

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NARRATOLOGIE FÉMINISTE ET ÉROTISME : LA VOIX EXCENTRÉE COMME
SUJET DE *L'HOMME ASSIS DANS LE COULOIR* DE MARGUERITE DURAS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GENEVIÈVE LAROCQUE

JANVIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Lori Saint-Martin, pour sa rigueur et ses judicieux conseils. Toujours disponible pour répondre à mes questions et discuter, elle a fait preuve d'une empathie et d'une compréhension qui m'ont encouragée à ne pas laisser tomber malgré les périodes plus difficiles.

Un remerciement tout spécial est aussi de mise pour le *Buena Vista Mémoire Club* : Audrey Deveault, Audrey Boutin et Camille Potvin. Collègues, mais surtout amies, vous avez été le réseau de support parfait afin de survivre aux études de deuxième cycle.

En terminant, je souhaite aussi remercier ma plus grande alliée, ma mère, Rita Larocque. Ses encouragements et son support inconditionnel m'ont poussé à ne pas abandonner.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I UNE NARRATION GENRÉE : LA VOIX EXCENTRÉE COMME SUJET FÉMININ.....	8
1.1 Subjectivité, écriture de femme et épistémologie féministe.....	9
1.2 Le genre et le paradoxe du féminisme.....	13
1.3 L'altérité fondamentale du sujet féminin.....	16
1.4 Définition et perspectives de la narratologie féministe : la voix.....	19
1.5 La narratrice de <i>L'homme assis dans le couloir</i>	25
1.5.1 Voix féminine.....	25
1.5.2 Le <i>phantasme</i> : non-lieu de la parole des femmes.....	30
1.6 Conclusion : une narration qui trouble le genre.....	38
CHAPITRE II « SOLEIL NOIR » : QUAND L'ÉROTISME SOLAIRE FAIT LA LUMIÈRE SUR LA NOIRCEUR DURASSIENNE	40
2.1 L'érotisme noir de Georges Bataille.....	42
2.2 Huston et Dardigna : critique de l'érotisme noir.....	47
2.3 Les mécanismes visuels de l'érotisme.....	50
2.4 Entre érotisme noir et érotisme solaire : éclipse durassienne de la différence sexuelle	54
2.4.1 <i>Aufhebung</i> , transgression et subversion.....	58
2.4.2 Le corps hystérique : féminité et désir.....	59
2.4.3 La féminisation du corps masculin.....	68
2.5 Conclusion : semblables dans la différence.....	74

CONCLUSION.....	76
BIBLIOGRAPHIE.....	86

RÉSUMÉ

L'œuvre de Marguerite Duras a souvent usé de la thématique de l'érotisme afin de tenter de dire le désir féminin. Malgré la prégnance de ce thème dans l'ensemble de son œuvre, c'est *L'homme assis dans le couloir* qui le montre le plus franchement. Dans le présent mémoire, je m'intéresse de près à ce texte et à la possibilité d'une littérature érotique qui serait favorable à la circulation du désir féminin malgré l'association traditionnelle entre Éros et Thanatos qui soumet les femmes à une grande violence et qui leur refuse un désir propre. En effet, dans *L'homme assis dans le couloir*, on assiste à une scène dans laquelle une femme *montre* son désir avec tout son corps et appelle la rencontre sexuelle et la violence qui lui est associée. L'objectif de cette étude est donc d'analyser la présence du féminin désirant dans le texte et les effets produits sur la représentation.

Pour y arriver, je m'intéresserai d'abord à l'instance narrative de ce récit afin de déceler les traces d'une énonciation genrée. C'est grâce aux théories de l'énonciation selon Émile Benveniste, Dominique Maingueneau et Catherine Kerbrat-Orecchioni que la subjectivité dans le langage de l'instance narrative sera abordée. Ensuite, ce sont les théories sur le genre de Judith Butler, Luce Irigaray, Simone de Beauvoir et Teresa de Lauretis, mises en parallèle avec les notions de narratologie de Gérard Genette et de narratologie féministe de Susan Lanser qui me permettront d'établir un lien entre l'énonciation narrative et une identité genrée et féminine.

Ce sont ensuite les effets de cette narration au féminin sur la représentation érotique et sur les corps des personnages qui seront au centre de l'analyse. Les traces d'un érotisme de tradition noire, pour lequel l'œuvre de Georges Bataille sera la principale assise théorique, seront questionnées grâce aux théories du regard selon Laura Mulvey et John Berger, ainsi qu'avec les critiques féministes de l'érotisme de Anne-Marie Dardigna, Nancy Huston et Alexandra Destais.

Mots clés : Marguerite Duras, *L'homme assis dans le couloir*, George Bataille, érotisme, littérature érotique, narratologie, féminisme.

INTRODUCTION

M.D. – Non, ils savent qui je suis. Et pourquoi est-ce qu'on ne met que Duras, maintenant? On me dit que c'est asexué.

X.G. – Que c'est asexué! Ce que vous écrivez?

M.D. – Oui.

X.D. – Je ne le pense pas du tout. Il y a un érotisme...

M.D. – Oui, mais d'un érotisme...

X.D. - ... qui pourrait être d'un homme ou d'une femme?

M.D. – Commun, oui.

X.G. – Non, je ne pense pas du tout. Je pense que ça ne peut être que d'une femme [...].

Marguerite Duras et Xavière Gauthier

Marguerite Duras est l'une des autrices ayant le plus obstinément cherché à *dire*, mais surtout à montrer, le désir féminin. Les critiques s'entendent pour le *dire*, l'érotisme fait partie des thèmes récurrents de ses œuvres, présent dans la plupart de ses récits. Toutefois, avant *L'homme assis dans le couloir*, l'érotisme durassien était plutôt implicite. Tel que le note Yvonne Guers-Villate, la parution en 1980 de ce très court texte fait entrer l'écriture érotique de Duras dans l'*explicite*, par comparaison surtout à *Moderato Cantabile*, qui présentait les mêmes traits extrêmement violents, mais dans un prose plus pudique. (Guers-Villate, 1985, p. 377). Cette transformation de l'écriture de Duras est aussi notée par Gabrielle Frémont, qui parle d'un virement vers un « style nouveau, plus obscur, et plus déroutant aussi » (Frémont, 1983, p. 99), se traduisant par un « [l]angage inusité, flou, pythique, tout en nuances et en demi-tons, symphonie de silence et de clair-obscur » (Frémont, 1983, p. 100). Cette nouvelle énonciation se situerait « [q]uelque part entre angoisse et désir » (Frémont, 1983, p. 100), offrant un tableau nuancé de cette thématique qui lui est chère : l'érotisme.

Ainsi, les personnages durassiens sont désirants, les femmes surtout. Toutefois, dans la tradition érotique, le désir féminin est nié. La littérature et les productions érotiques et pornographiques, tel que le font remarquer Laura Mulvey, Nancy Huston et Anne-Marie Dardigna, pour ne nommer que celles-là, sont construites afin de faire de la représentation du corps de la femme un objet assujéti au regard masculin. Ce regard masculin, selon le filtre de la tripartition (ou triangulation) érotique, est souverain puisqu'il est le spectateur supposé du spectacle érotique qui se déploie pour son plaisir à lui. La tripartition est ainsi composée d'un homme (spectateur/destinataire), d'une femme objet du regard et de la violence et d'un autre homme sujet de la représentation érotique. Celui-ci, actant principal, sert ultimement à mettre en valeur et à manipuler le corps féminin, montré pour le plaisir du spectateur (Mulvey, 1989 et Berger, 1974). Omniprésente dans les représentations visuelles et littéraires, ce type de représentation confine le pôle féminin dans sa position d'objet du désir et des regards, lui refusant toute agentivité. Cette position de femme-objet est au centre des préoccupations féministes sur les représentations érotiques et pornographiques puisque ces dernières mettent en scène, voire fabriquent, la non-existence de la femme en tant que sujet et nient la possibilité d'un féminin pleinement désirant.

Cette problématique des productions pornographiques et érotiques est au centre de la querelle entre les féministes anti-porno et les féministes pro-porno qui faisait rage au moment où *L'homme assis dans le couloir* est paru. Il est vrai que dans le cadre de la littérature érotique traditionnelle, il s'agit « moins [de] rapports sexuels que [de] rapports de force » (Millett, 1971 [1970], p. 15) et c'est pourquoi beaucoup de femmes, Andrea Dworkin et Gloria Steinem en tête, se dressent contre la pornographie et souhaitent la bannir. En même temps, certaines appellent plutôt à une porno qui serait différente, comme Audre Lorde et plus tard Annie Sprinkle et Virginie Despentes, pour ne nommer que celles-là. Toutefois, une question se pose : comment continuer à représenter l'érotisme sans reconduire, inconsciemment ou pas, les tropes néfastes?

L'homme assis dans le couloir sert particulièrement bien d'illustration à une nouvelle forme d'érotisme qui entamerait le travail de réappropriation du genre en s'en prenant aux tropes qui y sont associés. Selon l'angle d'approche choisi pour cette étude, soit la possibilité d'une femme en tant que sujet – et non en tant qu'*objet* – d'une scène érotique, et les effets que cela produit sur la représentation, je souhaite montrer comment le texte de Duras se situe à cheval entre l'érotisme traditionnel et un érotisme d'un nouveau genre, qui fait du désir féminin le moteur premier du récit. *L'homme assis dans le couloir* est un très court texte érotique¹ donnant à voir une rencontre sexuelle entre une femme et un homme, dépeinte par l'entremise d'un tiers, d'une instance narrative anonyme. La rencontre montre une femme qui s'exhibe, qui prend autant de plaisir à faire jouir l'homme qu'à lui demander de la violenter. La scène se termine sur une note macabre, laissant la femme battue jusqu'à l'inconscience, ou jusqu'à la mort; le texte ne le dit pas, ne nomme que « l'immobilité » (Duras, 1980, p. 36). Le tout est donné à voir par une énonciation située à mi-chemin entre une narration hétérodiégétique et homodiégétique, qui s'exprime au « je » et qui est subjective, mais qui est absente de la scène et qui *sait* certaines choses que son regard seul ne pourrait lui révéler.

Très peu d'écrits et d'analyses portent sur les particularités de ce texte qui marque le grand retour à l'écriture de Duras, en 1980, après plusieurs années consacrées au cinéma, et qui s'est trouvé pour cette raison « relegated to some purgatorial antechamber » (Hill, 1989, p. 613), oublié dans l'interstice entre ses œuvres littéraires

¹ Les définitions d'« érotisme » et « pornographie » étant basées sur les mœurs, faisant de la porno une plus grande atteinte à la pudeur que l'érotisme (plus associé à l'amour), le sens en est plutôt mouvant – une chose peut être considérée comme impudique pour l'un.e, mais pas pour l'autre, en plus d'évoluer avec le temps [voir Dardigna, 1980, p. 50-52, 55-56]). Dans le cas de *L'homme assis dans le couloir*, on pourrait le définir comme *érotique* (il s'agit d'une prose très lyrique, d'un style plus « artistique » et sentimental, parlant d'amour à plusieurs reprises) autant que comme *pornographique* (l'impudeur de la femme qui s'expose de façon grotesque ainsi que les pratiques *hard* décrites en seraient les arguments premiers). C'est pourquoi j'ai décidé d'utiliser les deux termes de façon interchangeable dans le cadre de cette étude.

et cinématographiques les plus reconnues. La longueur du texte, qui ne fait que 36 pages², ainsi que ses ressemblances à certaines scènes présentes dans de plus amples textes de Duras, font que *L'homme assis dans le couloir* a été étudié comme un élément parmi d'autres de l'écriture durassienne et participant d'un propos général sur l'autrice. C'est ce que fait Leslie Hill, qui note que c'est justement ce lien entre *L'homme assis dans le couloir* et les autres œuvres de Duras qui le rend intéressant :

Given the close connexion between *L'homme assis dans le couloir* and some of Duras's major novels, it is difficult to see how the text can be relegated to some purgatorial antechamber. For in each of the various texts concerned, the two versions of *L'homme assis dans le couloir* as well as *Le Vice-consul* and *Moderato cantabile*, there seems clearly to exist an underlying but none the less recurrent scene, which takes on different guises, but which insist on the coupling of erotic fusion with beating, violence, death, even murder. That the scene also has its voyeuristic component is made clear not only in *Moderato cantabile* and *Le Ravissement de Lol V. Stein* but also by the changes made in the published version of *L'homme assis dans le couloir*, which, Duras notes in *Les yeux verts*, hinged in part on the introduction of a spectator, a voyeur, as witness to the actions of the couple, and on the realization that « cette vue était, devait être mentionnée, intégrée aux faits ». (Hill, 1989, p. 613)

Pour certaines critiques, donc, *L'homme assis dans le couloir* mérite d'être étudié, mais sa valeur ne tient qu'au lien avec les autres textes de Duras. Ajoutons à cela cette tendance qu'ont les critiques à s'intéresser à Duras elle-même, jusqu'à en oublier parfois les textes (Frémont, 1983, p. 100), et il est possible de comprendre que l'intérêt pour *L'homme assis dans le couloir* s'est quelque peu dissipé après l'aveu de Duras, dans *Marguerite Duras à Montréal*, qu'il s'agissait d'elle-même en tant que narratrice. Le texte est ainsi considéré comme une continuité du travail amorcé dans ses œuvres précédentes³ et, en conséquence, on en a surtout fait des études comparées. Cependant, la raison même de l'oubli de ce texte est en fait sa plus grande qualité formelle : il est

² À noter que la pagination de la version publiée débute à la page 7, que les marges sont très larges et la police très grosse. Le chiffre de 36 pages est donc plutôt généreux.

³ Le fait que la version de *L'homme assis dans le couloir* parue en 1980 soit le réécriture d'un texte datant de 1962 participe aussi à en atténuer l'originalité aux yeux des critiques, affectant sa réception. Ce fait incite aussi beaucoup à la comparaison, qui a été faite par le passé, et qui relève deux points majeurs : l'introduction d'un regard externe et un érotisme plus explicite (voir Guers-Villate et Hill). Je me limiterai donc au texte plus récent, qui est également plus radical.

l'héritier direct du travail du regard fait par Duras avec son cinéma. Le caractère unique de *L'homme assis dans le couloir* réside dans le fort lien qu'il entretient avec le visuel, personnifié dans le regard d'une instance narrative particulière qui, certes, est parfois présente dans certaines de ses œuvres (*Le Ravissement de Lol V. Stein* et *India Song*, notamment), mais qui se déploie avec beaucoup plus de clarté dans *L'homme assis dans le couloir*, faisant de ce regard l'embrayeur principal du récit. La qualité de ce texte et sa densité nécessitent qu'on s'y intéresse de près.

Dans le cadre de cette étude, j'étudierai d'abord ce regard, cette instance narrative qualifiée de « corps dans la voix » par Florence de Chalonge, afin d'observer les traces d'une énonciation genrée qui me permettra de la considérer comme une *narratrice*. Malgré certains passages plus neutres, son absence de la scène ainsi que ses connaissances qui dépassent la simple narration homodiégétique, c'est la prise de parole de la narratrice, qui dit « je », qui sera le premier indice me permettant de la considérer comme un sujet, à l'aide des théories de l'énonciation selon Émile Benveniste, Dominique Maingueneau et Catherine Kerbrat-Orecchioni. Ce statut de sujet, en plus d'être le premier pas vers l'exercice d'une certaine agentivité, est aussi une transgression des normes du genre social, mais aussi narratif. Ce seront donc les théories féministes sur le genre – principalement avec Simone de Beauvoir, Luce Irigaray et Judith Butler –, mises en parallèle avec les notions de narratologie de Gérard Genette, de narratologie féministe de Susan Lanser et celle de « sujet du féminisme » de Teresa de Lauretis, qui me permettront de naviguer au sein de cette énonciation subjective et ambiguë, cette écriture paradoxale, faisant usage de figures de style en « clair-obscur », pour reprendre l'expression de Frémont. Une analyse rapprochée du texte sera menée afin d'établir une corrélation entre narration, énonciation et identité genrée. Elle permettra de voir la diégèse sous un nouveau jour, soit celui d'une création fantasmatique, un non-lieu (Auger, 1992) où peut se déployer le fantasme du réel sujet désirant du texte : la narratrice.

Une fois la narration de *L'homme assis dans le couloir* établie comme féminine, ce sont les effets de ce regard de femme posé sur la représentation érotique qui seront étudiés. En effet, le changement de point de vue de la narration modifie la dynamique de la représentation : investissant le pôle traditionnellement masculin de la tripartition pour en faire naître une parole féminine qui dit son désir, le rapport sujet/objet de la représentation érotique se transforme. En tant que récit purement érotique, *L'homme assis dans le couloir* se prête particulièrement bien à une étude sur les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans de telles représentations, mais surtout sur ce que cela peut nous dire sur les rôles genrés binaires. Le féminin qui rencontre le masculin est à la genèse de la littérature érotique traditionnelle, mais également de l'écriture de Duras. Effectivement, beaucoup ont noté qu'elle a tenté de décrire la différence sexuelle et l'impossibilité d'une résolution, d'où la violence associée à la sexualité dans ses romans (Hill, 1989 et Delmotte-Halter, 2010). Contrairement à l'association Éros/Thanatos faite par les adeptes de l'érotisme noir, Georges Bataille en tête, la violence associée au désir représente quelque chose de différent chez Duras, créant une rencontre sexuelle à cheval entre érotisme noir et érotisme solaire (Onfray, 2010), et qui transgresse les codes de l'érotisme traditionnel. Le tout est rendu possible par l'introduction d'un désir féminin qui subvertit tout sur son passage. En résulte un renversement des codes de l'érotisme littéraire, que ce soit sur le plan formel, ce que j'étudierai en lien avec l'œuvre d'Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros*⁴, ou sur le plan philosophique, que j'aborderai à partir de *L'érotisme* de Georges Bataille. À cause du lien souvent fait entre Duras et Bataille, principalement en se basant sur leur rapport respectif à la transgression, il n'est pas anodin de choisir *L'érotisme* comme assise théorique de l'érotisme noir. Il est vrai que certains éléments de l'écriture de Duras rejoignent, du moins en apparence, les écrits de Bataille. Toutefois, je souhaite aborder cette ressemblance avec une certaine distance critique puisque, comme je le

⁴ Le travail de Gaétan Brulotte aurait fait un complément intéressant à Dardigna. Toutefois, gênée par certains partis pris sexistes de son étude, j'ai préféré ne pas y puiser.

montrerai, leur rapport aux mêmes thématiques (telles la violence et la mort, surtout en lien avec l'érotisme) sont très différentes. C'est par l'analyse du corps féminin et masculin et la façon dont ils sont respectivement représentés que je pourrai cerner le rapport entre l'érotisme durassien et la violence. On verra que l'émergence du désir féminin, rendu possible grâce à la présence d'un *sujet* femme (la narratrice), affecte la représentation dans sa substance même. Mieux comprendre un texte aussi particulier que *L'homme assis dans le couloir* permettra de l'inscrire dans l'émergence d'un contre-érotisme féminin, dans lequel la femme retrouve une part d'agentivité malgré la violence toujours présente; d'un érotisme « qui ne peut être que d'une femme » (Duras et Gauthier, 2013 [1974], p. 22).

CHAPITRE I

UNE NARRATION GENRÉE : LA VOIX EXCENTRÉE COMME SUJET FÉMININ

Car l'apparition du roman est aussi celle de l'instance subjective, la mise en scène d'un devenir individuel, la revendication que le sujet comme tel ait une histoire et que celle-ci soit l'aventure de son désir.

Anne-Marie Dardigna

Une fois passée l'onde de choc laissée par la finale de *L'homme assis dans le couloir* – la vision d'une femme inconsciente, battue peut-être à mort –, c'est la narration qui a le plus retenu l'attention de celles et ceux qui s'y sont intéressés, dont Susan Cohen : « In *L'homme assis dans le couloir*, [using a] combination of a certain discursive neutrality with insistent subjective presence in her narrative position, [Duras] produces a disturbingly ambiguous stance. » (Cohen, 1993, p. 112) En effet, l'énonciation hybride de ce très court texte est certes dense, mais aussi flottante, c'est-à-dire qu'elle oscille sans cesse entre un point de vue qui semble externe, omniscient, et l'apparition d'un « je » qui raconte. Ce « je » qui parle, qui décrit la scène, s'autorise à se prononcer à la manière à la fois d'un narrateur omniscient et d'un narrateur sujet, qui pense et qui devine la situation, qui émet des hypothèses.

Cette subjectivité se fait sentir un peu partout : dans les commentaires, dans le point de vue adopté, dans les « peut-être » que cette voix laisse traîner dans le récit. Il est donc juste de se demander : qui raconte? Qui est cette voix, mais surtout, à qui appartient ce regard? Car certes, il s'agit d'une voix narrative, mais aussi et surtout de quelqu'un qui dit *voir* la scène. Je tenterai donc tout d'abord, dans ce chapitre, de

repérer les traces laissées par cette instance narrative et qui pourront aider à l'identifier. Sa subjectivité, ainsi que sa posture ambiguë, m'entraîneront sur le terrain des études féministes. Je montrerai comment l'instance narrative incarne ce que Teresa de Lauretis a nommé le « sujet du féminisme », paradoxe par excellence, mais aussi en quoi elle peut aussi être vue comme un *sujet féminin* qui fabule et qui construit son propre univers fantasmatique, en marge de la norme masculine.

Par l'analyse du mode d'énonciation, j'établirai donc de quelle manière le féminin ne cesse d'imprégner la représentation et la langue, revenant sans cesse à son statut de « je-troisième-personne », cet entre-deux qui dérange et qui fascine à la fois; qui fait naître du féminin là où il ne devrait pas apparaître.

1.1 Subjectivité, écriture de femme et épistémologie féministe

C'est après plusieurs années consacrées au cinéma que « Marguerite Duras opère [avec *L'homme assis dans le couloir*] un retour à la littérature par le biais d'une voix plus expérimentale » (Delmotte-Halter, 2010, p. 24), en partie identifiable par « the introduction of a spectator, a voyeur, as witness to the actions » (Hill, 1989, p. 613). Ce mode narratif ressemble beaucoup à celui qu'elle avait précédemment adopté dans la version cinématographique de *India Song* (Lamontagne, 2009). C'est cette position de voyeur qu'occupe l'instance narrative qui explique en partie l'ambivalence de l'énonciation : une description classique et en apparence factuelle, prise en charge par un « je » qui laisse toutefois paraître les traces d'une parole plus engagée. Dans la prose, cela se traduit principalement par des phrases déclaratives courtes, ainsi qu'un glissement du « on » neutre vers le « je » subjectif : « On ne peut pas dire si ses yeux sont entrouverts ou fermés. On dirait qu'elle se repose. [...] C'est ce que je vois d'elle. » (Duras, 1980, p. 8-9) Lorsque la voix dit « je » (« je la vois », et « moi, moi qui regarde » [Duras, 1980, p. 9]), il s'agit d'un « je » différent de celui d'une narration

hétérodiégétique ou homodiégétique, telles que définies par Genette. Ce n'est pas un « je » qui est *dans* l'action et qui la rapporte de son point de vue parce qu'il y participe. Au contraire, le « je » de *L'homme assis dans le couloir* est plutôt passif. Il s'agit d'un « je » qui voit, qui croit, qui suppose, qui ressent, mais qui ne joue aucun rôle dans l'action. Comment le pourrait-il, absent de la scène que lui-même a inventé? En ce sens, le « je » de *L'homme assis dans le couloir* correspond à ce que Dominique Maingueneau a nommé une « hétérogénéité énonciative », soit une instance narrative qui opère à la fois sur le plan du récit et sur celui du discours. Ce statut est observable principalement dans l'utilisation des modalisateurs, qui correspondent à des indices de subjectivité au sein d'une narration qui semble pourtant calculée et mécanique⁵ :

Parmi les marques de subjectivité il faut également accorder une place importante à ces adverbess dits « de phrase » ou « modalisateurs ». [...] Les uns permettent de l'évaluer [l'énoncé] du point de vue de sa vérité (*peut-être, sans doute, certainement*), d'autres sont appréciatifs (*heureusement, par chance...*). (Maingueneau, 1997, p. 40)

Tout au long du récit, l'apparition des modalisateurs fait intervenir la subjectivité de ce « je ». Les « peut-être », les « je vois », ainsi que les autres marques de subjectivité présentes dans la narration, tendent à l'identifier en tant que *sujet* parlant, donc en tant que sujet de *l'énonciation* qu'est, dans un tel contexte, la narration. Considérant que « l'activité langagière, dans sa totalité, est subjective » (Kerbrat-Orecchioni, 2009 [1980], p. 69), et que « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* » (Benveniste, 1966, p. 259), « la "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet" » (Benveniste, 1966, p. 259). Ainsi, nul doute : notre instance narrative est un sujet parlant qui se confond par moments avec un narrateur omniscient; je la nommerai dorénavant « Je », pronom devenu nom propre.

⁵ L'écriture de *L'homme assis dans le couloir* est somme toute très concise : les phrases sont courtes et le tout est très factuel. On y décrit des actions et des lieux, et on qualifie seulement sur le mode de l'observation.

Cette forme de narration, prenant la forme d'une énonciation parfois subjective, sème effectivement un certain trouble chez les lecteurs.trices de *L'homme assis dans le couloir*. En effet, parmi les descriptions qui semblent plus classiques, l'apparition des commentaires de « Je » ébranle les attentes. « Je » exprime des impressions et nous fait voir la scène selon son point de vue, allant même, par moments, jusqu'à s'adresser directement à la femme personnage du récit. « Je » brise ainsi le quatrième mur que l'on croyait présent au sein même de la diégèse et nous amène à nous questionner davantage sur son identité. Qui est donc ce sujet narrant? N'est-il pas absent de la scène, comme nous le croyions? Cette intervention a pour effet de briser les règles qui semblaient régir la narration, rompant ainsi le pacte de lecture⁶ qui semblait s'être formé au tout début du récit⁷. La voix, souvent sobre dans son expression, ne cesse de laisser s'échapper les traces de son propre désir⁸, contaminant ainsi la narration plus « traditionnelle ». Voyons maintenant quelques outils pour mieux cerner cette subjectivité intermittente.

Comme l'a démontré Benveniste, cité plus haut, les traces de subjectivité dans la narration impliquent nécessairement que l'instance narrative est d'abord et avant tout un *sujet* narratif⁹. Il est ainsi possible de considérer la subjectivité comme un indicateur d'identité de genre de l'instance narrative. En effet, l'identité de genre est indissociable

⁶ Tel que théorisé par Umberto Eco, soit comme le contrat implicite qui régit l'acte de lecture et qui suggère une acceptation de la « véracité » de ce qui est écrit dans la logique du récit. Autrement dit, lire un livre implique qu'il faut « jouer le jeu » et accepter l'univers diégétique du récit comme *vrai*.

⁷ Ce malaise et cette surprise que l'on ressent face à la narration du récit ne sont pas sans faire écho au sentiment laissé par la finale : cette femme qui demande à être battue, d'un ton beaucoup trop calme, qui ne correspond pas à ce que l'on pourrait attendre d'une telle scène, est en quelque sorte une représentation de la tension narrative entre le ton/la subjectivité et la narration en principe « omnisciente ».

⁸ Elle-même le mentionne : « Qu'elle voie, c'est ce que je désire. » (Duras, 1980, p. 16)

⁹ Il n'est pas innocent de s'intéresser à la notion de sujet dans le cadre d'une étude portant sur les codes de représentation de la littérature érotique et pornographique. La logique binaire et dialectique (notion centrale à cette étude, j'y reviendrai souvent) qui tend à positionner les actants d'une scène à caractère sexuel dans une dynamique « en miroir » – soit dans ce contexte-ci l'homme en tant que sujet actif et la femme en tant qu'objet passif – sera abordé dans les deux chapitres.

de la notion de sujet, elle-même indissociable de la présence de la subjectivité dans un discours. C'est l'une des raisons qui font du champ des études féministes l'approche privilégiée pour cette étude, puisque « [l]a reconnaissance du rôle de la subjectivité dans la production de connaissance a suscité nombre de travaux féministes dont l'objet était de repenser les standards de l'objectivité tout en évitant le relativisme radical. » (Espinola, 2012, p. 99) Directement ancrée dans la philosophie de la deuxième vague féministe, dont le slogan « Le personnel est politique » est aujourd'hui emblématique (Dorlin, 2008, p. 9), cette approche rompt d'avec la méthode de recherche scientifique plus traditionnelle, en plus de dénoncer les biais androcentrés qui se cachent derrière une supposée objectivité¹⁰. Ainsi, en plus des considérations sur le genre, propres à ce champ, la définition même de la recherche féministe reconnaît l'importance accordée à la subjectivité des chercheuses et chercheurs; la subjectivité est « [...] un paramètre qui nous apparaît central à la recherche féministe, soit la valorisation de l'expérience et du vécu des femmes comme point de départ de la recherche [...]. » (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 22). La subjectivité liée à l'expérience sensible d'un.e individu.e, et par conséquent les questions entourant le genre, sont imbriquées dans les pratiques et conceptions de la recherche féministe¹¹ : le genre est donc à la fois le sujet, l'objet et le point de départ de cette méthode de recherche. On peut alors considérer la recherche féministe comme, entre autres, une épistémologie de la subjectivité, soit « [...] la recherche de ce qui a été "omis", mis en arrière-plan, caché, ou démuné d'expression dans les systèmes de savoir occidentaux. [...] Il en résulte que la "femme" (et tout ce qui a connoté le "féminin") a été *problématisé* de nouvelles manières, à la fois en tant que concept et en tant qu'identité. » (Jardine, 1991 [1985], p. 37)

¹⁰ À noter ici que « l'objectivité » reste un concept qui, ultimement, n'existe pas. Toute connaissance est située, donc biaisée, et on peut afficher sa subjectivité ou la masquer, mais pas l'effacer.

¹¹ Ceci est particulièrement prégnant dans la théorie du point de vue (*standpoint theory*), dont la théoricienne principale est Sandra Harding. Toutefois, même si j'utilise l'expression « point de vue » pour parler de la voix narrative de *L'homme assis dans le couloir*, ce n'est pas en référence au *standpoint theory*, mais bien à la focalisation, issue des théories de la narration (Genette).

Toutefois, considérant qu'il s'agit ici d'une étude littéraire, soit d'un objet de fiction, le mot « genre » se réfère ici à deux choses : d'une part le sous-genre littéraire, qui dans notre cas est l'érotisme¹², et d'autre part le genre social, à différencier du sexe biologique. Il convient donc de définir le genre social, en tant qu'il est partie intégrante de la notion de sujet qui m'intéresse ici.

1.2 Le genre et le paradoxe du féminisme

La définition du genre selon Teresa de Lauretis sera un pilier conceptuel pour cette étude. En effet, dans sa définition, de Lauretis fait entrer le genre dans une dynamique dialogique¹³ entre le réel et la fiction, ce qui est tout particulièrement intéressant dans le cadre d'une étude littéraire :

Les conceptions culturelles du masculin et du féminin comme catégories complémentaires mais mutuellement exclusives par rapport auxquelles se situent tous les êtres humains¹⁴ constituent un système de genre, un système symbolique ou un système de signification. (de Lauretis, 2007 [1987], p. 45-46)

Le système de genre selon de Lauretis est donc symbolique, dans le sens où il fonctionne sur le mode de la *représentation*. En tant que système de signification, le genre a des « implications concrètes ou réelles, à la fois sociales et subjectives, dans la

¹² Qui, je le rappelle, sera la notion centrale du prochain chapitre.

¹³ Teresa de Lauretis précise songer au dialogisme tel que défini par Bakhtine, soit une polyphonie, ou une interaction homogène entre deux concepts ou champs, dans ce cas-ci le réel et la fiction.

¹⁴ À noter que l'on retrouve dans cet extrait l'idée que tout être humain est considéré comme un sujet genré qui se définit selon une logique dialectique. La notion de genre, à l'époque de de Lauretis, était encore étudiée selon un mode de pensée binaire en voie de déconstruction, l'accent étant mis sur les problématiques entourant cette binarité – ce que de Lauretis, considérée comme l'une des fondatrices du queer, critique et identifie comme étant le paradoxe du féminisme. La fluidité du genre résulte de la critique du mode de pensée binaire, critique à laquelle les écrits d'autrices féministes ont grandement contribué – de Lauretis en tête, pour qui la binarité est une fiction. Cette définition du genre est donc à situer dans le contexte de l'époque.

vie matérielle des individus » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 41), en plus des implications dans la vie « immatérielle », ici fictionnelle. C'est pourquoi « [l]a représentation du genre *est* sa construction, et l'on pourrait dire très simplement que tout l'art et la culture d'élite occidentale sont l'empreinte de l'histoire de cette construction » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 41), mais aussi que cette représentation se rapporte à la « normative function of a language which is said either to reveal or to distort what is assumed to be true about the category of women. » (Butler, 1990, p.1) Ainsi, selon de Lauretis comme pour Butler, plus tard, le genre est non seulement une construction sociale et culturelle, mais aussi une construction *langagière* – c'est pourquoi le genre est indissociable de l'énonciation et, par conséquent, de la subjectivité. Toutefois, de Lauretis note que « la construction du genre est aussi affectée par sa déconstruction : c'est-à-dire par tout discours, féministe ou non, qui vise à l'écarter en tant que déformation idéologique. » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 42) C'est dire le rôle que jouent les études féministes mais aussi, d'une manière différente, les productions culturelles (art, littérature, cinéma, etc.).

La description que fait de Lauretis du sujet du féminisme s'applique aussi à la narration chez Marguerite Duras : « [L]e sujet que je vois émerger dans les écrits et les débats actuels du féminisme est un sujet qui est en même temps dans et en dehors de l'idéologie du genre, conscient de l'être, conscient de cette double tension, de cette division, de cette double vision. » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 57) Ainsi, la narration durassienne incarne, par l'introduction de ce que j'ai nommé un « je-troisième-personne », le paradoxe du sujet du féminisme, à la fois dans et hors du récit. Les difficultés engendrées par cette position paradoxale du sujet du féminisme sont aussi explicitées par Luce Irigaray, qui, dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, pose la question suivante : « Comment articuler la double "revendication" : d'égalité et de différence? » (Irigaray, 1977, p. 78) C'est en partie pourquoi « les conditions de possibilité d'une construction différente du genre existent en marge des discours hégémoniques. Situées en dehors du contrat social [...], elles peuvent contribuer à la

construction du genre et elles se situent plutôt à un niveau local de résistances dans la subjectivité [...]. » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 75-76) Le sujet du féminisme selon de Lauretis est donc personnifié à la fois dans et par ce fort paradoxe de la construction/déconstruction du genre, mais aussi par le glissement qui s'opère vers un mode de pensée subjective, qui permet de concilier les pôles de cette « double revendication ». La subjectivité, contrairement à l'« objectivité », incarne en effet une souplesse fondamentale qui permet la cohabitation d'un fait et son contraire, sans que l'un invalide nécessairement l'autre. Le sujet du féminisme est donc aussi ceci : un sujet qui comprend et accepte que l'expérience subjective d'un.e autre, nécessairement différente, n'est pas pour autant « fausse » ou invalide parce qu'elle serait contraire à la sienne¹⁵. Il s'agit, en quelque sorte, de la position d'écriture même, soit la narration d'un récit né d'un point de vue situé qui se donne à lire comme l'expression d'une subjectivité parmi d'autres¹⁶. En ce sens, chaque roman est un exemple de subjectivité qui s'éprouve par opposition aux autres, créant une constellation de point de vue situés fictionnels évoluant dans le champ littéraire¹⁷.

L'ambiguïté découlant de la prégnance de cette tension, de ce paradoxe, se trouve donc au centre de mon étude. En effet, l'écriture de Duras, tout particulièrement dans *L'homme assis dans le couloir*, est la mise en récit d'un certain *Aufhebung*, notion qui traversera l'ensemble de l'analyse et qui se définit de deux façons : la première, selon Hegel, correspond à une transcendance de la différence dans la création de quelque chose de nouveau à partir de deux éléments an apparence contradictoires qui s'allient; la seconde, selon Freud, correspond à la suppression de la différence, insistant sur la

¹⁵ Ce mode de pensée non linéaire a vu le jour avec l'avènement de la post-modernité et fut fortement influencé par Derrida. C'est ce que Jean Clément, dans son article « L'hypertexte, une technologie intellectuelle à l'ère de la complexité » paru dans l'ouvrage collectif *L'imaginaire littéraire du numérique*, identifie comme l'entrée de la pensée dans un « paradigme de la complexité ».

¹⁶ À ne pas confondre avec la subjectivité de l'écrivain.e : dans le cadre d'un récit fictionnel, la subjectivité de l'instance narrative est autonome et ne doit pas être considérée comme calquée sur celle de l'auteur.trice.

¹⁷ Champ littéraire au sens de Bourdieu.

violence engendrée par l’alliage des contraires et liant le concept à la pulsion de mort. C’est la définition selon Hegel que je retiens pour l’ensemble de ma réflexion, puisqu’elle se rapproche de celle du paradoxe du féminisme. Ce paradoxe qui caractérise le sujet du féminisme semble toutefois, selon la définition de de Lauretis, ne s’appliquer à aucun genre précis : il fait référence au contenu du discours *sur* le genre plutôt qu’à l’identité de genre du sujet qui en est énonciatrice ou énonciateur. Le sujet du féminisme étant toutefois fortement subjectif, il est impossible de nier l’impact que l’identité de genre peut avoir sur le contenu de ce discours. C’est donc ici que j’effectue un lien avec l’approche adoptée par l’épistémologie féministe, qui prend la subjectivité de la chercheuse, mais aussi celle des femmes sujets de la recherche, comme « point de départ ». Dans le cadre d’une étude littéraire, il faut néanmoins recentrer cette affirmation d’Ollivier et Tremblay pour l’appliquer à ce qui sera au centre de l’analyse, soit l’énonciation. C’est elle qui sera notre point de départ pour l’analyse du texte, puisqu’il s’agit de la seule porte d’entrée possible non seulement à la subjectivité qui émane de la narration de *L’homme assis dans le couloir*, mais aussi à ce qui est à son origine même – soit le *désir* qui est le moteur de ce récit. Dans un contexte littéraire, la narration est ce qui est à la source de tout ce qu’il est possible d’observer; elle est le moule dans lequel se forme l’entièreté de la diégèse. C’est pourquoi il est nécessaire de s’interroger davantage quant à la possible identité de l’instance narrative avant de plonger plus loin dans l’analyse narratologique du texte, afin de pouvoir y reconnaître les traces d’une énonciation *au féminin*.

1.3 L’altérité fondamentale du sujet féminin

La problématisation *nouvelle* de la « femme » et du « féminin » dont parle Jardine, citée plus haut, implique nécessairement une conception préalable de ce qu’est l’« être femme ». Seulement, peut-on dire que le sujet femme a réellement été problématisé *en soi* avant les grands discours féministes? Sans cesse effacée derrière cet « universel

masculin » qui tente de conceptualiser l'Homme et sa psyché, la femme a longtemps été la grande oubliée de la littérature s'intéressant à la notion de sujet, qui *définit* le sujet dans et par un discours androcentré, faisant du masculin le « type humain absolu » (Beauvoir, 1949, p. 16). « [C]ette vieille habitude mentale (des philosophes) de penser que le masculin est synonyme d'universel » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 89), dénoncée par plusieurs¹⁸, a été l'objet d'une grande réflexion de Simone de Beauvoir. Dans *Le deuxième sexe*, elle a montré comment la femme a été reléguée à la position de grand Autre : « L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui [...]. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. » (Beauvoir, 1949, p. 17). Au passage, Beauvoir établit aussi une différence nette entre « femme » et « féminité », qui correspond presque en tout point à la distinction sexe/genre acceptée aujourd'hui. Toutefois, cette distinction entre femme et féminité n'est pas présente dans les textes et la pensée de ces philosophes du sujet : pour eux, la féminité est l'attribut de la femme et, par conséquent, ces deux concepts sont amalgamés. Ce qu'on dit de la féminité, c'est aussi ce que l'on dit de la femme et vice versa. Les hommes s'arrogent le privilège de l'universalité vue comme profondément humaine, tout en créant une catégorie « femme » essentialiste, marquée par l'altérité et l'infériorité.

Sur le sujet, dans *Gender Trouble*, Judith Butler ajoute que « [i]f there is a region of the "specifically feminine", one that is birth differentiated by an unmarked and, hence, presumed universality of "women" » (Butler, 1990, p.4), c'est parce que, plus encore qu'une simple opposition binaire entre les sexes, la femme et le féminin sont considérés comme le *contraire* de l'homme et du masculin. Il s'agit là d'un mode de pensée dialectique qui régit la logique de la pensée occidentale depuis Platon. En effet, Luce Irigaray fait remarquer que les effets modernes produits par une telle logique

¹⁸ Notamment Butler, Irigaray et Dorlin. Donna Haraway fut aussi de celles qui dénonçaient cette « vieille habitude mentale », parlant du sujet féminin comme un « *innappropriate other* », qui n'est pas sans rappeler de Lauretis, mais aussi Lanser, que j'aborderai plus bas.

(qu'elle attribue principalement à la montée rapide de la psychanalyse freudienne) tendent à définir le féminin comme une autre, mais aussi comme le *négatif* du masculin. Ainsi, le féminin porte le lourd poids d'une connotation négative, qui sans cesse le relègue dans une sorte d'antichambre des théories du sujet – tout comme *L'homme assis dans le couloir* se retrouve dans l'antichambre des écrits durassiens (Hill). Simone de Beauvoir avait déjà noté que « [l]a femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité » (Beauvoir, 1949, p. 16), et ainsi, pour Freud comme pour de nombreux autres, comme le montre Irigaray, « [l]e "féminin" est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur : le masculin. » (Irigaray, 1977, p. 68) Butler souligne aussi que

[i]n a move that complicates the discussion further, Luce Irigaray argues that women constitute a paradox, if not a contradiction, within the discourse of identity itself. Women are the « sex » which is not « one ». Within a language pervasively masculinist, a phallogocentric language, women constitute the *unrepresentable*. In other words, women represent the sex that cannot be thought, a linguistic absence and opacity. (Butler, 1990, p. 9)

Ce que Butler suggère ici, c'est que le féminin n'a pas de *langage* qui lui soit propre, ce qui ne laisse « peut-être qu'un seul "chemin" [...] qui est historiquement assigné au féminin : *le mimétisme*. » (Irigaray, 1977, p. 73) C'est ainsi que le féminin en arrive à se mouvoir dans cette « region of the "specifically feminine" » mentionnée plus haut, sans laquelle il serait inexistant¹⁹. Alors,

[c]onnecting subjectivity, language and writing, feminist literary critics are theorizing the relational quality inherent in the construction of feminine identity within patriarchal societies [...] The subject has agency through language, functioning as a force of constitutive, non-adequate co-presence, rather than only under the sign of phallic absence. (Cohen, 1993, p. 74-75)

¹⁹ La notion de sujet est intrinsèquement liée au langage : « Est *ego* qui *dit* ego » (Benveniste, 1966, p. 260) Pour se constituer en tant que sujet, la femme est contrainte à emprunter le langage des hommes.

L'altérité littéraire, en ce sens, effectue ainsi un glissement qui part de l'absence (Butler) et qui chemine vers le mimétisme (Irigaray), qui prend ce qui n'est pas sien afin d'exister, et ainsi recouvrer une certaine agentivité :

Jouer du mimétisme, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre [...] à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage. (Irigaray, 1977, p. 73-74)

La présumée universalité du masculin et l'essentialisme d'un féminin qui serait son négatif, dans le cadre d'un système de représentations, affecte donc le sujet du féminisme et le contraint à se nommer dans un cadre discursif inadéquat. Ainsi, « jouer du mimétisme », soit utiliser les outils d'un discours fondamentalement masculin afin de créer un langage nouveau, une expression subversive, est une façon pour le sujet féminin de se représenter. Ce qui en découlera ne peut être que paradoxal, sans nécessairement basculer du côté de la contradiction. Ainsi, j'exposerai de quelle manière un récit tel *L'homme assis dans le couloir*, qui se présente au lectorat dans toute son audacieuse ambiguïté narrative, parvient à s'inscrire comme une parole féminine qui reprend les codes reconnus d'un langage « masculin », ou d'une *énonciation* masculine pour faire émerger un discours au féminin et ce, grâce à une instance narrative entre deux voix.

1.4 Définition et perspectives de la narratologie féministe : la voix

C'est Gérard Genette qui, dans *Figures III*, théorise les outils privilégiés de la narratologie, soit la focalisation (interne, externe et zéro), la diégèse, ainsi que les différentes formes de narration (hétérodiégétique, autodiégétique et homodiégétique). Toutefois, l'apport structuraliste de Genette fait de la narratologie une approche assez

unidimensionnelle ou du moins, c'est ce que la narratologie féministe semble lui reprocher : « Feminist narratology departs from classical narrative theory in so far as it is based on the assumption that the close scrutiny of textual structures ought to be combined with interpretation, since textual, structural features inevitably generate meaning, whether one is aware of this process or not. » (Gymnich, 2013, p. 707) La narratologie féministe entraîne donc la narratologie sur le terrain de l'interprétation, qu'elle intègre à sa pratique, contrairement à l'approche structuraliste « pure et dure » des origines. C'est pourquoi « [s]ome structuralist narratologists have in fact argued that what has been referred to as feminist narratology actually neglects the "real" task of narratology, namely the supposedly "objective" description of narrative structures. » (Gymnich, 2013, p. 707) Cependant, ce que cette critique décrit comme une « négligence » de l'approche féministe de la narratologie est ce qui, dans le contexte de cette étude, fait sa valeur. Autrement dit, la narratologie féministe intègre la subjectivité au discours portant sur la narration en y introduisant la notion de « voix » *genrée*. Ainsi,

[i]n their ground breaking contributions to the project of developing a feminist narratology, Lanser and Warhol, who are still among the leading feminist narratologists today, claim that « gender is a category that is highly relevant to the analysis of narrative structures and thus needs to be integrated into the discussion of narratives from a primarily structural point of view. In other words, they argue that it is indeed important whether the narrator and the narratee of a text are constructed as « masculine » or « feminine » by readers. (Gymnich, 2013, p. 706)

La narration devient donc une prise de parole, l'expression d'une voix ancrée dans une subjectivité et qui sera reçue comme telle par le lectorat. Par conséquent, la narration est toujours une *énonciation genrée*, du moins dans sa réception. Cette « voix » est pour Lanser l'amalgame entre la voix narrative, donc littéraire, et la voix sociale ancrée dans l'histoire des féminismes, soit dans la prise de parole des femmes qui ont revendiqué leur voix. Cette notion de voix est inséparable de ce que Lanser identifie comme l'enjeu premier de la prise de parole des femmes : l'autorité. En effet, culturellement, la voix

des hommes est considérée comme faisant autorité, tandis que celle des femmes ne l'est pas. Il s'agit là de l'extension des binarités sexistes les plus connus, presque tous fonctionnant selon une logique dialectique : les associations homme/culture et femme/nature, homme/actif et femme/passive, homme/sujet et femme/objet, etc. (Beauvoir, 1949 et Irigaray, 1977). En littérature, on observe ce genre d'opposition dans la hiérarchisation des genres selon leur association au féminin ou au masculin : l'écriture de l'intime, associée au féminin, est souvent considérée comme futile et comme l'expression de la simple « conversation » féminine, tandis que les genres les plus estimés, notamment le roman et l'essai²⁰, sont considérés comme relevant du masculin (Lanser, 1992). La linguistique elle-même construit parfois sa logique autour d'une dialectique, faisant de « je » le contraire de « tu ». Toutefois, ces deux entités conceptuelles sont interchangeable et complémentaires. Dire « je » implique nécessairement l'existence d'un « tu », mais « je » est aussi le « tu » d'un autre. Ainsi, « [c]'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité. » (Benveniste, 1966, p. 260) Ainsi, la subjectivité en linguistique dépend d'une conception dialectique des sujets parlants. Toutefois, ces considérations ne sont pas encore genrées et, par conséquent, tout sujet parlant, lorsque relégué au statut de « tu », peut être négatif, peut être l'objet du discours de celui qui dit « je » et qui s'accapare la fonction de sujet, le temps d'un récit. Cela implique également que pour dire « je » et se constituer en tant que sujet, antagoniser « tu » est *nécessaire*. La dialectique mouvante de la linguistique offre des possibilités que celle de la littérature ou de la philosophie n'offre pas, étant fixées dans leurs dynamiques de pouvoir, subordonnant le féminin (et la femme), peu importe le contexte. C'est donc le genre, tel que défini dans sa symbolique, qui rend le système dialectique problématique par l'universalisation et par la hiérarchisation. Dans *L'homme assis dans le couloir*,

²⁰ Je souhaite ajouter ici que la hiérarchisation des genres littéraires est fondamentalement arbitraire et, par conséquent, mouvante.

toutefois, la narratrice dit « je », mais « tu » n’y est pas : premier pas vers le refus de la dialectique genrée, vers la subversion des codes de genre.

Cependant, bien que Duras trouble les traces d’une écriture genrée traditionnelle, il ne faut pas oublier que le genre – ou le sexe – de l’auteur.trice influence tout de même énormément la réception de l’œuvre : « In other words, ‘cultural narratologies’ or ‘context-oriented’ narrative theories consider narrative structures to be informed by extratextual factors and to be in a dialogue with the relevant cultural context(s) » (Gymnich, 2013, p. 705-706), si bien que la valeur accordée à chaque sexe affecte la valeur accordée à un texte littéraire. Ainsi, le dialogisme entre le réel et le fictionnel est indéniable, tout comme le montre de Lauretis.

Que ce soit au sein même du texte ou dans un contexte social, il est donc impossible de négliger l’influence du genre sur le texte littéraire. C’est pourquoi Lanser insiste sur l’autorité associée aux différents types de voix de femmes, ou féminines, qu’elle identifie dans *Fictions of Authority* – que l’on pourrait aussi prendre à l’inverse, soit « *the authority of fictions* ». Elle identifie trois types de voix : *authorial voice* (voix auctoriale), *personal voice* (voix personnelle) et *communal voice* (voix communautaire). La voix communautaire ne s’appliquant pas à la narration de *L’homme assis dans le couloir* – ni à la pratique d’écriture de Duras dans son ensemble, d’ailleurs –, il ne sera pas nécessaire de s’y attarder ici. En revanche, la voix personnelle ainsi que la voix auctoriale sont centrales dans la narration du texte à l’étude. La voix auctoriale correspond à certaines « narrative situations that are heterodiegetic²¹, public, and potentially self-referential. [...] The mode that I am calling authorial is also ‘extradiegetic’ and public, directed to a narratee who is analogous to a reading audience. » (Lanser, 1992, p. 15-16) Ce qui veut dire qu’implicitement, même si un.e

²¹ Au sens de Genette, soit une entité narrative omnisciente, hors de la représentation.

narrateur.trice est hétérodiégétique²², le.la lecteur.trice associe cette voix à l'auteur.trice, qui, dans l'économie du roman, est tout.e-puissant.e, l'instance créatrice par excellence, tandis que le narrataire correspond à lui ou elle-même, qui au moment de la lecture est le.la seul.e destinataire. La voix auctoriale a, en ce sens, quelques ressemblances avec l'auteur implicite d'Umberto Eco²³, à la différence que chez Lanser, cette voix est inséparable d'une énonciation genrée. En effet, « [...] women writer's adoption of overt authority has usually meant transgressing gendered rhetorical codes » (Lanser, 1992, p.17-18), puisque l'« authorial voice has been so conventionally masculine that female authorship does not necessarily establish female voice [...] » (Lanser, 1992, p. 18). Une autrice peut donc écrire un roman ayant une narration hétérodiégétique sans attribuer de genre précis à son instance narrative, créant donc l'illusion pour le lectorat qu'il s'agit d'une voix masculine par défaut. Toutefois, une telle narration portée par une instance narrative identifiable en tant que voix féminine est fondamentalement transgressive, puisque les attentes du lectorat sont déjouées, le pacte de lecture dérangé.

La voix personnelle, quant à elle, est celle de « narrators who are self-consciously telling their own stories. » (Lanser, 1992, p. 18) Elle est en quelque sorte l'équivalent de la narration « homodiégétique » de Genette; cependant, elle exclut la simple utilisation de la première personne, dans le cas où cette voix ne serait pas suffisamment incarnée – un « je » neutre (Maingueneau, 1997). La voix personnelle ne prétend pas à l'autorité, comme peut le faire la voix auctoriale ou une narration hétérodiégétique. « [A] personal narrator claims only the validity of one person's right to interpret her experience. At the same time, personal narration offers no gender-neutral mask or

²² On entend plus souvent parler de cette association faite entre Auteur.trice et Narrateur.trice dans le contexte d'une narration au « je », la littérature jouant souvent avec cette limite (pensons à Proust, par exemple, qui a repoussé cette limite en nommant son narrateur Marcel).

²³ Même s'il est question ici d'un roman, la critique narratologie traditionnelle suppose que le narrateur hétérodiégétique est l'équivalent de l'auteur, donc dans ce cas-ci, Marguerite Duras serait la figure derrière la narratrice hétérodiégétique. Toutefois, cette logique est mise à mal depuis « La mort de l'auteur » de Roland Barthes.

distancing ‘‘third-person’’, no refuge in a generic voice that may pass as masculine » (Lanser, 1992, p. 19). Ainsi, la voix personnelle tend à être un choix narratif plus « honnête » sur le plan de l’autorité, sa construction ne permettant pas de leurre, et tend à respecter les attentes de lecture du lectorat quant à l’autorité associée à cette voix, qui n’a d’autre choix que de s’incarner en tant que sujet genré.

Il est en effet difficile de contrecarrer les effets produits chez un lecteur ou une lectrice lorsque l’instance narrative est identifiable comme voix féminine. Le genre, comme j’ai commencé à le montrer, suppose qu’un bagage symbolique et un réseau de signifiants très fort l’accompagnent toujours. La volonté d’accorder à une voix féminine plus d’autorité est certainement compréhensible dans le contexte des rapports sociaux de sexe, mais Lanser formule une mise en garde :

Although I have been speaking about authority as if it were universally desirable, some women writers have of course questioned not only those who hold authority and the mechanisms by which they are authorized, but the value of authority as modern Western cultures have constructed it. I believe, however, that even novelists who challenge this authority are constrained to adopt the authorizing conventions of narrative voice in order, paradoxically, to mount an authoritative critique of the authority that the text also therefore perpetuates. [...] necessitates standing on the very ground one is attempting to deconstruct. (Lanser, 1992, p. 7)

Même dans le champ des études littéraires, donc, il est possible de retrouver le paradoxe du féminisme dont parle de Lauretis. « [S]tanding on the very ground it is attempting to deconstruct » semble être le lot du féminisme, qui doit toujours maintenir son équilibre sur un sol en apparence instable. C’est aussi ce que fait Marguerite Duras avec *L’homme assis dans le couloir*.

1.5 La narratrice de *L'homme assis dans le couloir*

1.5.1 Voix féminine

Le récit commence à la troisième personne, sous une forme descriptive rappelant une narration omnisciente. Toutefois, cette posture apparaît ambiguë jusqu'à l'arrivée d'un « je » qui prendra en charge le récit pour la suite. Comme ce passage comprend beaucoup d'éléments qui seront cruciaux à l'analyse narratologie de ce chapitre, il vaut la peine de citer dans son entièreté pour en observer les détails :

L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors.

Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres. Autour d'eux il y a un jardin qui tombe dans une déclivité brutale sur une plaine, de larges vallonnements sans arbres, des champs qui bordent un fleuve. On voit le paysage jusqu'au fleuve. Après, très loin, et jusqu'à l'horizon, il y a un espace indéfini, une immensité toujours brumeuse qui pourrait être celle de la mer.

La femme s'est promenée sur la crête de la pente face au fleuve et puis elle est revenue là où elle est maintenant, allongée face au couloir, dans le soleil. Elle, elle ne peut pas voir l'homme, elle est séparée de l'ombre intérieure de la maison par l'aveuglement de la lumière d'été.

On ne peut pas dire si ses yeux sont entrouverts ou fermés. On dirait qu'elle se repose. Le soleil est déjà très fort. Elle est vêtue d'une robe claire, de soie claire, par le devant déchirée, qui la laisse voir. Sous la soie le corps était nu. La robe aurait peut-être été d'un blanc passé, ancienne.

Ainsi aurait-elle fait parfois. Parfois aussi aurait-elle fait différemment. Différemment toujours. C'est ce que je vois d'elle. (Duras, 1980, p.7-9)

Une voix à la troisième personne, en apparence extérieure et indifférenciée, nous décrit un homme et une femme, leur environnement, leurs faits et gestes. Phrase par phrase, détail après détail, d'un ton monotone, mécanique : « Il » fait ceci, « Elle » fait cela, puis autre chose. « Elle » se meut dans le paysage, s'immobilise. Puis, en un instant, un glissement : un « peut-être » (Duras, 1980, p. 9). Un modalisateur de doute fait

basculer la narration, puis un « je » fait son apparition, et on comprend que c'est « Je » qui voit la scène. L'ambiguïté, présente dès la première phrase avec l'utilisation du conditionnel « aurait », prend soudain forme de façon claire : le flou existe parce qu'il s'agit d'une narration personnelle, homodiégétique. La focalisation bascule ainsi vers le mode interne, la scène n'étant accessible que par le regard de l'instance narrative. C'est pourquoi le paysage reste incomplet, un « espace indéfini », et c'est aussi pourquoi « on » ne peut pas dire si « Elle » se repose ou si ses yeux sont fermés. La narration continue sur ce mode, soit celui de l'observation descriptive menée par « Je » qui est par moments omniscient, extradiégétique, et qui *sait* des choses au-delà de ce qui est observable, opérant de très brefs glissements vers une focalisation interne de « Elle ». On lit : « Je vois que », et l'acte de voir devient l'embrasseur principal, puisque synonyme de savoir : « Elle sait qu'il la regarde, qu'il voit tout. Elle le sait les yeux fermés comme je le sais moi, moi qui regarde » (Duras, 1980, p. 9). Sans « Je », qui voit et qui raconte, nous, lecteurs.trices, n'aurions pas accès à la scène décrite²⁴, ni aux certitudes de « Elle ». C'est « Je » qui a l'autorité sur le récit. Voilà ce que Florence de Chalonge identifie comme « un corps dans la voix », selon la définition qu'en faisait Roland Barthes. La « voix singulière, mais adressée » de *L'homme assis dans le couloir* « fait entendre » (de Chalonge, 2013, p. 94), elle suggère, elle propose une *interprétation* de ce qui se passe sous ses yeux et, ainsi, correspond à une voix personnelle, au sens de Lanser. Ainsi, le récit débute comme omniscient, mais avec des traces de subjectivité (dans l'utilisation du conditionnel, présent dès la première phrase), pour ensuite se renverser et être subjectif avec des traces d'omniscience.

La subjectivité de l'instance narrative est donc le filtre nécessaire à l'accès au récit, dans toute sa faillibilité. En effet, traditionnellement, le choix de la focalisation interne

²⁴ La troisième personne omnisciente donnée pour objective cède parfois la parole à un « je » qui apporte un complément d'information (dans certains romans de Balzac, par exemple) ou accomplit une autre fonction narrative. Ce « je » se donne encore pour objectif et ne participe pas à l'action romanesque. Il n'a donc pas la position à la fois « interne » et « externe » du « Je » durassien dans *L'homme assis dans le couloir*.

tend à restreindre la portée que peut avoir la narration. Comme l'expliquait Lanser, la voix personnelle « claims only the validity of one person's right to interpret her experience » (Lanser, 1992, p. 19), ce qui peut réduire le spectre des connaissances relatives à la diégèse, puisqu'elles se rapportent uniquement aux connaissances du sujet narrant – qui sont limitées en comparaison à celle d'un narrateur omniscient. Toutefois, la narration de *L'homme assis dans le couloir* est loin d'être traditionnelle. À l'instar d'autres œuvres qui ont joué avec les limites d'une narration à focalisation interne, le court récit de Duras repousse les limites de la subjectivité et de l'imagination et ébranle ses lecteurs.trices dans leurs attentes. L'utilisation du conditionnel, qui fait son apparition dès la première ligne, marque un glissement subjectif constant dans la narration, le temps de verbe agissant en tant que modalisateur de doute, tout comme l'utilisation des « peut-être », et troublant les descriptions, contaminant l'énonciation en apparence hétérodiégétique. Le présent et le passé composé qui forment les passages descriptifs au « on » sont sans cesse troublés par l'apparition du conditionnel présent, accompagné de ce pronom « je » qui dérange. « Je vois » devient donc une confession, l'instance narrative admettant de ce fait qu'elle ne transmet que des impressions, aussi fermes qu'elles puissent être. Il peut laisser entendre qu'il s'agit soit d'une scène réelle dont « Je » est témoin sans être vu, à l'instar de Lol V. Setin dans son champ de seigle qui épie les amants par leur fenêtre; il peut aussi s'agir d'une vision, une fiction que « Je » se crée dans son esprit, et « voir » devient ainsi « imaginer ». Même lorsque le doute n'y est plus, avec des affirmations telles que « J'en ai la certitude » (Duras, 1980, p. 9), la voix narrative ne fait que rendre compte de ce qu'elle voit – et donc de ce qu'elle sait. Plus elle voit clairement, plus le doute s'efface.

La narration au « on » donne donc un effet plus classique, qui rappelle la voix auctoriale de Lanser par sa ressemblance à la narration hétérodiégétique. Sa totale absence de la scène tend à éliminer la possibilité d'une narration homodiégétique. Être ainsi « à l'extérieur », aussi radicalement autre, la fait se rapprocher beaucoup plus d'une narration hétérodiégétique, mais non omnisciente (qui « ne peut pas dire » une

chose aussi simple que « si ses yeux sont ouverts ou fermés »). Toutefois, le tout est troublé par le fait que « Je » raconte ce qu'il ou elle semble voir, mais peut-être n'est-ce pas cela. Tout peut se passer « [d]ifféremment toujours » (Duras, 1980, p. 9) dans le regard de cette voix personnelle – puisque son regard pourrait tout simplement capter quelque chose de différent, une autre fois. L'autorité de la narration qui semble hétérodiégétique est donc limitée par « ce que *je* vois d'elle » (Duras, 1980, p. 9 [je souligne]). Ainsi, l'autorité narrative, traditionnellement associée à une énonciation masculine, est trouée par l'apparition d'une narration de l'intime, associée au féminin²⁵, qui fabule et rappelle qu'il s'agit, en fait, d'une *représentation*, d'une version possible des faits; *sa* version. Sa subjectivité, sa partialité et sa situation à la fois interne et externe ressortent de la phrase « C'est-ce que je vois d'elle ». Duras joue avec le degré d'omnisciente de « Je », imposant des limites sur ce que cette instance narrative peut savoir.

Mais qui est-elle donc, cette instance narrative? Elle s'exprime au « je », elle est donc sujet – mais sujet de quoi? Elle n'est pas un sujet actant dans le récit, elle est plutôt extérieure aux actions rapportées par son regard. Toutefois, sa subjectivité donne de la couleur à son expression, et ainsi « le grain de la voix [lui] donne une identité, notamment sexuée. » (De Chalonge, 2013, p. 99) De plus, elle s'exprime en marge du récit; elle voit, mais elle n'y est pas. Cette voix semble donc parler à la fois dans et en dehors de la diégèse. Considérant que « [...] les femmes seraient le groupe social le mieux placé (parce qu'elles sont opprimées par la sexualité) pour faire advenir un sujet radicalement 'autre', dé-centré et dé-sexualisé » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 88), peut-on la percevoir autrement que comme une voix de femme? Dé-centrée, dé-

²⁵ Ceci n'est pas sans rappeler l'approche épistémologique de la recherche féministe, qui fait de la subjectivité l'outil de prédilection pour effectuer un retour sur certains objets d'études et ainsi venir en troubler les bases et, de ce fait, les questionner.

sexualisée puisqu'elle n'est pas actante dans la mise en scène érotique, mais bien simple spectatrice, elle est altérité. C'est encore le paradoxe du féminin :

Dans l'histoire de la pensée occidentale, l'espace « à l'extérieur » du sujet conscient a toujours connoté le féminin; tout mouvement vers l'altérité est un mouvement vers cet espace féminin; toute tentative de donner une place à cette altérité au sein du discours signifie une mise en discours de « la femme ». (Jardine, 1991 [1985], p. 135)

Ainsi, cette voix est altérité, elle est la grande absente, elle est l'Autre – elle est féminine. « [...] [D]ans l'ordre phallique de la culture patriarcale et dans sa théorie, la femme est irréprésentable en tant que représentation » (de Lauretis, 2007 [1987], p. 79), et elle doit par conséquent se dire et se représenter dans et par un langage qui n'est pas le sien, ou trouver ce langage, s'y immiscer comme elle peut. Elle incarne « what Duras considers a feminine awareness of the properties of "ignorance" resulting from a certain absence and exclusion. » (Cohen, 1993, p. 69) Elle s'exprime donc dans une grammaire inadéquate, une grammaire masculine et « objective » qui n'arrive pas à la dire *toute*. Le féminin (et non pas « la femme ») dans *L'homme assis dans le couloir* est ainsi fragmenté, divisé entre deux entités : un « Je » et une image. Considérant que ne peut être sujet dans la langue que celui ou celle qui dit « je » (Benveniste, 1966), la narratrice seule peut être le réel sujet du récit. Toutefois, elle ne reste qu'une voix sans corps. C'est pourquoi elle doit projeter son désir sur la femme de la représentation, ainsi objectivée. Cette dualité est ce qui explique l'apparition d'un « Nous » qui rassemble la femme de la scène et la narratrice : « Nous entendons que l'on marche elle et moi. Qu'il a bougé. Qu'il est sorti du couloir. Je le vois et je le lui dis, je lui dis qu'il vient. » (Duras, 1980, p. 14) Ainsi, ne pouvant se constituer en une seule entité, l'une a besoin de l'autre afin de prendre pleinement conscience de ce qui est en train de se passer. Le corps a besoin du sujet pensant, qui a autorité sur ce corps qui lui est complémentaire. Duras arrive ainsi à créer un récit qui personnifie cette impossibilité

du féminin à se représenter comme un tout dans la symbolique et dans la langue universellement masculine, montrant un sujet féminin fragmenté, incomplet.

« Altérité au sein du discours » (Jardine, 1991 [1985], p. 135), la contamination de la narration par la subjectivité de « Je » est aussi cela : une voix féminine qui tente de s'exprimer dans un langage « autoritaire », qui ne lui appartient pas et qui la force à emprunter un détour formel afin de faire exister le féminin dans *son* discours. La narratrice de *L'homme assis dans le couloir* « joue du mimétisme », comme le disait Irigaray. Elle s'exprime dans une langue masculine pour « tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. » (Irigaray, 1977, p. 73) Le pronom « je », d'un sujet féminin qui se fait entendre à travers ce discours inadéquat, qui contamine l'énonciation masculine à grandes doses de subjectivité féminine, c'est l'expression de cette « possible opération du féminin dans le langage. » (Irigaray, 1977, p. 74) La narratrice effectue ainsi ce glissement grammatical qui part de l'absence (réelle et langagière) vers le mimétisme, déjà identifié plus haut, personnifiant ainsi le sujet féminin tel que théorisé par Luce Irigaray et, de manière différente, Judith Butler.

Ainsi, cette narratrice est la grande absente, celle qui ne peut se dire, l'Autre, l'altérité fondamentale. Mais existe-t-elle nécessairement selon son rapport à l'« universel masculin »? Peut-on dire que son statut d'altérité la relègue automatiquement dans le trou sombre du négativisme dialectique?

1.5.2 Le *phantasme* : non-lieu de la parole des femmes

Dès la première phrase du texte, l'utilisation du conditionnel, qui a été identifié comme marqueur de subjectivité et modalisateur de doute, dérange non seulement l'énonciation, mais aussi la diégèse. Par le rappel qu'il s'agit là d'une représentation,

d'une *version* possible des événements, la narration joue non seulement avec les limites des actions rapportées, mais aussi avec les limites de la construction de l'espace-temps dans lequel les actions se déroulent. L'ambiguïté narrative rend floues les limites de l'espace qu'occupent les personnages : l'homme et la femme semblent se mouvoir dans un endroit étrange, comme incomplet. Un couloir dans un paysage fait d'un chemin de pierre, d'un marécage, d'un brouillard violet et d'un fleuve que la narratrice devine à peine au loin. Un couloir qu'on croirait seul, sans maison, si ce n'était de la mention unique de « la maison de la plateforme » (Duras, 1980, p. 11) au début du récit. Un couloir dont les limites sont indéfinies et dans lequel la lumière entre par on ne sait où – mais qui éclaire toujours juste là où il le faut, comme un décor de cinéma²⁶. « Les yeux bleus dans le couloir sombre qui boivent la lumière » (Duras, 1980, p. 11) regardent la femme qui, elle, est à l'extérieur, sur le chemin de pierre, souffrant de la chaleur des rayons du soleil. L'homme va la rejoindre, la fait rouler sur le chemin de pierre, puis « [i]l serait retombé dans le fauteuil du couloir sombre » (Duras, 1980, p. 20), comme s'il ne l'avait jamais quitté, et « [l]e soleil aurait été sur lui jusqu'à la ceinture » (Duras, 1980, p. 21), éclairant son membre de la seule lumière (soudainement) présente dans le couloir. On devine donc une proximité entre le couloir et l'extérieur, l'homme étant capable de voir la femme et d'aller la rejoindre rapidement. Toutefois, aucune mention n'est faite d'une fenêtre et le couloir est décrit comme sombre, les rayons du soleil ne s'y rendent pas. Comment la voit-il, alors? Et pourquoi, lorsqu'il retourne à son fauteuil, l'homme est-il soudainement éclairé jusqu'à la ceinture? Les jeux d'opposition entre lumière et pénombre participent ainsi grandement à l'atmosphère étrange que la description des lieux instaure. Les effets de contre-jour rendent la narration particulièrement visuelle, rappelant que le regard voyeur est notre porte d'entrée aux événements narrés. L'instabilité des sources de

²⁶ Rappelons ici à rappeler que *L'homme assis dans le couloir* marque le grand retour à l'écriture de Duras après sept années dédiées au cinéma.

lumière, ainsi que leur improbabilité, confirment qu'il y a quelque chose qui cloche dans cette description, qu'elle est fortement manipulée par « Je ».

Au moment où l'on réalise que l'univers décrit est instable, la narratrice semble soudain peu fiable. La diégèse apparaît maintenant comme un leurre, comme un lieu créé par la narratrice, et non simplement décrit, afin de mettre en scène ce qu'elle souhaite faire voir. Ici, l'utilisation (ou la non-utilisation) des déictiques joue un rôle très important dans la narration :

Lorsqu'un déictique n'est pas explicité on a inévitablement tendance à considérer que si nous pouvions assister à la scène décrite ou habiter la conscience des personnages nous verrions ce qu'il désigne. C'est oublier que ce monde qu'est censé représenter la fiction n'existe précisément que... par cette fiction. En ce sens, un récit ne saurait fournir insuffisamment d'informations : il fournit par définition ce qui est nécessaire à son économie propre. Si une information n'est pas fournie, c'est parce que le récit est fait de telle façon qu'elle ne doit pas l'être. (Maingueneau, 1997, p. 17)

Ainsi, dans la cadre d'une narration classique, l'absence de déictique ne pose pas de réel problème, considérant que la diégèse apparaît tout de même comme *complète*. En tant que lecteurs.trices, il nous suffit de savoir, inconsciemment, que pour les personnages, ce monde est complet. Toutefois, la narration de *L'homme assis dans le couloir* n'offre pas ce genre de récit. Au contraire, considérant ce que nous savons maintenant de notre narratrice, il est possible de supposer que les personnages n'aient même pas conscience d'exister : la femme n'est que le corps sur lequel « Je » projette son désir, son complément, tandis que l'homme n'est que l'*objet* de ce désir. Ainsi subordonnés au regard de la narratrice, regard qui construit et qui régit la diégèse, « Elle » et « Lui » ne sauraient offrir une description des lieux plus satisfaisante. Impossible ici d'oublier qu'il s'agit d'une fiction, de la fiction de « Je ». Le récit joue donc sur une distinction qui peut exister entre référent narratif et référent réel. Un texte littéraire peut faire appel à des déictiques se référant à un objet, un temps ou un endroit qui existe exclusivement dans le contexte de la narration, *dans* le récit. Ces référents

fonctionnent sur la base d'un *énoncé antérieur*. L'énoncé devient donc le référent déictique, par opposition à un élément qui aurait été emprunté au monde réel. (Maingueneau, 1997, p. 21) C'est ce que fait Duras avec *L'homme assis dans le couloir*. Même si nous pouvions habiter la conscience de la narratrice, nous ne pourrions « voir » ce qui est au-delà de ce qu'elle désigne, puisque le tout est en construction, fantasmé au moment même où elle le décrit. N'existe que ce qu'elle désigne, ce qu'elle voit – ou plutôt ce qu'elle *dit* voir. Tout ce qu'elle ne décrit pas, n'existe pas. Le monde au-delà du ciel mauve et du couloir n'existe pas; le monde au-delà de son désir n'existe pas.

C'est pourquoi l'espace dans lequel évoluent les personnages, cet espace duquel la narratrice est absente, peut correspondre à ce que Marc Auger a défini comme un « non-lieu ». Auger se réfère à des endroits comme les aéroports et les hôtels, mais sa définition peut aussi s'appliquer à Duras :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. [...]. Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure; des lieux s'y recomposent; des relations s'y reconstituent; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes²⁷ où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. (Auger, 1992, p. 100-101)

Non-lieu « impur », la diégèse de *L'homme assis dans le couloir* est un espace de déploiement des stratégies narratives de cette grande inconnue. Le non-lieu dans lequel évoluent les personnages, ainsi que leurs actions qui « peut-être » se dérouleraient

²⁷ Le non-lieu s'apparente donc à un paradoxe, rejoignant l'idée de de Lauretis selon laquelle le sujet du féminisme évolue à la fois dans et en dehors de l'idéologie dominante. La narratrice crée un non-lieu à son image, soit fondamentalement paradoxal.

différemment seraient ainsi le résultat d'une fabulation, celle de la narratrice. Le fait que le récit se déroule dans un non-lieu empêche le recours à certains mécanismes référentiels (Kerbrat-Orecchioni, 2009 [1980], p. 35). L'impossibilité de fixer l'endroit et le temps rend l'utilisation des déictiques, dans *L'homme assis dans le couloir étrange*, comme décalée ou en trop. Il y a quelque chose de déconcertant dans l'utilisation d'un « maintenant », d'un « ici » et d'un « là » dans une narration qui ne cesse de changer de temps de verbe, et qui insiste particulièrement sur le conditionnel : sur l'irréel, sur le faux, sur le « peut-être ». Nous avons donc un « maintenant », mais pas un « hier », ni un « demain ». Nous avons un « ici » et un « là », mais aucun réel référent extérieur à la diégèse. Impossible de dire « où » et « quand » l'action se produit. Ainsi, en tant que maîtresse absolue du récit, la narratrice s'octroie l'autorité suprême, celle de créer un monde et de nous le dévoiler en suivant ses propos caprices. Toutefois, on peut se demander « si l'imaginaire féminin venait à se déployer, à pouvoir se mettre en jeu autrement qu'en morceaux, débris, privés de leur rassemblement, se représenterait-il pour autant sous la forme d'un univers? » (Irigaray, 1977, p. 29) Luce Irigaray affirme que non, rejoignant de ce fait la définition du non-lieu faite par Auger. Ainsi, considérant cette impossibilité à se déployer en un tout cohérent, le non-lieu que constitue le couloir est cet imaginaire féminin, *patchwork* de débris créant un tout plus ou moins instable, mais aussi « [palimpseste] où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation », pour reprendre les mots d'Auger. Selon Duras elle-même, « [c]'est comme un monde liquide » dans lequel les personnages « sont immergés dans le refus » et « séparés de la société. » (Duras et Gauthier, 2013 [1974], p. 61) Si j'ajoute à cela que « [l]e rejet, l'exclusion, d'un imaginaire féminin met certes la femme en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante, comme déchets, ou excès [...] » (Irigaray, 1977, p. 29), cela ne peut donc se déployer que dans un non-lieu, un monde imaginaire où la parole des femmes est ce qui construit, force créatrice qui devient l'autorité absolue dans le récit où elle peut enfin se représenter, bien que ce soit de façon

fragmentée. Dans le cas de *L'homme assis dans le couloir*, la fragmentation des lieux répond en miroir à la fragmentation du sujet féminin entre « Je » et « Elle ».

Évoluant donc hors des règles idéologiques de la société, les personnages ne répondent qu'à une seule chose : le regard de la narratrice, qui dicte tout dans ce « monde liquide », instable. Voilà qui explique en partie pourquoi la narratrice évolue dans les marges de ce monde, absente de la représentation mais pourtant bel et bien là. C'est elle qui fabule la scène, qui retransmet le tout par le filtre de son propre désir. Nancy Huston dit, dans *Mosaïque de la pornographie*, que « si Marguerite Duras est nettement moins avare de détails dans ses propres écrits érotiques²⁸, c'est parce que là, c'est de la littérature, qui [...] est le "lieu" approprié pour l'hallucination. » (Huston, 2004 [1982], p. 189) Certes, l'effet produit par la description des lieux peut être décrit comme le rendu d'une hallucination, mais nuancions tout de même le terme. « Hallucination » laisse sous-entendre la présence d'une pathologie et revêt une connotation négative qui, selon moi, ne s'applique pas à la narratrice de *L'homme assis dans le couloir*. Ne voulant pas psychanalyser la narratrice, je me contenterai d'observer ce qui transparaît du texte : elle régit le récit et le manipule consciemment selon son désir. Ainsi, je propose de considérer la diégèse plutôt comme le *fantasme* de la narratrice, rejoignant l'idée de l'imaginaire féminin qui se déploie et m'éloignant d'une certaine pathologisation de cet imaginaire. Cependant, « fantasme » est à prendre ici selon la vision de Juliet Mitchell dans *Psychoanalysis and Feminism*, évoquée dans *Gynésis* d'Alice Jardine :

[...] le statut et l'enjeu de la représentation où les outils de représentation (et de la critique féministe) – la narration, les personnages – sont reconnus comme n'existant qu'au niveau des fantasmes qui nous enferment. Analyser sans cesse ces fantasmes, c'est demander la répétition. C'est le processus qui dépasse, au-

²⁸ À rappeler que selon Yvonne Guers-Villate, citée en introduction, l'érotisme de Duras était beaucoup plus pudique avant la parution de *L'homme assis dans le couloir*.

delà, derrière, à travers des fantasmes – l'énonciation et la disposition de *phantasmes* – qui doit être examiné. (Jardine, 1991 [1985], p. 66)

Le « phantasme », selon la définition de Freud, revêt une connotation plus près de l'inconscient et du désir, par opposition à la « fantaisie », qui est davantage consciente et plus près du divertissement. En s'éloignant du potentiel ludique de la fantaisie pour se diriger vers la mise en scène d'un désir que propose le phantasme, il est possible de remarquer la notion de répétition qui lui est associée. Leslie Hill, dans « Sexual Difference and Tales of Apocalypse », soutient que la répétition dans le travail de Duras crée une absence d'origine de la scène à laquelle les lecteurs.trices sont en train d'assister. Ainsi, la scène décrite dans *L'homme assis dans le couloir*, qui n'est pas sans rappeler certaines scènes de *Moderato Cantabile*, *India Song*, *Les yeux verts* et *Le ravissement de Lol V. Stein* (Hill, 1989 et Lamontagne, 2009), est une répétition autonome de la scène érotique durassienne, variation fantasmatique – ou plutôt *phantasmatique* – sans origine et sans cesse réitérée. Ainsi, le monde réel, où évolue « l'universel masculin », est effacé, inexistant dans l'économie du récit – disparition renforcée par le fait que l'homme de la scène reste sans visage, mais aussi par l'utilisation exclusive de déictiques basés sur les énoncés antérieurs, donc sur le récit lui-même. L'instance narrative se coupe du système de représentation dialectique et, par conséquent, ne peut être considérée comme le négatif du masculin, idéologie provenant du monde réel. Ceci s'ajoute à la première forme de rejet de la dialectique identifiée plus tôt, soit l'absence d'un « tu » par opposition au « je ». *L'homme assis dans le couloir* n'offre donc pas nécessairement un mimétisme parfait, une représentation en négatif de la féminité éprouvée par le biais de la masculinité; c'est plutôt l'expression langagière autonome d'une femme en marge des discours hégémoniques entourant le genre. Le phantasme en arrive ainsi à être ce non-lieu de l'expression des femmes, cet en-dehors flottant quelque part entre le réel et la fiction et qui refuse l'idéologie dialectique. Considérant que l'agentivité est définie comme une action réfléchie allant à l'encontre de l'idéologie dominante (Guillhaumou, 2012), ce refus de la dialectique est radicalement agentif.

La position d'en-dehors, d'entre-deux, qu'occupe l'instance narrative est porteuse d'une ambiguïté qui rappelle les propos de de Lauretis sur le paradoxe du sujet du féminisme, auquel je reviens:

Le mouvement dans et hors du genre en tant que représentation idéologique que je propose aujourd'hui comme étant caractéristique du sujet du féminisme est un mouvement qui fait le va-et-vient entre la représentation du genre (dans son cadre de référence masculino-centré) et ce que la représentation laisse ou qu'elle rend plus exactement irréprésentable. Il s'agit d'un mouvement qui a lieu entre l'espace discursif (représenté) des positions que les discours hégémoniques rendent disponibles et le hors-champ, l'ailleurs de ces discours; ces autres espaces à la fois discursifs et sociaux qui existent, depuis que les pratiques féministes ont (re)construit dans les marges (ou « entre les lignes », ou à « contre-courant ») des discours hégémoniques et dans les interstices des institutions [...]. Le mouvement entre les deux espaces n'est [...] pas celui d'une dialectique, d'une intégration, d'une combinatoire ou d'une *différance*. Il relève de la tension, de la contradiction, de la multiplicité et de l'hétéronomie. (de Lauretis, 2007 [1987], p. 92)

Ainsi, lorsqu'il est question du sujet du féminisme, de Lauretis parle de multiplicité plutôt que de dialectique. Évoluant dans la marge, la narratrice est effectivement en dehors du système social qui constitue l'idéologie dominante du genre. Mais la scène décrite, elle, met en scène une rencontre hétérosexuelle entre un homme et une femme qui performant leur genre de façon non ambiguë – en conformité, donc, avec l'idéologie dominante. La représentation n'est donc pas imperméable à l'idéologie du genre, le « lieu » n'étant pas totalement effacé, transparaissant à travers le filtre du non-lieu en palimpseste. Elle est ainsi le résultat d'un dialogisme, un partage plus homogène – par opposition à une dialectique – entre l'espace discursif qui la constitue et l'espace social qui en est absent, mais duquel il est impossible de se distancier suffisamment pour que toute trace en soit éliminée. Si Judith Butler, entre autres, suivant Foucault, affirme qu'il n'y a pas de « dehors », d'espace à l'extérieur du pouvoir ou du système

de genre, les textes de Duras tendant à créer cet espace extérieur, qui de fait ne peut être qu'un non-lieu.

Qu'en est-il toutefois de la narratrice? Elle-même n'étant pas représentée, étant la grande absente, où se situe-t-elle dans tout cela? Si je m'en tiens à la définition de de Lauretis, il est possible de la comprendre en tant que personnification de cette « tension ». En tant que narratrice non-personnage, elle n'est qu'énonciation; elle *est* l'expression langagière, la voix d'un discours marginal, s'exprimant à partir du hors-champ des discours hégémoniques - comme la voix *off* au cinéma. Ainsi, la position de grand Autre à laquelle elle est reléguée prend ici un tout autre sens; un sens qui tend vers l'agentivité, qui s'approprie le langage pour le subvertir. La diégèse en tant que non-lieu représente cette coupure de l'idéologie, faisant de la voix féminine de la narratrice une voix auctoriale qui trouble les normes de genre. Par cette position qu'elle occupe, la narratrice semble aussi s'extraire de la logique dialectique et représente une voix dissonante, qui certes est altérité, mais sans négativisme la connotant comme inférieure. Au contraire, elle s'approprie le pouvoir de régir son propre récit, créant et assumant une voix dotée d'autorité, agentive et subversive.

1.6 Conclusion : une narration qui trouble le genre

Par la forte subjectivité qui émane de la voix qui raconte, qui *fait voir*, l'énonciation genrée de la narratrice s'accapare une autorité certaine sur la représentation. Troublant le genre, elle manie et trahit une langue dite masculine pour faire advenir une parole certes féminine et personnifiant l'altérité, mais aussi puissante. Par cet acte, soit la naissance de cette voix personnelle déguisée en voix auctoriale, la narratrice fait se déployer un imaginaire féminin qui ne peut se construire complètement, ne peut former un univers cohérent, pas plus qu'elle ne peut se représenter comme entière. En effet, la cohabitation entre le masculin et le féminin crée une tension impossible à surmonter.

Cette tension, qu'elle soit nommée « mimésis » (Irigaray, 1977), « palimpseste » (Auger, 1992), « paradoxe » (de Lauretis, 1987) ou « *Aufhebung* » (Hegel, 1817), est toutefois nécessaire pour que la narratrice puisse mettre fin à sa propre absence (Butler, 1990). Ainsi, la narratrice elle-même en vient à personnifier cette absence qui tente de sortir de l'ombre, cette altérité qui ne souhaite plus être négative. Elle crée un univers à son image, invente un espace instable, non-lieu d'un récit portant sur la différence sexuelle. Duras crée un récit où « Je » voit et parle sans posséder un corps, à l'exception de celui de « Elle », et dans lequel elle refuse d'entrer dans la « maison » – le couloir – du désir ou de la représentation traditionnelle.

Ce fantasme de la narratrice n'est rendu visible que parce qu'elle se pose en tant que sujet, féminin de surcroît. Ce fait ne manque pas d'intérêt dans le cadre d'une étude de texte érotique, puisque la notion de sujet et d'objet du désir y sont centraux, fonctionnant principalement sur le mode de la pensée dialectique, que *L'homme assis dans le couloir* remet toutefois en question. En effet, l'absence de négativisme, renforcé par le statut de non-lieu de la diégèse et l'absence de réel *sujet* masculin – l'homme du récit n'étant qu'un objet, un phallus, un corps sans visage, donc sans identité (j'y reviendrai) – tend à déplacer l'enjeu de la circulation du désir, exclusif au seul véritable sujet : la narratrice. Il y a donc, dans *L'homme assis dans le couloir*, à la fois maintien et transgression de ce qui définit le sujet féminin, notamment dans son rapport au sujet masculin. Ainsi, l'érotique de ce court récit « décide d'une relation inédite entre le corps, promu comme le lieu exclusif d'une rencontre silencieuse, et la voix singulière, mais adressée, qui en rend compte » (de Chalonge, 2013, p. 94), rendant visible l'expérience de la différence sexuelle dans toute sa singularité, aussi tragique soit-elle. C'est cet aspect tragique qui m'intéressera plus particulièrement dans le prochain chapitre.

CHAPITRE II

« SOLEIL NOIR »²⁹ : QUAND L'ÉROTISME SOLAIRE FAIT LA LUMIÈRE SUR LA NOIRCEUR DURASSIENNE

[R]ien de vraiment nouveau ne se produi[t]
sous le soleil du patriarcat.
Anne-Marie Dardigna

L'érotisme est, sans grande surprise, l'un des genres littéraires qui renforce le plus concrètement les codes de genre par la mise en scène de performances sexuelles hétéronormatives³⁰. La représentation de la performance de genre est à son apogée dans le cadre d'un récit mettant en scène une confrontation directe entre une homme et une femme dans un contexte romantique, ou sexuel, puisqu'un tel contexte exacerbe la différence sexuelle par la mise en scène d'une rencontre, d'une tentative de réduire la distance (symbolique et réelle) qui les sépare. L'intimité et la proximité offrent le contexte parfait pour accentuer les confrontations, offrant une vision à petite échelle de la dynamique sociale, le plus souvent calquée sur l'idéologie dialectique, et donc binaire. Ainsi, dans le cas d'une représentation hétérosexuelle, la différence sexuelle est particulièrement apparente, centrale même. Elle est le sujet réel du récit. Les codes de l'érotisme littéraire traditionnel³¹ sont basés sur cette certitude que l'Homme et la

²⁹ Expression empruntée à Julia Kristeva.

³⁰ Dans le cadre de cette étude, l'érotisme et la pornographie font référence au modèle hétéronormatif et *mainstream*, étudié et critiqué par des chercheuses dont les œuvres forment le pilier théorique de ce chapitre (Dardigna, Huston, Mulvey, Destais).

³¹ Le terme d'érotisme « traditionnel » me permettra de différencier les premières théories de l'érotisme – androcentrées, phallogocentrées et très fortement misogynes – des critiques et relectures féministes de l'érotisme et de la porno.

Femme sont des entités polarisées, en constante confrontation, et que celui-là doit finir par dominer celle-ci³².

Duras partage certains aspects de cette conception, puisque « pour elle, ‘‘homme’’ et ‘‘femme’’ deviennent allégoriques d’un rapport différencié au monde, deux attitudes antagonistes [...] » (Delmotte-Halter, 2010, p. 135), sans toutefois entrer dans la dynamique de pouvoir qui fait de l’homme le supérieur de la femme³³. Ses récits érotiques sont souvent perçus comme autant de reprises des codes hétérosexistes plus classiques, puisqu’en surface, la dynamique mise en place semble être la même. Notamment, l’association très forte qui est faite entre violence et érotisme dans ses récits, et tout particulièrement dans *L’homme assis dans le couloir*, crée une apparente ressemblance entre les écrits de Duras et la littérature érotique noire. Ainsi, on a souvent fait le lien entre Marguerite Duras et Georges Bataille³⁴. Plusieurs chercheuses et chercheurs s’étant intéressé.e.s à Duras et à son rapport avec l’érotisme et la violence ont fait état d’une inspiration puisée dans *L’érotisme*, l’œuvre dans laquelle George Bataille systématise sa vision et sa conception « métaphysique » de l’érotisme. Entre autres, Florence de Chalonge et Ana Ledwina ont établi un lien entre l’œuvre de Duras et celle de Bataille en se basant soit sur la simple anecdote³⁵, soit sur certaines parties seulement de la théorie de Georges Bataille³⁶, laissant de côté beaucoup d’éléments sans pertinence pour l’écriture de Duras.

³² Voir à ce propos Kate Millett, pour qui la rencontre sexuelle homme/femme sert de paradigme de la domination masculine.

³³ À voir, dans *Les parleuses*, le discours général élaboré par Duras sur l’être femme et l’être homme, qui est certes différent, mais pas hiérarchisé.

³⁴ Ce lien fut renforcé par le fait que Duras et Bataille se sont côtoyés à un moment, tous deux ayant acquis un certain statut au sein de l’élite intellectuelle française de l’époque.

³⁵ Il est fait mention d’une rencontre entre Georges Bataille et Marguerite Duras dans l’article de Florence de Chalonge, rencontre qui fut retranscrite et publiée dans *Outside*, un ouvrage compilant de courts écrits de Duras. Ce texte ne fait que deux pages et le contenu est particulièrement éloigné du sujet de la sexualité et de l’érotisme. Il ne constitue donc pas, à mon sens, un lien assez solide pour justifier une adéquation entre leurs visions respectives de l’érotisme et de ses liens avec la violence.

³⁶ L’article d’Ana Ledwina traite de la transgression chez Duras et le lien à Bataille est assez ténu, ne se basant que sur l’importance qu’il accorde lui-même à la transgression dans sa théorie de l’érotisme. La transgression chez Bataille est inséparable de conceptions sexistes (voir Dardigna, 1980, p. 78-79);

Toutefois, il est vrai que Bataille insiste tout particulièrement sur la violence de l'acte sexuel et son lien avec la mort – ou l'envie de la mort –, tout comme le fait Duras³⁷. Ce lien est effectivement digne d'être étudié, mais il semble plus prudent de l'aborder avec une grande distance critique. C'est là l'objectif du présent chapitre : interroger la notion de différence sexuelle dans la littérature érotique, en soulignant son lien avec la violence. Ce faisant, j'analyserai les effets de cette différence sexuelle sur les corps, qui sont les réceptacles de cette violence, mais surtout ce qui la donne à voir de façon si graphique. La partie théorique de ce chapitre sera divisée en trois grandes catégories : l'érotisme noir, sa critique et l'érotisme solaire, ainsi que la dynamique des regards observable dans les textes érotiques. Pour l'analyse, c'est le corps de la femme qui m'intéressera en premier, et je montrerai de quelle façon le désir fait se mouvoir ce corps qui semble prendre toute la place. Ensuite, j'interrogerai comment le féminin – narratif (« Je ») et personnifié (« Elle ») – contamine la représentation du corps masculin, dans son adresse et dans sa symbolique. Tout au long de ma lecture, je garderai en tête le reversement opéré par la présence d'une subjectivité féminine dans la narration, établie au chapitre 1, puisque ce changement affecte la dynamique traditionnelle de l'érotisme dans son essence même.

2.1. L'érotisme noir de Georges Bataille

L'érotisme de Georges Bataille³⁸ fut publié en 1957, mais ne fut reconnu et étudié que plus tard, lors de la grande montée en popularité de l'auteur peu avant sa mort en

par conséquent, il est impossible de faire une adéquation parfaite avec l'œuvre de Duras, qui ne reproduit pas cette idéologie.

³⁷ Delmotte-Halter traite de ce sujet en faisant un parallèle principalement entre *Moderato Cantabile* et *L'homme assis dans le couloir*.

³⁸ Je tiens à préciser ici que dans le cadre de cette étude, seul *L'érotisme* est pris en compte, et non l'ensemble des écrits de Bataille.

1962. Décrits comme « mystiques », ses essais et romans sur la mort et la sexualité l'ont mené à formuler sa théorie de l'érotisme, qui rend floues les limites entre le réel et le fictionnel. En effet, il est plutôt difficile de savoir, à la lecture de *L'érotisme*, s'il s'agit là d'une théorie littéraire, portant sur les codes de la littérature érotique, ou d'une philosophie, voire d'une prise de position liée à des actes concrets dans la vie réelle. En somme, la position de l'auteur quant à ses écrits n'aide en rien à redéfinir la limite possible entre réel et fiction³⁹ et il est impossible de dire de *L'érotisme* qu'il s'agit d'une théorie littéraire. S'inspirant de sa vie personnelle et de ses expériences pour construire une théorie générale⁴⁰ et pour écrire des romans tels *Histoire de l'œil* et *Madame Edwarda*, il fait de l'érotisme cette métaphysique de la sexualité violente, qui transcende l'exaltation de la vie jusque dans la mort, au-delà du monde du récit.

Dans les romans et les essais issus de l'érotisme noir, dont Bataille est l'une des figures de proue, la mort tant souhaitée est généralement celle de la femme; la violence qui est faite s'exerce sur le corps des femmes⁴¹; et le plaisir est celui des hommes. Cette dynamique inégalitaire repose sur une vision essentialiste de ce que signifie être un « homme » et être une « femme ». Ainsi, dans *L'érotisme*, on peut lire qu'il est inné chez les hommes d'avoir « l'initiative » et pour les femmes de « provoquer le désir des hommes » (Bataille, 2011 [1957], p. 139). L'attitude fondamentale féminine est donc de se « propose[r] au désir agressif des hommes » (Bataille, 2011 [1957], p. 139), ce qui fait d'elles les victimes parfaites : consentantes, elles « provoquent » leur agression

³⁹ À l'instar de Jean Paulhan, qui à la même époque préfaçait *Histoire d'O* en établissant une adéquation entre phantasmes de l'autrice et contenu du roman, mais aussi de Leiris, qui considérant « la littérature comme une tauromachie, c'est-à-dire quelque chose où il se mettra en jeu » (Dardigna, 1980, p. 56).

⁴⁰ Démarche notée et critiquée par plusieurs, notamment par Michel Onfray dans *Le souci des plaisirs*.

⁴¹ Ceci est explicité par Dardigna dans *Les châteaux d'Éros* et est aussi vrai des autres écrivain.e.s adeptes de l'érotisme noir (Dardigna, 1980, p. 83).

et s'« offrent » à la violence du désir masculin. Le tout s'imbrique toutefois dans un « jeu » de la séduction, soit ce que Bataille nomme la « dérobadé » :

Dans la mesure de son attrait, une femme est en butte au désir des hommes. À moins qu'elle se dérobe entièrement, par un parti pris de chasteté, la question est en principe de savoir à quel prix, dans quelles conditions elle cédera. Mais toujours, les conditions remplies, elle se donne comme un objet. [...] Se proposer est l'attitude féminine fondamentale, mais le premier mouvement – la proposition – est suivi de la feinte de sa négation. [...] [L]a dérobadé ensuite attise le désir, ou parfois la feinte de la dérobadé. (Bataille, 2011 [1957], p. 139-140)

Ce jeu est primordial à l'expérience de l'érotisme. La femme, par souci de pudeur ou par nécessité de conformité, doit afficher une grande honte de la sexualité – de sa sexualité –, jouant ainsi le rôle de la dame bien élevée, celle qui aime attiser le désir des hommes mais qui s'en cache, parfois si bien qu'elle-même ne connaît pas l'ampleur de son attrait, auquel cas il revient à un homme de le lui révéler. Il est intéressant de noter que Bataille fait une distinction très nette entre la femme honteuse de sa propre sexualité – soit celle qui feint de ne pas en avoir, qui « se dérobe » – et celle qui n'en a pas honte. Cette dernière, il la nommera « basse prostituée », vulgaire et animale, n'ayant pas conscience des règles qui régissent la conduite sociale entourant le jeu de la séduction. Cette basse prostituée « suscite généralement un dégoût semblable à celui que la plupart des civilisations affichent vis-à-vis des truies » (Bataille, 2011 [1957], p. 144).

À noter aussi, la brutalité avec laquelle Bataille affirme qu'une femme, toujours, « se donne comme un objet ». Ainsi, toutes les femmes s'offrent en objets et non en sujets libres; toujours, elles sont faites de la même chair : celle qui appelle la violation, qui ne demande qu'à être prise, soumise, battue. Considérant que « [s]i, comme l'affirme Roland Barthes, “nommer, c'est assujettir, et plus la nomination est générique, plus l'assujettissement est fort”, aucun assujettissement n'est plus fort que celui de l'énoncé “toutes des putes” [...] » (Huston, 2004 [1982], p. 148). Ainsi, le

présupposé essentialiste que véhicule le discours généralisant de Bataille assujettit les femmes, les rend prisonnières d'une dynamique de pouvoir et va même jusqu'à changer, par sa rhétorique, le sens du mot « femme », le rendant quasi synonyme de « prostituée » puisque toutes, si on leur accorde « le prix demandé », sont disponibles. Cette vision est partagée par Jean Paulhan qui, dans sa préface à *Histoire d'O*, « Le bonheur dans l'esclavage », décrit les femmes comme des êtres faibles de chair, qui « ne sont que sexe » :

Enfin une femme qui avoue! Qui avoue quoi? Ce dont les femmes se sont de tout temps défendues [...]. 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 [...]. Bref, qu'il faut prendre un fouet quand on va les voir. (Paulhan, dans *Histoire d'O* [1972], p. 13)

O devient donc toutes les femmes, et toutes les femmes ne demandent qu'à se faire montrer la voie, qu'à se faire éduquer par leur maître, à coups de fouet de surcroît. Dans la littérature érotique de tradition noire, dont Bataille et Paulhan sont deux des principaux adeptes de l'époque, les femmes – ou *la* femme, puisqu'elles sont toutes les mêmes, et répondent à leur sang – incarnent l'idéal masculin, le phantasme par excellence : la créature qui, « une fois les conditions remplies », cédera. Telle est sa nature; ne reste qu'à lui montrer, un supplice à la fois.

Ainsi, dans l'érotisme selon Bataille, la femme n'est que sexe. Toutefois, une question reste : pourquoi cet « impératif catégorique du diptyque Éros/Thanatos » (Dardigna, 1980, p. 16)? En effet, pour Bataille, l'érotisme est inséparable de la violence, de la violation, des sévices corporels, de la mort, mais ce lien n'est-il pas arbitraire? Bataille affirme sans plus de preuves à l'appui que « bien que l'activité érotique soit d'abord une exubérance de la vie, l'objet de cette recherche psychologique, indépendante, [...] n'est pas étranger à la mort. » (Bataille, 2011 [1957], p. 13) Cela s'explique par ce qu'il appelle la discontinuité de l'être, qui

pousserait les êtres humains à vouloir reproduire la « scène primaire » de la reproduction sexuée, là où la discontinuité devient continuité dans la mort : « Le spermatozoïde et l'ovule sont à l'état élémentaire des êtres discontinus, mais ils *s'unissent*, en conséquence une continuité s'établit entre eux pour former un nouvel être, à partir de la mort, de la disparition des êtres séparés. » (Bataille, 2011 [1957], p. 16) Partant de la prémisse que « nous avons la nostalgie de la continuité perdue » (Bataille, 2011 [1957], p. 17) et que nous souhaitons à tout prix y retourner, Bataille en arrive à la conclusion que « l'arrachement de l'être à la discontinuité est toujours le plus violent », et que « le plus violent pour nous est la mort [...] » (Bataille, 2011 [1957], p. 18); ainsi, « [d]e l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort » (Bataille, 2011 [1957], p. 13). D'un point de vue féministe, cela se traduit par l'« érotisation littéraire de la punition des femmes » (Huston, 2004 [1982], p. 132).

On a reproché à Bataille son choix d'élaborer, à partir de l'érotisme, « une ‘vue d'ensemble de la vie humaine’ [dont le point de départ est] une ‘expérience intérieure’ » qui, par bien des aspects, ne parvient pas à autre chose qu'à transformer la *confession d'une subjectivité*, son idiosyncrasie, en *théorie générale de l'érotisme*. » (Onfray, 2010, p. 150) Toutefois, cette vision de l'érotisme n'est pas unique à Bataille, qui a beaucoup d'adeptes, autant écrivain.e.s que lecteurs.trices. Ce qui séduit chez Bataille, selon ce qui semble revenir le plus souvent dans les différents usages de sa théorie, est qu'il ancre le tout dans la notion de *transgression*, sans laquelle il n'y aurait pas d'érotisme véritable⁴². En effet, il s'agit là d'une posture qui se renouvelle sans cesse chez les intellectuel.le.s : le besoin de critiquer l'hégémonie, de se positionner à

⁴² Ainsi, la transgression faisant sensation, on oublie le raisonnement à l'origine de cette association entre Éros et Thanatos. Au cours de mes recherches, aucune critique ne mentionnait cette notion de continuité et de discontinuité de l'être. On passe donc outre la faiblesse de cette explication basée sur le comportement des ovules et les spermatozoïdes, pour accepter cette association entre sexualité et mort sans la questionner dans sa prémisse même. Pourtant, on peut y voir une fausse analogie ou un parallogisme de composition.

contre-courant de ce qui est considéré comme la norme, toutefois mouvante. À son époque, Bataille et les adeptes de l'érotisme noir représentaient cette élite provocante, pour laquelle toute limite pouvait et devait être transgressée; elle était là pour cela. Selon lui, « [l]a transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale » (Bataille, 2011 [1957], p. 69). Paradoxalement, cette nécessité de la transgression repose sur l'existence de lois et de tabous. Onfray parle d'un « indispensable *Aufhebung* »⁴³ (Onfray, 2010, p. 157), qui nourrit la logique bataillienne ancrée dans ce que nous nommons aujourd'hui la culture du viol⁴⁴. Tous les prétextes sont bons pour emmener l'érotisme sur le terrain de la transgression : le refus de la femme – qui, rappelons-nous, n'est que façade, ou obstacle –, la beauté qui ne demande qu'à être souillée, la violence et la mort – ou, disons-le clairement, le meurtre (féminicide) – qui sont instrumentalisés dans l'érotisme, justement pour nourrir ce sentiment de transgression. Bref, en quelques mots : « Que signifie l'érotisme sinon une violation de l'être des partenaires⁴⁵? » (Bataille, 2011 [1957], p. 19)

⁴³ Rappelons ici les deux définitions possibles de l'*Aufhebung* : selon Hegel, il s'agit de la cohabitation d'une chose et son contraire, tandis que celle de Freud repose sur l'*annihilation* d'une chose par son contraire – ce qui se rapproche plus de la traduction préférée du mot par « abrogation ». Il est possible ici de différencier les deux par des exemples : d'un côté, l'*Aufhebung* selon Hegel peut être compris comme le paradoxe du féminisme dont parle de Lauretis, vu au chapitre 1; de l'autre, l'*Aufhebung* selon Freud correspondrait à l'explication de la continuité/discontinuité de l'être telle que montrée par Bataille. Les deux, toutefois, transcendent les éléments dialectiques ou contradictoires du départ pour créer quelque chose de nouveau – seul le degré de violence change.

⁴⁴ Dans *Les couilles sur la table*, podcast français, l'épisode « Qui sont les violeurs? » porte sur le viol, ses définitions et les études ayant été menées sur les violeurs. Les conclusions de ces études décrivent le viol de la même manière que Bataille décrit l'érotisme, soit une volonté d'humilier, de souiller, de dominer. De plus, l'épisode « Sexe sans consentement : le rôle des hommes » traite de la séduction à la française qui, encore aujourd'hui, repose sur un modèle rappelant en beaucoup de points le « jeu » de la séduction selon Bataille. En effet, le refus d'une femme n'est qu'une invite à la persistance et cette dynamique est particulièrement romantisée, perçue comme la bonne manière d'être un gentleman romantique. On observe cette dynamique dans beaucoup de films, par exemple *The Notebook*, qui depuis le mouvement Me Too est descendu de son piédestal. Les vidéoessais produits par Pop Culture Detective, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies » et « Stalking For Love », disponibles sur YouTube, traitent de ce phénomène et en donnent d'innombrables exemples tirés de séries et de films contemporains.

⁴⁵ Lisons ici : de *la* partenaire.

2.2 Huston et Dardigna : critique de l'érotisme noir

La transgression est donc le ciment qui relie toute la théorie de Bataille sur l'érotisme, faisant des femmes de beaux objets à conquérir, à souiller. Ainsi, selon lui, « [c]e qu'elles aiment [les femmes], ce n'est pas faire l'amour, mais être baisées sans le vouloir. Cela pourrait paraître paradoxal, mais c'est effectivement la logique de [...] la pornographie » (Huston, 2004 [1982], p. 126) et de l'érotisme. C'est donc « [...] dans ces limites du texte où disparaissent les femmes » (Dardigna, 1980, p. 40) au profit du plaisir masculin qu'il faut s'aventurer pour mieux comprendre *L'homme assis dans le couloir*. En effet, l'hégémonie du plaisir masculin dans la littérature érotique traditionnelle – pas seulement celle dit noire – a été largement critiquée dans les différentes relectures féministes des codes de la porno et de l'érotisme. Anne-Marie Dardigna, dans *Les châteaux d'Eros*, fait la lumière sur les problématiques sexistes de cette littérature et dénote les procédés littéraires qui la caractérisent. Elle dénonce vivement l'élitisme de la conception de l'érotisme selon Bataille, mais aussi Sade, Klossowski et Robbe-Grillet. Concernant l'absence de désir féminin, elle note que pour la femme de la représentation érotique, « dans cette étrange marge qui lui est concédée, son désir à elle n'intervient pas. Ce qui circule, c'est uniquement le désir masculin, dans un cheminement spéculaire : parti de l'homme, il se réfléchit sur le corps féminin et revient vers le point de départ [...]. » (Dardigna, 1980, p. 85) C'est ce que Lili Boisvert, beaucoup plus tard, appelle « le principe du *cumshot* » :

Dans le jargon pornographique, le *cumshot*, littéralement « plan d'éjaculation », survient au moment où la caméra saisit l'image de l'éjaculation de l'homme sur le corps ou le visage de la femme. Il s'agit du plan final, quand l'actrice reçoit le sperme sur elle. Cette image représente à merveille le principe à la base du rapport hétérosexuel typique : dans la conception dominante de la sexualité, le désir est un élan qui part de l'homme et qui aboutit sur la femme. (Boisvert, 2017, p. 18)

Cette conception unilatérale du désir dénote un rapport inégal et traduit un rapport de pouvoir dans lequel la femme est subordonnée à l'homme, dans lequel sa passivité la rend prisonnière du désir masculin. Ainsi, selon la forme que doit prendre le récit érotique traditionnel,

[l]a scène pornographique se présente, paradigmatiquement, comme l'initiation et le dressage d'une femme, encore et toujours vierge au regard de la jouissance qu'un homme prétend lui apprendre. La femme y a donc, apparemment, une place de choix : de vedette principale. [...] *À qui est donnée à voir, dans son corps et sa jouissance, cette femme?* Pour qui est représenté le sexe de l'homme? N'est-ce pas, finalement, à un autre homme que sont destinés les propos et performances du professeur d'immoralité? [...] La femme est d'autant plus à l'avant-plan que la scène se joue entre hommes. Quelle est, dans une telle économie, *la fonction de la jouissance de la femme?* [...] D'ailleurs, *s'agit-il de jouissance de la femme?* Que la femme ait un, deux, dix, vingt... orgasmes, jusqu'à épuisement complet [...] ne signifie pas qu'elle jouisse de sa jouissance. Ces orgasmes sont nécessaires comme démonstration de la puissance masculine. Ils signifient la réussite – pensent-ils – de la domination sexuelle de la femme par l'homme. (Irigaray, 1977, p. 197-198)⁴⁶

La « domination sexuelle de la femme par l'homme » passe donc par plusieurs procédés visant à soumettre la femme, à en faire un objet à dominer. Ce serait impossible si elle avait un désir qui lui était propre, une agentivité, d'où l'importance des éternels rôles complémentaires, ancrés dans l'idéologie dialectique : homme actif, femme passive. Toutefois, il s'agit d'une construction et non d'une réalité sociale, voire biologique, comme aimerait le faire croire Bataille. Le point de vue selon lequel la scène est décrite, ainsi que le destinataire supposé de la scène érotique, conditionnent la représentation et surdéterminent les procédés utilisés pour montrer les corps et établir la dynamique de pouvoir. La prise en considération du destinataire dans la théorisation de l'érotisme a fait apparaître la notion de tripartition (ou triangulation) érotique. John Berger, dans *Voir le voir*, s'intéresse à cette triangulation et au jeu des regards qu'elle fait naître, tout comme Laura Mulvey, dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema »,

⁴⁶ À souligner ici qu'il s'agit de la logique du *récit* érotique et pornographique. Malgré le flou entre réalité et fiction qui plane dans *L'érotisme* de Georges Bataille, je souhaite rester ici sur le terrain de la représentation.

qui entraîne toutefois le débat sur le terrain du plaisir et du désir, selon une approche psychanalytique⁴⁷.

2.3 Les mécanismes visuels de l'érotisme

Grâce à des procédés spécifiques, que j'explorerai sous peu, la littérature érotique est faite de descriptions particulièrement détaillées, rendant la lecture extrêmement visuelle. Ainsi, lorsqu'il est question du jeu des regards, du regard dirigé et du point de vue, on peut appliquer les mêmes théories à un texte littéraire qu'à une œuvre visuelle ou cinématographique, puisque la dynamique engendrée par la construction du regard est très semblable : destinataire, lecteur et spectateur se confondent⁴⁸, dans tous ces cas. Voilà pourquoi, lorsque John Berger théorise le nu féminin en art, il est possible de comprendre le regard posé sur ce nu comme le regard d'un lecteur lisant une description d'un corps nu dans un texte érotique, ou comme celui d'un spectateur qui regarde un film porno. Ainsi, en écho à la littérature érotique, la construction du regard face à un nu⁴⁹ tend à positionner les actants de la diégèse dans leur statut de sujet et d'objet de la représentation, actif et passif. Berger décrit la manière dont les images, les représentations de femmes mises à nu sont construites de manière à créer et à agencer

⁴⁷ Je précise que le présent mémoire ne fait pas appel à la psychanalyse comme outil d'analyse. Toutefois, certains aspects de la théorie de Laura Mulvey sont particulièrement intéressants pour l'étude de *L'homme assis dans le couloir*.

⁴⁸ Le masculin est ici consciemment utilisé seul, le destinataire supposé « parfait » de l'érotisme étant un homme (Mulvey).

⁴⁹ Il établit aussi une différence entre ce qu'il appelle « être un nu » et tout simplement « être nu ». Cette différence se ressent grâce à la construction des regards qui, selon le cas, fait du corps nu un objet. Dans le propos de Berger, le tableau d'un nu féminin est au centre d'enjeux mercantiles, poussant encore plus loin la notion d'objet du corps féminin. Ce portrait appartient à un homme, un spectateur pour qui il a été peint. Le regard que le propriétaire porte sur le tableau est celui, complice, du peintre qui l'a fait. Le propriétaire du tableau, grâce à ce regard omniprésent, voire même omnipotent, détient un pouvoir sur le nu représenté. Ce pouvoir repose principalement sur le fait qu'il peut offrir son tableau, son nu, au regard d'autres hommes. Le corps de la femme est sien et il lui revient de l'offrir ou non, selon son bon vouloir. Intervient ici la notion de la transaction du corps féminin, monnaie d'échange, de la même manière qu'un peintre vend le fruit de son travail.

l'objectification de ces corps, mais aussi des regards qui s'y poseront. De la même façon, à propos du cinéma, Laura Mulvey souligne la triangulation (ou tripartition), qui se construit ainsi : dans la diégèse (film, image ou texte), la mise en scène érotique présente, dans un contexte hétérosexuel, un homme et une femme qui ne sont représentés que pour le plaisir scopophilique⁵⁰ d'un spectateur qui, hors de la diégèse, est le troisième pôle du triangle. C'est cette triangulation qui est le mécanisme principal par lequel le regard du spectateur sera dirigé. Dans une représentation érotique traditionnelle, le spectateur idéal étant pensé comme masculin, la représentation de la scène érotique est « styled accordingly » (Mulvey, 1989, p. 19) pour « the gaze and enjoyment of men » (Mulvey, 1989, p. 21), ce qui crée une adéquation entre le spectateur et l'homme de la représentation, le faisant sujet par association, et ne laisse que le statut d'objet à occuper pour la femme de la représentation. Autrement dit, « [l]e regard masculin, et donc le discours représentatif qui l'induit, se réservent le droit d'être constitutifs du corps sexuel féminin. » (Dardigna, 1980, p. 107) La façon dont Mulvey décrit cette triangularité fait intervenir des rapports de pouvoir entre les sexes, ancrés dans les pulsions scopophiliques et voyeuristes des sujets. Elle affirme que les deux « types de regard » sont des pulsions actives attisant le désir sexuel dont les deux sexes peuvent jouir. Cependant, les hommes et les femmes sont encouragés à investir l'un des deux au détriment de l'autre. L'image de soi est fondamentale à l'articulation du « moi » en tant que sujet; il existe une scopophilie narcissique en principe jubilatoire pour le sujet qui regarde et qui se sait regardé. Dans le contexte de la triangulation reléguant les femmes au statut d'objet, cependant, une problématique se soulève : on leur refuse le droit de jouir de cette scopophilie narcissique par l'action de leur propre regard. La scopophilie narcissique féminine s'éprouve lorsqu'elle se voit être vue par l'homme et vient donc assujettir son regard à celui de l'autre, tandis que l'homme-spectateur se voit lui-même dans l'homme représenté et obtient ainsi l'autonomie de

⁵⁰ Précisons ici que la définition psychanalytique de la scopophilie renvoie au plaisir qu'un sujet prend à considérer l'autre comme un objet par le biais du regard.

son désir. Lorsque Mulvey soulève cette problématique aliénante pour la femme, qui lui refuse la possibilité d'assouvir son propre désir, non représenté, elle s'éloigne du propos de Berger. En effet, celui-ci dit que le comportement adopté par la femme est celui qui dictera comment elle sera traitée, comment *elle souhaite* être traitée. La dynamique engendrée par la femme qui se regarde être regardée est donc chez lui placée sous la « faute » de la femme, tandis que Mulvey affirme que cette logique aliénante est créée par le jeu des regards.

Ainsi, la femme, ou du moins sa représentation, se retrouve instrumentalisée dans la littérature érotique, reléguée au simple statut d'objet à consommer; et un objet ne ressent ni plaisir, ni désir. Son corps « oublié, détourné, devient champ d'application d'un pouvoir. » (Dardigna, 1980, p. 86) La femme est représentée comme un corps « [d]épossédé de son désir » (Dardigna, 1980, p. 180). Ce rapport dialectique de la masculinité et de la féminité, cette « complaisante 'féminité' symétrique » (Dardigna, 1980, p. 95), est au cœur du récit érotique. Ainsi la femme « [...] est confrontée à ce qu'on veut lui faire prendre pour la réalité de son désir, alors qu'il s'agit en fait d'un désir masculin. [...] Son désir de femme n'est rien d'autre qu'une réponse à celui de l'homme qui la désire. » (Dardigna, 1980, p. 14)

Cette construction binaire des sexes, ancrée dans une logique dialectique, toujours, implique aussi des procédés de représentation. Outre la tripartition des regards, le texte littéraire use de procédés qui lui sont propres pour donner vie à cette représentation, pour donner lieu au regard. Dardigna en relève certains :

Sans vouloir nous référer à un schéma type qui serait par trop réducteur, nous pouvons cependant reconnaître des « invariants » malgré les divergences d'écriture : réhabilitation d'un corps féminin « lyrique », ralenti des mouvements de la séquence érotique, schéma univoque de la relation érotique dans laquelle les femmes doivent éprouver la faiblesse de leur chair au contact de la volonté masculine. (Dardigna, 1980, p.103)

S'ajoutent donc à la « faiblesse de la chair » féminine le « corps lyrique » et le ralenti. Ce corps lyrique est en quelque sorte la mise en image de cette faiblesse de la chair féminine, la manière de la rendre visible. C'est « [l]'excès de concret, l'excès de la chair et l'excès de son spectacle insoutenable » (Dardigna, 1980, p. 62). Il est ce qui représente le désir qui déborde, ce corps qui n'en peut plus, qui n'arrive plus à se contenir; un corps qui n'est que sexe malgré lui – et malgré la femme aussi – et qui est donné en spectacle. Le ralenti sert à montrer ce corps qui parle à la place de la femme, à s'attarder sur les moments opportuns ou sur les signes de « jouissance » que le corps montre. Le ralenti sert à *exhiber* le corps objet, de la même manière qu'un gros plan le ferait. S'ajoutent à ces effets stylistiques plus visuels des procédés littéraires particulièrement prisés pour de telles descriptions :

Dans le cadre de l'érotisme, nous sommes face à un travail d'élaboration secondaire où il s'agit de suggérer plus ou moins puissamment le sexuel *via* des ressources stylistiques et langagières, de solliciter la contribution imaginaire du lecteur/spectateur par des moyens indirects : au plan littéraire, l'emploi des figures de style telles que la périphrase, la métaphore, l'ellipse, la litote; au plan cinématographique, le jeu du caché et du dévoilé, du nu et du dévêtu, du dit et du non-dit, de l'esquive. (Destais, 2014, p. 17)

Les caractéristiques ici nommées comme spécifiquement cinématographiques ne sont toutefois pas inconnues du littéraire : ce qu'une caméra peut montrer, une description bien menée peut le faire voir aussi. Instruments d'objectification, ces procédés typiques de l'érotisme tiennent la femme à distance et l'offrent comme objet du regard, stylisé dans sa description. Cette distance face au « bel objet » (Dardigna, 1980, p. 105) se traduit dans la narration elle-même, dans l'appropriation de la fonction de sujet par le narrateur :

Deux fonctions différentes se partagent la narration. L'une, lorsque le personnage est *sujet* – c'est alors un homme obligatoirement et il se confond avec le narrateur qui dit 'je'. L'autre, lorsque le personnage est *objet* – c'est alors une femme, tout aussi obligatoirement. Dans ce cas, aucun dédoublement n'a lieu avec la fonction du narrateur [...]. Le récit se fait à la troisième personne et cette troisième personne traduit la distance du regard porté sur

l'objet. Une femme ne peut se constituer sujet de la narration érotique, mais seulement objet. Il faut qu'elle soit vue. (Dardigna, 1980, p. 104)

Dire « je », donc afficher une subjectivité et un regard, est un recours interdit à la femme réduite en objet. *L'homme assis dans le couloir* reprend et contourne ce dispositif, grâce à une narratrice au « je », sujet toutefois mis à distance, que j'ai nommé « je-troisième-personne » au chapitre 1. C'est là toute l'ingéniosité du texte : par le déplacement de la tripartition au sein même de la diégèse, le spectateur devient spectatrice, de force, tel que mentionné plus haut. Nous, lecteurs.trices, ne sommes qu'intrus.es; c'est la narratrice qui régit la représentation, les procédés, selon ce qu'elle perçoit. Le récit est donc construit par elle, mais surtout pour elle. C'est *son* phantasme. Ainsi, le *personnage* féminin est effectivement tenu à distance, objectifié, comme le veut la tradition, mais il en est de même pour le personnage masculin – tous deux doivent être vus. C'est la *narratrice*, ce « je-troisième-personne », qui s'accapare la fonction de sujet, reléguant ses personnages au statut d'objet. Il n'y a plus d'inégalité entre « Elle » et « Lui », mais bien maintenant entre « Je » et « Elle »/« Lui ». Ce changement au triangle traditionnel composé de deux hommes et d'une femme devient ainsi une équation majoritairement féminine et change complètement la dynamique de pouvoir. En déplaçant le regard, en l'introduisant au sein même du récit, Duras donne à voir et déstabilise, voire dénonce la tripartition érotique. Elle visibilise le jeu des regards avec son « je » invisible, elle montre ce qui normalement va de soi; elle trouble la représentation érotique traditionnelle. L'impact de cette variation sur la représentation est immense, la focalisation transformant le traitement des corps, qui sont au centre de la description.

2.4 Entre érotisme noir et érotisme solaire : éclipse durassienne de la différence sexuelle

S'oppose à « l'érotisme noir » de Bataille un érotisme que Michel Onfray qualifie de « solaire », se vivant dans la célébration des plaisirs et le consentement⁵¹. Ce genre d'érotisme plus lumineux, joyeux et allègre est né d'un besoin de dénoncer la violence de l'érotisme noir et d'élaborer une théorie de l'érotisme qui ne soit pas reliée à la mort. Selon Alexandra Destais, ce genre d'érotisme, plus égalitaire, serait un érotisme « au féminin », soit un érotisme qui laisse place à la circulation du *désir* féminin :

Au contraire de la passion qui dépossède, le désir est conçu comme une affirmation exaltante du vivant. [...] La femme-objet n'est plus seule à former la condition de la mise en scène érotique. Cette nouvelle donne [...] vise à reconnaître dans le corps érotique de chaque sexe la différence positive qui fonde la véritable rencontre. (Destais, 2014, p. 87)

Le point de vue féminin présent dans les récits érotiques de Duras (*L'amant*, *Le ravisement de Lol V. Stein* et *Moderato Cantabile* en sont de bons exemples) tend à rapprocher, en théorie, ses récits de la définition de l'érotisme au féminin de Destais. Toutefois, cet érotisme est toujours intrinsèquement lié à quelque chose de beaucoup plus sombre : le meurtre (*Moderato Cantabile*), la folie (*Lol V. Stein*), la différence d'âge et d'origine (*L'amant*). Ainsi, chez Duras, le désir féminin « solaire » s'allie à l'érotisme noir, construisant une représentation de la différence sexuelle ancrée dans un érotisme qui se perçoit comme une éclipse : entre l'ombre et la lumière, paradoxal et fascinant. La rencontre du féminin et du masculin est ce qui fonde la stylistique de la représentation, tout comme l'érotisme noir et l'érotisme solaire semblent s'allier pour créer une scène érotique à cheval entre l'exaltation des plaisirs et la violence. Chez Duras, l'expérience de la différence sexuelle dans l'érotisme, décrite comme une « véritable rencontre » par Destais, se joue dans une dynamique particulière, créant un

⁵¹ Michel Onfray, dans *Le souci des plaisirs*, dédie beaucoup de sa pensée à l'élaboration d'une théorie de l'érotisme « anti-Bataille », s'attardant principalement autour de la notion du sacré et du lien entre religiosité et violence faite sur les corps. Toutefois, Michel Onfray a été peu employé dans l'analyse par souci de cohérence. En effet, comme pour le texte de Brulotte, j'ai pris la décision de peu m'y référer puisque cette étude se veut féministe. Les propos plus que problématiques de Michel Onfray sur la culture du viol constituent pour moi une raison suffisante pour justifier cette décision, considérant la nature, le sujet et l'angle d'approche de ce chapitre. L'utilisation de sa théorie ne sera donc que secondaire.

mouvement qui part de la transgression et mène vers la subversion des codes de l'érotisme.

Qu'en est-il donc de cette différence, si centrale au fonctionnement de la mécanique érotique traditionnelle⁵²? La littérature érotique, lorsqu'elle est écrite dans l'optique de spectateurs masculins, tend donc à faire de la femme un être qui « s'agite dans leurs fantasmes insondables de nature naturante, définitivement étrangère à la puissante spiritualité masculine qui se construit, elle, au contraire, grâce au rejet de l'être féminin dans la *différence*⁵³. » (Dardigna, 1980, p. 128) Cette différence, dans la littérature érotique traditionnelle, se construit sur le mode d'une *dialectique*, à laquelle je reviens sans cesse et qui refuse à la femme de la diégèse le statut de sujet, comme nous l'avons vu au chapitre 1, et, du coup, nie la possibilité d'un désir féminin qui lui permettrait de s'échapper de sa passivité. Toutefois, la transgression de la triangulation érotique opérée dans *L'homme assis dans le couloir* participe à l'élaboration de la vision qu'a Duras des relations entre les hommes et les femmes, que décrit Alice Delmotte-Halter dans *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène* : « [...] féminité contre masculinité, la première impudeur se situe pour Marguerite Duras dans la différence des sexes et dans ce qu'il est permis pour la femme de faire ou pas. » (Delmotte-Halter, 2010, p.130) Ainsi, « pour elle, "homme" et "femme" deviennent allégoriques d'un rapport différencié au monde, deux attitudes antagonistes [...] » (Delmotte-Halter, 2010, p. 135), qui s'articulent autour de ce qui est permis aux femmes de faire – et de comment elles transgressent ces interdits. En effet, l'attitude de la femme de *L'homme assis dans le couloir* est tout sauf passive, contrairement à ce que veut la tradition littéraire. La femme durassienne est désirante à un point tel que

⁵² À noter ici que dans le contexte d'une littérature érotique plus progressiste, ou féministe, la dynamique peut très bien s'articuler autour d'une réelle rencontre, sans nécessairement impliquer deux entités antagonistes. La conception qui fait de la rencontre sexuelle polarisée un absolu est très certainement datée. Toutefois, la porno et l'érotisme *mainstream* ont bien peu évolué et les représentations qui brisent le carcan sont encore plutôt rares, ou se perdent dans la mer des productions qui reproduisent sans cesse les mêmes schémas.

⁵³ L'autrice souligne.

son désir est le moteur premier de plusieurs récits (*L'amant*, *Moderato Cantabile*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Les yeux bleus* et *India Song* étant les plus connus, ou du moins les plus souvent cités dans des travaux portant sur le désir et l'érotisme chez elle). Dans *L'homme assis dans le couloir*, cela se traduit principalement par le renversement des codes de l'érotisme rendu possible par la contamination de la représentation par une subjectivité féminine. Le désir accaparant du « je-troisième-personne » se reflète dans les actions de la femme de la représentation, qui en est la personnification⁵⁴; elle n'a d'autre fonction que d'être désir, celui de la narratrice. Ceci a pour effet de renverser le code le plus absolu de la tradition érotique : le désir de la femme n'est pas inspiré par les avances d'un homme. Il s'agit d'un désir autonome, qui naît d'une femme et se projette sur une autre femme pour s'éprouver.

Toutefois, même si l'érotisme de Duras présente de telles traces d'agentivité, cela ne signifie pas pour autant qu'il soit complètement affranchi de la tradition érotique noire. La représentation de la différence sexuelle qu'est l'érotisme durassien est très sombre. La violence occupe une très grande place dans ses récits, *L'homme assis dans le couloir* en tête, et c'est pourquoi il est si facile, à première vue, d'y voir un lien avec *L'érotisme* de Bataille. C'est aussi pourquoi Duras fut aussi comparée à Pauline Réage, du moins dans la réception de leurs textes : « Reactions to *Histoire d'O* [...] show that one of the problems with such texts is that the woman writer is assumed to share her violent women characters' proclivities, collude in the violence described, and thus participate in her own oppression. » (Heathcote, 2000, p. 204) Cette perception est renforcée, dans le cas de Duras, par le fait qu'elle a avoué être le « je » narratif de *L'homme assis dans le couloir* dans *Marguerite Duras à Montréal* – ce qui fut pour plusieurs une explication suffisante. C'est aussi ce qui a peut-être créé le désintérêt

⁵⁴ À rappeler ici l'analyse du chapitre 1 : le « Nous » parfois présent dans le récit sert à réunir la femme et la narratrice, qui ne sont que deux parties d'une seule et même personne, soit un sujet désirant et un corps qui la personnifie dans son phantasme. Cette fragmentation du féminin est forcée par l'impossibilité de se représenter en tant que « tout » dans une symbolique universellement masculine.

envers le texte lui-même au profit de la célébrité de son autrice, et qui l'a relégué dans l'antichambre des récits durassiens, pour reprendre l'expression de Leslie Hill. La question se pose donc : cette violence répond-elle aux mêmes exigences que celle prisée dans la littérature érotique noire? Dans ce chapitre, je postule que cette violence est plutôt l'expression sur les corps de l'expérience de la différence sexuelle selon Duras. Pour ce faire, il faut garder en tête l'*Aufhebung* et ses implications, soit que la reprise des codes de l'érotisme noir est nécessaire à leur transgression et, dans le cas de *L'homme assis dans le couloir*, à leur subversion.

2.4.1 *Aufhebung*, transgression et subversion

Tel que le chapitre 1 le montre, l'*Aufhebung* est indispensable à la représentation symbolique du féminin dans un langage intrinsèquement masculin (Irigaray, 1977). Selon l'optique de ce chapitre, la question suivante se pose maintenant : dans de telles conditions, « [q]u'en est-il du *sexe* des femmes? (je souligne) » (Dardigna, 1980, p. 31) D'un côté, à cause de cet « indispensable *Aufhebung* » (Onfray, 2010), Dardigna dit ceci :

[...] il leur est d'abord demandé d'abandonner en elles ce qui est spécifique : elles doivent s'inscrire dans les théories masculines, soit par la rhétorique, le langage, soit par les codes et les fantasmes [...] qu'elles n'ont en rien contribué à créer, à l'élaboration desquels elles n'ont jamais participé comme sujet. (Dardigna, 1980, p. 31)

De l'autre, cette position paradoxale de l'érotisme au féminin⁵⁵ permet de prendre ce langage qui n'est pas le sien, de « jouer le jeu des hommes » (Dardigna, 1980, p. 16)⁵⁶

⁵⁵ *L'homme assis dans le couloir* est doublement un érotisme au féminin : écrit par Duras, mais pris en charge par l'instance narrative féminine.

⁵⁶ Tout comme nous l'avons vu au chapitre 1 avec Irigaray et de Lauretis, le féminin doit évoluer dans un contexte profondément paradoxal et jouer de mimétisme.

et d'en subvertir les règles par l'introduction de ce qui a toujours manqué à ces récits : le désir féminin, que nous savons présent dans les récits de Duras.

Avant de plonger dans l'analyse de la représentation des corps, il est important de noter la nuance entre « transgression » et « subversion » : la transgression vise à la désobéissance face à une interdiction, tandis que la subversion a pour but de s'attaquer aux valeurs des institutions établies. Il est donc possible de transgresser les codes de l'érotisme, sans toutefois les subvertir. Par exemple, en tant qu'*autrice*, « Pauline Réage » transgresse les normes du genre – et *de* genre – de la littérature érotique, sans toutefois les subvertir, au contraire : le roman conserve la dynamique hiérarchique, glorifie la soumission féminine et préserve la dynamique des regards (O se voit être vue, c'est central à son « plaisir »); le « je » qui apparaît parfois dans *Histoire d'O* ne déstabilise pas l'ordre établi de la littérature érotique, au contraire de celui de *L'homme assis dans le couloir*. En ce sens, le texte de Duras est certes transgressif, puisqu'il s'agit d'un texte qui se positionne à l'encontre de la norme dans sa forme et dans sa nature : un texte érotique écrit par une femme, qui met en scène le désir féminin, qui renverse la triangulation érotique, etc. Toutefois, il s'agit aussi d'un texte subversif dans les *effets* produits par ces transgressions.

2.4.2 Le corps hystérique : féminité et désir

Si j'en reviens au très long extrait cité au chapitre 1, qui ouvre le récit, il faut noter que « L'homme », tout premier mot du texte, introduit la scène comme étant traditionnelle, du moins en apparences. Par souci de clarté, voici de nouveau ce même passage, toutefois abrégé :

L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors.

Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres. [...]

La femme s'est promenée sur la crête de la pente face au fleuve et puis elle est revenue là où elle est maintenant, allongée face au couloir, dans le soleil. Elle, elle ne peut pas voir l'homme, elle est séparée de l'ombre intérieure de la maison par l'aveuglement de la lumière d'été.

[...] Elle est vêtue d'une robe claire, de soie claire, par le devant déchirée, qui la laisse voir. Sous la soie le corps était nu. La robe aurait peut-être été d'un blanc passé, ancienne.

Ainsi aurait-elle fait parfois. Parfois aussi aurait-elle fait différemment. Différemment toujours. C'est ce que je vois d'elle. (Duras, 1980, p.7-9)

Il regarde la femme qui, elle, « ne peut pas voir l'homme » (Duras, 1980, p. 8). Sa robe est déchirée, la laissant voir par lui, que l'on croit seul spectateur à ce moment. « Je » n'est pas encore présente. Quant à « Elle », elle est aveuglée par la lumière; pour l'instant, le regard est, semble-t-il, monopolisé par l'homme. Toutefois, celui-ci est passif. C'est la femme qui est active, qui se promène; « Lui » se contente de regarder. Ensuite, un glissement : « Je » fait son apparition et dit « [c]'est ce que je vois d'elle. » (Duras, 1980, p. 9) À partir de ce moment, tout change. On observe la scène selon le filtre de la narratrice. C'est elle qui *fait* la scène, qui change, qui décide. Elle décrit le scénario à mesure, et la femme de la représentation remplit son rôle : elle se meut selon le désir de la narratrice, par adéquation. C'est « Je » qui décrit la volonté de « Elle », qui à la fois est différente d'elle (« Je » ne sait pas toujours ce que « Elle » pense) et fait corps avec elle, faisant intervenir un « Nous » rassembleur, tel que démontré au chapitre 1.

Ainsi, dans *L'homme assis dans le couloir*, le désir féminin, en plus d'être montré, est nommé : montré dans les actions de la femme au centre de la représentation, mais nommé par la narratrice qui le dit sien. Cette appropriation du désir par la narratrice est ce qui lui permet de manipuler la scène décrite selon son gré et nous permet à notre tour de comprendre la scène racontée comme un phantasme (chapitre 1). Ainsi, le désir

exprimé par les actions des personnages est, en quelque sorte, un miroir du désir de la narratrice. La représentation est donc l'écran sur lequel elle projette son désir – et cela a des effets tout particuliers sur le traitement des corps, en comparaison au traitement qui leur est habituellement réservé lorsque la représentation est construite avec un destinataire supposé masculin.

Dans le cas de « Elle », son corps, qu'elle montre à l'homme sans aucune pudeur, nous apparaît comme prenant tout l'espace. La narration opère des gros plans sur ses différentes parties, en particulier sur le sexe, ainsi que des ralentis dans la description des mouvements – le tout s'opérant dans une souffrance physique palpable, puisque « [l]'exposition des corps au désir est chez Marguerite Duras toujours dangereuse » (De Chalonge, 2013, p. 104). Ainsi, la cohabitation du désir/plaisir et de la douleur/violence est indissociable de la description du corps féminin, alternant les différentes associations de style oxymoriques :

Elle aurait recommencé à bouger. Elle aurait été lente et longue à le faire devant lui qui regarde. [...] Je vois que maintenant elle relève ses jambes et les écarte du reste de son corps. Elle le fait de même qu'elle les a rassemblées, dans un mouvement consciencieux et pénible, si fortement que son corps, tout au contraire du mouvement qui a précédé, s'en mutile de sa longueur, s'en déforme jusqu'à une possible laideur. De nouveau elle s'immobilise ainsi ouverte à lui. La tête est toujours détournée du corps, retombée sur le bras. Dès lors elle reste dans cette pose obscène, bestiale. Elle est devenue laide, elle est devenue ce que laide elle aurait été. Elle est laide. Elle se tient là, aujourd'hui, dans la laideur.

Je vois l'enclave du sexe entre les lèvres écartées et que tout le corps se fige autour de lui dans une brûlure qui augmente. Je ne vois pas le visage. Je vois la beauté flotter indéfinie, aux abords du visage mais je ne peux pas faire qu'elle s'y fonde jusqu'à lui devenir particulière. [...] Le visage reste inconnu. Je vois le corps. Je le vois tout entier dans une proximité violente.

[...]

Les yeux toujours fermés, elle lâche la robe, ramène ses bras le long de son corps dans la coulée de ses hanches, les oblique vers lui afin qu'il voie d'elle encore davantage, qu'il voie d'elle plus encore que son sexe écartelé dans sa

plus grande possibilité d'être vu, qu'il voie autre chose d'elle, qui ressorte d'elle comme une bouche vomissante, viscérale. (Duras, 1980, p. 9-13)

Le corps devient plus tard une forme avec laquelle l'homme joue (Duras, 1980, p. 17). Il la fait rouler au sol, l'écrase; elle est inerte, passive comme une forme pourrait l'être. Puis elle crie et redevient un corps, une personne, qui prend en charge l'action tandis que « Lui » s'affaisse dans le fauteuil (Duras, 1980, p. 20). L'alternance constante entre agentivité et passivité est caractéristique des personnages de *L'homme assis dans le couloir*, rendant mouvante la notion de désir, ainsi que sa source – mais surtout, rendant floue sa limite et laissant supposer une contamination de l'homme par le désir de cette femme. En effet, « Lui » et « Elle » s'échangent les rôles actifs et passifs de façon si naturelle qu'il est facile de ne pas le remarquer – malgré les changements de rôles assez abruptes, en un saut de paragraphe (Duras, 1980, p. 20) – presque comme s'ils étaient en train de performer une chorégraphie. Un mouvement se termine, et l'autre en entame un autre, tout simplement. Leur désir semble ainsi interchangeable – mais l'est-il vraiment? Dans la scène, jamais l'homme ne semble avoir un désir qui lui soit propre, même lorsqu'il mène l'action⁵⁷, faisant rouler la femme au sol et l'écrasant sans réelle volonté – et à la fin, la frappant à sa demande à elle.

La lenteur des mouvements de la femme ainsi que les nombreuses répétitions (autant descriptives que narratives) ne sont pas sans rappeler la lenteur toute langoureuse associée au corps lyrique (Dardigna, 1980). Les parties du corps, décrites séparément, créent un ensemble hétéroclite ayant pour seule raison d'être le plaisir scopophilique du spectateur (que nous savons à ce moment être l'homme de la représentation, qui observe « Elle » – qu'elle supplie de la regarder –, mais aussi la narratrice, qui voit tout). Ainsi, sans visage et dans l'impossibilité de former un tout, la

⁵⁷ L'homme sera au centre de l'analyse dans le prochain point. Toutefois, il est déjà possible de noter que ses actions semblent toujours être le résultat de la demande de la femme : elle l'appelle tout d'abord par la monstration de son corps, puis ne libère son emprise sur elle que lorsqu'elle crie, et finalement, il ne la bat que sur sa demande.

femme est plutôt un corps désirant au-delà de ce qu'elle peut exprimer avec des mots. C'est pourquoi, nul doute, nous sommes face à un corps lyrique : un corps qui exprime le désir débordant de cette femme. Toutefois, le traitement qui en est fait diffère de ce que Dardigna décrit dans *Les châteaux d'Éros*. En effet, le corps lyrique de la littérature érotique traditionnelle, tel que le définit Dardigna, « dit tout le ressenti physique ». Il s'agit d'un « corps saturé d'attente sexuelle et qui témoigne finalement des signes amoureux traditionnels », et la femme est « représentée comme projetant sur ce corps-écran les équivalences de ses sentiments », lisibles en tant que « signes lyriques du corps » (Dardigna, 1980, p. 99) Ainsi, « [l]e corps des femmes restitué dans son lyrisme sert à rendre visible le pouvoir masculin. [...] D'où la lenteur du mouvement sur la scène érotique : il faut laisser aux personnages le temps de ce jeu de miroir [...]. » (Dardigna, 1980, p. 100-101) Se manifeste ainsi ce que Dardigna nomme « l'arbitraire romanesque » :

[C]elle univoque, de l'action masculine [...] et de la réaction simultanée du corps féminin. Pas n'importe quelle réaction d'ailleurs : elle est toujours « positive ». Cette relation systématique instaurée dans la logique du procès narratif constitue le schéma de base du récit érotique. [...] Dès lors, le récit peut fonctionner comme une mécanique parfaite, mécanique du récit calquée sur la mécanique du corps féminin [...]. (Dardigna, 1980, p. 102)

Le corps lyrique vaut surtout comme *réponse* à la demande du désir masculin. Toutefois, dans *L'homme assis dans le couloir*, ce corps désirant malgré lui n'est pas décrit comme répondant à la demande masculine, tout au contraire. C'est ce corps qui *demande*, qui exige d'être vu et qui fait naître le désir chez le personnage masculin, qui en vient à prendre la relève. Toutefois, il ne faut pas oublier que ce corps de femme est principalement vu par *une autre femme*, par « Je », et c'est peut-être pourquoi que, dès lors que l'homme de la représentation prend part à l'action, le corps de la femme perd tout lyrisme et devient cette forme qui ne fait que répondre aux stimuli externes.

L'extrait, ne cessant d'osciller entre sensualité et violence, dégage une ambiguïté toute durasienne (Delmotte-Halter, 2010, Frémont, 1983 et Hill, 1989). Une

chose est dite pour être ensuite contredite; plaisir et douleur ne font qu'un. Le corps, d'abord décrit en partie, est soudainement vu « tout entier dans une proximité violente » (Duras, 1980, p. 13), un gros plan qui arrive à tout prendre – et c'en est trop. La femme se tord et elle est laide, « obscène » et « bestiale » (Duras, 1980, p. 12). On peut voir ici un raisonnement semblable à celui de Bataille, qui relègue dans la laideur et l'animalité la femme qui montre son désir (la « basse prostituée »); puis la beauté flottante du visage est mentionnée. Cependant, rappelons que selon Bataille, « [s]i la beauté [...] est passionnément désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure [...]. Elle est désirée pour la salir. Non pas pour elle-même, mais pour la joie goûtée dans la certitude de la profaner. » (Bataille, 2011 [1957], p. 155) Ainsi, la beauté de la femme, chez Duras, effacée par la laideur de la monstration de son désir (Duras, 1980, p. 12), ne peut être souillée par autrui – elle se souille elle-même, ou transcende toute idée de souillure, rendant la réception des fluides au visage (sperme, urine [Duras, 1980, p. 16]) sans conséquence. Elle s'approprie sa laideur, de la même façon qu'elle s'approprie son désir et le rend visible. De plus, cette monstration dénote l'absence de honte du personnage féminin face à ses propres pulsions. Par son invitation obscène, elle se refuse à jouer le jeu de la dérobade érotique, que Bataille décrit comme l'essence de la réaction féminine et même de la nature féminine. Elle s'approprie le « désir agressif » typiquement masculin, non pas sans effort ou souffrance – on parle d'un mouvement « pénible » qui « déforme » le corps (Duras, 1980, p. 10) –, et joue le rôle de celle qui doit faire naître le désir chez son partenaire. Il en revient à elle de le faire succomber à la faiblesse de sa chair à lui.

Les contradictions dans la description sont toutefois révélatrices de ce que l'on pourrait comprendre comme une prise de position implicite. En effet, le traitement du corps féminin dans *L'homme assis dans le couloir* est une *subversion* du corps lyrique, tel que nous venons de le souligner, mais il est aussi révélateur des conséquences du refoulement du désir sur le corps de la femme. Considérant que « [le genre] est ‘un ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements et les relations sociales’ »,

pour reprendre Foucault » (De Lauretis, 2007 [1987], p. 41), je suggère de comprendre le comportement du personnage féminin comme la représentation physique de la dualité de la sexualité féminine : à la fois refoulée et excessivement montrée.

Cette notion de refoulement suggère un lien entre le corps lyrique de la littérature érotique et le corps hystérique qui est, dans l'économie du texte, représentatif de cette dualité mise en image à travers le corps féminin, celle du refoulement et de la monstration excessive qui cohabitent dans ce corps féminin désirant. D'abord, tous deux sont décrits comme un « spectacle », soit la représentation du nu féminin construite pour un spectateur masculin (Berger, 1974 et Dardigna, 1980), soit par « l'extrême visibilité » du corps en crise que note Georges Didi-Huberman dans *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*. S'intéressant à la représentation de l'hystérie et des corps féminins comme spectacle pour un public masculin, il dit ceci :

J'interroge ce paradoxe d'atrocité : l'hystérie fut, à tous moments de son histoire, une douleur mise en contrainte d'être inventée, comme spectacle et comme image [...]. [...] [D]ans l'événement même des douleurs, des trop évidentes douleurs hystériques, je voudrais parler du sens de leur *extrême visibilité*. (Didi-Huberman, 1982, p. 9)

Dans *Psychoanalysis and Feminism*, Juliet Mitchell signalait déjà que « [i]t is because it is repressed that femininity is so hard to comprehend both within and without psychoanalytic investigation – it returns in symptoms, such as hysteria [...] ». (Ricouart citant Mitchell, 1991, p. 64). Voilà donc la clef de lecture parfaite pour comprendre ce traitement du corps si ambigu. Le champ lexical de la douleur, très présent dans la description du corps désirant de la femme dans *L'homme assis dans le couloir*, introduit cette violence faite sur le corps des femmes. La finale du court récit, qui choque tant, peut aussi être comprise ainsi (j'y reviendrai). En effet, dans *La jeune née*, Hélène Cixous décrit la crise hystérique ainsi : « Passant par la violence, l'auto-punition, le crime contre les autres ou contre soi-même, la crise obtient satisfaction,

elle résout une tension dans le spectacle [...]. » (Cixous et Clément, 1975, p. 36) Auto-punition, tension, dualité, spectacle : là se joue toute la complexité de la crise hystérique. Cette douleur du corps féminin désirant montre l'impossibilité pour la femme d'exprimer l'hypocrisie des discours sur sa sexualité – sans cesse utilisée, objectifiée pour le bon plaisir de spectateurs masculins, elle doit toutefois être chaste et absente d'un désir qui lui est propre. Et cette contradiction forcée est insoutenable.

Ainsi, l'hystérie, c'est l'émergence du désir féminin préalablement refoulé, rendu visible dans le corps. L'association des douleurs du corps hystérique avec le plaisir du corps lyrique que l'on peut observer dans *L'homme assis dans le couloir* nous donne à voir une femme qui « jouit d'un peu partout. [...] [L]'hystérisation de tout son corps, la géographie de son plaisir est bien plus diversifiée [...] » que d'ordinaire (Irigaray, 1977, p. 28). Voilà pourquoi il est possible de dire que « [l]e plaisir, c'est pendant la crise qu'il a lieu, comme substitut de l'orgasme, mimé sous toutes les formes de déplacement, placé dans les torsions des mains, dans les acrobaties, dans les membres noués, dans les arcs tendus; et la résolution de la crise, c'est la fatigue, l'alanguissement, l'immobilité silencieuse » (Cixous et Clément, 1975, p. 43), ce qui explique l'alternance constante entre activité et passivité dans le récit. Dans un paradigme de la différence sexuelle, le corps hystérique *parle* de désir féminin en le rendant visible, transgressant et subvertissant les codes de l'érotisme selon Bataille par l'introduction de la complexité du désir féminin qui a la chance, finalement, de s'exprimer. Le désir fait se mouvoir le corps de « Elle » « dans un mouvement consciencieux, pénible », qui le « déforme jusqu'à une possible laideur » (Duras, 1980, p. 11-12). Au centre du tableau, son sexe, qui règne sur le reste du corps : « Je vois l'enclave du sexe entre les lèvres écartées et que tout le corps se fige autour de lui dans une brûlure qui augmente » (Duras, 1980, p. 12) jusqu'à ce qu'elle ne tienne plus et morde « l'endroit de son bras déjà déchiré de sa robe et elle crie. » (Duras, 1980, p. 13-14) Voilà comment la femme désirante de *L'homme assis dans le couloir* transgresse la transgression : on n'a pas affaire à une soumission de la femme au désir masculin,

ni à un masochisme féminin traditionnel, mais bien à un désir féminin incommensurable, qui abolit les distinctions entre activité et passivité, douleur et plaisir, qui *subvertit* donc les polarités.

Toutefois, comme le note Julia Kristeva :

On ne devrait sans doute pas prendre cette femme durasienne pour *toute* la femme. Cependant, quelques traits fréquents de la sexualité féminine y apparaissent. On est porté à supposer, chez cet être tout de tristesse, non pas un *refoulement*, mais un *épuiement des pulsions érotiques*. [...] [L]es pulsions sont comme blanchies, vidées de leur pouvoir de faire le lien de plaisir sexuel ou lien de complicité symbolique. (Kristeva, 1987, p. 251)

La femme durasienne se refuse donc au refoulement de ses pulsions au profit d'un besoin d'exprimer cet « uncontainable absolute of sexual difference » (Hill, 1989, p. 60), qui se traduit en hystérisation du corps chez la femme de *L'homme assis dans le couloir*. Cette différence, que Kristeva nomme aussi « déliaison fondamentale » (Kristeva, 1987, p. 251), fait partie de ce qui « blanchit » les pulsions et rend la réelle rencontre impossible. La femme, sursaturée symboliquement, est épuisée. À noter toutefois que :

[...] si homme et femme existent, ils n'existent que dans le symbolique. La manière dont les deux existent dans le symbolique ainsi que dans leur différence sexuelle se détermine par le langage et par la politique [...]. Dans notre culture contemporaine, une culture qui oscille entre l'hystérie (confusion de la différence sexuelle) et la paranoïa (son renforcement), tous ces systèmes doivent être pensés ensemble, surtout si *les femmes* espèrent inventer de nouvelles configurations dans lesquelles elles peuvent agir en tant que sujet. (Jardine, 1991 [1985], p. 52-53)

C'est dans ces nouvelles configurations que les femmes peuvent réclamer leur agentivité – tout en n'ayant d'autre choix que de conserver *l'Aufhebung*, puisque « tous ces systèmes doivent être pensés ensemble ». Dans ce sens, Marguerite Duras brode un rapport à la différence sexuelle qui brouille les cartes. Dans *L'homme assis dans le couloir*, elle refait les règles du jeu en donnant à voir un corps féminin subversif, certes, mais aussi un corps masculin qui lui répond.

2.4.3 La féminisation du corps masculin

Comme je l'ai laissé entrevoir, le corps masculin est lui aussi sujet à un renversement subversif dans *L'homme assis dans le couloir*. En effet, c'est seulement à la suite de la demande de la femme que l'homme montre des signes de désir. Elle est celle qui demande, il est celui qui cède. Tout ce que l'on sait de lui, avant que la femme ne se montre à lui, c'est qu'il est assis dans la pénombre, dans le couloir, et qu'elle est dans la lumière, dichotomie symbolique de la différence sexuelle. C'est seulement après la longue description du corps féminin que l'homme prend part à l'action :

Nous entendons que l'on marche elle et moi. Qu'il a bougé. Qu'il est sorti du couloir. Je le vois et je le lui dis, je lui dis qu'il vient. Qu'il est sorti du couloir. Que ses mouvements sont d'abord saccadés, brefs, comme s'il ne savait plus marcher et puis qu'ils deviennent lents, très lents, d'une excessive lenteur.

[...]

Il attend. Elle ramène son visage aux yeux fermés dans la direction de l'ombre et elle attend à son tour. Alors, à son tour, il le fait. (Duras, 1980, p. 14-16)

Dans cet extrait, « à son tour », repris en miroir, reflète une réciprocité entre « Elle » et « Lui ». D'abord dans l'action : l'homme reste plutôt passif et mime l'attitude de la femme, alternant entre mouvement et extrême lenteur, douloureuse lenteur. Il n'est toutefois pas encore décrit physiquement, contrairement à la femme pour qui l'action est intrinsèquement liée au corps. Ce n'est que plus tard, une fois que la femme est devenue « forme », puis redevenue « femme » et qu'il « serait retombé dans le fauteuil du couloir sombre » (Duras, 1980, p. 20) qu'il peut être, à son tour, décrit physiquement :

Le soleil aurait été sur lui jusqu'à la ceinture. Je vois sa forme dans le couloir, elle est dans l'ombre, sans presque de couleurs. Sa tête est tombée sur le dossier du fauteuil. Je vois qu'il est exténué d'amour et de désir, qu'il est

d'une extraordinaire pâleur et que son cœur bat à la surface de tout son corps.
Je vois qu'il tremble. (Duras, 1980, p. 21)

Ainsi, le corps de l'homme n'est décrit qu'après l'apparition de son désir, en réponse à celui de la femme, qu'elle l'a forcé à voir et à assouvir. Premier renversement, ici, puisque l'homme occupe la place de l'objet miroir, à qui son désir n'appartient pas – lui aussi est « forme », même « sans presque de couleurs. » Les deux, ainsi, sont des formes que « Je » voit, avec lesquelles elle joue, qu'elle met en scène comme des marionnettes. « Lui » et « Elle » se retrouvent donc dans cette « proximité violente » (Duras, 1980, p. 13), sur le même piédestal, et « Je » est assez loin pour les voir, pour les contrôler en toute sécurité. De plus, dans beaucoup de passages, « sa » et « son » sont difficiles à classer (à « Elle »? À « Lui »?), et « Lui » et « Elle » jouissent ensemble (Duras, 1980, p. 31). Ce fait tend à amenuiser la différence sexuelle et à mimer à même la langue la dissolution, ou du moins l'assouplissement, des rôles typiquement associés à Homme et Femme dans le cadre d'une représentation érotique. Ainsi, *L'homme assis dans le couloir* semble montrer que « Lui » et « Elle » sont semblables dans leur différence, et en souffrent. Cette ressemblance est ce qui permettra, plus loin, la féminisation du corps masculin. Alors la description continue, et s'étire :

Il aurait porté, il porte, un pantalon de toile bleue qu'il a ouvert et de laquelle elle ressort. Elle est d'une forme grossière et brutale de même que son cœur. De même que son cœur elle bat. Forme des premiers âges, indifférenciée des pierres, des lichens, immémoriale, plantée dans l'homme autour de quoi il se débat. Autour de quoi il est au bord des larmes et crie. (Duras, 1980, p. 22-23)

Ce que cet extrait de la très longue description du corps masculin révèle, c'est d'abord une reprise des codes de l'érotisme traditionnel, très phallogocentrés. En effet, l'homme est d'abord et avant tout un pénis, un sexe que la femme ne cesse de faire jouir. Son membre est extrêmement gros, à un point où la femme « ne peut pas la prendre davantage qu'en la caressant avec précaution de sa langue entre ses dents » (Duras, 1980, p. 26-27), mais il n'est qu'un membre, une partie du corps. C'est ce qui est si

intéressant dans ce passage, plus que dans l'érotisme traditionnel, où on voit *très* peu le pénis et beaucoup le triomphe de la *volonté* de l'homme sur la femme (Dardigna, 1980, p. 75-76). Dans la porno, l'homme apparaît et la femme se jette sur lui, un peu comme ici, sauf que l'écriture de Duras rend le tout beaucoup plus complexe et subtil. C'est de son désir à elle, éprouvé de l'intérieur, qu'il est question, et non pas d'un faux désir imposé par un homme. La description, à l'instar de celle du corps de la femme, oscille entre ce qui peut sembler être des contradictions : le membre est viril, « est d'une forme grossière et brutale », mais est aussi associée à une douceur, tout en sensibilité. « De même que son cœur elle bat », symbole patriarcal « des premiers âges, indifférenciée des pierres, des lichens, immémoriale, plantée dans l'homme autour de quoi il se débat. Autour de quoi il est au bord des larmes et crie. » Cette virilité forcée, son héritage masculin, associée à son corps, son phallus, le fait donc souffrir, l'hystérise à son tour, renforçant le lien qui existe entre « Elle » et « Lui ». Cette symbolique phallique traditionnelle « indifférenciée des pierres », dure et insensible, est mise à mal dans l'extrait par l'association du corps masculin à une douceur, à une sensibilité mise en images par l'association du pénis au cœur. Par cet effet oxymorique, la douceur inhérente de ce corps, rendue encore plus présente par opposition à la rudesse et à la violence de certains de ses actes, est ce qui, au cours du passage, prend le dessus. Cela est rendu possible principalement par la féminisation de son sexe et par sa position passive, forcée par la femme qui s'accapare l'action :

Je vois que l'homme a baissé la tête et la regarde, qu'il regarde en même temps qu'elle ce spectacle de lui-même. Elle bat toujours dans des soubresauts au rythme du cœur. À travers la finesse de la peau qui la recouvre s'étale le réseau sombre du sang. Elle est pleine de jouissance, remplie de jouissance plus qu'elle ne peut contenir et tant à l'étroit d'elle-même elle est devenue qu'on hésite à y porter la main.

[...]

Elle se serait avancée lentement, elle aurait ouvert ses lèvres et, d'un seul coup, elle aurait pris dans son entier son extrémité douce et lisse. Elle aurait fermé les lèvres sur l'ourlet qui en marque la naissance. Sa bouche en aurait été pleine. La douceur en est telle que des larmes lui viennent aux yeux. Je vois

que rien n'égale en puissance cette douceur sinon l'interdit formel d'y porter atteinte. Interdite. Elle ne peut pas la prendre davantage qu'en la caressant avec précaution de sa langue entre ses dents. (Duras, 1980, p. 24-26)

La lenteur ici joue un rôle différent de celui, traditionnel, d'assujettir le corps féminin lyrique au regard. Certes, le corps de l'homme est assujetti au regard de la femme, mais la lenteur sert plutôt à laisser ressentir le désir que « Elle » et « Je » ressentent. Nous assistons donc, dans cet extrait, à la description du corps masculin selon un point de vue féminin en deux temps : celui de la narratrice, mais aussi celui de la femme de la représentation. Considérant ce que nous avons déjà dit de ce personnage féminin, pleinement désirante et agentive dans l'exercice et l'expression de sa sexualité, il est possible de dire que « [c]'est cette fois une femme qui [...] s'affirme dans son statut de sujet désirant. La femme reconquiert l'autonomie de son regard posé sur l'homme. La réalité concrète du corps sexuel de l'amant est digne de recevoir les hommages autrefois dévolus au corps féminin » (Destais, 2014, p. 87). Ainsi, l'homme se retrouve immobilisé, à son tour forcé de « regarde[r] en même temps qu'elle ce spectacle de lui-même » (Duras, 1980, p. 24). Ceci rompt avec le traitement du corps masculin dans la littérature érotique traditionnelle, qui, comme précédemment mentionné, n'est « jamais impliqué dans l'écriture érotique. Leur sexe peut éventuellement figurer comme instrument de volonté et de pouvoir, mais il devient alors la plupart du temps quasi symbolique [...] » (Destais, 2014, p. 112) Ce renversement est rendu possible puisque ce passage est écrit de manière à ce que la subjectivité de la femme et la subjectivité de la narratrice ne semblent faire qu'un. La focalisation de la narration passe par le regard du personnage féminin, en usant des mots de la narratrice. Sous ce nouveau regard, la symbolique du phallus prend un tout autre sens : on ressent tout d'abord une certaine détresse de l'homme face au poids de son héritage phallique, avant qu'il bascule dans une passivité exemplaire, une absence de volonté très inhabituelle pour un personnage masculin, qui se retrouve ainsi subordonné à la femme, ou plutôt à ces femmes, qui l'assujettissent à leur désir, font de lui ce qu'elles veulent – vont même jusqu'à l'émasculer en féminisant son anatomie.

En effet, les indices de féminisation du corps masculin pullulent : que ce soit dans son adresse, avec le pronom « elle » pour désigner le sexe masculin au tout début de la description, quand « Je » dit qu'« Elle » écarte les cuisses pour respirer l'odeur fétide, rappelant plus un sexe féminin que masculin, ou lorsque l'on mentionne directement son « autre féminité », ainsi que la douceur née de « l'interdit formel d'y porter atteinte. » (Duras, 1980, p. 26) L'extrait associe ainsi la transgression à l'homme, le représentant comme un corps, ou un morceau de corps, que la femme s'approprie par des actes formellement interdits. Cette association à la transgression, habituellement liée au corps féminin à envahir, participe de la soumission du personnage masculin au désir féminin. Dans la description, les verbes actifs sont associés à « Elle » : il n'est pas dit qu'elle est pénétrée, mais bien qu'elle « prend » le pénis, « se donne », « se retire » et même, plus tard, « Je » fait part de ses observations sur l'attitude de l'homme face à cette agentivité du désir de la femme : « Je vois qu'il laisse faire et regarde de nouveau avec elle. Qu'il la regarde faire, qu'il se prête à son désir autant qu'il lui est possible. Qu'il tend à cette affamée l'homme qu'il est. » (Duras, 1980, p. 29) Il s'agit là d'une inversion des codes de la littérature érotique traditionnelle, puisqu'« Elle » fait, mais ne le force pas; il semble consentant. C'est elle qui détient le pouvoir sur son corps à lui, qui peut maintenant le « souiller », ou le déviriliser en portant atteinte à « son autre féminité » (Duras, 1980, p. 28). C'est maintenant son corps à lui qui est pris, utilisé, sans accorder aucune importance à la personne qu'il est. Il est maintenant la victime de ce jeu de pouvoir hérité de la tradition érotique : elle demande, il répond. Passif, dépossédé de lui-même, cette scène donne à voir une rencontre entre deux êtres désirants qui changent les règles du jeu.

Toutefois, dans le respect de l'écriture durassienne, tout en nuances, il est aussi possible de voir des traces de la contamination de cette féminité dans le sous-texte, et de façon plus positive. Outre le spectacle du corps, déjà identifié comme typiquement réservé au féminin, la description elle-même, construite autour d'affirmations

oxymoriques, n'est pas sans rappeler la description du corps de la femme⁵⁸ faite plus tôt. Les contradictions, ainsi que les associations entre souffrance et plaisir, créent comme un miroir du traitement du corps féminin et placent ces deux corps sur un pied d'égalité. « Lui » comme « Elle » ressentent autant de souffrance que de plaisir en lien avec leur jouissance, laissent échapper cris et plaintes d'intolérable bonheur/douleur. De plus, la présence d'un champ lexical de la douceur associé au pénis, s'ajoutant à la sentimentalité représentée par l'association du membre au cœur, qui battent au même rythme, noté plus haut, renforce l'association du corps masculin à une féminité certaine. Tel que le note Destais, la sentimentalité est associée à la sensualité féminine, par opposition au désir brutal de l'homme. L'attitude passive de l'homme est, presque en tous points, celle décrite par Destais comme réservée aux femmes de ce type de représentations. Jamais il n'est l'instigateur des rapprochements, au contraire. C'est elle qui contrôle la situation, qui fait naître le désir chez lui par la monstration du sien, qui lui est propre. C'est lui qui est le miroir dans lequel son désir à elle se reflète. C'est elle qui prend; c'est lui qui se laisse faire. Dans *L'homme assis dans le couloir*, on remarque donc l'absence presque totale d'agentivité du personnage masculin, qui ne fait que répondre aux demandes du personnage féminin. Les pôles sont ainsi renversés, le jeu de pouvoir habituellement instauré par la tripartition est inversé. Ainsi, « [à] elle, à la femme, il n'importe pas » (Duras, 1980, p. 28) dans la mesure où il n'est qu'un objet, un outil qu'elle commande afin d'assouvir son désir à elle. Le symbole qu'est le pénis n'est donc plus ce que la femme désire parce qu'elle ne l'a pas⁵⁹; c'est au

⁵⁸ Notons que, dans les deux descriptions, les corps sont décrits comme se figeant autour du sexe. L'adéquation faite entre les deux corps a donc pour source leurs sexes désirants – peut-être le seul pont possible, seule ressemblance permettant de surmonter la différence?

⁵⁹ Il est important de noter que, à l'époque où Bataille écrivait *L'érotisme*, l'influence de la psychanalyse était à son apogée. La logique phallogocentrique de la psychanalyse et sa définition de la psyché féminine, de la sexualité de la femme – « la femme » et non pas « les femmes » –, ainsi que la notion de désir, ont eu un impact considérable sur la conception de la sexualité représentée. De plus, plusieurs lectures se servant d'outils psychanalytiques ont été faites de l'œuvre de Duras (Lacan en tête). Ainsi, bien que notre étude s'éloigne de la psychanalyse en tant qu'outil d'analyse, la référence ci-dessous vise à reconnaître cette influence.

contraire la représentation de ce qu'elle est – elle *est* désir, toute. La femme, *c'est* le désir, non pas *l'objet du désir*, comme le veut la tradition érotique.

2.5 Conclusion : semblables dans la différence

La contamination de la narration par le féminin dépasse ainsi l'autorité de la voix narrative, comme vu au chapitre 1, et va jusqu'à affecter les personnages et la dynamique de leur interaction, alliant la voix de « Je » au regard de « Elle ». Considérant que le lien que fait Bataille entre l'érotisme et la violence/la mort est ce désir de retourner dans une *continuité* de l'être (par l'annihilation de l'autre), une telle représentation de la différence sexuelle, aussi marquée et qui est essentiellement le moteur de la représentation, ne peut être considérée comme l'expression de la « métaphysique » de l'érotisme qu'élabore Bataille. Dire que Duras fait comme Bataille, c'est en revenir à cette logique de la mimésis, du féminin qui essaie de « faire pareil », mais avec des outils qui ne sont pas les siens (Irigaray, 1977). Au contraire, la violence chez Duras existe justement parce qu'il y a maintien de la différence; elle n'est pas une tentative de la dépasser, de la détruire. Le fait que Duras subvertit les codes de l'érotisme au lieu de simplement les transgresser est ce qui aide à comprendre le traitement des corps si ambigu. La violence est certes présente, et les corps la subissent, mais elle n'est pas associée à une volonté de violer l'être du partenaire (Bataille, 1957); elle est plutôt liée à l'hystérie, au retour si douloureux des pulsions refoulées, qui demande la participation de l'autre. La tentative de réduire la distance créée par la différence sexuelle ne peut se faire que dans le partage de la souffrance. C'est sous cette lumière que je lis la fin du récit, si violente et qui en apparence reconduit en partie les codes de l'érotisme noir qui tend au féminicide. La demande de la femme d'être battue serait, à la lumière de ce que j'ai exposé, une ultime tentative de réduire la distance, de dépasser la différence, en rendant tangible la souffrance par l'expression de sa demande et en la fixant dans le langage – tout comme l'amour que se portent les

personnages se fixe dans leurs « je t'aime » (Duras, 1980, p. 18 et 23), ramenant au premier plan la dichotomie entre sentimentalité et violence.

Toutefois, il faut rappeler que la différence entre les sexes, selon Duras, est insurmontable. C'est pourquoi c'est aussi le maintien de cette différence qui permet de renverser les rôles et de transgresser les règles de l'érotisme noir. C'est aussi pourquoi il est possible de comprendre l'érotisme de *L'homme assis dans le couloir* comme ce grand paradoxe d'un certain féminisme, à cheval entre le maintien et le dépassement des règles. Cet « indispensable *Aufhebung* » se rapproche bien plus de la définition qu'en fait Hegel, qui insiste sur l'aspect intermédiaire de l'*Aufhebung*, à la fois suppression et maintien de la différence, un pont entre ce qui est et son contraire. Lorsque l'on considère la théorie de l'érotisme selon Bataille, on se retrouve face à un *Aufhebung* selon la définition qu'en fait Freud, ayant en son centre la suppression de la différence par la violence et la mort. La transgression, chez Bataille, s'exprime dans un maintien de la dialectique, qui relègue la femme dans un statut inférieur par effet de miroir et la transforme en réceptacle de la violence issue de cette tentative non pas de dépasser, mais de supprimer la différence – ce que Bataille associe à la continuité et la discontinuité de l'être. La représentation des corps dans *L'homme assis dans le couloir* met au contraire de l'avant cette ambiguïté de la différence sexuelle, par la contamination de la représentation par le désir féminin. Le corps hystérique désirant, l'agentivité du personnage féminin, mise en parallèle avec la féminisation du corps masculin et le traitement stylistique similaire des deux corps, sont la représentation charnelle, visuelle, de l'échec de la dialectique. Ces deux corps, à la fois si différents et si semblables, sont la personnification de l'érotisme selon Duras : comme une éclipse, à la fois noire et lumineuse, et avec des personnages différents, mais semblables dans leur souffrance.

CONCLUSION

[...] l'effort de poser une nouvelle forme de catharsis – afin de purifier l'écriture (des femmes) des topoï masculins – est un retour aux pires extrêmes de notre tradition métaphysique. Ce qui est le plus difficile, c'est d'élaborer une stratégie de lecture et d'écriture féministe qui traverserait et irait peut-être même au-delà de cette tradition, tout en restant en dialogue avec elle.

Alice Jardine

L'homme assis dans le couloir, grand oublié de la littérature durassienne, est certes un texte très court, mais très dense. C'est pourquoi j'ai trouvé important de l'étudier non pas dans le cadre d'une étude comparative, comme cela a été fait auparavant, mais bien seul. La narration toute particulière de ce texte, qui ne cesse de laisser transparaître un « je » subjectif, malgré les traces d'une omniscience flottante, est un discours (Benveniste, 1966); le discours d'une entité qui reste à distance, qui raconte ce qu'elle voit, ce qu'elle *sait*; le discours d'un grand Autre (Beauvoir, 1949) qui ne peut être autre que féminin. À cheval entre le rêve et la réalité, l'univers qui se déploie sous le regard de « Je » est un non-lieu (Auger, 1992), un endroit qui n'existe pas réellement puisqu'il est fabulé par la narratrice, qui prend les rênes de son agentivité afin de créer son monde de phantasme : un couloir, dans une maison sur une plateforme, entouré d'une nature floue au ciel mauve.

Ce sont les théories de l'énonciation selon Émile Benveniste, Dominique Maingueneau et Catherine Kerbrat-Orecchioni qui ont d'abord permis d'identifier la narration de *L'homme assis dans le couloir* comme une prise de parole subjective, celle d'une instance narrative qui dit « je » et qui se pose ainsi comme sujet de son propre discours, dans ce cas-ci la narration. Ce sont ensuite les notions sur le genre de Simone

de Beauvoir, Luce Irigaray et Judith Butler, qui ont permis d'identifier l'instance narrative comme une voix *féminine* : l'altérité de cette voix, la position d'en-dehors de la narration, en était le premier indice. L'universel étant masculin, le féminin est sans cesse défini dans les théories du sujet et la psychanalyse comme en négatif du sexe qui porte la réelle valeur, le masculin. Personnifiant l'atrophie (le manque), le féminin est symbolisé par l'absence (Butler, 1990). C'est pourquoi la narration de *L'homme assis dans le couloir* ne peut être que féminine, selon ces notions. Toutefois, il s'agit d'un féminin qui tente de sortir de ce paradigme, faisant de la narratrice un sujet du féminisme (de Lauretis, 1987) qui se trouve à cheval entre l'altérité et un possible recouvrement de son agentivité.

La langue que « Je » utilise pour s'exprimer, très personnelle, est sans cesse trouée par des traces d'une omniscience qui ne cesse de venir troubler la prose. Selon les théories de Susan Lanser, pionnière de la narratologie féministe, il s'agirait ainsi d'une voix de femme, personnelle, qui tente de s'accaparer l'autorité autrement attribuée à la voix des hommes (auctoriale), faisant preuve de mimétisme (Irigaray, 1977), faute de pouvoir créer un langage (ou une autorité) qui lui serait propre. L'action langagière de s'attribuer un tel pouvoir (sur la langue, mais aussi sur le récit et l'univers qui se déploie grâce à cette narration) est fondamentalement agentive et prouve que « Je » serait en fait le réel sujet du récit, et non seulement de son discours, même si elle est absente de la scène qu'elle décrit.

La subjectivité de « Je », en plus d'être un élément important de la narration, est aussi ce qui affecte la représentation érotique, principal sujet du récit fantasmatique de notre narratrice. En effet, le fait qu'un récit érotique soit non seulement narré, mais aussi créé, par et pour une femme, change la dynamique qui est traditionnellement au centre d'une telle rencontre par le renversement de la tripartition (ou triangulation) érotique (Berger, 1974 et Mulvey, 1989). Parlant des femmes dans la littérature érotique, Dardigna dit qu'« *elles se voient vues* par un regard masculin » (Dardigna,

1980, p. 107-108) et que ce fait dicte leurs actions, la réaction du corps face à la volonté et au désir masculin omniprésent. Le regard féminin porté sur la scène érotique transforme donc l'essence même du récit, introduisant ce qui n'y apparaît pas dans la littérature érotique traditionnelle : le désir féminin, autonome de surcroît. Le désir féminin n'est donc plus assujéti au *male gaze* (Mulvey, 1989) et la femme recouvre une part d'agentivité qui lui était auparavant interdite. Toutefois, dans *L'homme assis dans le couloir*, c'est le désir féminin qui prend toute la place, partant de « Je », qui *dit* être désirante, pour aller ensuite se refléter sur « Elle », qui désire avec tout son corps, et se transmet finalement à « Lui », qui n'a d'autre choix que de se plier à la demande de « Elle ». Les effets que produit ce désir sur les corps de « Elle » et « Lui » sont dévastateurs. Pour « Elle », le corps lyrique se tord, se recroqueville, se meut dans une lenteur extrême qui lui fait mal et qui rappelle l'iconographie des corps hystériques tel que présentée par Georges-Didi-Huberman dans *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*. Pour « Lui », son corps n'est représenté qu'en parties, fragmenté. Il est réduit à son sexe qui le fait souffrir de par son lourd héritage symbolique – mais qui est du même coup féminisé par son adresse (le pronom utilisé pour parler du pénis est « elle ») –, avant d'être au bout de son plaisir lorsque la femme « descend vers son autre féminité » (son anus) (Duras, 1980, p. 28).

La féminisation du corps masculin face au désir féminin n'est certainement pas anodine dans le cadre d'un récit érotique qui reprend en partie les codes de l'érotisme de tradition noire. En effet, la violence qui ne cesse d'apparaître dans *L'homme assis dans le couloir*, et qui est dirigé contre le corps de la femme, correspond à certains éléments de l'érotisme noir qui veulent que la femme soit le sujet de violences physiques et de souillure (Bataille, 1957). Dans *L'homme assis dans le couloir*, c'est « Elle » qui reçoit les coups et les fluides (sperme, urine) au visage. Toutefois, pour chaque élément correspondant au modèle de l'érotisme noir, un autre élément du texte tend vers la transgression de ses codes : certes, la femme reçoit des coups, mais elle le *demande* et de ce fait, empêche l'acte de frapper d'être un exemple de « violation de

l'êtré des partenaires » (Bataille, 2011 [1957], p. 19). « Elle » est donc différente des autres femmes de ce genre de littérature telle que O dans *Histoire d'O*; « Elle » est aussi souillée (littéralement) dans l'exercice de sa sexualité, mais elle ne se vautre pas dans la honte ni ne s'inquiète de sa beauté (son désir la rend laide, mais cela ne semble pas avoir d'importance et elle continue de l'afficher sans pudeur, exposant son sexe au regard de « Lui »). Surtout, elle n'est pas passive, étant même plus active que « Lui » dans ses actions et ses demandes, malgré le fait qu'ils s'échangent les rôles passifs et actifs de façon très fluide tout au long du récit. Ainsi, « Elle » n'agit pas comme un personnage de littérature érotique noire devrait le faire, mais « Lui » non plus. Il se laisse dicter ses actions par « Elle » et n'a pas de désir qui lui est propre, puisque celui de « Elle » (et accessoirement de « Je ») prend toute la place. Leurs rôles, quoique différents, sont par moments interchangeables; tous deux prennent du plaisir et souffrent au même degré. Les figures de styles oxymoriques et les descriptions de leurs corps, similaires, créent un rapprochement sémantique entre « Elle » et « Lui », les rendant semblables malgré tout. C'est pourquoi l'érotisme de Duras, qui certes établit une différence très nette entre les sexes, subvertit tout de même le genre (érotique), faisant de cette rencontre non pas une tentative de détruire l'autre, comme le veut le lien traditionnel entre Éros et Thanatos, mais bien un dépassement de la dialectique binaire qui tend vers un réel rapprochement.

C'est ce qui rend particulièrement intéressant l'apport de Duras pour la littérature, érotique ou pas. Autrice canonique ayant rejoint au sommet de la hiérarchie littéraire les hommes considérés comme les plus grands intellectuels de son temps⁶⁰, elle a su garder une parole de femme tout en évoluant dans ce monde masculin. À l'instar de la narratrice de *L'homme assis dans le couloir*, Duras « joue le jeu » des hommes, utilise le mimétisme (Irigaray, 1977) à son avantage afin de faire évoluer une parole féminine au sein d'un universel masculin. Elle s'accapare ainsi une autorité

⁶⁰ En France, surtout.

auctoriale (Lanser, 1992) traditionnellement réservée aux hommes. Parmi les effets produits par cette transgression fondamentale de l'écriture de Duras, Alice Delmotte-Halter en arrive à définir ce qu'elle appelle une « obscénité blanche » qui parvient à sortir de la dichotomie entre norme et transgression, mais aussi entre homme et femme :

Et écrire-femme serait encore se retrouver déterminé malgré soi, en négatif, comme le laid est déterminé par le beau, la valeur dominante définissant en creux son contraire. Or l'obscénité blanche déjoue cette dichotomie. Visant le dépassement du donné, Duras élabore certes une poétique de l'obscène mais qui vise à la sortie du paradigme. (Delmotte-Halter, 2010, p. 133-134)

Elle définit l'écriture de Duras comme une « virilité de l'écriture-limite » mise en commun avec une « écriture de l'intime » (Delmotte-Halter, 2010, p. 134) qui donne naissance à ce « troisième genre » personnifié dans le « je » énonciateur, qui correspond en tous points à la narratrice de *L'homme assis dans le couloir*, à la fois voix auctoriale et voix personnelle, que j'ai nommé ici « je-troisième-personne », et qui donne à voir une scène entre un homme et une femme qui refuse la dialectique, soit de dépeindre la femme comme le négatif de l'homme. « Visant le *dépassement* du donné » (je souligne), toutefois, cette obscénité blanche déjoue la binarité sans complètement l'annihiler, montrant la différence sexuelle sans tomber dans le piège de la naturalisation des sexes et de leur rapport entre eux, la monstration d'un féminin qui serait le miroir de l'universel masculin.

L'obscénité blanche, ce troisième genre qui est dépassement des codes de l'écriture genrée et binaire, correspond aussi à ce que Alice Jardine a nommé la « gynésis ». Peu importe le genre de l'écrivain derrière le texte, la gynésis est le processus par lequel le féminin se met à l'écrit : « C'est plutôt que je voudrais mettre en valeur un nouveau genre d'interprétant qui émerge de tout ceci – un 'effet femme' » auquel j'ai donné un autre nom : la *gynésis*. » (Jardine, 1991 [1985], p. 27) Dans l'écriture elle-même, l'« effet femme » se traduit par « [...] l'effort de poser une nouvelle forme de catharsis – afin de purifier l'écriture (des femmes) des topoï masculins [...]. Ce qui est le plus

difficile, c'est d'élaborer une stratégie de lecture et d'écriture féministe qui traverserait et irait peut-être même au-delà de cette tradition, tout en restant en dialogue avec elle. » (Jardine, 1991 [1985], p. 43). Pratique féministe d'écriture, la gynésis emprunte aux codes établis et les dépasse à la fois.

En pornographie, cet « effet femme », cette voix féministe, correspondrait à la post-pornographie. « Selon Borghi, la parution du *Post-porn Modernist* de Sprinkle (1991), du *Testo Junkie* de Preciado (2008), de la trilogie des *Queer zones* de Bourcier (2001, 2005a, 2005b et 2011), de la *King Kong Théorie* de Virginie Despentes (2006), du *Devenir Perra* de Itziar Ziga (2009), et du *Pornoterrorisme* de Diana Torres (2012) constituent les balises théoriques de la post-pornographie. » (Lavigne, 2014, p. 65) L'éventail large de ces chercheuses⁶¹ signifie que la post-pornographie s'inscrit autant dans la transgression des normes du genre littéraire (ou cinématographique ou artistique) constitué par la porno et l'érotisme que dans la transgression des normes de genre social (grâce à des récits qui mettent de l'avant des identités *queers* et non conformistes). Le texte de Duras, se trouvant certainement beaucoup plus dans la première catégorie, brisant le moule du genre littéraire de l'érotisme traditionnel, n'est toutefois pas étranger aux considérations sur le genre social, tel que cette étude aura servi à le montrer. L'apparition d'un désir féminin qui contamine la narration et la représentation, tout en dérangeant les rôles sexués, refuse la dialectique qui va de pair avec la binarité. L'article de Julie Lavigne, qui brosse un portrait très complet de la post-pornographie, offre la définition suivante :

Le concept de post-pornographie sera lancé dans un contexte féministe par Sprinkle. Selon elle, le terme vient du photographe hollandais Wink van Kempem pour décrire « a certain genre of sexually explicit material that is more thoughtful, creative and artistic than the rest » (Sprinkle 1991 : 111). Le terme sera repris en 2001 par Bourcier pour qualifier le film *Baise-moi* comme étant « le premier film post-pornographique français » (Bourcier 2005a : 380). Dans

⁶¹ Le féminin est ici utilisé faute d'un terme qui serait plus neutre et qui correspondrait mieux aux identités trans et queer de certaines de ces personnes.

sa première théorisation en 2001, Bourcier ne définit pas comme tel le concept de postpornographie. Néanmoins, elle précise les raisons qui font de *Baise-moi* un film post-pornographique (Bourcier 2001 : 27) : « une rupture de l'unité thématique à partir du moment où le porno se mélange à autre chose, glisse dans d'autres genres, dans la représentation dite non porno, qui plus est via des médias de masse et populaires; que le discours sur le sexe soit tenu par des femmes. En un mot que le porno sorte de son "ghetto". » Réduire la définition de la post-pornographie à cette citation serait passer à côté de toutes les raisons politiques au cœur de la postpornographie, selon Bourcier (2001 : 32), soit de déconstruire les fonctions de la pornographie que sont la « renaturalisation de la différence sexuelle [et la] rigidification des identités de genres et des pratiques sexuelles ». (Lavigne, 2014, p. 64)

Ainsi, en 1991, Sprinkle dit de la post-pornographie qu'il s'agit d'une nouvelle mutation de la pornographie, qui serait plus artistique que le reste, et l'idée est plus tard reprise par Bourcier. On peut dire de l'œuvre de Duras qu'il s'agit d'une porno ou d'un érotisme plus expérimental, d'un texte « où le porno se mélange à autre chose », à la limite du surréalisme (l'étrangeté des lieux, tel que montré au chapitre 1, aide à comprendre la scène comme un phantasme, et ceci n'est pas sans rappeler l'approche des surréalistes, qui créaient en tentant de rester proche du rêve et de l'inconscient). Bourcier note aussi que la post-porno est, entre autres, un « discours sur le sexe tenu par des femmes. » Ici encore, la féminisation de la porno et de l'érotisme est au cœur des considérations. Au-delà du fait que Duras elle-même soit une femme qui écrit de nombreux récits touchant de près ou de loin au thème de l'érotisme, le choix de féminiser la narration de *L'homme assis dans le couloir* permet de voir le choix conscient d'apporter un discours de femme sur l'érotisme. On comprend qu'il s'agit bel et bien d'un discours féminin qui vise à troubler les normes du genre littéraire de l'érotisme et non à en renforcer les codes, comme le fait par exemple *Histoire d'O*. L'agentivité étant également un aspect important de la post-pornographie, il s'agit là d'une différence importante à noter. Bourcier ajoute que le « renversement des rapports sujet/objet, [la] contestation des binarismes passif/actif, [l']autopornification, [la] revendication de sexualité et d'identité de genres différentes [...] » (Lavigne citant

Bourcier [2005], p. 65) sont tout autant de thèmes de la post-pornographie. À la lumière de cette étude, on peut voir à l'œuvre dans *L'homme assis dans le couloir* les ramifications de tout cela : le renversement des rapports sujet/objet s'opère dans l'appropriation du statut de sujet par la narratrice; les binarismes passif/actif sont interchangeables entre « Elle » et « Lui »; le corps lyrique ainsi que le désir féminin autonome sont une forme d'autopornification; la revendication d'une sexualité différente est aussi représentée, les actes sexuels performés dans *L'homme assis dans le couloir* étant issus de pratiques *hard*⁶² (*golden shower*, *anulingus*, insultes, violence physique); et finalement, la revendication d'identités de genres différentes s'éprouve aussi par le déplacement de la dynamique de pouvoir qui s'opère par la transgression de la triangulation érotique, tandis que la passation du désir qui origine chez « Je », s'exprime par « Elle » et se transmet à « Lui » efface la binarité des rôles sexuels puisque celle (qui devait être celui) qui est spectatrice n'est plus uniquement spectatrice : elle est sujet agentif, celle qui contrôle et qui rend la dynamique de la représentation basée sur une triangulation et non plus une binarité.

Toutefois, on observe encore aujourd'hui la violence faite aux femmes dans les productions érotiques et pornographiques, mais maintenant sous le couvert des pratiques BDSM qui sont de plus en plus normalisées, mais surtout *mal employées*. Ce que déplore Maïa Mazaurette, c'est que la souffrance féminine est encore considérée comme la solution à l'ennui sexuel, et on pourrait dire que le texte de Duras participe de ce mouvement, tout comme *50 Shades of Grey* l'a fait plus récemment. Dans le podcast *Les couilles sur la table*, Mazaurette parle de son livre et note qu'il est encore et toujours demandé aux femmes d'être masochistes, ce qui soulève la question, que de nombreuses femmes et féministes peinent encore à résoudre, soit de la possibilité d'être

⁶² À noter que l'analyse menée dans cette étude ne portait pas sur les actes sexuels eux-mêmes, mais plutôt sur les effets des représentations érotiques et comment *L'homme assis dans le couloir* subvertit les tropes qui y sont associés. Toutefois, les pratiques sexuelles sont mentionnées ici afin de renforcer le lien établi avec la post-pornographie.

à la fois masochiste (et soumise au lit) et féministe. Ce débat qui n'en finit plus revient, encore une fois, à notre grand paradoxe du féminisme, à la dissonance cognitive constante qui est le lot des femmes. La passivité fait toujours partie de l'imaginaire érotique lié à la femme et à la féminité, et Mazaurette note que la culture entourant le sexe féminin a donné le jour à cette idée reçue que le consentement n'est pas excitant – et que cette façon de penser remonte à Freud et à ce qui en a découlé, dont *L'érotisme* de Bataille. Selon Mazaurette, « [c]'est une démission intellectuelle » que de supposer sans questionner que la douleur est la solution. Elle note aussi que la passivité traditionnellement féminine est un frein au consentement, ce qui n'est certainement pas étranger à l'érotisme noir.

Cela étant dit, je souhaite noter que la posture de Maïa Mazaurette, mais aussi d'Ovidie, de Preciado, Sprinkle, Despentès et tellement d'autres, sont aussi celles de chercheuses féministes, qui disent « je » et qui font part de leur propre expérience subjective pour nourrir et exemplifier le fruit de leur recherche (Ollivier et Tremblay, 2000). Beaucoup se mettent en jeu en tant que point de départ de leur discours, faisant de leurs corps les porte-étendards de leur identité et de leur rapport subjectif au monde, ce qui enrichit leur discours (Preciado, Sprinkle, Ovidie). En bref, la post-porno est la porno des féministes pro-porn, issue de la critique de l'érotisme traditionnel et du refus de la binarité dialectique. C'est aussi la revendication d'un « je » féminin, que ce soit celui de la chercheuse, de l'autrice, ou de la voix narrative.

En ce sens, il est possible de considérer qu'une autrice telle que Duras, qui revendique son « je » et sa subjectivité à l'extérieur de ses récits (par exemple dans *Marguerite Duras à Montréal*, où elle dit qu'elle est la narratrice de *L'homme assis dans le couloir*, mais aussi dans *Les Parleuses*, *L'alcool*, *Yann Andréa Steiner*, et tous ces textes à tendance autofictionnelle), participe à l'élaboration d'un discours féministe, ne serait-ce que dans sa posture qui la met en jeu, l'associe à la subjectivité de ses personnages et de ses narratrices :

Dans la littérature féminine qui accompagne l'émergence des mouvements des femmes, c'est désormais le « je » féminin lui-même qui porte la signification. Ce « je » ne se contente pas de donner à voir un sujet clivé, tiraillé entre des aspirations contradictoires. Il allie à l'exploration de l'intime une réflexion militante. Mettant à mal l'effet de réel, ce « je » distancié rappelle aux lectrices et aux lecteurs qu'il ne s'agit pas tant de raconter une histoire que de donner matière à réflexion et, pourquoi pas, à rébellion... (Destais, 2014, p. 90-91)

L'homme assis dans le couloir, c'est donc aussi un texte de « littérature féminine qui accompagne l'émergence des mouvements des femmes », laissant la place à la subjectivité des femmes en tant que sujet et non plus en tant qu'objet. L'association entre le personnel et le politique est, dans le champ des études féministes, impossible à défaire. Ce que je propose donc comme ma lecture finale de *L'homme assis dans le couloir*, en tant que chercheuse féministe moi-même, est celle-ci : il s'agit d'un texte post-pornographique déguisé en texte érotique de tradition noire. Usant de mimétisme (Irigaray, 1977), profondément paradoxal (de Lauretis, 1987), féminin et agentif, *L'homme assis dans le couloir* est à mes yeux fondamentalement féministe.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Duras, Marguerite. (1980). *L'homme assis dans le couloir*. Paris : Minuit.

À propos de Marguerite Duras et par Marguerite Duras

Cohen, Susan D. (1993). *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. Amherst : University of Massachusetts Press.

De Chalonge, Florence. (2013). Le corps dans la voix. De *L'amour à L'Homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras. *Tangence*, n°103, 95-105.
Récupéré de *Érudit*.
<<http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/1024973ar>>.

Delmotte-Halter, Alice. (2010). *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène*. Paris : L'Harmattan. Coll. « Approches littéraires ».

Duras, Marguerite. (2014) *Outside* suivi de *Le Monde extérieur (Outside II)*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio » (n° 5705).

Duras, Marguerite et GAUTHIER, Xavière. (2013 [1974]) *Les parleuses*. Paris : Minuit. Coll. « Double » (n° 90).

Frémont, Gabrielle. (1983). L'effet Duras. *Sur l'énonciation*, Vol. 16, n°1. 99-119.
Récupéré de *Érudit*. <id.erudit.org/iderudit/500597ar>.

Guers-Villate, Yvonne. (1985). De l'implicite à l'explicite: de *Moderato Cantabile* à *L'homme assis dans le couloir*. *The French Review*, Vol. LVIII, n°3. 377-381.
Récupéré de *JSTOR*. <<https://www.jstor.org/stable/393236>>.

Heathcote, Owen. (2000). Reinventing gendered violence? The autobiographical writings of Jeanne Hyvrard, Helene Cixous and Marguerite Duras. *Modern & Contemporary France*. 8 :2. 203-214. Récupéré de
<<https://doi.org/10.1080/09639480050005010>>.

Hill, Leslie. (1989). Marguerite Duras : Sexual Difference and Tales of Apocalypse. *The Modern Language Review*, Vol. 84, n°3, 601-615. Récupéré de *JSTOR*.
<https://www.jstor.org/stable/3732427?seq=1#page_scan_contents>.

- Kristeva, Julia. (1987) *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio/Essais » (n° 123).
- Lamontagne, Philippe. (2009) *Sur le seuil, le regard et l'image dans Le vice-consul et India Song de Marguerite Duras*. (Mémoire de maîtrise) Université du Québec à Montréal. Récupéré de <<http://www.archipel.uqam.ca/2526/>>.
- Lamy, Suzanne et Roy, André. (1981). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Spirale.
- Lebreux, Stéphanie. (2006). *Le récit érotique ou l'écriture de la différence sexuelle : une étude de L'homme assis dans le couloir et de La maladie de la mort de Marguerite Duras*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <<https://uqam-bib.on.worldcat.org/oclc/1032900002>>.
- Ledwina, Ana. (2014). Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras. *Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille. Malice, n°4 (Transgressions)*. Récupéré de CIELAM. <<http://cielam.univ-amu.fr/node/1139>>.
- Martinez, Isabelle. (2005). *Aux limites de l'extrême : érotisme, folie, violence. Une lecture Bataillienne de Marguerite Duras et Yves Thériault*. (Thèse de doctorat). State University of New York at Buffalo. Récupéré de ProQuest Dissertation & Thesis. (3156962)
- Ricouart, Jeanine. (1991). *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*. Vestavia Hills : Summa Publications Inc.
- Signori, Lisa Frances. (1998). *The Feminization of Surrealism : The Road to Surreal Silence in Selected Work of Marguerite Duras*. (Thèse de doctorat). University of Missouri. Récupéré de ProQuest Dissertation & Thesis. <<http://search.proquest.com/docview/304482112?fromunauthdoc=true>>.

Corpus théorique général

- Auger, Marc. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil. Coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- Agacinski, Sylviane. (1998). L'universel masculin ou la femme effacée. Lettre à Gilles Lipovetsky. *Le Débat, n°100*. 149-157. Paris : Gallimard. Récupéré de CAIRN. <<https://www.cairn.info/revue-le-debat-1998-3-page-149.htm>>.

- Bataille, Georges. (1957). *L'Érotisme*. Paris : Minuit.
- de Beauvoir, Simone. (1949). *Le deuxième sexe II*. Paris, Gallimard. Coll. « Folio/Essais » (n° 38).
- Benveniste, Émile. (1966) De la subjectivité dans le langage. Dans *Problèmes de linguistique générale 1* (p. 258-266). Paris : Gallimard.
- Berger, John. (2014 : 1974). *Voir le voir*. Traduit de l'anglais par Monique Triomphe. Paris : B42.
- Boisvert, Lili. (2017). *Le principe du cumshot*. Montréal : VLB Éditeur.
- Bourgignon, André, Cotet, Pierre, Laplanche, Jean et Robert, François. (1989). *Traduire Freud*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Brulotte, Gaétan. (1998). *Œuvres de chair: figures du discours érotique*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble*. Londres : Routledge.
- Cixous, Hélène et Clément, Catherine. (1975). *La jeune née*. Paris : 10/18.
- Clément, Jean. (2015). L'hypertexte, une technologie intellectuelle à l'ère du numérique. Dans Marcotte, Sophie et Archibald, Samuel (dir.), *L'imaginaire littéraire du numérique* (p. 31-45). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Dardigna, Anne-Marie. (1980). *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*. Paris : La Découverte.
- Despentes, Virginie. (2006). *King Kong Théorie*. Paris : Grasset. Coll. « Le livre de poche » (n° 30904).
- Destais, Alexandra. (2014). *Éros au féminin*. Paris : Klincksieck.
- Didi-Huberman, Georges. (1982). *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*. Paris : Macula. Coll. « Scènes ».
- Dorlin, Elsa. (2008). Épistémologies féministes. Dans *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe* (p. 9-31). Paris : Presses Universitaires de France.

- Dworkin, Andrea. (1983 : 1981). La pornographie et le désespoir. Dans Laura Lederer (dir.), *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie* (p. 325-331). Traduit de l'anglais par Monique Audy, avec la collaboration de Martin Dufresne. Montréal : Éditions du Remue-Ménage.
- Espinola, Artemisa Flores. (2012). Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du « point de vue ». *L'Harmattan, « Cahiers du Genre », Vol. 2, n° 53*. 99-120. Récupéré de *CAIRN*. <10.3917/cdge.053.0099>.
- Genette, Gérard. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Gymnich, Marion. (2013). Gender and Narratology. *Littérature Compass, Vol. 10, n°9*. 705-715. Récupéré de *Wiley Online Library*. <<https://doi.org/10.1111/lic3.12089>>.
- Guilhaumou, Jacques. (2012). Autour du concept d'agentivité. *Rives méditerranéennes, Vol. 41*. 25-34. Récupéré de *CAIRN*. <<https://www.cairn.info/revue-rives-mediterraneennes1-2012-1-page-25.htm>>.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1970 : 1817). *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé, tome 1*. Traduit par Bernard Bourgeois. Paris : VRIN.
- Huston, Nancy. (2004 : 1982). *Mosaïque de la pornographie* (2^e édition). Paris : Payot & Rivages. Coll. « Petite bibliothèque Payot » (n° 636).
- Irigaray, Luce. (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Minuit.
- Irigaray, Luce. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Minuit.
- Jardine, Alice. (1991 : 1985). *Gynésis : configurations de la femme et de la modernité*. Traduit de l'anglais par Patricia Beaudoin. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kerbrat-Oreccioni, Catherine. (2009 : 1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* (4^e édition). Malakoff : Armand Colin. Coll. « U ».
- Lang, Marie-Ève. (2011). L'« agentivité sexuelle » des adolescentes et des jeunes femmes : une définition. *Recherches féministes, Vol. 24, n°2*. 189-209. Récupéré de *Érudit*. <<http://id.erudit.org/iderudit/1007759ar>>.
- Lanser, Susan. (1992). *Fictions of Authority*. Ithaca : Cornell University Press.

Lashgari, Deirdre (dir.). (1995). *Violence, Silence and Anger : Women's Writing as Transgression*. Charlottesville : University of Virginia Press.

de Lauretis, Teresa. (2007 : 1987). La technologie du genre. Dans *Théorie queer et cultures populaires: de Foucault à Cronenberg* (p. 37-94). Traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier. Paris : La Dispute.

Lavigne, Julie. (2014). La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jovet. *Recherches féministes*, Vol. 27 n° 2. 63-79. Récupéré de *Érudit*.
<<http://id.erudit.org/iderudit/1027918ar>>.

Lavigne, Julie; Laurin, Audrey; Maiorano, Sabrina. (2013). Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique pornographique objectivante. Dans Boisclair, Isabelle et Dussault Frenette, Catherine (dir.), *Femmes désirantes. Arts, littérature, représentations* (p. 35-55). Montréal : Remue-ménage.

Lorde, Audre. (1984 : 1978). Uses of the Erotic : The Erotic as Power. Dans *Sister Outsider : Essays and Speeches* (p.53-59). Trumansburg : Crossing Press/Freedom. Coll. « The Crossing Press Feminist Series ».

Maingueneau, Dominique. (1997). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (3^e édition). Malakoff : Dunod. Coll. « Lettres sup ».

Millet, Kate. (1971 : 1970). Exemples de politique sexuelle. Dans *La politique du mâle* (p. 13-20). Traduit de l'anglais par Élisabeth Gille. Paris : Éditions Stock.

Mitchell, Juliet. (1975 :1974). *Psychanalyse et féminisme I*. Traduit de l'anglais par Françoise Basch, Françoise Ducrocq, Catherine Léger. Paris : Éditions des femmes.

Mulvey, Laura. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans *Visual and Other Pleasures*, (p. 15-26). Londres : Macmillan.

Nicol, Françoise. (2014). *La scène érotique sous le regard*. Rennes : Presses Universitaires de France (PUF). Coll. « Interférences ».

Onfray, Michel. (2010). *Le souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*. Paris : Libro.

- Paulhan, Jean. (1972). Le bonheur dans l'esclavage. Dans RÉAGE, Pauline, *Histoire d'O* (p. 7-21). Paris : Hachette. Coll. « Le livre de poche » (n° 14766).
- Patouillard, Victoire et Tijou, Brigitte. (26 avril 2001). Pour une pornographie féministe : entretien avec Ovidie. *Vacarme*, n°15. Récupéré de <<https://vacarme.org/article829.html>>.
- Steineim, Gloria. (1983 : 1981). Érotisme et pornographie : une différence claire et nette., Dans Laura Lederer (dir.), *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie* (p. 35-40). Traduit de l'anglais par Monique Audy, avec la collaboration de Martin Dufresne. Montréal : Éditions du Remue-Ménage.
- Tremblay, Manon et Ollivier, Michèle. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. Paris : L'Harmattan.
- Tuailon, Victoire (anim.) et Mazaurette, Maïa (invitée). (2020, 16 janvier). Maïa Mazaurette : sortit la tête du trou (1/2). *Les couilles sur la table* [podcast]. Récupéré de <<https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/maia-mazaurette-sortir-la-tete-du-trou-1-2>>.