serait *le Matou* d'Yves Beauchemin, où la figure de la littérature savante vs de masse est mise en discours; voir M. Beauregard, L. Milot et D. Saint-Jacques, « L'Inscription du littéraire dans *le Matou* d'Yves Beauchemin », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, pp. 131-147.
- 10 Nous soulignons.
- 11 *Laitance* : « matière blanchâtre, molle, constituée par le sperme des poissons ». *Petit Robert 1*, Paris, Éditions Le Robert, 1984, p. 1068. Pour tous les autres néologismes relevés, on peut se référer au *Petit Robert 1*.
- 12 Michael Riffaterre a beaucoup travaillé sur cette fonction autoréférentielle du néologisme en littérature. Dans *la Production du texte*, Riffaterre montre bien que c'est le texte lui-même qui sert de référent au néologisme littéraire (de ce fait très près du nom propre), ce qui crée « une impression d'artifice et d'ingéniosité, et ceci encore est un facteur littérisant ». M. Riffaterre, *la*

*Production du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979 (Coll. « Poétique »), p. 80 ; voir aussi pp. 24-25 et p. 74.

- <sup>13</sup> Voir l'article *thématique* du dictionnaire de Greimas et Courtés, *op. cit.*
- <sup>14</sup> Voici quelques exemples : « le content de la chair » (p. 17), « savant en bonne chère » (p. 20), « charnelle habileté » (p. 27), « une chair accueillante » (p. 108), « la jeune chair du garçon » (p. 118), « les perdreaux farcis à l'ail dont la chair était bien imprégnée de la grande senteur provençale » (p. 108), etc.
- <sup>15</sup> Louise Milot, *Comment lire un texte de fiction ?*, conférence faite aux Mardis de l'Université Laval (hiver 1987), p. 5, texte inédit, à paraître dans un collectif du Département des littératures de l'Université Laval au printemps 1988.
- <sup>16</sup> *Ibidem.*
- <sup>17</sup> « [L]a finale d'un texte [...] étant ce pour quoi le texte en question, ultimement, a été écrit : tout le reste, c'est-à-dire ce qui précède, serait à lire comme le faire-valoir de ce contenu final que le texte finit par poser et ainsi proposer au-delà de toute ambiguïté, par le fait même qu'il en fait le terme ultime de son développement. La question est donc facile : le texte a d'abord le sens que lui donne sa trajectoire, et le lieu où cette trajectoire retombe — la fin du texte — se trouve à être le signe à la fois que l'opération de construction de la fiction est achevée, et qu'elle est achevée dans un sens donné. » *Ibidem.*

Yves Thériault  
Œuvre de chair  
écrits érotiques  
illustré par Tibo



vlb éditeur