

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

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
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
STÉPHANIE LEBREUX

MARS 2006

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.01-2006). 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, Martine Delvaux, pour son appui, ses conseils judicieux et surtout, pour ses méthodes de direction calmes, discrètes et efficaces. Il n'y a qu'ainsi qu'il était possible de diriger une entêtée comme moi. Je tiens également à remercier ma famille et mes amis. Malgré ma détermination, sans votre support, je n'y serais pas arrivée. Je dois un mot tout spécial à mon père, Serge. Un projet comme celui-ci se concrétise une journée à la fois, la constance de ton appui a généré celle de mes efforts.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
VERS UNE COMPRÉHENSION DE <i>L'HOMME ASSIS DANS LE COULOIR</i> ET DE <i>LA MALADIE DE LA MORT</i>	11
1.1. La réception critique	12
1.1.1. La première réception critique	13
1.1.2. Les études thématiques	16
1.1.3. La nouvelle perception critique	18
1.2. Érotisme ou pornographie	22
1.2.1. Une définition plus ciblée	23
1.2.2. Le récit érotique ou pornographique	25
1.3. La différence sexuelle	36
1.3.1. Une définition historique	37
1.3.2. La prise de la parole par les femmes	42
1.3.3. La définition derridienne	45
CHAPITRE II	
<i>L'HOMME ASSIS DANS LE COULOIR</i> : L'HISTOIRE D'UNE PASSION IMPOSSIBLE	48
2.1. <i>L'Homme assis dans le couloir</i> : une histoire érotique	49
2.1.1. Le contexte de publication	49
2.1.2. Les rencontres érotiques	52
2.1.3. Les aspects érotiques	59
2.2. La narration	63

2.2. La narration	63
2.2.1. La narratrice et le lecteur	64
2.2.2. La narratrice et le couple	67
2.3. L'amour et la différence sexuelle	73
CHAPITRE III	
<i>LA MALADIE DE LA MORT : L'AMOUR DE LA DIFFÉRENCE</i>	79
3.1. Le contrat érotique	80
3.1.1. Les termes du contrat	82
3.1.2. La femme, une prostituée ?	85
3.1.3. Le savoir arraché	88
3.2. La maladie de la mort	91
3.2.1. L'homme et son mode de rapport à l'autre	92
3.2.2. La femme et son mode d'existence	99
3.3. La différence sexuelle	106
CONCLUSION	111
BIBLIOGRAPHIE	120

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur deux courts récits écrits par Marguerite Duras : *L'Homme assis dans le couloir* paru en 1980 et *La Maladie de la mort*, en 1982. Il prend son origine dans le contenu de la réception critique ainsi que dans les critiques récentes qui posent la question de l'érotisme par rapport à ces deux textes sans jamais la résoudre. Nous avons tenté de comprendre de quelle façon Duras utilise l'érotisme dans ces deux récits et à quelles fins. À la lumière des textes à l'étude, nous avons cru nécessaire d'aborder l'érotisme à partir de son rapport étroit avec la question de la différence sexuelle puisqu'il nous semble que si Duras reprend le récit érotique dans ces deux textes, elle le fait afin d'ouvrir la question du rapport à l'autre sexe en déconstruisant les concepts traditionnels et phallocentriques de la différence sexuelle.

Nous avons d'abord revu les principaux textes qui constituent la réception critique de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* dans le but de comprendre comment avait été traitée la question de l'érotisme et de la différence sexuelle. Avant même de nous consacrer à l'étude plus approfondie de nos récits, nous avons également tenté de donner des définitions de l'érotisme et de la différence sexuelle. À propos de *L'Homme assis dans le couloir*, il s'est avéré que l'auteure raconte une histoire empruntée à la tradition érotique. Cependant, par des techniques narratives diverses dont la plus importante est l'usage d'un tiers narrateur et observateur au statut ambivalent, Duras met en échec le fonctionnement du récit érotique. Surtout, elle raconte l'histoire d'un amour passionné qui, passant par l'érotisme, est inévitablement voué au désastre.

Dans *La Maladie de la mort*, l'érotisme est amené dans le récit sous la forme d'un contrat qui confirme le désir érotique du personnage masculin et qui garantit en même temps que la rencontre érotique n'aura pas lieu. Duras oppose l'homme qui tente d'envahir l'espace corporel de la femme et cette dernière qui ne supporte qu'un rapprochement des êtres et des corps. Elle déconstruit l'idée traditionnelle de la différence sexuelle qui oppose l'homme à la femme en montrant que cette femme-objet n'est qu'imaginaire. Son personnage féminin est un sujet impossible à posséder.

Ces deux textes ne sont donc pas des récits érotiques traditionnels parce qu'ils ne visent pas à reproduire l'effet érotique chez le lecteur. Surtout, il semble que, pour Duras, l'érotisme ne soit qu'un moyen d'explorer le rapport à l'autre sexe, rapport voué à l'échec.

Mots clés : Marguerite Duras, récit érotique, différence sexuelle, écriture du féminin

INTRODUCTION

Marguerite Duras publie sa première oeuvre de fiction, *Les Impudents*, en 1943. En 1950, avec *Un barrage contre le Pacifique*, elle rate de peu le prix Goncourt. Pourtant, ce n'est qu'en 1955, avec la parution de la pièce de théâtre *Le Square*, qu'elle trouve enfin le style qu'elle décrira plus tard comme l'écriture courante « qui tend à rendre compte de la vie quand elle passe, comme elle passe, au moment où elle passe¹. » Le roman suivant, *Moderato Cantabile*, lui vaut une reconnaissance importante dans le milieu intellectuel français, mais aussi un succès populaire considérable qu'elle chiffrait approximativement, en 1981, à cinq cent mille exemplaires vendus². Les critiques littéraires de l'époque l'ont associée au mouvement de la Nouvelle vague, mais Duras n'a jamais revendiqué cette communauté d'écriture avec Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon ou Nathalie Sarraute.

Par la suite, comme le montre Yvonne Guers-Villate dans *Continuité, discontinuité dans l'œuvre de Marguerite Duras*, l'auteure poursuit l'écriture de son œuvre tout en explorant de nouvelles avenues littéraires jusqu'à ce que sa spécificité ressorte enfin d'elle-même. Lorsqu'elle écrit, en 1959, le scénario du film *Hiroshima mon amour* réalisé par Alain Resnais, on commence à reconnaître son style, son écriture particulière, que Catherine Weinzaepflen appelle « un itinéraire de raréfaction³ ». Les thèmes proprement durassiens apparaissent tous dans ce scénario ;

¹ Alette Armel, « Dossier Duras », *Le Magazine littéraire* (juin 1990), n° 278, p. 27.

² Voir « Conférence de presse du 8 avril 1981 », in *Marguerite Duras à Montréal* présenté par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal : Spirale, 1981, p. 23.

³ Catherine Weinzaepflen, « Un itinéraire de raréfaction », *Magazine littéraire* (mars 1980), n° 158, p.10.

ils sont entremêlés comme ils le seront toujours. Dans le synopsis d'*Hiroshima mon amour*, Duras explique l'enchevêtrement des thèmes de la mort et de l'amour qui, réunis, atteignent une signification nouvelle, paroxystique : « Et c'est là un dessein majeur du film, en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, [...], mais faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier et "émerveillant"⁴. » La consécration vient avec la parution d'un article écrit par Jacques Lacan⁵ à propos du *Ravissement de Lol V. Stein*, dans lequel il reconnaît que le génie de Duras atteint d'instinct son propre enseignement. Déjà dans ces œuvres apparaît le style proprement durassien où l'amour côtoie la mort, où l'indicible est cerné par l'expérience d'un dialogue dans lequel le silence trouve enfin son sens.

C'est avec *Détruire, dit-elle*, paru en 1969 et dont elle tire un film présenté la même année, que Duras entre dans une nouvelle ère que Julia Kristeva décrit comme une littérature de « la douleur érotisée ou [d']un amour suspendu⁶ ». Encore selon Kristeva, cette période s'achève en 1982 avec *La Maladie de la mort*, le second texte sur lequel nous nous pencherons dans ce mémoire. C'est à partir de là qu'elle réussit enfin à produire une écriture différente, personnelle, qui ne supporte plus aucune comparaison avec d'autres auteurs déjà consacrés. Dans l'un de ces derniers textes, *Écrire*, Duras dit : « Et quand je lisais les critiques, la plupart du temps j'étais sensible au fait qu'on disait que *ça ne ressemblait à rien*⁷. » Marguerite Duras a su se tailler une place unique dans le champ de la littérature contemporaine. Les critiques lui ont reconnu un style particulier, le style durassien que l'on associe tant à ses romans qu'à son théâtre ou à ses films.

⁴ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1960, p. 11.

⁵ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault* (décembre 1965), n° 52, p. 7-15.

⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p.242.

⁷ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1993, p. 25.

Duras a aussi été associée au mouvement féministe des années soixante-dix. Bien qu'elle n'ait pas non plus revendiqué cette communauté de pensée de façon évidente, elle n'a jamais pu complètement dissocier son œuvre d'un attachement particulier avec l'écriture du féminin. Les entretiens qu'elle a accordés à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses*, ainsi que les textes qu'elle a publiés dans *La Vie matérielle*, font preuve d'un rapprochement entre la pensée durassienne et le courant féministe de l'époque. Ils ont certainement contribué à faire de Duras l'une des auteures favorites de la critique féministe. La communauté de pensée avec le mouvement féministe se fait immédiatement sentir lorsqu'elle tient des propos comme « Je crois que tout homme est plus près d'un général, d'un militaire, que de la moindre femme. [...] C'est la classe phallique, c'est un phénomène de classe⁸. » Ou encore : « Il faudrait avoir des amants, peut-être des maris, mais ne pas cohabiter, ... c'est-à-dire donner prise à ça. Donner prise à la servitude. C'est immédiat⁹. » Même si Duras a toujours affirmé ne pas être féministe, ses œuvres ont été associées à la littérature féminine, de sorte que la critique féministe s'est aussi fortement intéressée à son œuvre, qui lui a servi d'exemple à plusieurs égards.

En 1981, Duras est venue à Montréal pour présenter son dernier film, *Le Camion*, et pour accorder une série d'entretiens. La question de son engagement dans des causes connues a été soulevée à plusieurs reprises. À propos de son adhésion passée et de sa rupture avec le Parti Communiste, Duras a dit : « Quelle que soit la motivation du militantisme, le militantisme est une aberration¹⁰. » C'est un peu ce point de vue qu'elle reprend lorsqu'elle répond à Françoise Faucher qui lui suggère que son œuvre est le reflet particulier d'une écriture de femme : « Je ne crois pas qu'il y ait une littérature de femme. Il y a des femmes. [...] Ce n'est pas une littérature

⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris : Minuit, 1974, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰ Marguerite Duras, *Marguerite Duras à Montréal, op. cit.*, p. 35.

militante ni revendicative¹¹. » Bien plus tard, dans *La Vie matérielle*, Duras reprend son discours sur les hommes et les femmes, mais cette fois, il se rapproche davantage de son œuvre. Il témoigne à la fois d'une incompréhension entre les sexes et d'un besoin essentiel et inassouissable de l'autre : « L'homme et la femme sont irréconciliables et c'est cette tentative impossible et à chaque amour renouvelée qui en fait la grandeur¹². »

Ainsi, même si Duras n'a jamais cherché à écrire des œuvres féministes, les critiques et les penseurs du mouvement reconnaissent chez elle une pensée qui s'alliait à la leur. Duras a surtout tenté de rester fidèle à elle-même sur la question des femmes. Si elle ne croyait pas à une écriture des femmes, elle ne niait pas que son œuvre soit le fruit de son travail de femme. C'est-à-dire que si elle refusait l'idée d'écrire pour les femmes, elle écrivait à partir d'elle-même en tant que femme, ce qu'elle explique dans *La Vie matérielle* : « Je n'écris même pas pour les femmes. J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles¹³. » En refusant de s'associer à quelque mouvement que ce soit, elle tentait de conserver sa liberté intellectuelle et créatrice, et le droit d'écrire ce qu'elle voulait quand l'envie lui en venait.

Lorsque paraissent *L'Homme assis dans le couloir* en 1980, puis *La Maladie de la mort* en 1982, la réception critique fait état d'une incompréhension flagrante : ces récits s'affichent clairement, selon certains, comme des textes crûment érotiques et sans rapport avec l'approche toujours subtile du thème de l'érotisme qui prime chez Duras dans ses œuvres précédentes. C'est pour se parer contre des accusations comme celles qui sont venues à la parution de ces textes que Duras a toujours conservé son indépendance intellectuelle.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 45.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

À propos de *L'Homme assis dans le couloir*, Nancy Huston affirme qu'elle y retrouve une adhésion à l'approche phallogocentrique de l'érotisme dans lequel « [l]e sexe de la femme est secret et “sacro-saint” ; celui de l'homme apporte la conscience, la science ; c'est le phare qui illumine triomphalement “le continent noir” de la féminité¹⁴. » Quant à *La Maladie de la mort*, une interprétation autobiographique de ce texte a longtemps primé. Pour plusieurs, la relation particulière de l'homme avec une femme qu'il paie pour lui faire l'amour et, ainsi, apprendre à aimer le corps féminin est le reflet quelque peu déformé de la relation que Duras a entretenue avec un jeune ami homosexuel, Yann Andréa, dont la présence se fait sentir dans les œuvres tardives de l'auteure. Dans un texte paru en 2000, Didier Éribon reprend encore cette interprétation : « Duras n'a cessé d'affronter par la littérature, à partir de sa rencontre avec Yann Andréa, en 1980, le mystère et le scandale que représentait à ses yeux l'homosexualité masculine¹⁵. »

Ainsi, dans nombre d'interprétations, ces textes n'ont pas la même valeur littéraire que, par exemple, *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou *Le Vice-consul*. Alors que l'érotisme n'apparaît généralement qu'en second plan dans les œuvres de Duras, passant après certains thèmes thèmes l'amour, la mort, le désir, le désespoir et la solitude intégrale, ici la relation érotique prime sur les autres thèmes. Cette inversion demeure incomprise pendant un certain nombre d'années et rebute une partie des critiques durassiens et des féministes pourtant fidèles à l'auteure sur tous les autres points de vue. Ce n'est pas, en soi, la présence de l'érotisme qui choque, mais la reprise du récit érotique : le fait de lire l'histoire d'un homme et d'une femme qui entretiennent des rapports érotiques explicites sous la plume de Duras semble dépasser complètement son

¹⁴ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris : Denöel Gonthier, 2004, p. 149.

¹⁵ Didier Éribon, « Duras ou la maladie de la mort », in *Papiers d'identité : Interventions sur la question gay*, Paris : Fayard, 2000, p. 134.

public. Pourtant, à l'époque où paraissait *Des journées entières dans les arbres*, en 1976, Xavière Gauthier parlait déjà de l'œuvre de Duras comme d'un ensemble de textes où le désir menait à l'érotisme. Elle en tirait la conclusion que l'œuvre de Duras est érotique : « On le savait, mais peut-être faut-il, aussi, le dire comme cela : les livres, les films de Marguerite Duras, en prise directe sur l'à-vif du désir, en interrogation avide et désespérée de ce désir, sont des livres et des films érotiques¹⁶. » En 1980 et en 1982, cette interprétation ne tient plus d'une certaine façon puisque l'érotisme de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* n'est pas accepté d'emblée par la critique, surtout par la critique française.

Quand, enfin, ces textes sont étudiés pour la première fois, ce sont, dans l'ensemble, des critiques anglo-américains qui s'y intéressent. Les Sharon A. Willis, Gabrielle H. Cody, Susan D. Cohen, Mary Lydon, James S. Williams sont de ceux qui se sont penchés sur l'un ou l'autre de ces récits et généralement, sur la relation qui les unit à travers la reprise du discours érotique. À l'exception de Janine Ricouart, peu de critiques français se sont vraiment intéressés à la relation évidente qui unit ces deux récits. Or, le rapport qui existe entre eux peut être compris à partir de la tendance évidente à la réécriture qui caractérise l'œuvre de Duras. D'abord plus subtiles, au fil du temps, les réécritures se font évidentes et avouées. Les films sont presque tous des textes portés à l'écran ou la genèse d'un texte qui viendra ensuite. Si ce n'est pas pour faire des films, Duras réécrit tout simplement ses œuvres pour en explorer d'autres aspects demeurés dans l'ombre lors de la première écriture. *L'Homme assis dans le couloir* est justement le fruit d'une réécriture que Duras a cru nécessaire de mener à bien. Yvonne Guers-Villate consacre tout un chapitre de son livre *Continuité, discontinuité dans l'œuvre de Marguerite Duras* ainsi qu'un article, « De l'implicite à l'explicite : de *Moderato Cantabile* à *L'Homme assis dans le couloir* », à la proximité qui existe manifestement entre *Moderato Cantabile* et

¹⁶ Xavière Gauthier, « La Danse, le désir », *Cahiers Renaud-Barrault* (février 1976), n° 89, p. 23.

L'Homme assis dans le couloir. Pour Guers-Villate, le second texte marque un virage vers la sincérité parce qu'il explore sans détour la relation érotique du couple qui fascine Anne Desbaresdes et Chauvin de *Moderato Cantabile* et autour duquel toute leur relation se construit. Plutôt que de se pencher de biais sur la relation érotique douloureuse fondée sur un amour impossible, dans *L'Homme assis dans le couloir*, Duras l'aborde de front. Quant à *La Maladie de la mort*, il sera l'objet d'une réécriture à peine quatre ans après sa parution avec *Les yeux bleus cheveux noirs*. Même si Duras n'a jamais prétendu à une réécriture en ce qui concerne *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort*, un rapport existe manifestement entre ces deux textes, un désir évident, de la part de l'auteure, de poursuivre son exploration du genre érotique.

Le lien qui unit ces deux récits a alimenté tout le travail de la critique anglo-américaine au cours des dernières années. Cependant, jamais le travail de ces critiques n'a été axé sur la récupération que fait Duras du récit érotique. C'est principalement le travail narratif, littéraire et langagier qui les a intéressés. Sinon, d'un point de vue thématique, ils se sont penchés sur les questions de la différence sexuelle, du "gender", de la sexualité ou encore tout simplement sur l'amour et la mort enchevêtrés dans ces deux récits. Bien que les préoccupations des critiques anglo-américains sont toutes très proches de la question de l'érotisme, il semble que jamais elle n'a été abordée de front une fois pour toutes. Ils s'en approchent, la frôlent, mais ne tentent pas de la résoudre. Lucienne Frappier-Mazur est la seule auteure qui a vraiment abordé le sujet et elle ne l'a fait que très brièvement dans un article consacré à la reprise subversive du discours érotique dans la littérature des femmes intitulé « Marginal Canons: Rewriting the Erotic ».

Toutefois, si le lien de parenté entre *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* est reconnu par la critique contemporaine, personne n'a jamais tenté de comprendre pourquoi Duras a repris de façon aussi crue le discours érotique

dans ces deux textes. Ce qui a d'abord soulevé des tollés de protestations de la part de la critique française, entre autres, paraît ne pas intéresser la critique actuelle. Il n'en demeure pas moins que les accusations portées à l'égard de ces textes n'ont pas été revisitées dans une étude plus approfondie. Il nous semble donc nécessaire de faire une relecture de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* afin d'éclaircir enfin les zones d'ombre que laissait subsister les études de la première critique.

De plus, l'approche de l'érotisme que privilégie Duras dans ces deux récits nous semble cerner les thèmes chers à l'auteure dans l'ensemble de son œuvre. Entre l'homme et la femme de chacun de ces textes existe un désir intense, inassouvi et intenable, un amour qui est mortifère comme celui du couple initial de *Moderato Cantabile*. Duras explore infiniment, dans son œuvre, la relation entre les sexes, les difficultés que doivent surmonter ceux qui tentent d'atteindre l'autre (sexe) par amour. De façon générale, l'érotisme n'est pas absent de l'œuvre durassienne, il est simplement relégué au second plan, il sert de faire-valoir à d'autres thèmes comme l'amour et le désir de l'autre, l'envie de l'autre qui mène à la mort. Cette tendance est tout à fait évidente dans la première scène du film *Hiroshima mon amour* dans laquelle la femme dit au Japonais : « Tu me tues. Tu me fais du bien. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur¹⁷. » La relation qui unit Jacques Hold et Tatiana Karl, alors que Lol V. Stein les regarde accomplir le spectacle qui lui est destiné, tient aussi de l'érotisme, un érotisme fait pour être vu et pour attiser la douleur d'un tiers. Comme le suggèrent ces exemples, il semble que l'érotisme soit en lien avec la différence intégrale de l'autre, celle qui le rend inaccessible. Entre le Japonais et la Française, entre Jacques Hold, Tatiana Karl et Lol V. Stein prend forme une relation érotique, ou une relation qui passe par l'érotisme, afin d'être vécue. L'érotisme fait partie de l'œuvre durassienne, mais il

¹⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *op. cit.*, p. 35.

est tout particulièrement exacerbé dans les récits que nous étudierons ici. De fait, dans *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort*, l'érotisme est le thème privilégié, et il permet de soulever le thème du rapport à l'autre et de la différence sexuelle. Nous tenterons donc, dans ce mémoire, de comprendre comment Duras reprend le récit érotique dans ces deux récits et de quelle façon le thème de la différence sexuelle s'y greffe afin d'innover sur la question du rapport à l'autre.

Dans le premier chapitre, nous tenterons d'abord de comprendre dans quelle direction ont évolué les interprétations de ces récits au fil des ans, de sorte qu'en bout de ligne, des zones d'ombre apparaîtront entre les commentaires soulevés par la première réception critique et les interprétations plus récentes. Nous pourrons donc savoir jusqu'où la question de l'érotisme a été analysée et le chemin qu'il reste encore à faire avant d'y voir clair. Mais pour ce faire, il faudra aussi tenter de définir le récit érotique, puisque Duras le travaille dans les textes choisis. Nous tenterons également de définir la notion de la différence sexuelle à travers la pensée de quelques grands auteurs qui ont écrit sur le sujet. Nous l'avons vu, Duras écrit toujours sur le rapport impossible à l'autre, sur l'amour mortifère. Dans son œuvre, l'impossibilité est souvent liée à la différence sexuelle. Son caractère irrémédiable attise le désir et fait naître un amour. Il est donc essentiel de bien comprendre les diverses notions qu'implique la différence sexuelle pour mieux interpréter l'usage que Duras en fait à travers l'érotisme.

Le second chapitre sera exclusivement consacré à *L'Homme assis dans le couloir*. Dans ce récit, Duras fait un usage très explicite de l'érotisme. Nous verrons donc quelles sont les conventions du genre qu'elle récupère, et cela toujours à partir d'un premier niveau de lecture qui semble avoir primé dans certaines critiques. Puis, nous tenterons de mettre en lumière le travail subversif que Duras opère sur le récit érotique, principalement à partir de la narration prise en charge par un tiers qui occupe une position ambiguë. Il sera ensuite possible de comprendre de quelle façon

l'érotisme ouvre, dans ce texte, sur l'histoire d'une passion impossible et mortifère à laquelle s'abandonnent les deux personnages. Surtout, nous verrons que l'impossibilité du rapport intégral à l'autre est issue d'une certaine vision de la différence sexuelle.

Dans le troisième chapitre, nous nous pencherons principalement sur *La Maladie de la mort*, mais il sera nécessaire de comparer ce texte épisodiquement avec *L'Homme assis dans le couloir*. Nous verrons que la rencontre érotique n'a pas lieu dans *La Maladie de la mort*, puisqu'elle n'entre dans ce récit qu'en tant que vouloir. L'homme du texte désire entretenir une relation érotique, mais le contrat qui le lie à la femme empêche la réalisation de son projet. Dans ce texte, l'homme vit pour rejoindre l'autre, mais surtout, pour assouvir son désir de possession, c'est-à-dire qu'il cherche à l'envahir plutôt qu'à le rencontrer. Quant à la femme, elle ne répond pas aux attentes de l'homme puisqu'elle se pose en sujet dans la relation et si elle peut être approchée, elle ne se laisse pas posséder. Mais la fin de cette histoire peut être comprise comme la proposition d'un mode de rapport à l'autre qui respecte sa subjectivité. La femme perd son statut d'objet et devient un sujet à part entière dont les différences ne sont plus une tare associée à sa féminité, mais un fait indéniable issu de son humanité.

CHAPITRE I

VERS UNE COMPRÉHENSION DE *L'HOMME ASSIS DANS LE COULOIR* ET DE *LA MALADIE DE LA MORT*

Parcourir la réception critique de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* n'est pas chose inutile dans le contexte qui est le nôtre. Bien sûr, il n'est pas toujours essentiel de fonder l'étude d'une œuvre littéraire sur les propos des critiques qui nous auraient précédés. Néanmoins, dans ce cas précis, l'étude de la réception critique nous permettra certainement de saisir l'ampleur du questionnement qu'a soulevé la création de deux récits érotiques par Marguerite Duras. À défaut de prétendre entretenir un discours féministe dans ses œuvres, Duras a été perçue comme l'une des importantes créatrices d'une littérature propre à l'expression du féminin. En nous intéressant à la réception critique, nous verrons à quel point cet aspect de nos deux récits a pu susciter un vif intérêt polémique, mais rarement littéraire chez plusieurs critiques. Dans les études à caractère plus littéraire, nous verrons néanmoins se profiler un questionnement au sujet du récit érotique, preuve qu'il s'agit d'un aspect incontournable de ces œuvres. Par ailleurs, en nous penchant sur *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort*, nous tenterons de comprendre de quelle façon Marguerite Duras y emploie le récit érotique et comment son corollaire, la différence sexuelle, y est présenté. Mais, cela ne peut se faire qu'au prix d'un parcours théorique permettant de comprendre ces notions. C'est pourquoi nous tenterons de donner une définition du discours érotique tout autant que du récit érotique, l'un n'allant pas sans l'autre. Puisque une définition de la différence sexuelle est esquissée par le discours érotique, nous tenterons de lui donner un visage

en nous penchant sur la vision phallogcentrique de ce concept dans lequel la femme est la seule à être sexuée et à porter le poids de la différence. Nous l'aborderons à partir du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui a su le mettre en lumière plus que quiconque. Nous tenterons également de définir la version plus contemporaine de la différence sexuelle développée par Jacques Derrida. La différence sexuelle nous apparaîtra comme un concept pur qui n'appartient à aucun des sexes tout en les séparant irrémédiablement l'un de l'autre. Ce parcours nous semble nécessaire parce que les récits à l'étude permettent de parcourir le chemin menant de la vision phallogcentrique à celle-ci.

1.1 La réception critique

L'étude de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* ne commencera pas, ici, avec la matière brute des textes, puisqu'il est presque impossible de les aborder en passant outre les couches sédimentées des interprétations qui nous ont précédée. Même si ces récits sont parmi les moins étudiées des fictions de Duras, encore faut-il bien comprendre de quelle façon s'articulent les nombreux textes qui ont été écrits à leur sujet depuis deux décennies. Les articles qui font partie de la toute première réception critique en constituent un premier groupe : il s'agit surtout de ceux qui nomment, en quelques pages, l'onde de choc qui secoue le milieu de la critique à la parution successive, à l'intérieur de deux ans, de deux ouvrages à caractère pornographique sinon érotique écrits par l'une des auteures favorites de la critique féministe. Le paradoxe est grand et les premiers articles tenteront de se l'expliquer. Un second groupe est constitué d'ouvrages consacrés à l'étude thématique de l'ensemble de l'œuvre durassienne dans lesquels il est inévitablement question de nos deux récits. Grâce à ces critiques, les deux récits réapparaîtront tranquillement dans les études durassiennes. Un troisième groupe achève cette tâche. Principalement constitué de critiques issus du monde anglo-américain, le dernier

groupe se penche enfin sérieusement sur *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort*. Il en ressort une interprétation plurielle digne de la qualité littéraire de ces textes, mise en valeur pour la première fois. Un seul point réunit l'ensemble de la réception critique : son acharnement à tenter de s'expliquer l'usage du récit érotique et le traitement que lui fait subir Duras. Ils tenteront tous de mettre en évidence le caractère subversif de cet acte littéraire, mais avec un succès inégal.

1.1.1 La première réception critique

La première réception critique de ces deux courts récits m'apparaît toutefois bien particulière : d'ordinaire, la critique est partagée entre les tenants de l'écriture durassienne qui la défendent corps et âme et ceux qui ne peuvent supporter son écriture unique. Cette fois, même les partisans de Duras ne s'entendent pas ou plutôt, ils ne savent pas quoi faire de ces deux textes : ils ignorent simplement comment en parler et de quel côté les aborder. Trop différents, trop explicites et clairement dérangeants, ces deux récits posent problème et les critiques demeurent perplexes. Sans faire état de l'ensemble de la première réception critique, nous nous intéresserons à deux articles écrits par des femmes qui se sont consacrées à l'étude des textes durassiens bien avant la parution de *La Maladie de la mort* et de *L'Homme assis dans le couloir* : « De l'implicite à l'explicite : De *Moderato Cantabile* à *L'Homme assis dans le couloir* » de Yvonne Guers-Villate et « La Mort d'une érotique » de Marcelle Marini.

Au moment où paraît son article, Yvonne Guers-Villate a déjà étudié l'ensemble de l'œuvre durassienne afin de montrer la logique du parcours littéraire de

l'auteure en dressant la liste de ses liens de continuité et de ses périodes de rupture¹. Aussi, l'objet de son article est de montrer comment *L'Homme assis dans le couloir* constitue la réécriture plus explicite d'un rapport amoureux dont la genèse se trouve dans *Moderato Cantabile*, un roman écrit vingt-deux ans plus tôt. D'emblée, elle y écrit que Duras « abandonne sa réserve habituelle en décrivant crûment des actes érotiques². » Guers-Villate cherche donc à montrer que si l'expérience érotique du couple de *L'Homme assis dans le couloir* est plus crue, plus directe et plus explicite que celle vécue par l'homme et la femme de *Moderato Cantabile*, elles sont toutes deux issues d'un même genre de rapport à l'autre. Elle se penche entre autres sur les aspects propres au récit érotique afin d'en comprendre l'utilité et les raisons d'être. Après avoir mis en évidence l'approche durassienne de l'érotisme fondée sur l'agression et la tentative de pousser le langage jusqu'à ses derniers retranchements, elle tente de montrer comment le travail grammatical effectué par Duras autour du pronom *elle*, qui signifie à la fois la femme et la verge de l'homme, lui permet de remettre en question le rapport entre les sexes et la question de l'indifférenciation sexuelle. Elle ajoute qu'il s'agit « [d']une façon d'inféoder l'homme à la femme, de renverser l'ordre généralement accepté des précédences et de répudier tacitement l'abjection féminine en évidence dans le récit lui-même³. » Elle tente donc de comprendre comment Duras use du récit érotique et à quelle fin. En empruntant un parcours fort différent, Marcelle Marini tente elle aussi de répondre à cette question.

Marini est l'un des rares critiques du premier groupe à avoir traité de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* communément (le rapport entre les deux textes a mis près de dix ans avant de susciter l'intérêt d'une grande partie des critiques qui en ont fait l'étude). Marini tente de régler la question

¹ Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, Éditions de l'Université de Bruxelles : Bruxelles, 1985.

² Yvonne Guers-Villate, « De l'implicite à l'explicite : de *Moderato Cantabile* à *L'Homme assis dans le couloir* », *The French Review* (février 1985), vol. LVIII, n° 3, p. 377.

³ *Ibid.*, p. 380.

de l'érotisme chez Duras, de se l'expliquer. Ainsi, elle justifie l'écriture de son article en nommant clairement le problème : « Ces deux textes dérangent l'attente de divers publics durassiens, dans la mesure où ils s'affichent comme nouvelles érotiques ou tout simplement pornographiques⁴. » Elle explique aussi que pour enrayer le mécanisme de la littérature érotique noire, il ne suffit pas de le neutraliser, « [s]inon, c'est la mort reconduite de toute possibilité d'une érotique au féminin et donc de toute érotique humaine⁵. » Elle entame donc son étude des deux récits en affirmant que Duras tente d'y montrer l'impossibilité de trouver cette vertigineuse adéquation que recherchent les deux couples d'amants. Elle met également en évidence le paradoxe qui sous-tend ces deux œuvres : le véritable amour n'est vécu qu'à travers un désir mortifère de posséder et d'être possédé par l'autre, et tenter de mettre en échec le rapport aliénant de l'érotisme ne pourrait être que « la mort de toute érotique. » Ainsi, si le discours érotique est voué à une impasse, il est absolument sans issue, Marini ajoute que lorsque Duras s'est mise à l'écriture des ces deux textes, elle s'engageait également dans une entreprise sans issue possible.

Yvonne Guers-Villate et Marcelle Marini ont vu dans *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* non pas un travail d'écriture ou une œuvre à caractère littéraire dans laquelle l'usage du langage lui-même pouvait être considéré comme une innovation en regard du type de texte qu'il soutenait, mais bien des écrits du type érotique ou pornographique. Elles ont été obnubilées par le récit érotique en lui-même et bien que ce qu'elles en ont dit ne soit pas faux, leurs propos sont détachés d'une vision littéraire de la chose et en cela, trop éloignés d'une analyse complète pour constituer un véritable premier travail sur les deux textes choisis pour notre étude.

⁴ Marcelle Marini, « La Mort d'une érotique », *Cahiers Renaud-Barrault* (1983), n° 106, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

1.1.2 Les études thématiques

En ce sens, les auteurs des études à caractère thématique de l'oeuvre de Marguerite Duras (et qui forment le deuxième groupe mentionné plus haut) ont davantage permis de situer nos deux récits au sein de l'oeuvre elle-même en les inscrivant dans son parcours littéraire au même titre que tous les autres textes. L'approche thématique employée par chacun d'entre eux permet également de proposer une interprétation littéraire des textes, puisqu'ils se penchent invariablement sur l'usage et le travail de la langue effectués par Duras en regard du thème qu'ils désirent aborder. De ce groupe, nous aborderons plus particulièrement trois ouvrages : *À corps perdu : L'espace dans l'oeuvre de Marguerite Duras* de Chantal Théry, *Écriture féminine et violence : Une étude de Marguerite Duras* de Janine Ricouart et *Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir !* de Sylvie Loignon. Nous verrons ensuite de quelle façon ils tissent ensemble une toile de plus en plus serrée autour des textes et de l'érotisme qui semble y être invariablement associé sans jamais, pour autant, être une question résolue.

L'étude menée par Chantal Théry s'annonce comme un portrait de l'espace propre à l'imaginaire durassien, mais il s'agit surtout d'une étude du corps comme d'un espace où vivent les personnages. Elle décrit le corps de la femme en empruntant de nombreux extraits à l'un ou l'autre de nos textes. Elle le définit comme ce qui représente à la fois la fluidité du personnage et le propre de son identité. Paradoxalement, le corps exprime à la fois une demande d'amour et un appel à la douleur. Ici, le corps de l'homme n'est compris que dans son rapport à la femme, il est celui qui endigue le fluide corporel féminin. Alors que Théry aborde la question des passions impossibles, elle montre que *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* constituent un appel à l'amour qui se transforme en appel à la mort et en désir de violence propre au récit érotique. Elle dira de ces textes que « M. Duras [y] élève l'amour à hauteur de mort dans la jouissance éperdue d'en mourir,

faute de pouvoir le vivre et l'inventer sereinement⁶. » Ainsi, sur la question du corps, elle leur reconnaît une mise en scène innovatrice quoique cohérente avec l'œuvre sans passer outre la question du rapport érotique.

Janine Ricouart, quant à elle, se penche sur l'écriture de la violence et son rapport au féminin de l'écriture. Dans cet ouvrage, *L'homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* trouvent un espace privilégié et commun : la partie sur la violence dans le couple leur est exclusivement consacrée. D'emblée, la violence dans le couple est associée à la relation sexuelle, voire érotique. De *L'Homme assis dans le couloir*, Ricouart dit qu'il s'agit d'un texte dont la violence n'est pas le produit de la relation homme/femme qui s'y déroule, mais bien plus encore le résultat du travail du narrateur qui est aussi voyeur et qui désigne au lecteur la position qui lui est réservée dans le texte. Ainsi, parce que la femme est dans un rapport masochiste à l'homme et qu'elle « choisit sa jouissance », Ricouart situe la véritable violence de ce texte dans la relation qui prend place entre le narrateur et le lecteur : « la violence inhérente à ce texte est une violence causée par le choc de la lecture et aussi par le rôle de voyeur dans lequel le lecteur et le narrateur se trouvent immobilisés⁷. » Quant à *La Maladie de la mort*, elle l'interprète comme une mise en scène d'une violence beaucoup plus sourde et silencieuse qui se produit dans l'impossibilité de se comprendre qu'éprouvent les personnages confrontés à la différence sexuelle que leur impose la culture plus encore que la nature. Ricouart voit dans cette fiction l'ouverture vers une nouvelle forme de contrat qui n'impliquerait pas la violence, donc vers des relations différentes entre les sexes.

Sylvie Loignon est sans doute celle de ce groupe qui s'est penchée avec le plus d'insistance sur nos deux récits. Elle ouvre encore davantage que Ricouart les

⁶ Chantal Théry, *À corps perdu : L'espace dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Thèse de doctorat de 3^e cycle : Aix-en-Provence, 1985, p. 182.

⁷ Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Alabama : Summa Publications, inc., 1991, p. 102.

portes à une interprétation plus complexe de ces œuvres et ce, toujours en abordant, de front ou de biais, la question de l'érotisme. La question du regard est, selon elle, liée de près à celle de l'érotisme chez Duras : « Le récit érotique serait une forme paradigmatique de tout récit durassien, dans la mesure où, plus que tout autre, il fait du lecteur un voyeur [...] »⁸. Elle voit dans *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* la mise en récit du regard comme manque à voir, c'est-à-dire que le point de vue du narrateur repose sur la mise en récit d'un regard qui ne voit rien de ce qu'il cherche, mais qui désire voir. Loignon n'ignore pas l'importance de la troisième personne de l'un et l'autre de nos textes. Elle montre comment voir et savoir se confondent pour expliquer le désir voyeuriste des narrateurs responsables de la mise en récit de ces histoires érotiques. Parlant de *La Maladie de la mort*, elle ajoute que l'exhibition du corps de la femme devant l'homme qui la regarde et cherche à la surface de sa chair quelque chose qui ne se voit pas, souligne à grands traits la commune solitude des deux personnages et l'impossibilité de partager quoi que ce soit d'autre que cela. Selon Loignon, chez Duras, le désir érotique ne serait finalement que cela.

1.1.3 La nouvelle perception critique

Le dernier groupe de critiques est certainement le plus important parce qu'on y retrouve des études consacrées à l'un ou l'autre de nos textes ou encore à la relation qui existe entre eux, études qui questionnent réellement le travail subversif que Duras effectue sur le récit érotique : le travail littéraire de Duras sur le langage et la mise en récit de ces deux histoires sont abordés, ce qui éclaire encore davantage son usage du récit érotique. Le premier texte sur lequel nous nous pencherons, « Staging Sexual Difference: Reading, Recitation, and Repetition in Duras' *Malady of Death* » de

⁸ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir!*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 195.

Sharon A. Willis, porte d'abord sur *La Maladie de la mort*, mais nous verrons qu'inévitablement, un parallèle s'impose entre ce texte et son précédent, *L'Homme assis dans le couloir*. Les autres textes portent sur la relation entre les deux récits : « Sleeping Beauties: Discourse, Gender, Genre in the "Erotic" Texts » de Susan D. Cohen et « Eros and Thanatos: Love in the Durasian World » de Gabrielle H. Cody.

Le travail effectué par Sharon A. Willis est essentiel et sans doute unique en son genre, puisqu'il repose sur la dernière portion du texte de *La Maladie de la mort*, dont peu de critiques ont parlé. Il s'agit d'une série de didascalies laissées par l'auteure en vue d'une future mise en scène du texte. L'hypothèse de Willis repose sur le fait que cette proposition écrite par Duras vise la mise en scène littérale de la différence sexuelle, qui se trouve par ailleurs au cœur du texte lui-même. Duras demande que le personnage de la femme soit joué, mais que celui de l'homme ne soit que récité par un acteur qui en représenterait l'absence. Déjà, la différence sexuelle est mise en scène par cette scission entre les deux personnages qui ne jouent pas sur le même registre (l'homme récite et la femme joue) et se retrouvent par conséquent sans possibilité de communiquer. Elle résume la portée philosophique de ce texte en écrivant: « Love, difference, and death, all unsituated, seem to emerge only as passages through a space that confuses "before" and "after", in which no punctual event can occur, no narrative is possible⁹.» Elle en vient inévitablement à parler du rapport qui existe entre la mise en récit de *La Maladie de la mort* et de *L'Homme assis dans le couloir* qui est assumée, dans les deux cas, par un tiers à la position ambiguë, entre personnage et narrateur. Posé comme une entrave à toute relation entre l'homme et la femme, le travail du tiers soulève un questionnement sur la place du lecteur dans ce triangle clos. Willis voit la même mise en récit dans *La Maladie de la mort* que dans *L'Homme assis dans le couloir*, et un même travail effectué sur

⁹ Sharon Willis, « Staging Sexual Difference: Reading, Recitation and Repetition in Duras' *Malady of Death* » in *Feminin Focus: The Woman Playwrights*, Enoch Brater (ed.), New York, Oxford : Oxford University Press, 1989, p. 118.

le texte érotique. La dernière partie de cet article semble confirmer que les deux récits sont inéluctablement liés dans l'œuvre durassienne, qu'ils représentent deux aspects d'un même projet autour du récit érotique.

Susan D. Cohen voit dans ces deux textes la création d'une modalité narrative nouvelle du récit érotico-pornographique qui déjoue le point de vue phallogocentrique soutenu traditionnellement par ce genre de texte. Les instances narratives lui semblent avoir le même effet sur le discours érotique :

Duras' female signature and insistent narrative "I" disrupt this pattern and elicit the following questions : to whom is the text addressed, what is the attitude of the speaker/author towards her text, what messages is she sending ? That the texts produce these questions is in itself significant and subversive.¹⁰

Selon elle, la position inhabituelle du narrateur de *La Maladie de la mort* s'interpose entre le personnage masculin et le lecteur, rendant ainsi le mécanisme de la lecture inopérant. Cette mise en récit ferait donc passer le récit érotique à un discours de la révolte imputable à la position inhabituelle et éclairante du narrateur. De *L'Homme assis dans le couloir*, elle explique que la position du narrateur (qu'elle identifie d'ailleurs comme une narratrice¹¹), tout autant surprenante que dans le texte précédent, ne vise pas le même objectif parce qu'il s'agit d'une histoire érotico-pornographique traditionnelle. Ici, la narratrice occupe complètement la position du voyeur-lecteur et par conséquent, elle ne laisse plus sa place au lecteur. En mettant en évidence le fonctionnement tacite du texte, elle le rend inopérant. L'étude de

¹⁰ Susan D. Cohen, « Sleeping Beauties: Discourse, Gender, Genre in the "Erotic" Texts », In *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993, p. 104-105.

¹¹ Le narrateur de ce texte est généralement reconnu pour être une femme par l'ensemble de la critique puisque dans *Marguerite Duras à Montréal*, Duras avoue qu'elle est la narratrice de *L'Homme assis dans le couloir* : « C'est moi si vous voulez. Et je reprends ça ailleurs, dans *L'Homme assis dans le couloir*, cette personne qui voit et qui raconte. » (p. 37) Cohen n'est donc pas la seule à endosser cette interprétation qui est maintenant commune.

Gabrielle H. Cody n'est plus qu'une redite quelque peu transformée ou un peu plus spécialisée de l'analyse de Cohen.

Selon Cody, *La Maladie de la mort* serait un texte qui tente de montrer comment l'économie homosociale dans laquelle se trouve l'homme le rend aveugle à toute différence et le travail de la narratrice, qui est fondé sur le regard, servirait justement à mettre en évidence le point aveugle dans lequel la femme se trouve. Au sujet de *L'Homme assis dans le couloir*, elle va toutefois un peu plus loin en affirmant que ce texte est l'écriture de l'érotique de l'impossible, mais que « Duras's text highlights the tension between woman as a social construction and the experience of a female author/protagonist who can only transcend this state of non-existence through the repeated rehearsal of her own death¹². » Ainsi, ce récit serait la démonstration de l'impossibilité même de l'érotique et surtout, du prix à payer pour l'auteure féminine qui s'y laisse entraîner, c'est-à-dire la mort de son écriture.

Entre les virulentes critiques présentées dans les articles du premier groupe et les analyses de plus en plus approfondies du dernier, *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* sont passés de textes provocants à des œuvres littéraires révolutionnaires (Cohen). Au bout de plus de vingt ans, *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* sont reconnus pour être des œuvres complémentaires dans l'œuvre durassienne et, sans être les seules à contenir l'écriture d'une érotique au féminin, elles sont pourtant la pierre angulaire du travail durassien autour de cette question. Ainsi, il serait bon, avant de nous pencher directement sur ces récits, de définir le récit érotique ou pornographique ainsi que la différence sexuelle.

¹² Gabrielle H. Cody, *Impossible Performances: Duras as Dramatist*, New York : Peter Lang, 2001, p. 116.

1.2 Érotisme ou pornographie

Puisque l'étude de la réception critique nous mène invariablement à considérer le récit érotique ou pornographique comme l'un des éléments les plus importants dans la compréhension de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort*, il va sans dire que nous tenterons d'en fournir une définition. Il importe cependant de préciser quels aspects des études de l'érotisme et de la pornographie nous intéresseront dans cette étude, ce que nous éclaircirons en premier lieu. Comme la question demeure irrésolue et qu'elle semble très épineuse pour plusieurs auteurs, il faudra aussi expliciter le rapport qui existe entre les termes *érotisme* et *pornographie* ainsi que l'usage qui doit en être fait. La littérature érotique telle qu'elle est reprise par Duras est un produit de l'histoire littéraire contemporaine. Nous retracerons l'origine de cette littérature mise au jour par Anne-Marie Dardigna dans *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*. Nous tenterons ensuite de comprendre de quelle façon sont intriqués les discours érotique et phallocentrique afin de mieux saisir le fonctionnement du texte érotique. Nous nous pencherons sur les aspects propres à la mise en récit d'un texte érotique traditionnel à partir de l'ouvrage de Nancy Huston intitulé *Mosaïque de la pornographie*. Nous verrons que les effets textuels érotiques dominants sont à la fois l'écho du discours phallocentrique et la seule avenue permettant de parler des femmes dans la littérature érotique, puisque tout est mis en place pour les maintenir dans le silence. Nous nous pencherons également sur certains aspects de l'érotisme ou de la pornographie qui prennent une place majeure dans les textes de Duras. *Voir le voir* de John Berger nous permettra d'étudier la structure des regards qu'implique l'érotisme et *Hard Core* de Linda Williams, la fonction de l'orgasme féminin dans le texte érotique ou pornographique ainsi que le rapport qu'il entretient avec la différence sexuelle.

1.2.1 Une définition plus ciblée

L'érotisme et la pornographie ne sont pas d'emblée réservés à la littérature ou plus largement au domaine des arts. Il ne s'agit que de l'un des aspects d'un phénomène qui implique toute la culture occidentale. Dans un texte qu'elle consacre à la littérature érotique, Susan Sontag se penche sur cette problématique. Selon elle, il est préférable de parler des pornographies plutôt que de la pornographie. Elle en dénombre trois, qu'elle définit ainsi :

There is a considerable gain of truth if pornography as an item in social history is treated quite separately from pornography as a psychological phenomenon [...], and if one further distinguishes from both of these another pornography : a minor but interesting modality or convention within the arts.¹³

Le débat entourant la pornographie et l'érotisme ne concerne donc pas nécessairement la littérature, il peut se limiter à des aspects sociaux ou encore psychologiques. De plus, les études sur la littérature pornographique et érotique ne sont pas nécessairement toutes portées sur une interprétation artistique. Dans son ouvrage sur le sujet, Catharine MacKinnon se penche sur les manifestations médiatiques et artistiques de la pornographie afin d'en montrer les impacts sociaux sur les femmes. Elle tente de mettre en lumière les conséquences du travestissement subi par les femmes dans de telles manifestations, c'est-à-dire que tôt ou tard, les effets de récit montés de toutes pièces par la pornographie sont considérés comme des effets de réel. En conséquence, les femmes sentent l'obligation de les reproduire et se retrouvent piégées dans un cercle vicieux. Elle ajoute aussi : « This is women's

¹³ Susan Sontag, « The Pornographic Imagination », In *Styles of Radical Will*, New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1969, p. 35.

version of life imitating art : your life as the pornographer's text¹⁴.» Les études sur la littérature érotique et pornographique peuvent prendre plusieurs formes toutes pertinentes et nécessaires. Dans cette étude, nous nous intéresserons principalement à la littérature érotique en tant qu'art et non pas en tant que manifestation d'un fait social, politique et économique problématique. Nous considérons que *L'Homme assis dans le couloir* et *La maladie de la mort* sont des œuvres de la littérature au sens où l'entend Sontag lorsqu'elle écrit : « By literary genre I mean a body of work belonging to literature considered as an art, and to which inherent standards of artistic excellence pertain¹⁵. » Aussi, les ouvrages qui seront utilisés afin de définir la littérature érotique ou pornographique dans cette étude ont été choisis pour leur potentiel éclairant dans le cadre de cette approche.

Plusieurs auteurs ont tenté d'établir la règle qui distingue l'érotique du pornographique. Pour Dardigna le terme *érotique* est marqué d'une noblesse que ne possède pas le mot *pornographique*. Pour Huston, le texte érotique serait le versant rose du genre dans lequel le personnage féminin se comporte en sujet bien qu'il soit traité en objet, alors que le texte pornographique, considéré comme le versant noir, présenterait des personnages féminins qui réclament leur statut d'objet. Dans son texte, elle utilise pourtant les deux termes de façon indifférenciée. La réponse à cette impasse serait sans doute de considérer que l'érotisme et la pornographie sont deux termes qui servent à désigner, au sein de la littérature, une même tendance qui se déploie sous le mode d'un continuum. L'érotique, certainement plus noble dans l'imaginaire populaire que le pornographique, servirait à nommer ce qui se situe en premier lieu sur cette ligne imaginaire que nous traçons. La pornographie serait donc ce qui peut être considéré comme une littérature plus crue que celle qui est classée dans le genre érotique. Dans son livre sur la pornographie, Linda Williams met en

¹⁴ Catharine A. MacKinnon, *Only Words*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1995, p. 7.

¹⁵ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 36.

évidence le problème ultime que soulève le désir de distinguer l'érotisme de la pornographie : « it is equally true that, as the saying goes, one person's pornography is another person's erotica¹⁶. » Ainsi, si l'idée de considérer le genre comme un continuum sur lequel se placent l'érotisme et la pornographie est bonne en soi, le fait de trancher entre l'un et l'autre des termes lorsque nous nous retrouvons devant un texte particulier demeure toujours une question personnelle et subjective qui ne peut être résolue unanimement que lorsque nous nous retrouvons devant un texte qui se situe à l'un des extrêmes du continuum. Nous endossons donc la mise en garde de Williams et nous abstenons de trancher entre l'un ou l'autre des termes dans la courte définition du genre qui suit, ainsi que dans l'ensemble de cette étude.

1.2.2 Le récit érotique ou pornographique

Selon Dardigna, la littérature érotique contemporaine prend son origine dans la découverte de l'usage littéraire de la psychanalyse par les surréalistes. Elle a été le prétexte à une vaste libération du langage : parce qu'elle est un art, la littérature peut se permettre toutes les libertés, elle peut mettre à nu toutes les caractéristiques de l'homme. Elle est donc devenue le lieu de toutes sortes d'expérimentations. C'est dans l'élan de cette période que des auteurs renommés comme Pierre Klossowski ou Georges Bataille ont écrit des textes érotiques dans lesquels l'enjeu concernait surtout une quête de l'absolu. Ainsi, « [c]e qui, auparavant, était déserté par la sérénité et la spiritualité se retrouve brusquement investi de la charge maximum de spiritualité « le sacré », et du détachement le plus élevé "l'absolu"¹⁷. » L'institution de la littérature, telle que décrite par Pierre Bourdieu, est divisée en deux champs aux fins distinctes : il y a « la production pure, destinée à un marché restreint, aux producteurs, et la

¹⁶ Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley : University of California Press, 1989, p. 6.

¹⁷ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris : François Maspero, 1980, p. 61.

grande production, orientée vers la satisfaction des attentes du grand public [...]»¹⁸. » La publication de textes érotiques de la part d'auteurs déjà consacrés a entraîné un déplacement du genre de la littérature populaire vers le champ de production restreinte. Ce mouvement marque l'apparition de la littérature érotique contemporaine dont traite Dardigna dans son ouvrage. Les récits de Duras, bien que tardifs, sont issus de cette tendance.

Pour mettre en lumière la mécanique interne de la littérature érotique, Anne-Marie Dardigna a dû s'attarder au discours phallogocentrique qui le soutient afin d'en faire comprendre l'origine et la cohérence interne. L'objectif poursuivi lors de l'écriture des *Châteaux d'Éros et les infortunes du sexe des femmes* était de déconstruire les effets du discours érotique sur le désir des femmes et de mettre en évidence la peur que les hommes éprouvent envers leur corps. Disons d'abord que pour Dardigna, « l'érotisme intervient toujours quand il y a spectacle, représentation du sexuel¹⁹. » Le texte érotique, bien qu'apolitique dans son contenu, est soutenu par un discours politique très fort : il est écrit par des hommes et il leur est aussi destiné, il leur permet de justifier et de réaliser symboliquement leur désir de domination sur les femmes. Dans cette logique, les hommes appartiennent à la classe dominante, celle qui gouverne, et les personnages féminins leur sont complètement soumis, sinon, le texte viendra lui-même à bout de leurs résistances. Il s'agit donc du discours phallogocentrique déjà connu pour avoir été mis en évidence par le mouvement féministe, mais Dardigna explique de quelle façon et selon quelles particularités il prend part au discours érotique.

L'affirmation absolue du pouvoir phallogocentrique se manifeste sous un mode extrême dans le texte érotique : elle vise l'assujettissement de la femme, qui se traduit par l'anéantissement de sa subjectivité et l'abandon complet de son corps à l'autre.

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris : Seuil, coll. Points essais, 1998, p. 204.

¹⁹ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 60.

Conséquemment, les femmes de ces textes sont réduites au silence : ne reste plus que leur corps sur lequel le texte du pouvoir phallogentrique s'écrit à travers une série de mutilations et d'actes violents. Les textes du Marquis de Sade, dont les plus connus *La Philosophie dans le boudoir* et *Justine ou Les malheurs de la vertu*, ainsi que le célèbre *Histoire d'O* de Pauline Réage, présentent des exemples manifestes de la violence mise de l'avant dans la littérature érotique. Paradoxalement, c'est parce qu'elles sont réduites au silence par le texte que les femmes se transforment en inconnues, soulevant ainsi la suspicion et la peur des hommes à leur égard, mais aussi la fascination. Pour Dardigna, le discours érotique tente de faire la preuve de leur culpabilité. Responsables de la fascination/répulsion que les hommes éprouvent envers elles, les femmes doivent en payer le prix : la violence et la mutilation que subit le corps féminin dans le texte érotique est donc le sacrifice par lequel elles sont soumises à la loi phallogentrique qui les punit. Coupables d'être réduites au silence et par conséquent de demeurer inconnues et mystérieuses, les femmes représentent l'Autre à soumettre et l'acte érotique tente de leur soutirer l'aveu de leur désir malsain d'être traitées en objet. Pourtant, l'unique désir qui circule dans ces textes est celui des hommes, désir phallogentrique de posséder violemment le corps des femmes. De ces dernières, il n'y a que leur corps qui entre dans la relation, un corps écran destiné à retourner le reflet du désir phallogentrique et l'aveu du désir d'être traitée en objet imaginé par les hommes. Dardigna met au jour le raisonnement tortueux par lequel ce discours advient :

Étrange aveu, étonnante culpabilité : il s'agit d'admettre quelque chose qui rend coupable et qui, cependant, a été souhaité par le juge. Celui-ci rend l'accusé [les femmes] coupable de ses désirs à lui afin que la sanction soit de l'ordre de ses fantasmes d'homme. Il faudra justifier la domination, la violence, le viol souhaités par le juge. C'est donc la sentence qui préexiste et la culpabilité devra coïncider avec celle-ci.²⁰

²⁰*Ibid.*, p. 150.

Ainsi, le discours phallogentrique se veut à la fois le sacrifice de celles qui ont péché et la réalisation des désirs masculins.

L'érotisme est lié à la loi de tous les côtés : alors que la réalisation du désir masculin de posséder violemment le corps de l'autre la transgresse, l'assujettissement des femmes qui en résulte l'affirme. En un même mouvement, il est donc possible de faire coïncider parfaitement l'affirmation de la loi et sa transgression, ou la jouissance des hommes et la punition infligée aux femmes. La mécanique interne du discours érotique fait ainsi coïncider la loi demeurée intacte et sa transgression. Ce sont les hommes qui, de leur regard, investissent les femmes de leur culpabilité à eux. L'acte érotique leur permet de transgresser la loi et, du même coup, de punir les femmes de leur propre péché. Ils peuvent ainsi se laver de toute culpabilité en la faisant advenir chez l'Autre.

Le discours phallogentrique que nous venons de résumer et que Dardigna met au jour dans son ouvrage se traduit cependant, dans la littérature, par une mise en récit particulière qui gagne à être étudiée justement parce qu'elle nous parle des femmes. Si Dardigna a en partie escamoté cette question, Nancy Huston s'y est plus amplement appliquée puisque son étude porte sur la place du sujet féminin dans les textes érotiques ou pornographiques. Elle écrit d'ailleurs qu'elle tente de montrer « comment les "effets de réel" dans le récit correspondent aux "effets de récit" dans le réel²¹. » Parlant des femmes dans le texte érotique, elle ne pouvait faire autrement que de se pencher sur leur mise en récit puisque, si on y écrit sur elles (de façon presque littérale, d'ailleurs), elles n'y tiennent absolument aucun discours. Il est entendu que Huston traite principalement de la littérature érotique traditionnelle destinée à la masse. Il est aussi évident que des textes comme ceux de Marguerite

²¹ Nancy Houston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris : Denoël Gonthier, 2004, p. 41. (Les travaux de Huston qui sont présentés dans cet ouvrage sont parus initialement en 1982. Toutefois, l'édition de 2004 a été en partie revue et corrigée par l'auteure.)

Duras sur lesquels porte cette étude ne sont pas écrits pour le grand public consommateur et ne se destinent pas à la reproduction du plaisir érotique. Néanmoins, comme ces textes travaillent la structure traditionnelle du récit érotique, il est nécessaire de savoir à quoi elle ressemble.

Le premier aspect que Huston aborde au sujet de la mise en récit du texte érotique concerne l'impossibilité pour un personnage féminin de prendre la parole. L'ensemble des textes sur lesquels elle se penche ont été écrits par des hommes. D'un point de vue narratologique, la plupart des récits sont racontés par des personnages masculins sur un mode intradiégétique et homodiégétique. Lorsque l'histoire est racontée du point de vue du personnage féminin, le récit est en focalisation interne, mais il est fait par un narrateur extra-diégétique plutôt que par la femme elle-même : quelqu'un parle à sa place et se fait son interprète. Les femmes sont donc inévitablement privées du droit à la parole. Il existe bien quelques textes où la narratrice est une femme, mais Huston explique qu'ils sont écrits par des hommes et que la narratrice y tient un discours d'homme ; elle dira par exemple qu'elle décharge ou qu'elle bande. Rappelons toutefois que cette interprétation endossée par Huston est datée, puisque depuis lors, de nombreuses femmes se sont adonnées à l'écriture de textes érotiques et qu'en ce moment, un imaginaire féminin de l'érotisme se construit. Nous n'avons qu'à penser à *Histoire d'O* de Pauline Réage, un roman dont la parution (1954) précède l'ouvrage de Huston, pour comprendre que dans les faits, le récit érotique a aussi été endossé par des femmes.

L'unique axe mis en cause par le texte érotique traditionnel est celui qui lie l'auteur, le lecteur et le personnage masculin : l'auteur doit faire en sorte que le lecteur reconnaisse dans le personnage masculin l'affirmation de sa propre puissance afin qu'il jouisse de ce qui est fait du personnage féminin comme s'il en était la cause. Ainsi, selon Huston, il est impossible d'imaginer qu'un personnage-narratrice prenne en charge un récit érotique, puisque « sans cette scission linguistique entre

l'héroïne et la narratrice, il risquerait d'y avoir convergence inconfortable entre le lecteur, l'auteur et la victime de l'histoire²². » Cet alignement mettrait en péril le plaisir du lecteur/consommateur, ce pourquoi il a payé le livre.

Trois rapports triangulaires se superposent dans le texte érotique traditionnel : celui, inhérent à la lecture elle-même, qui lie l'auteur, le lecteur et le texte, celui qui se trame dans la pratique de la prostitution entre le proxénète, le client et la prostituée et, évidemment, celui qui est particulier au texte érotique qui prend place entre le personnage masculin, le personnage féminin et le lecteur-voyeur pour qui le texte est créé. Invariablement, le corps féminin est perçu comme une création de l'axe purement masculin qui regroupe l'auteur, le proxénète et le personnage masculin. L'auteur est, pour Huston, le proxénète de l'histoire : créateur de la femme de papier, il la vend pour s'enrichir. Le rapport de cause à effet qui lie le masculin au féminin est également présent dans l'histoire puisque le personnage masculin est lui aussi perçu comme le créateur du corps de la femme. Si on le compare au personnage féminin, l'homme est très peu décrit et on ne parle généralement que de son sexe, alors que le corps féminin l'est à outrance. Comme nous le disait Dardigna, le texte érotique parle à la place des femmes et il le fait littéralement sur leur corps. La relation sexuelle qui prend place dans le texte érotique et pornographique est donc interprétée par Huston comme une mise en récit du corps de la femme par l'homme dans laquelle le sexe de l'homme est la plume et le corps de la femme, la page blanche sur laquelle le texte de la relation se pose. À ce sujet, Huston écrit que : « le texte pornographique représente une mise à mort par la parole, [...] parole [qui] symbolise non pas n'importe quel pouvoir, mais le pouvoir phallique ; et la mise à mort en question est celle du sexe féminin²³. » Le sexe de l'homme est donc la plume ou la source lumineuse qui éclaire le continent noir ou la page blanche du sexe de la femme afin de parler à sa place et d'élever un discours sur son silence.

²² *Ibid.*, p. 77-78.

²³ *Ibid.*, p. 156.

Huston ajoute d'ailleurs qu'il existe un rapport d'identification entre le personnage féminin (la prostituée textuelle) et le récit, c'est-à-dire que le récit vit au rythme du personnage féminin. Il ne s'achève que lorsqu'elle aura abdiqué son corps et sa subjectivité au pouvoir du personnage masculin et qu'elle aura affirmé son désir d'être traitée en objet. Une fois le personnage féminin consommé, les histoires les plus violentes la feront mourir, alors que les autres se contenteront de faire coïncider la fin de son potentiel érotique avec celle du texte. Ce qui est certain, c'est que « la chute définitive du récit ne peut être autre que la chute définitive de l'héroïne. Après quoi, il n'y a plus rien à raconter²⁴. » L'écriture du texte érotique traditionnel est un acte masculin posé sur le féminin tout comme la relation érotique est un geste du personnage masculin posé sur le corps du personnage féminin et invariablement, le geste s'adresse au lecteur-voyeur et client qui cherche à en jouir.

Ainsi, pour Huston, les effets de mise en récit de la littérature érotique traditionnelle nous répètent sans cesse que tout est mis en place pour faire taire la femme et pour que le masculin soit perçu comme l'unique créateur et l'ultime possesseur de la parole. Cet acte n'est pas posé innocemment, mais en toute conscience, puisque parler à sa place et sur elle permet aussi de la faire taire, d'étouffer l'expression de sa subjectivité et, par là, de mettre en place l'affirmation de la puissance phallogocentrique destinée à faire jouir le lecteur/consommateur. Si, selon Huston, le rapport triangulaire entre le personnage féminin, le personnage masculin et le lecteur-voyeur est essentiel à la mise en récit d'un texte érotique traditionnel, il semble qu'il faille aussi le comprendre à partir des jeux de regards qui s'y trament, puisque le corps de la femme est décrit pour être visualisé par le lecteur qui regarde métaphoriquement à travers les yeux du personnage masculin. Dans une étude consacrée au nu dans l'art, John Berger s'est penché sur les particularités du regard

²⁴ *Ibid.*, p. 83.

érotique et bien qu'il ne s'agisse pas d'une étude du texte érotique, son interprétation permet de préciser la logique qui sous-tend le regard érotique.

Le travail effectué par John Berger dans son ouvrage *Voir le voir* n'est pas intéressant que pour le monde des arts picturaux, il l'est aussi dans le cadre de notre étude, puisque dans ses récits, Duras s'intéresse de façon manifeste à la structure des regards et des points de vue entre ses personnages et encore davantage au rapport entre ce qui est su et ce qui est vu. L'angle d'approche de Berger fait parfaitement écho aux textes de Duras puisque l'énoncé de base de son ouvrage concerne justement le rapport entre le voir et le savoir qu'il décrit ainsi : « Le rapport entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixé une fois pour toute. [...] La connaissance, l'explication ne correspondent jamais tout à fait à la vue²⁵. » Le fait de voir ne concerne pas uniquement l'objet regardé, mais bien plus encore le rapport qui existe déjà entre le regardant et ce qui est regardé. Ainsi, la façon de voir quelqu'un ou quelque chose est beaucoup plus révélatrice de la relation que le regardant entretient avec l'objet de son regard que des caractéristiques intrinsèques de l'être ou de l'objet concerné. Berger ajoute aussi que « [d]ès que nous pouvons voir, nous nous apercevons vite que nous pouvons aussi être vus²⁶. » Cette caractéristique sera la première à être étudiée dans le chapitre qu'il consacre au nu.

Avant de se pencher sur la structure des regards à même la toile, Berger tente de mettre en lumière la portée sociale que sous-tend le regard lorsqu'il se pose sur une femme. Selon lui, être femme implique de vivre à l'intérieur d'un espace limité par le regard des hommes, qui jugent d'abord à partir de ce qu'ils perçoivent, plutôt que de s'intéresser à qui elles sont. Il en conclut que cet état permanent de surveillance de soi-même entraîne une scission chez la femme, un dédoublement de son être qu'il caractérise ainsi : « Elle en vient à considérer en elle celle qui *surveille*

²⁵John Berger, *Voir le voir*, trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris : Alain Moreau, 1972, p. 7.

²⁶*Ibid.*, p. 9.

et celle qui est *surveillée* comme deux éléments constitutants mais toujours distincts de son identité en tant que femme.²⁷ » Il ajoute ensuite : « Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées.²⁸ » Cette analyse le mène à la conclusion que la structure sociale traditionnelle place la femme dans un état de spectacle constant qui est justement repris dans le nu dans l'art.

Il note d'ailleurs que le nu sur lequel porte son étude, c'est-à-dire le nu européen depuis la Renaissance jusqu'à la modernité, est réservé aux femmes²⁹, ce qui va de soi puisqu'il se nourrit justement de la structure sociale du regard dans laquelle les femmes sont prises. Se donner en spectacle est le propre du féminin, non pas par goût, mais parce qu'elles sont conscientes des regards qui se posent sur elles. Dans le nu, la femme s'offre justement en spectacle au regard de l'autre, elle se fait objet du regard et non pas sujet du discours : « être nu, c'est être pour autrui la vision du nu non reconnue comme être³⁰. » Comme dans le récit érotique et pornographique, le nu dans l'art implique une négation de la subjectivité féminine. La même logique est à l'origine de ces deux formes d'art, mais dans le nu, la circulation des regards est mise de l'avant. Berger explique que le principal protagoniste d'un nu y est toujours absent : il s'agit du spectateur pour qui le corps de la femme est offert en spectacle ; son regard transforme la corporéité de la femme et la chosifie pour son plaisir visuel. En soi, le corps de la femme n'est jamais un spectacle ; la nature du regard pour lequel est peinte la toile ainsi que le point de vue du peintre qui la crée font de la nudité du modèle un spectacle de la soumission féminine. Par ailleurs, ce qui est peint est bien davantage le point de vue du peintre posé comme un vêtement sur le corps de la femme que le modèle lui-même. L'étude du nu met en évidence le fait que le regard et le point de vue se fondent l'un dans

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 50-51.

²⁹ John Berger exclut l'art moderne de cette étude parce que les artistes modernes ont eux-mêmes remis les conventions du genre en question.

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

l'autre lorsqu'il est question d'érotisme : c'est le regard posé à partir du point de vue phallogocentrique qui rend le corps de la femme érotique.

Dans son ouvrage sur le cinéma pornographique intitulé *Hard Core*, Linda Williams en vient à la même conclusion, mais elle ajoute aussi que le spectacle pornographique est destiné à un spectateur désireux de posséder enfin une connaissance plus approfondie de la femme. Pour ce faire, le film pornographique montre le sexe de la femme en gros plan, tente de montrer son corps au plus profond, là où il est supposé que se cache sa différence. Ces films montrent des femmes qui jouissent : on y filme, de toutes les façons possibles, les manifestations diverses qu'une femme peut donner de son plaisir. Parce que l'orgasme de la femme n'implique pas de manifestation visible comme l'éjaculation masculine, preuve ultime du plaisir, il faut surenchérir sur tous les autres aspects afin de convaincre le spectateur qu'elle ne feint pas l'orgasme et qu'il est suffisamment puissant pour, en retour, lui en procurer un. Williams explique donc que ce procédé entraîne un travestissement du plaisir féminin en une manifestation de type masculin de l'orgasme :

The more the male investigator probes the mysteries of female sexuality to capture the single moment revealing the secret of her mechanism, the more he succeeds only in reproducing the woman's pleasure based on the model, and measured against the standard, of his own.³¹

La mise en scène de la relation pornographique vise justement la production d'un orgasme chez la femme qui révèle la puissance de l'homme qui le provoque et par conséquent celle du spectateur, mais elle sert également à faire dire au corps de la femme les secrets de sa différence. Bien que le film pornographique tente d'atténuer les effets de la différence sexuelle en menant le personnage féminin à un état orgasmique proprement masculin, on y retrouve également une tentative de faire dire

³¹ Linda Williams, *op. cit.*, p. 53.

au corps de la femme le secret de sa différence. Filmer un personnage féminin qui jouit parce qu'un homme enfonce son sexe en elle, c'est aussi lui faire avouer ce secret. Williams ajoute que l'illusion de l'aveu vaut tout autant pour le spectateur qui regarde : « since he cannot touch the woman, the spectator gets to see more of her ; but seeing more means confronting the hidden “wonders” of sexual difference, which in turn may create the further need to prove masculinity by watching someone else going *inside*³². » Pour le spectateur, regarder un film pornographique, c'est en quelque sorte comme de trouver le lieu où la femme cache sa différence et montrer qu'elle n'est pas pour autant indomptable ni effrayante ; c'est donc un moyen illusoire de maîtriser l'inconnu afin de lui faire perdre son aspect effroyable.

Certes, nous aurions pu poursuivre cette définition de l'érotisme ou de la pornographie et l'examen de leurs manifestations artistiques, mais dans les travaux de Anne-Marie Dardigna, Nancy Huston, John Berger et Linda Williams nous avons trouvé l'essentiel de la théorie sur le discours érotique nécessaire à l'étude de *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort*. Dardigna contextualise et définit la littérature érotique contemporaine dont s'approchent, selon certains aspects, les textes de Duras. Huston étudie la mise en récit de la littérature érotique traditionnelle à partir de laquelle nous étudierons celle pratiquée par Marguerite Duras dans les récits qui nous intéressent. Quant à Berger, son explication du regard érotique éclairera l'étude des modalités narratives employées par Duras, et Williams permet de façon plus évidente de faire le pont entre le discours érotique et la différence sexuelle, deux concepts qui entrent en interaction dans les deux textes à l'étude. Ce qu'il importe de saisir, c'est que le discours érotique est fondé sur la nécessité propre au discours phallogocentrique de dominer le féminin. Williams nomme l'origine de la peur des hommes à l'égard des femmes ; elle parle clairement de la différence sexuelle comme d'un secret que la mise en récit d'une relation

³² *Ibid.*, p. 83.

pornographique tente de maîtriser à défaut de le révéler. Mais il est indubitable que le discours érotique ou pornographique est fondé sur la vision traditionnelle de la différence sexuelle dans laquelle la sexualité est uniquement féminine, le masculin étant la norme.

1.3 La différence sexuelle

Dans *L'Homme assis dans le couloir* et *La maladie de la mort*, Marguerite Duras ouvre la question de la différence sexuelle à partir du discours érotique. Si elle met d'abord en échec la version traditionnelle et phallogénique de la différence sexuelle, elle mène aussi à la découverte d'un mode de rapport à l'autre complètement renouvelé. Il sera donc nécessaire de comprendre la pensée phallogénique de la différence sexuelle, mais aussi les nouvelles avenues que lui ont fait prendre des penseurs importants. Nous tenterons donc d'aborder ces deux aspects de la différence sexuelle à partir de textes marquants. Dès qu'elle a été remise en question par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, devenu un ouvrage de référence sur la question, la différence sexuelle a pu être nommée. Beauvoir a su définir la structure sociale sur laquelle cette notion était fondée et en expliquer le fonctionnement (nous nous rapporterons donc à son ouvrage afin d'en donner une courte définition). Cependant, après Beauvoir, la différence sexuelle est devenue un concept indéfini : s'il ne s'appuyait plus sur la vision phallogénique du féminin, il devenait difficile d'en trouver les fondements. Nous parcourons donc les textes d'une série de penseurs importants afin d'en circonscrire l'évolution. Puisque la différence sexuelle n'a pas encore de définition précise, elle est malléable et se transforme avec le temps au gré des travaux qui la questionnent. Nous nous pencherons sur *La Pensée straight* de Monique Wittig parce qu'elle poursuit l'analyse de Beauvoir sur la structure politique qui est à l'origine du rapport d'opposition entre les sexes. Nous nous intéresserons ensuite aux travaux de Hélène

Cixous et de Luce Irigaray, deux auteures incontournables du mouvement critique féministe qui ont fait avancer la pensée de la différence sexuelle. Nous aborderons principalement *La jeune née* et « Le rire de la Méduse » d'Hélène Cixous et *Ce sexe qui n'en est pas un* de Luce Irigaray. Nous terminerons ce bref parcours avec *Éperons : les styles de Nietzsche* de Jacques Derrida, qui déconstruit et rend inopérante l'idée de la différence sexuelle entendue au sens d'opposition des sexes.

1.3.1 Une définition historique

Les théories de Simone de Beauvoir n'ont plus, aujourd'hui, le caractère révolutionnaire qu'elles possédaient à l'époque ; ce que Beauvoir a tenté de prouver au monde de son temps est devenu partie intégrante de la vision que l'on a de notre société et de notre histoire. Personne ne cherche plus à discréditer ses travaux. Bien au contraire, l'ensemble des études concernant la différence sexuelle qui ont été faites depuis sont inévitablement fondées sur son ouvrage. Nous tenterons donc de faire ressortir du *Deuxième sexe* l'essentiel de son propos, c'est-à-dire l'explication théorique de la différence sexuelle telle que considérée par le discours phallogénique. Nous nous pencherons également sur le rapport qui existe entre sa théorie et celle du discours érotique.

En écrivant cet ouvrage, Beauvoir tente d'expliquer les raisons qui ont permis que s'instaure un rapport inégalitaire entre les hommes et les femmes. Elle essaie d'abord d'expliquer la nature de ces inégalités, ce qui l'amène à considérer la validité de la théorie de l'inégalité des classes avancée par Hegel. Elle en vient à la conclusion que le rapport qui lie les femmes aux hommes n'est pas de la même nature que celui qui oppose la classe dominante à celle des prolétaires ou des esclaves. Elle démontre qu'il est impossible d'en expliquer rationnellement et historiquement les causes et, par conséquent, qu'il doit y avoir un désir et un besoin essentiel pour les

hommes de dominer les femmes non pas en tant que classe inférieure, mais en tant qu'individus sexués. Si la différence est un fait inévitable, elle ajoute que les désavantages auxquels sont condamnées les femmes en raison de leur spécificité sexuelle ne sont les conséquences d'aucune tare. La dynamique qui fait des femmes le deuxième sexe est imputable aux hommes pour qui elles ne sont pas des sujets, simplement parce qu'elles sont différentes. Il leur semble impossible de les considérer comme des égales et la vision millénaire des femmes qu'ils se transmettent maintient ces dernières purement dans la différence. Beauvoir explique ainsi qu'il existe deux types d'altérité : le premier concerne le rapport des hommes entre eux (l'autre homme, c'est ce qui n'est pas soi mais qui, malgré tout, appartient à la catégorie du même), et le deuxième concerne l'altérité absolue à laquelle les femmes appartiennent. Les femmes sont considérées comme l'Autre absolu, celui qui demeure étranger parce qu'il est différent. Ce rapport est purement aliénant pour la femme parce qu'en la maintenant dans l'altérité, il lui refuse sa place en tant que sujet. Les femmes demeurent toutefois essentielles à l'édification de l'identité masculine.

En effet, comme un concept pur n'est pas définissable en soi mais en relation avec ce à quoi il s'oppose, l'homme a besoin de la femme, son Autre, afin de dire qui il est. En circonscrivant ce qu'il n'est pas, il lui est plus facile de le faire ; par conséquent, l'homme entretient une dépendance à l'égard de la femme. Beauvoir ajoute qu'il existe encore deux types de rapport qui lient l'homme à son Autre. Il peut être en relation avec la femme en tant qu'Autre en la maintenant dans ce concept pur. Dans ce cas, elle lui demeure étrangère mais, par là, elle sert sa cause. Elle peut aussi « sub[ir] passivement le désir de l'homme et se laisser assimiler par lui ; il ne la possède qu'en la consommant, c'est-à-dire en la détruisant³³.» Ce deuxième type de rapport rappelle presque à la lettre les propos de Dardigna et de Huston au sujet du

³³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949, t. I. p. 187.

discours érotique, puisque la relation qu'entretient l'homme du récit érotique est justement de cette nature. Beauvoir nous dit donc que s'il désire posséder la femme, l'homme la dénature et la détruit parce que la relation se fait toujours selon des modalités qui lui sont propres et qui sont aliénantes pour la femme parce qu'elles lui sont étrangères. Par ailleurs, cette relation à la femme est essentielle et même reposante pour l'homme puisqu'elle le sort du combat quotidien qui l'oppose à ses pairs et dans lequel il doit se démarquer. En ce qui concerne la femme, sans effort, « il semble possible de la posséder dans sa chair³⁴. » Le rapport inégalitaire qu'entretiennent les hommes avec elles est construit sur la chair des femmes plutôt que sur leur identité, exactement comme s'érige le discours phallogénique du récit érotique sur leur corps dans sa matérialité.

Quant à l'identité des femmes, elle demeure toujours étrangère et par conséquent, les hommes se permettent de construire toute une mythologie sur la nature féminine en l'associant aux plus grands biens comme aux pires des maux. Parce qu'ils entretiennent un rapport spéculaire avec les femmes, les hommes ignorent tout de ce qu'elles sont, et en niant leur subjectivité, ils ne leur donnent pas non plus la possibilité de l'exprimer elles-mêmes. Elles demeurent donc étrangères, et comme l'inconnu est à la fois attirant et inquiétant, les hommes les supposent en possession des secrets et des vérités de la plénitude et de l'abondance en même temps que du vice et du mal. Beauvoir écrit que : « L'homme recherche dans la femme l'Autre comme Nature et comme son semblable. Mais on sait quels sentiments ambivalents la nature inspire à l'homme³⁵. » L'imaginaire qui se construit sur la femme à partir d'un point de vue phallogénique est toujours empreint de cette ambivalence, de l'attraction/répulsion dont nous avons traité en parlant du discours érotique. L'étranger est attirant parce qu'il peut encore tout devenir, mais il est effrayant parce que son visage est encore informe : voilà ce qui se produit dans

³⁴ *Ibid.*, p. 189.

³⁵ *Ibid.*, p. 194.

l'imaginaire masculin lorsqu'il se penche sur le féminin. Beauvoir nous dit également que cette dynamique se retrouve partout dans les manifestations culturelles qui se fondent sur cette vision du monde et dont fait justement partie le discours érotique.

Dans un texte portant sur l'écriture des femmes, Françoise Collin retrace l'histoire de la venue à l'écriture des femmes en parallèle avec l'histoire du mouvement féministe. Elle ne conteste pas l'utilité du courant féministe des années soixante-dix, mais elle constate qu'une fois cet élan donné à l'écriture des femmes, il est nécessaire de se rendre au-delà de cette conception. Elle écrit donc ceci :

La création d'une femme, son écriture, n'est certes pas étrangère à sa condition de femme mais elle se prononce au-delà, quoique au travers, de cette condition. Si une femme écrit nécessairement, d'une certaine manière « en tant que femme », cet « en tant que » se définit dans le corps même de l'œuvre et non dans ses conditions préalables.³⁶

En deux mille un, Monique Wittig écrit un ouvrage révolutionnaire qui semble reprendre de façon plus élaborée cette affirmation de Collin : il s'agit de *La pensée straight*. Dans ce texte, Wittig questionne la notion même de sexe afin d'en montrer les déterminations sociales, politiques et économiques. La différenciation des sexes ne préexiste pas à l'élaboration de la société, elle y est subordonnée et créée. Elle ajoute d'ailleurs que « [c]'est l'oppression qui crée les sexes et non l'inverse³⁷. » Le travail de Wittig remet en question la façon même de penser la sexualité et ouvre sur une réflexion jusque là escamotée par les critiques et les théoriciens. Nous pourrions dire qu'elle donne une réponse aux questions que formule Collin dans son texte puisqu'elle trouve un moyen de penser au-delà de l'appartenance sexuelle. La question de la différence sexuelle est biaisée dès lors qu'elle est pensée en termes

³⁶ Françoise Collin, « Écrire en tant que femme », In *Je partirai d'un mot : Le champ symbolique*. Villenave-D'Ornon (France) : Fus Art, 1999, p. 39.

³⁷ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris : Éditions Balland, 2001, p. 42.

dialectiques. Penser les sexes en terme d'opposition revient à s'ancrer dans l'ordre social des choses qui est justement à l'origine de l'idée même d'opposition. L'exaltation du féminin telle que travaillée, selon Wittig, par les premières féministes du siècle dernier revient donc à solidifier la tentative d'oppression effectuée par la société hétérosexuelle dans laquelle la femme est considérée comme une production de l'homme.

Ainsi, tenter de montrer qu'il existe une égalité dans la différence revient à se conforter dans l'image de la femme mythique créée par la société hétérosexuelle. Les femmes doivent se constituer en classe en dehors du mythe de la femme, mais elles doivent aussi et en même temps se constituer en sujet « [c]ar une fois qu'on a pris conscience de l'oppression, on a besoin de savoir et d'expérimenter qu'on peut se constituer comme sujet (en tant qu'opposé à objet d'oppression) qu'on peut devenir quelqu'un en dépit de l'oppression³⁸. » La venue des femmes au statut de sujet ouvre un débat nouveau et c'est là que Wittig nous semble tout à fait révolutionnaire, en ce sens que de considérer les femmes comme des sujets revient à mettre en doute la pensée même de la différence. Wittig parle ici d'humanité, lorsque tous, hommes et femmes, ne sont plus que des humains et que l'humanité les concerne tous : « Ni la Pensée de l'Autre ni la Pensée de la Différence ne devraient être possible pour nous, parce que "rien de ce qui est humain ne devrait être étranger"³⁹. » Elle déconstruit le rapport à l'Autre qu'implique la pensée de la différence et ramène hommes et femmes au concept du Même dans lequel l'autre est toujours ce qui n'est pas moi, mais qui est aussi du même ordre que moi. Il s'agit là du rapport à l'altérité dont parlait Beauvoir lorsqu'elle définissait le rapport qu'entretiennent les hommes entre eux, mais Wittig réussit à montrer que rationnellement, il devrait aussi s'appliquer entre les hommes et les femmes. Si Wittig parvient à montrer comment l'idée même de la différence

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

sexuelle est à remettre en question, avant elle des auteurs avaient déjà tenté de définir une nouvelle gamme de rapports à l'autre moins aliénants et plus universels.

1.3.2 La prise de la parole par les femmes

Le discours phallogentrique tel que nous l'avons étudié dans le texte érotique non seulement prive les femmes de leur droit à la parole parce qu'elles ne sont pas posées en sujet, mais s'inscrit sur leur corps. Dépossédées de la parole et privées de leur corps, à partir du moment où la différenciation sexuelle et les marques de la spécificité sexuelle leur ont été révélées, les femmes ont dû refaire, à l'envers, le parcours qui les mènerait jusqu'à elles-mêmes. Les auteurs de la seconde vague du mouvement féministe ont tracé le chemin du retour. Hélène Cixous et Luce Irigaray font partie de ce mouvement et les ouvrages qui nous intéressent ici, *La Jeune Née*, « Le Rire de la Méduse⁴⁰ » et *Ce sexe qui n'en est pas un*, ont été de ces pierres servant à marquer la route. Ces textes traitent du même sujet : la prise de parole des femmes. Ils tracent de nouvelles avenues menant à une pensée de la différence sexuelle tout à fait renouvelée.

Dans « Le rire de la Méduse » et *La Jeune née*, Cixous appelle à la prise de la parole pour toutes les femmes. En expliquant à partir de quoi ont été façonnés les discours historique, politique, social et économique qui participent tous à leur maintien dans le silence, elle montre en quoi ce mouvement est primordial à leur libération. Elle ajoute que parce qu'ils sont construits à partir de la logique phallogentrique, ils sont imprégnés de la pensée monologique et homogène propre au masculin. La venue des femmes à l'écriture enclencherait le processus de création

⁴⁰ Ces deux textes d'Hélène Cixous répètent tous deux, de façon quelque peu différente, ce que l'autre texte élabore. Nous aborderons donc la pensée de Cixous à partir des deux textes à la fois sans distinction.

d'un nouveau type de discours libéré des lois de la raison où apparaîtraient, entremêlées, leurs idées et leurs pulsions. Elle en appelle à la création d'une nouvelle parole qui ne chercherait pas à nier l'autre, mais qui l'inclurait : une écriture qui respecterait l'altérité tout en maintenant sa place en tant que sujet. À propos du rapport à l'altérité, Cixous précise qu'entre elles, les femmes sont aussi différentes, qu'elles ne sont pas réduites à un tout et que leur écriture pourrait donner lieu à un étalement sans précédent de différences. Elles les nomment bisexuelles : « c'est-à-dire [qu'elles sont capables d'un] repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d'un sexe [...]»⁴¹. » Contrairement à la logique phallogcentrique qui repose sur l'exclusion de la différence, l'attitude propre aux femmes est fondée sur l'acceptation et l'inclusion de l'autre, elle est « dynamisée à l'infini⁴² ». Pour écrire, il faudra aussi inventer une nouvelle langue libérée des marques du masculin, une langue qui n'est plus soumise à la loi et qui montre que la peur de la castration est sans fondement, que le danger n'existe plus dès lors qu'on le défie. En extirpant le concept de la femme de son contexte historique, elle montre qu'il n'existe pas et qu'il n'y a que des femmes différentes les unes des autres, qui sont elles-mêmes plurielles. Leur rôle ne se limite pas seulement à celui de mère ou d'amante. L'homme, l'enfant et l'autre femme sont tous dans la différence et néanmoins inoffensifs si on se propose d'aller à leur rencontre sans retenue. En définitive, pour Cixous, la différence n'appartient plus à l'un ou l'autre des sexes, mais elle est inhérente au rapport à l'autre quel qu'il soit, et même au rapport à soi, puisque l'individu n'est pas fait d'un matériau uniforme, qu'il est toujours déjà pluriel et mouvant.

Luce Irigaray tente elle aussi d'extirper du silence l'imaginaire sexuel des femmes et pour ce faire, elle propose un périple au sein du langage, contre ses

⁴¹ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc* (1975), n° 61, p. 46.

⁴² *Ibid.*, p. 59.

déterminations phallocentriques et jusqu'à la prise de parole des femmes. Selon elle, les femmes doivent se réapproprier leur corps et en premier lieu leur sexe qui, selon la logique occidentale, « n'est pas *un* sexe, est compté comme *pas de* sexe⁴³. » Le corps des femmes est différent de celui que l'histoire leur attribue, il est pluriel : « *les femmes ont des sexes partout*⁴⁴. » Le retour à la géographie réelle de leur corps marque donc la nature de leur langage lui aussi pluriel et éclaté. Irigaray explique qu'il « faudrait écouter [les femmes] d'une autre oreille comme un *autre « sens » toujours en train de se tisser, de s'embrasser avec les mots, mais aussi de s'en défaire pour ne pas s'y fixer, s'y figer*⁴⁵. » Le propre du langage des femmes est de ne pas en avoir, d'être ouvert à l'autre, de s'en approcher sans l'envahir de peur de le transformer, de l'inclure avec respect, de le toucher. S'il n'existe toujours pas de discours propre à exprimer la jouissance des femmes, c'est que le langage est déjà soumis au phallocentrisme et qu'il est construit pour servir l'expression du masculin et de sa loi : « la loi et le discours font système⁴⁶. » Ne rien pouvoir dire de la jouissance féminine, c'est encore refuser de se soumettre à la loi, mais c'est aussi demeurer dans l'inexistence. Irigaray soulève donc le problème ultime de ce projet. Elle trace néanmoins le chemin qui ramènerait toutes les femmes jusqu'à leur corps et l'un des incalculables moyens de les écouter parler à partir du lieu où elles se trouvent. Il ne suffit pas d'inventer une parole, il faut aussi enseigner à ceux à qui elle s'adresse les moyens de l'entendre. Le discours des femmes est hétérogène, comme le dit Cixous, et leur langage est essentiellement dialogique comme l'explique Irigaray. La différence sexuelle ne prend plus place dans un rapport d'opposition ; elle est une multiplication des possibles jusqu'à l'infini, et si les femmes ne la portent pas en elles, leur parcours historique leur donne le moyen de la considérer pour ce qu'elle est, c'est-à-dire ce qui n'appartient à aucun des sexes mais qui se manifeste dans tous les rapports à l'autre, même dans les rapports qu'on entretient avec soi.

⁴³ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Minuit, 1977, p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

1.3.3 La définition derridienne

La pensée des féministes telles que Luce Irigaray et Hélène Cixous ouvre le concept de la différence sexuelle. Mais une fois le rapport hiérarchique entre les hommes et les femmes déconstruit, les deux termes de cette opposition se retrouvent eux-mêmes sans définition précise. Parce qu'il a tenté de trouver une solution à cette impasse, le travail de Jacques Derrida sur la question devient essentiel. Dans *Éperons : les styles de Nietzsche*, Derrida aborde aussi la différence sexuelle. Toutefois, le travail effectué dans ce texte est magistral et central dans la démarche que nous avons entreprise, puisque la déconstruction à laquelle il s'adonne permet de considérer la différence sexuelle en tant que concept et non pas en tant que production sociale, politique et économique. Nous l'avons déjà dit, ce concept demeure encore sans définition propre puisqu'il est considéré comme abîme au bord duquel s'opposent deux concepts eux-mêmes discutables selon Derrida : le masculin et le féminin. Faire porter le poids de la différence à la femme ne peut donc se faire qu'en supposant qu'elle s'oppose au masculin dont elle est séparée par un abîme voilé et, sans jamais regarder ce qui se trouve au-dessous du voile, supposer qu'elle y cache la vérité. Ce phénomène est le sujet même de l'étude de Derrida ; les styles de Nietzsche ne sont que le prétexte lui permettant de l'aborder.

Derrida ne s'attarde pas simplement à révéler la nature de la différence sexuelle, il en questionne le bien fondé, les origines et les supercheries qui le fondent, en commençant par l'idée même du féminin. Il dira de ce texte : « Le titre retenu pour cette séance aura été *La question du style*. / Mais – la femme sera mon sujet. / Il resterait à se demander si cela revient au même – ou à l'autre⁴⁷. » Il entame donc son

⁴⁷ Jacques Derrida, *Éperons : Les styles de Nietzsche*, Paris : Flammarion, 1978, p. 27.

étude à partir d'un rapprochement entre les effets de style et l'opération féminine qui apparaît dans un texte de Nietzsche. Pour comprendre ce qu'est l'opération féminine et ce à quoi elle s'oppose, il tente d'éclaircir le rapport entre les effets de style et la recherche de la vérité. En dissociant sans raison la vérité qui s'énonce à travers le discours et le style qui sert à exprimer ce qui n'a pas de vérité, Nietzsche fait apparaître les termes d'une opposition fondatrice. Derrida montre comment, dans le discours de Nietzsche, les effets de style révèlent ce qu'est l'opération féminine : ils sont tous deux comme un voile servant à cacher l'abîme dans lequel le texte s'enfonce, mais dont il est l'unique créateur. Il ne se trouve rien entre la vérité (phallogcentrique) et le style (l'opération féminine) puisque le rapport d'opposition n'existe pas ; il n'est qu'une création sans fondement du discours, d'où l'impression qu'entre les deux se trouve un abîme infranchissable : il n'y a rien d'autre à trouver entre deux termes dont la mise en opposition flotte déjà au-dessus de l'abîme. Ainsi, Derrida n'oppose pas le masculin au féminin, mais tente plutôt de rompre le lien qui lie les femmes à l'opération féminine, détruisant ainsi l'opposition. À ce sujet, il écrit : « Il n'y a donc pas de vérité en soi de la différence sexuelle en soi, de l'homme ou de la femme en soi [...] »⁴⁸. » Le mouvement de l'éperon consisterait donc à déchirer le voile et montrer que rien ne se trouve au-dessous, même l'abîme est emporté par la coupure puisque le voile en est lui-même le créateur : il ne recouvre rien sauf l'impossible raccord entre les deux termes de l'opposition, donc l'absence d'opposition et la vérité de « la vérité comme production⁴⁹ ». Ainsi, le mensonge de la différence sexuelle repose sur un rapport faussé entre le masculin et le féminin, et croire à l'existence des termes qu'il oppose c'est encore lui donner raison. Pour Derrida, il y a des hommes et aussi des femmes et, entre les deux, ne se trouve l'abîme de la différence que parce qu'on y cherche quelque chose. Son apport à la théorie de la différence sexuelle est essentiel parce qu'il a permis de clarifier les nouvelles notions qui ont été mises de l'avant par les théoriciennes qui l'ont précédé.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

Non seulement le rapport entre les hommes et les femmes n'est plus hiérarchisé, mais encore, il ne les oppose plus.

Pour comprendre la différence sexuelle, il aura été nécessaire de refaire le chemin qui mène de Beauvoir à Derrida puisque chaque auteur fonde les bases de son texte sur les raisonnements qui l'ont précédé. De ce fait, le travail de Simone de Beauvoir est essentiel, d'ailleurs, chaque auteur s'y rapporte directement quelque part dans l'élaboration de sa pensée. Elle est le point d'ancrage de tout travail sur la différence sexuelle puisqu'elle est la première à l'avoir nommée. De Beauvoir à Derrida en passant par Wittig, il est possible de voir ce qu'est la différence sexuelle. Luce Irigaray et Hélène Cixous sont néanmoins essentielles parce qu'elles représentent l'un des mouvements qui aura permis à Derrida de mieux poursuivre le développement théorique sur le sujet. À la question « Qu'est-ce que la différence sexuelle? », nous pouvons maintenant répondre qu'il s'agit du résultat d'une oppression sociale qui a fait des femmes les représentantes de la-femme, des étrangères pour l'autre et pour elles-mêmes et que par cette logique, est apparue un lieu insondable, sans situation, l'abîme de la différence sexuelle autour duquel est écrit le texte de Derrida et que tente de démythifier Wittig. La différence sexuelle est donc une création de la pensée phallogocentrique et une fois déconstruite, c'est sur le rapport d'un homme à une femme qu'il faut tenter de réfléchir.

L'écriture du récit érotique est conditionnée par la vision phallogocentrique de la différence sexuelle qui y prend part ; nous pourrions dire que l'un ne va pas sans l'autre. Ce qui est moins évident, c'est que par un travail littéraire et narratologique, un récit érotique peut également ouvrir la question de la différence sexuelle vers une vision plus près de celle présentée par Derrida, Cixous, Irigaray et même Wittig. Les études de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* montreront que cette affirmation peut être soutenue par la logique propre à chacun de ces textes.

CHAPITRE II

L'HOMME ASSIS DANS LE COULOIR : L'HISTOIRE D'UNE PASSION IMPOSSIBLE

Dans *L'Homme assis dans le couloir*, Marguerite Duras explore les relations passionnées entre un homme et une femme qui se manifestent sous la forme de rencontres érotiques. Des deux récits sur lesquels nous nous penchons dans cette étude, *L'Homme assis dans le couloir* est celui qui a soulevé la plus grande indignation de la part de la critique. On lui reprochait d'être érotique et de ne pas convenir à ce qui était attendu d'une auteure telle que Marguerite Duras. Il est vrai que l'histoire qu'a écrite Duras reprend la trame érotique traditionnelle, que la relation qui unit les deux personnages de ce récit se manifeste selon les modalités de la rencontre érotique. Toutefois, la narration de cette histoire ne correspond pas au récit érotique. Cette histoire raconte surtout la relation passionnée et amoureuse de deux personnages en quête d'un rapport absolu à l'autre, et surtout, le désastre vers lequel un tel projet mène invariablement.

Nous verrons dans ce chapitre comment Marguerite Duras passe par le genre érotique pour aborder le thème des passions impossibles. Nous nous pencherons d'abord sur l'histoire elle-même afin de déterminer dans quelle mesure elle entre en conjonction avec la trame érotique traditionnelle. Nous verrons ensuite que le travail narratif et descriptif de la narratrice permet que soit mise en évidence la violence inhérente à la relation érotique d'une façon telle que jamais le plaisir auquel se destine la lecture d'un texte érotique ne sera possible. Ces rencontres vécues sous un

mode érotique n'excluent pas le désir amoureux et passionné de l'autre, mais seulement sa satisfaction. Dans cette œuvre, Duras explore surtout la distance infranchissable qui sépare les êtres et le besoin essentiel de la franchir qui se manifeste dans le rapport passionné à l'autre sexe. Par là, elle aborde la question de la différence sexuelle à travers celle de la relation érotique. La différence sexuelle n'est plus le mystère que recèle le corps de l'autre féminin, mais le principe selon lequel il est impossible de se rendre totalement jusqu'à l'autre peu importe son appartenance sexuelle.

2.1 *L'Homme assis dans le couloir* : une histoire érotique

Même si nous croyons que *L'Homme assis dans le couloir* n'est pas en soi un récit érotique, il est impossible de nier que, dans cette histoire, il y a de l'érotisme. Il est donc essentiel de savoir où il se trouve et de quelle façon il est amené afin de déterminer ses effets sur le texte. Après avoir mis en évidence le contexte de publication qui a un effet important sur la compréhension de l'usage de l'érotisme dans cette œuvre, nous verrons quelles sont les particularités de la littérature érotique que Duras récupère dans sa composition. Nous verrons aussi comment l'étude événementielle de cette histoire confirme que la relation entre les deux protagonistes tient de l'érotisme. La mise en situation spatio-temporelle floue de l'histoire et l'élaboration peu étoffée de l'identité des personnages peuvent aussi être comprises à partir d'un rapprochement avec la littérature érotique.

2.1.1 Le contexte de publication

Il est évident que *L'Homme assis dans le couloir* est empreint d'érotisme, l'ensemble de la critique s'entend sur ce point. Lorsque Marcelle Marini écrit, au

sujet de ce texte et de *La Maladie de la mort*, qu'ils « s'affichent comme nouvelles érotiques ou tout simplement pornographiques¹. », elle n'a pas complètement tort, puisqu'il est indéniable que Marguerite Duras a écrit chacun de ces textes à partir des conventions de la littérature érotique. Toutefois, il est aussi impossible de faire fi du contexte dans lequel *L'Homme assis dans le couloir* et *La maladie de la mort* ont été écrits et publiés. En 1980, au moment où paraît le premier de ces textes, Duras est déjà reconnue comme une auteure importante de la littérature française contemporaine. L'article que Jacques Lacan a écrit au sujet du *Ravissement de Lol V. Stein* dans lequel est écrite la célèbre phrase : « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne² » rend hommage au génie de Duras et lui a valu une place privilégiée dans le champ de la littérature et une reconnaissance critique internationale. Quant à nos deux textes, ils sont parus alors que le statut de l'auteure était assuré et ont été publiés par la maison d'édition Minuit dont le nom est invariablement un gage de qualité et d'avant-garde littéraire. Ainsi, ce qui choque par-dessus tout Marini concerne le contraste qu'elle observe entre la position de Marguerite Duras dans le champ de la littérature au moment de la parution de ces textes et la situation du genre érotique lui-même. Pour Marini, le genre érotique se situe dans le champ de production de masse et se destine entre autres au divertissement érotique de lecteurs/consommateurs. Il lui semble donc incohérent de lire, sous la plume d'une auteure déjà consacrée par la critique littéraire, des textes issus d'un genre peu prestigieux. L'impression mise de l'avant par cette critique émane toutefois d'idées reçues concernant la littérature érotique.

Duras s'intéresse au genre érotique à des fins renouvelées et surtout différentes de celles privilégiées par la littérature érotique de divertissement. Lorsque Susan Sontag tente de faire la preuve qu'une certaine littérature érotique peut être

¹ Marcelle Marini, « La Mort d'une érotique », *Cahiers Renaud-Barrault* (1983), n° 106, p. 37.

² Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault* (décembre 1965), n° 52, p. 9.

considérée comme de l'art, elle se penche sur la tendance littéraire érotique propre à la littérature française du XX^e siècle dont les plus célèbres représentants sont sans doute Georges Bataille et Pauline Réage et dont Duras est en quelque sorte l'héritière. Selon Sontag, ce qui fait d'une certaine littérature érotique une forme d'art concerne surtout « the originality, thoroughness, authenticity, and power of that deranged consciousness itself, as incarnated in a work³. » Elle ajoute aussi que « Pornography is one of the branches of literature—science fiction is another—aiming at disorientation, at psychic dislocation⁴. » Dans l'ensemble de son œuvre, Marguerite Duras pratique une écriture de l'expérience des limites. Ses textes tentent de reproduire inlassablement ce qui, de l'expérience de notre humanité, demeure toujours indicible et que Julia Kristeva appelle, dans un essai qu'elle consacre à l'auteure, *La Maladie de la douleur*. Kristeva ajoute que, par conséquent, l'ensemble de l'œuvre durassienne est anti-cathartique : « Sans catharsis, cette littérature rencontre, reconnaît, mais aussi propage le mal qui la mobilise⁵. » La littérature érotique telle que pratiquée par Duras est aussi axée sur l'écriture anti-cathartique d'une conscience dérangée, profonde, authentique, puissante et originale qui n'appelle pas au plaisir comme il est possible de le faire dans un texte érotique traditionnel. Ce que Kristeva nomme « la douleur érotisée », et qui est propre à l'exploration du genre érotique que fait Duras, apparaît déjà dans la célèbre phrase du film *Hiroshima mon amour* : « Tu me tues. / Tu me fais du bien⁶. » Nous retrouvons la même tendance dans la scène tragique, bien que désirée, de *L'Homme assis dans le couloir* : « Et puis, elle dit qu'elle désire être frappée, elle dit au visage, elle le lui demande, viens. Il le fait, il vient, s'assied près d'elle et la frappe encore⁷. » Parce qu'elles ne sont pas cathartiques, les œuvres de Marguerite Duras ne font pas partie de la littérature de

³ Susan Sontag, « The pornographic Imagination », In *Styles of Radical Will*, New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1969, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ Julia Kristeva, « La Maladie de la douleur », In *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 1987, coll. Folio essais, p. 237.

⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris : Gallimard, 1960, coll. Folio, p. 35.

⁷ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Paris : Minuit, 1980, p. 32-33.

masse destinée au divertissement et ses récits érotiques ne font pas exception. Ainsi, bien que les récits sur lesquels porte cette étude contiennent plusieurs éléments propres à la littérature érotique, ils sont issus d'une pratique de la littérature en tant qu'art et non pas en tant que divertissement.

2.1.2 Les rencontres érotiques

Même si elle ne les respecte pas toutes à la lettre, Marguerite Duras utilise certaines conventions du récit érotique traditionnel dans la composition de *L'Homme assis dans le couloir*. Le type de relation qui unit les deux personnages de ce récit en est l'un des exemples les plus manifestes et les plus importants. En trois rencontres sexuelles successives, une relation proprement érotique se construit entre l'homme et la femme du texte. La première rencontre d'ordre sexuel⁸ se déroule selon un mode propre à la logique phallogcentrique : les personnages entrent dans un rapport de domination dans lequel l'homme affirme son pouvoir sur le corps de la femme qui se soumet. Le second mouvement⁹ inverse les rôles traditionnellement mis en place par le discours phallogcentrique et, cette fois, la femme agit sur le corps de l'homme dominé. La dernière rencontre¹⁰ met en jeu un rapport de domination partagé par les deux personnages : il nous est impossible de déterminer qui domine et qui se soumet.

Toutefois, malgré ces variations multiples, la logique phallogcentrique qui prend part au discours érotique ne semble ébranlée d'aucune façon, puisque chaque rencontre donne l'impression d'affirmer une fois de plus que les fondements du rapport de domination propre au discours érotique demeurent inchangés. En interchangeant les rôles de l'homme et de la femme dans l'histoire d'une rencontre

⁸ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 7-21.

⁹ *Ibid.*, p. 21-32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32-36.

érotique, il semble que Duras cherche surtout à produire une énumération des diverses formes que peut prendre l'affirmation du pouvoir phallogénique sur le féminin, sans plus. Ces variations n'affectent en rien le rapport de domination propre à la logique phallogénique et l'affirmation de Simone de Beauvoir selon laquelle « [l']asymétrie des deux catégories mâle et femelle se manifeste dans la constitution unilatérale des mythes sexuels¹¹ » n'est pas dépassée. Avant d'aborder chacun des mouvements de l'histoire, précisons que ce qui sera mis à l'étude ici se limite au type et à la nature de la relation entretenue par les personnages et ne concerne en rien sa narration, sur laquelle nous nous pencherons plus loin.

Dans le déroulement de la première rencontre, Duras ne déroge pas de l'histoire érotique traditionnelle. Proposition et soumission sont réservées à la femme, alors que la prise de contrôle du corps de l'autre de façon violente résume assez bien la part que l'homme prend à cette rencontre. L'histoire commence ainsi : couchée sur le sol dallé devant la porte ouverte de la maison d'où l'homme la regarde, la femme est dans l'attente et se propose au regard : « Elle est vêtue d'une robe claire, de soie claire, par le devant déchirée, qui la laisse voir¹². » Tous ses mouvements confirment qu'elle adopte l'attitude féminine propre au récit érotique, qu'elle propose son corps à la consommation. Si l'on en croit Georges Bataille, la presque nudité du personnage féminin, est la preuve qu'elle abandonne déjà son corps à l'autre dans toute sa matérialité, puisque dans l'érotisme « [l]a nudité, opposée à l'état normal, a certainement le sens d'une négation. La femme nue est proche du moment de la fusion, qu'elle annonce¹³. » La fusion dont parle Bataille concerne le moment où la relation érotique s'actualisera. Dans *L'Homme assis dans le couloir*, la femme se laisse regarder un long moment avant que l'homme ne vienne à elle et que

¹¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. 1, Paris : Gallimard, 1949, p. 192.

¹² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 8.

¹³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris : Minuit, 1957, p. 145.

la relation se concrétise : « L'homme aurait attendu encore¹⁴. » Elle demeure dans l'attitude de la proposition et demande qu'il arrive : « Elle appelle un nom. Et que l'on vienne¹⁵. » Au sujet des rôles joués par chacun des sexes dans la relation érotique traditionnelle, Dardigna explique que « [l]es hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. [...] Elles ne sont pas plus désirables mais elles se proposent au désir¹⁶. » Ainsi, les premières pages de ce récit mettent en scène la proposition féminine jusqu'à la prise en main de l'événement par l'homme. Les rôles traditionnels sont respectés par l'auteure. D'ailleurs, la venue de l'homme jusqu'à la femme apparaît comme un événement dans le récit parce qu'il s'agit justement du moment où il assume l'initiative de la rencontre érotique, événement tout aussi important bien que plus bref que la scène de la proposition.

Lorsque la rencontre s'actualise enfin, elle prend la forme d'une relation érotique type, puisque c'est l'homme qui pose les actes de nature sexuelle. Il le fait sur le corps de la femme et en elle, mais pas avec elle :

Le jet s'écrase sur les lèvres, sur les dents offertes, il éclabousse les yeux, les cheveux et puis il descend le long du corps, inonde les seins, déjà lent à venir. Lorsqu'il atteint le sexe il a un regain de force, il s'écrase dans sa chaleur, se mélange à son foutre, écume, et puis il se tarit.¹⁷

Parlant de ce qui advient de la femme dans la relation érotique, Dardigna explique que « [l]e corps des femmes restitué à son lyrisme traditionnel sert à rendre visible le pouvoir masculin. [...] [Les hommes y sont] les acteurs sur le corps passif des femmes¹⁸. » Lorsque l'homme du texte éjacule sur le corps de la femme immobile au sol, Duras reprend littéralement cette particularité de la rencontre érotique. L'homme

¹⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris : François Maspero, 1980, p. 84-85.

¹⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 100.

du texte pose un acte délibéré à la surface du corps de la femme, mais cette dernière n'y prend pas part, elle demeure passive. Dans l'histoire qui nous intéresse, après avoir éjaculé sur son corps, l'homme pose son pied au centre de la poitrine de la femme. Il appuie de plus en plus fortement et ne s'arrête qu'au moment où elle crie de douleur :

Le pied appuie encore. Il s'enfonce, atteint la cage d'os, appuie encore.

Elle a crié. Il a entendu un cri. Il a le temps d'entendre que le cri ne s'arrête plus, d'entendre aussi qu'il faiblit. Et tandis qu'il croit avoir encore le temps de choisir, le pied hésite, et lourdement se descelle du corps, se sépare du cœur sous la poussée du cri.¹⁹

Cet acte violent s'inscrit dans le texte comme le prolongement de la relation sexuelle qui la précède, rien n'en marque la fin avant que ne se fasse entendre le cri de douleur de la femme. Ce n'est qu'ensuite que l'homme se sépare de la femme et retourne dans le couloir : « Il serait retombé dans le fauteuil du couloir sombre²⁰. » À propos du récit érotique traditionnel, Dardigna écrit justement que « la phase ultime de la torture d'une femme est fréquemment vécue comme nécessaire stimulation sexuelle du personnage masculin²¹. » La phase ultime de cette première rencontre atteint donc son paroxysme avec une scène de torture semblable à celle dont parle Dardigna, qui sert à l'affirmation sans ambiguïté du pouvoir phallogénique de domination masculine. De toute évidence, rien dans la première rencontre ne laisse croire que Duras cherchait à innover sur le plan des rapports érotiques, elle les répète tout simplement.

Dans le second mouvement érotique de *L'Homme assis dans le couloir*, Duras effectue un renversement complet des rôles empruntés par ses deux personnages. Cette fois, c'est la femme qui pose des actes sur le corps de l'homme. C'est aussi elle

¹⁹ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 134.

qui prend l'initiative de la rencontre en s'approchant de l'homme qui, contrairement à la femme, ne se propose pas, mais « amorce un mouvement de fuite et [...] retombe dans le fauteuil²². » La femme qui poursuit son avancée vers l'homme s'agenouille face à lui et sort son sexe de son vêtement. La seconde rencontre se limite essentiellement à cette scène de fellation, donc à des actes de nature sexuelle posés par la femme sur le corps de l'homme. Si le fait que c'est la femme qui assume le rôle du partenaire dominant dans une relation érotique peut sembler nouveau et différent, ce renversement n'implique pas nécessairement une innovation, ni une mise en échec de la logique phallogcentrique. Que la femme pose les gestes érotiques sur le corps de l'autre l'enfonce plutôt davantage dans une économie relationnelle qui n'est pas la sienne et qui l'aliène. Au sujet des relations lesbiennes qui ont lieu dans les récits érotiques traditionnels, Nancy Huston explique qu'elles servent justement à assurer la main mise totale du pouvoir phallogcentrique sur les femmes, puisque à la question : « “Que peuvent bien faire des femmes entre elles ?”, les pornographes donnent la réponse qui est pour eux la plus rassurante : “*La même chose.*”²³ » Bien que la rencontre de *L'Homme assis dans le couloir* concerne un homme et une femme, cette dernière entre dans l'économie relationnelle érotique en tant que personnage dominant. Dans la relation lesbienne telle que la décrit Huston, l'une des femmes assume la domination alors que l'autre se soumet, ce qui revient à dire que lorsqu'une femme assume le pôle dominant du couple dans une histoire érotique traditionnelle, elle ne se dissocie pas de la logique phallogcentrique mais l'assume pleinement. Dans cette perspective, la scène de la fellation n'évoque donc pas une libération du personnage féminin, mais bien plus un assentiment à demeurer dans l'économie relationnelle érotique et phallogcentrique. Ainsi, même en interchangeant les rôles des personnages, Duras ne mène pas ses personnages au-delà de la relation érotique traditionnelle : elle montre que l'opposition femme passive/homme actif peut être maintenue même si le personnage féminin pose des actes. D'ailleurs, le

²² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 25.

²³ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris : Denoël Gonthier, 2004, p. 87.

renversement des rôles qui a lieu dans ce segment de l'histoire est factuel, mais il ne transforme pas l'image de la femme véhiculée dans le récit érotique.

Au cours de cette deuxième rencontre, il semble évident que la réalisation de l'acte érotique répond au désir du personnage féminin. Toutefois, les rôles traditionnels ne sont inversés qu'illusoirement puisque c'est encore elle qui endosse le sentiment de souillure que génère l'accomplissement de l'acte érotique. Alors que l'homme est près de la jouissance, Duras écrit, au sujet de la femme : « Tandis que le crime est dans sa bouche, elle ne peut se permettre que de la mener, de la guider à la jouissance, les dents prêtes²⁴. » Le sexe de l'homme n'est pas en lui-même l'objet du crime, il ne le devient qu'à partir du moment où la femme le met dans sa bouche. Donc, ce n'est pas l'homme qui porte le crime, mais le geste de la femme. L'odieux de la relation érotique est encore porté par la femme même si la jouissance mise en cause est celle de l'homme. À ce sujet, Dardigna explique comment, lorsqu'un récit érotique démontre clairement que la femme désire l'accomplissement de l'acte érotique, sa culpabilité advient en même temps que la jouissance de l'homme. Elle écrit : « Étrange aveu, étonnante culpabilité : il s'agit d'admettre quelque chose qui rend coupable et qui, cependant, a été souhaité par le juge²⁵. » Le deuxième mouvement de l'histoire n'est qu'une variante de la trame érotique, et si la femme semble s'extraire de sa passivité millénaire parce qu'elle pose une série d'actes sur le corps de l'homme, les modalités de la rencontre à laquelle elle participe s'enlisent dans l'économie des rapports phallogocentriques. Par là, son mouvement lui-même est passif, puisqu'il se laisse assimiler par la logique phallogocentrique. Dans la relation imaginée par Duras, même si la femme pose des gestes, il est encore possible de dire qu'elle « subit passivement le désir de l'homme et se laisse assimiler par lui [...]»²⁶. » Ainsi, ce segment du texte n'innove pas au-delà de la tradition du récit érotique,

²⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 150.

²⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 187.

allant plutôt dans le même sens, poussant plus loin encore les limites de la domination phallogcentrique sur le corps de la femme.

Le dernier mouvement de cette histoire concerne à la fois l'homme et la femme. De tous les trois, il est le plus bref et aussi le plus violent. Entre les modalités de la première et de la deuxième, cette dernière rencontre marque la synthèse de cette histoire. Son mouvement érotique concerne à la fois l'homme et la femme et met en évidence l'enchevêtrement de leurs rôles au sein de la relation érotique. Duras écrit : « Ils sont couchés dans le couloir comme endormis tandis qu'autre chose se prépare dans la lente remontée du désir²⁷. » Dans ce pronom « Ils », l'homme et la femme sont tous deux présents et concernés par le désir à l'origine de la troisième rencontre. Cette dernière est amorcée lorsque la femme formule un vœu que l'homme réalise : « Et puis, elle dit qu'elle désire être frappée, elle dit au visage, elle le lui demande, viens. Il le fait [...]²⁸. » Cette fois, l'initiative de la rencontre est partagée par les personnages : elle la souhaite et il prend la décision de la réaliser. N'est-ce pas ce que, ensemble, nous révélaient les deux premières rencontres ? L'homme désire la relation érotique, il en assume l'initiative et la femme adhère à cette économie relationnelle de son plein gré, donc elle la désire aussi.

L'homme bat la femme à sa demande et elle y prend plaisir jusqu'au moment où « [...] ces gens sont submergés par le silence²⁹. » Il ne sera jamais clairement écrit que la femme est morte de cette rencontre ; elle ne fait que se taire et le silence emporte avec lui son image : « Je ne vois rien d'elle que son immobilité³⁰. » Néanmoins, elle ne fait plus partie de l'histoire et l'homme demeure seul : l'interaction n'a plus lieu. Si sa mort n'est pas nommée, symboliquement la femme

²⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

est morte puisqu'elle est disparue du texte en tant que personnage actant. Alors qu'elle décrit les relations entre un homme et une femme dans le cadre de la logique phallogénique, Simone de Beauvoir écrit : « il ne la possède qu'en la consommant, c'est-à-dire en la détruisant. Dans ces deux cas, il demeure seul, il est seul [...] »³¹. » Dans l'histoire qui nous intéresse, Duras met littéralement en application cette vérité que révèle Beauvoir, c'est-à-dire que la femme est détruite, morte symboliquement parce qu'elle se tait à jamais, et certainement morte physiquement. Surtout, le personnage masculin demeure seul, dans la solitude totale après avoir été déserté par l'autre. Dans le récit érotique traditionnel, la femme désire cette destruction dont parle Beauvoir, elle l'appelle et s'y soumet, « car la fin des textes érotiques [...] "prouve" que ce sont *les femmes qui abdiquent leur corps*³². » Le personnage féminin de notre histoire formule également le souhait de mourir : « Elle dit qu'elle voudrait mourir³³. » Ainsi, l'issue de cette histoire est mortifère pour le personnage féminin, mais elle confirme aussi que sa mort a été souhaitée. L'initiative lui revient, la responsabilité lui incombe et c'est encore, comme le disait Dardigna, « la sentence qui préexiste et la culpabilité [qui] devra coïncider avec celle-ci³⁴. » En écrivant le troisième mouvement de cette histoire, Duras ne cherchait certainement pas à innover, mais plutôt à pousser jusqu'à ses derniers retranchements les possibilités de la rencontre érotique : la sexualisation d'une rencontre purement violente.

2.1.3 Les aspects érotiques

Marguerite Duras n'a pas écrit *L'Homme assis dans le couloir* dans l'intention manifeste de produire un texte purement érotique, mais plutôt dans le but de faire le récit d'une passion tellement forte qu'en bout de ligne « le désir est si violent qu'il est

³¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 187.

³² Nancy Huston, *op. cit.*, p. 86.

³³ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 33.

³⁴ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 150.

atteint mortellement³⁵. » Comme nous venons de l'expliquer, il demeure néanmoins que dans la composition de cette histoire, plusieurs éléments du récit érotique traditionnel sont utilisés par l'auteure. En dehors de la relation qui unit l'homme et la femme du texte, d'autres aspects de ce récit peuvent aussi être associés à la tradition érotique comme la situation spatio-temporelle de cette histoire ainsi que le flou identitaire entourant les personnages qui y prennent part.

L'histoire de *L'Homme assis dans le couloir* n'est pas située de façon précise ni dans le temps ni dans l'espace ; elle se déroule au moment présent et dans le lieu sans nom de la relation. Il n'y a pas ce que Dominique Maingueneau appelle des indications temporelles ou spatiales à repérage absolu qui situeraient l'histoire dans un lieu connu ou à une date précise de l'Histoire, mais uniquement des déictiques spatiaux et temporels qu'il définit ainsi : « Si les déictiques *spatiaux* s'organisent à partir de la position du corps de l'énonciateur, les déictiques *temporels* prennent pour origine *le moment de l'énonciation*, moment qui correspond au *présent linguistique*³⁶. » Dans le récit qui nous intéresse, le décompte du temps commence avec les premières lignes du texte alors qu'il est question de l'arrivée de la femme près de la maison : « 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 soleil³⁷. » L'histoire commence avec ce « maintenant » qui est un déictique temporel parce qu'il n'a de référence qu'à l'intérieur de la fiction. Ainsi, le récit est dépourvu de datation : ce qui a précédé le moment où le décompte du temps fictionnel commence se situe dans un passé imprécis et rien n'est dit de ce qui viendra à la suite du texte. En ce qui a trait à l'identification géographique de cette histoire, il en va de

³⁵ Entrevue avec Suzanne Lamy, Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin 1981 à Paris, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal : Éditions Spirale, 1981, p. 62.

³⁶ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Nathan, 4^e édition, 2003, p.33.

³⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 8.

même, bien que l'espace fictionnel soit décrit de façon plus précise. Le récit s'ouvre sur la description du lieu dans lequel se trouvent les personnages :

L'homme aurait été **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.³⁸

L'espace dans lequel se retrouvent les deux personnages, séparés par la porte ouverte de la maison, n'est pas situé ; le point spatial central du récit sont les personnages autour desquels la circonférence de l'espace ne s'étend qu'illusoirement jusqu'à un fleuve imperceptible au-delà duquel « un espace indéfini, une immensité toujours brumeuse³⁹ » jette ce lieu dans un flou insondable. Encore une fois, les indications spatiales sont des déictiques, même si elles se réfèrent à la position des personnages de l'histoire plutôt qu'à l'énonciateur. En soi, ces caractéristiques sont courantes dans la littérature contemporaine, mais elles sont aussi particulièrement exacerbées dans un récit érotique traditionnel, de la même façon qu'elles le sont dans *L'Homme assis dans le couloir*. À ce sujet, Susan Sontag écrit : « The ahistorical dreamlike landscape where action is situated, the peculiarly congealed time in which acts are performed—these occur almost as often in science-fiction as they do in pornography⁴⁰. » Tout comme la science fiction, la littérature érotique n'est pas écrite dans un souci de réalisme, ce que le flou spatio-temporel met en évidence. En ce sens, *L'Homme assis dans le couloir* répond à cet impératif de la littérature érotique. Ce fait est d'autant plus remarquable qu'il est courant, dans l'oeuvre de Marguerite Duras, de retrouver des indications temporelles ou spatiales à repérage absolu. Nous n'avons qu'à penser à l'importante signification que prennent les villes d'Hiroshima et de Nevers dans *Hiroshima mon amour*, ainsi qu'à la mise en situation

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

⁴⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 46.

temporelle précise de cette histoire pour saisir à quel point le fait de ne pas situer son histoire dans l'espace et dans le temps peut être signifiant dans une œuvre de Duras. Il est aussi impossible de ne pas mettre en relation cette particularité du texte et son rapport à la littérature érotique.

De la même façon, les personnages de cette histoire ne font pas l'objet d'une description. En dehors de leur appartenance sexuelle pour laquelle ils sont clairement identifiés, ils demeurent dans un flou identitaire. Il se nomme « il » ou « l'homme » et elle se nomme « elle » ou « la femme ». Ils ne possèdent aucune autre détermination identitaire que leur appartenance sexuelle ; elle pourrait être toutes les femmes, comme il représente en même temps tous les hommes. Il semble que dans cette œuvre, l'identité des personnages ne compte pas plus que dans le récit érotique traditionnel dans lequel, comme le dit Nancy Huston : « *N'importe quel corps de femme fera aussi bien l'affaire*⁴¹ ». Dans *L'Homme assis dans le couloir*, un homme et une femme ne seront jamais *cet* homme et *cette* femme, ils n'ont pas d'identité, ne viennent de nulle part et n'iront pas ailleurs qu'au lieu de leur rencontre qui se déroule dans un présent éternel sans début marqué et sans futur à venir. Cette histoire n'est pas contextualisée et bien que ce choix de l'auteure n'ait pas nécessairement été motivé par un souci de mimétisme à l'égard de la littérature érotique, il n'en demeure pas moins qu'il donne plus de consistance à l'affirmation selon laquelle cette histoire est construite à partir de certaines conventions de la littérature érotique.

Malgré la présence évidente de plusieurs éléments de la littérature érotique dans cette œuvre, il nous semble contestable d'affirmer que Duras a cherché à écrire une histoire proprement érotique. S'il est certain qu'on retrouve des caractéristiques de la littérature érotique dans ce texte, nous verrons aussi que sa narration neutralise les effets de lecture qui auraient pu en émaner et, de ce fait, confirme que *L'Homme*

⁴¹ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 228.

assis dans le couloir n'est pas un récit purement érotique, mais plutôt une fiction sur les passions impossibles entre les sexes.

2.2 La narration

La relation du couple de *L'Homme assis dans le couloir* demeure dans les limites de la trame érotique, voire même pornographique, d'où le fait que les critiques y ont vu la reprise scandaleuse du discours érotique. Toutefois, ces accusations ne peuvent dépasser l'histoire que raconte le texte, puisque la narration finement travaillée se dissocie du récit érotique phallogénique. Plusieurs aspects de ce texte vont à l'encontre de la logique pornographique. Nous les aborderons à partir de la narration, puisque le travail de la narratrice est la pierre angulaire de la mise en échec du discours érotique menée dans ce texte.

Nous l'avons déjà affirmé, dans le récit érotique, la place du lecteur est creusée à même le texte et la relation érotique est décrite pour son regard, qui se pose sur le corps de la femme à la place qu'occupe pour lui le personnage masculin. La narratrice de *L'Homme assis dans le couloir* court-circuite le mécanisme de lecture et se pose comme une entrave à la prise de position du lecteur. Jamais la lecture de ce texte ne procurera le plaisir cathartique auquel un texte érotique est destiné. La position ambiguë de la narratrice, entre narrateur omniscient et personnage observateur, lui permet d'agir sur la relation. Son regard posé sur la rencontre érotique de nos deux personnages apporte une couleur étrangère teintée d'une pensée critique sur la logique érotique, dans une histoire qui demeure pourtant à l'intérieur de ses limites traditionnelles. Dans ce texte, ce n'est plus ce qui est raconté qui fait une différence, mais bien la façon de le raconter ; c'est là que prend forme la vision critique de l'auteure dont certains spécialistes déploraient l'absence. La narratrice entre également en relation avec le personnage féminin. De leur rencontre et à travers

une sorte de dédoublement du féminin, l'éveil d'une conscience féminine se produit à l'intérieur d'un genre qui sert généralement à élever un discours masculin sur le silence imposé aux femmes.

2.2.1 La narratrice et le lecteur

La narratrice de ce récit constitue à elle seule la pierre angulaire des innovations mises de l'avant par le texte : autour d'elle se déconstruit et se fige l'engrenage inhérent à la littérature érotique. Elle n'est ni totalement omnisciente, ni simplement un actant : elle dit « Je » et observe le déroulement des rencontres sans y prendre part. Ainsi, le récit qu'elle fait ne demeure pas à l'intérieur des limites du récit érotique, il le dépasse et surtout le rend inopérant. Plutôt que de cerner la place du lecteur, elle laisse son empreinte sur l'histoire comme un filtre par lequel la lecture doit nécessairement passer pour se rendre jusqu'à la relation qui, elle, est érotique. La narratrice ne donne pas accès à la relation ; au contraire, son action sert à obstruer la vision du lecteur. Dans ce récit, rien n'est mis en place qui pourrait laisser croire que le texte s'adresse aux lecteurs ciblés par la littérature érotique traditionnelle. La place qui est réservée dans le texte érotique à des lecteurs-voyeurs n'existe pas dans *L'Homme assis dans le couloir*. Ainsi, la venue à la jouissance qui devrait être le moment paroxystique de la lecture auquel la mise en récit traditionnelle se destine est escamotée par la narratrice lors des deux premières rencontres. Elle n'advient pas dans le texte mais se glisse plutôt dans les interstices des mots et des lignes. De la première rencontre, il est dit : « Elle a crié. Il a entendu un cri. Il a le temps d'entendre que le cri ne s'arrête plus, d'entendre aussi qu'il faiblit⁴². » Le cri poussé par la femme au moment où l'homme appuie son pied sur sa poitrine constitue l'aboutissement de cette première rencontre ; pourtant, le moment de la jouissance

⁴² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 20.

douloureuse n'a pas lieu dans le présent de la narration ; il est déjà advenu au moment où il est raconté. La narratrice dit : « Elle a crié » et non pas : « Elle crie ». Le cri faiblit alors même qu'il est entendu et le moment ultime de la rencontre n'a pas lieu textuellement, pas plus qu'il n'est raconté lors de la seconde rencontre. De cette dernière, nous pouvons même dire que la jouissance des personnages advient dans le blanc de la page, dans l'espace que cerne l'alinéa qui sépare : « Il s'allonge longtemps sur elle, il la pénètre, reste encore là, sans mouvement, tandis qu'elle pleure. » et « Ils viennent de jouir⁴³. » S'il est clair que les personnages sont arrivés à la jouissance, elle ne concerne qu'eux et n'est pas racontée de façon à impliquer le lecteur. De même, si la narratrice y prend part à titre d'observatrice, elle ne prend pas position au profit du lecteur, si bien que la jouissance des personnages ne le concerne plus. La relation triangulaire du texte érotique qui s'ouvre généralement au-delà de la fiction pour y inclure le lecteur se referme ici sur l'espace fictionnel : la narratrice se place entre les personnages et le lecteur plutôt que de faire le pont entre les deux. Sa position change également la donne en ce qui a trait à la logique des regards.

Dans ce récit, tout un jeu de regards se trame entre l'homme et la femme, mais aussi entre ceux-ci et la narratrice. Toutefois, la narratrice garde le contrôle sur ce qui, de ces regards, sera rendu aux lecteurs. Dardigna disait, parlant des femmes, que dans le texte érotique « Il faut qu'elles soient vues⁴⁴. » Dans le récit qui nous intéresse, le personnage féminin est regardé tant par l'homme que par la narratrice, mais elle n'est pas regardée dans le sens où l'entend Dardigna, c'est-à-dire au profit du lecteur. La narratrice n'appuie pas sa description sur l'objet du regard mais sur le fait qu'il y a des regards, que la femme est regardée : « Elle sait qu'il la regarde, qu'il voit tout. Elle le sait les yeux fermés comme je le sais moi, moi qui regarde. Il s'agit

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 104.

d'une certitude⁴⁵. » Les regards de l'homme sont bien présents, ils se posent sur la femme qui n'est pas plus un sujet regardant que ne doit l'être la femme d'une histoire érotique. Cependant, ce qui est généralement mis de l'avant dans un texte érotique, c'est le corps de la femme perçu à travers le point de vue de l'homme. Dans *L'Homme assis dans le couloir*, la femme n'est pas décrite en focalisation interne par le personnage masculin. Même si le corps féminin est décrit ailleurs dans le texte, il s'agit toujours d'une description assumée par le point de vue de la narratrice.

Il y a donc une mise en scène des regards dans le texte, mais elle ne concerne que leurs interactions et non pas l'objet traditionnel du regard érotique. À ce sujet, John Berger écrit : « Les hommes commencent par observer les femmes avant d'avoir le moindre commerce avec elles. [...] C'est ainsi que les femmes se transforment en objet et plus particulièrement en objet du voir : en spectacle⁴⁶. » Ici, la narratrice parle des regards, mais elle n'aborde pas leur objet de convoitise. À la lecture, les regards n'ont donc plus l'effet escompté, c'est-à-dire qu'ils ne font plus du corps féminin un spectacle. Ainsi le travail de la narratrice obstrue le regard du lecteur, intercepte celui du personnage masculin et n'aborde les regards que pour eux-mêmes. Elle affirme leur existence mais ne leur permet pas de produire l'effet auquel ils se destinent. Savoir que la femme est regardée n'est pas l'équivalent de posséder une vue textuelle sur son corps. En mettant en évidence les mécanismes narratifs du texte érotique concernant le jeu des regards, la narratrice les rend inopérants.

⁴⁵ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ John Berger, *Voir le voir*, trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris : Alain Moreau, 1972, p. 51.

2.2.2 La narratrice et le couple

Le travail de la narratrice ne se limite toutefois pas uniquement à la transformation du mécanisme de lecture. Bien sûr, nous avons déjà montré comment la relation qui a lieu entre l'homme et la femme de cette histoire demeure dans les limites de la relation érotique traditionnelle. Nous pouvons donc affirmer comme une évidence que la narratrice n'intervient pas entre les personnages de façon à fausser la nature de leurs rapports. Néanmoins, son travail narratif a un effet sur la relation : elle la présente autrement qu'elle est vécue par les personnages. Dans son ouvrage sur la pornographie, Linda Williams écrit : « since he cannot touch the woman, the spectator gets to see more of her; but seeing more means confronting the hidden "wonders" of sexual difference [...]»⁴⁷. » Ce qui revient à dire que si, selon la logique pornographique, le fait de regarder le corps de la femme procure une connaissance à son sujet, cette connaissance concerne précisément le mystère de la différence sexuelle. Ainsi, dans un texte érotique, le désir de voir le corps de la femme est associé au désir d'en savoir davantage sur elle et sur sa féminité. Plus généralement, le voir concerne aussi le savoir et n'est pas uniquement limité à ce qui est perceptible visuellement.

Dans *L'Homme assis dans le couloir*, les propos de la narratrice travaillent cette particularité de façon exacerbée, c'est-à-dire que lorsqu'elle dit « je vois », il faut entendre « je sais ». Par exemple, la narratrice dit : « Je vois que rien n'égale en puissance cette douceur sinon l'interdit formel d'y porter atteinte⁴⁸. » Ce que la narratrice dit voir est une chose qu'elle sait : la puissance, la douceur et l'interdit ne sont pas des choses qu'elle voit, mais des vérités qu'elle connaît. L'équivalence entre le fait de voir et le fait de savoir est propre au récit érotique, mais dans ce cas, elle ne

⁴⁷Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley : University of California Press, 1989, p. 83.

⁴⁸Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 27.

concerne plus uniquement la différence sexuelle mais l'ensemble de la relation. Ainsi, ne pas voir ne signifie plus être dans l'impossibilité de capter visuellement la chose regardée, mais bien être dans l'impossibilité de la comprendre, de savoir ce qu'elle est. Elle nous dit, en quelque sorte, qu'elle se retrouve aux limites du langage, là où l'indicible commence. Lorsque la femme s'approche de l'homme assis dans le couloir lors de la deuxième rencontre, la narratrice dit : « Puis je ne vois plus rien au-delà des faits⁴⁹. » De même qu'à la fin du récit, elle ne nommera jamais le moment de la mort de la femme parce qu'elle est indicible et incompréhensible. Établissant elle-même la relation entre voir et savoir, elle décrit la femme morte ainsi : « Je ne vois rien d'elle que l'immobilité. Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort⁵⁰. » Au sujet du rapport entre voir et savoir, Berger écrit : « Le rapport entre ce que nous savons et nous voyons n'est jamais fixé une fois pour toutes. [...] La connaissance, l'explication ne correspondent jamais tout à fait à la vue⁵¹. » Ainsi, selon Berger, voir ne signifie jamais savoir. Mais dans *L'Homme assis dans le couloir*, la narratrice ne voit plus que ce qu'elle sait. En soi, cette équivalence n'apporte rien de plus au récit, mais dès lors que la narratrice ne voit plus ce qui est visible à l'œil comme le corps mort de la femme étendu sur le sol ou encore la femme qui entre dans un rapport érotique qui l'aliène, elle soutient un discours sur l'érotisme. Dans ce cas, lorsqu'elle ne voit pas, elle affirme que ce qui se déroule sous ses yeux est incompréhensible et lui est étranger. Parce qu'il s'agit d'une narratrice et non d'un narrateur, ce qu'elle dit ne pas reconnaître concerne précisément ce qui dénature la femme dans la relation érotique, ce qui l'aliène. Ainsi, l'équivalence entre voir et savoir permet de poser, sur une histoire érotique traditionnelle, un regard critique qui la remet en question. Sa façon de décrire les corps des personnages en fait tout autant.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵¹ John Berger, *op. cit.*, p. 7.

L'écriture des corps ne concerne pas l'interaction entre les deux corps des personnages, mais bien la description de chacun d'eux qu'en donne la narratrice. Cette histoire se divise en trois mouvements bien définis, trois rencontres successives au cours desquelles les personnages assument des rôles différents. Ainsi, le pôle féminin de la relation est tour à tour occupé par la femme, l'homme, puis encore la femme. L'écriture des corps particulière à la narratrice s'applique toujours au personnage en train d'occuper le pôle féminin de la relation. Concernant les corps, le regard de la narratrice a un effet morcelant : il les mutile par la description qu'elle en fait dès lors qu'ils occupent le pôle féminin de la relation et qu'ils sont traités comme un objet de chair. La mutilation visuelle procède toujours de la même façon : la tête du personnage dominé ne se rattache plus à son corps, la narratrice ne la voit plus que séparée, éloignée du corps, en même temps que ce dernier est décrit avec des mots qui recèlent la violence, suggèrent une douleur inexprimée et un enfermement dans la laideur. Lors de la première relation, l'ensemble de ce travail narratif se produit à l'intérieur d'un même segment textuel. La narratrice écrit :

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, indécise, aux abords du visage, mais je ne peux pas faire qu'elle s'y fonde jusqu'à lui devenir particulière.⁵²

La laideur, la souffrance, la décapitation narrative ainsi que la violence des mots choisis y sont tous exploités.

Si nous considérons que « le principe d'identité loge essentiellement sur le visage⁵³ », la décapitation textuelle qu'opère la narratrice à travers l'écriture du corps exacerbe la violence identitaire faite au personnage dont le corps est réduit à l'état

⁵² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 12-13.

⁵³ David Le Breton, *Des visages*, Paris : Éditions A.M. Métailié, 1992, p. 238.

d'objet par la relation érotique. Celle-ci nie la subjectivité de l'autre et comme le visage est le lieu privilégié de son affirmation, il est détaché du corps et ce dernier est décrit violemment parce que s'abandonner à la relation érotique telle qu'elle est décrite dans cette histoire, c'est encore se faire violence.

De nombreux critiques se sont penchés sur la féminisation du sexe de l'homme que la narratrice ne nomme qu'en usant du pronom personnel « elle » qui fait référence au mot *verge*. Toutefois, il est clair que ce choix est motivé par le désir de désigner d'un terme féminin le corps de l'homme, ce qui s'explique bien puisque lors de la deuxième rencontre, ce dernier occupe le pôle féminin de la relation et c'est de son corps que la femme use comme d'un objet. Dans cette situation, son corps est décrit par la narratrice exactement comme l'a été celui de la femme lors de la rencontre précédente. La décapitation textuelle a également lieu : « L'homme. La tête du corps emportée gémit, jalouse et délaissée⁵⁴. » La description du sexe de l'homme se fait aussi violente que l'a été celle du corps de la femme. La narratrice décrit celui-ci comme « cette chose grossière et brutale⁵⁵. » Il est à noter cependant que si la narratrice sépare la tête de l'homme de son corps, la description empreinte de violence ne concerne que son sexe et non pas l'ensemble de son corps. Mais, comme Dardigna, Huston et Williams l'ont répété, dans un texte érotique, le corps de la femme est décrit à outrance, alors qu'on parlera très peu du corps de l'homme, et souvent, on ne parlera que de son sexe. Il n'en demeure pas moins que les propos de la narratrice au sujet du corps de l'homme et de la femme de *L'Homme assis dans le couloir* sont d'une violence exacerbée qui souligne le passage de sujet à objet que subit le personnage soumis à l'intérieur de la relation érotique. L'arrachement entre le corps et la tête doit être compris comme une métaphore circonscrivant la violence identitaire qu'inflige la relation érotique au personnage dominé. Encore d'un point de vue identitaire, la relation qui unit la narratrice au personnage féminin permet la mise

⁵⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

en place d'une conscience féminine à l'intérieur d'une histoire qui donne, à prime abord, l'impression de la nier.

En effet, si la position de la narratrice semble ambiguë, c'est entre autres parce que malgré la distance qui la sépare des personnages, elle entretient une relation à sens unique avec le personnage féminin. Jamais la femme du texte ne s'adresse à la narratrice, mais celle-ci lui parle à l'oreille et lui décrit les actes de l'homme. Au moment où l'homme s'approche enfin de la femme, la narratrice déclare : « Nous entendons que l'on marche elle et moi⁵⁶. » Toutes les interactions ont lieu au cours de la première rencontre sexuelle, pendant que la femme se soumet aux désirs érotiques de l'homme. Dans cette situation, le personnage féminin se propose comme un objet propre à la consommation, son corps n'est plus qu'une chair prête à s'abandonner à la jouissance de l'autre. Elle garde les yeux clos, elle est sans voix, rien ne lui permet d'affirmer sa subjectivité puisque la relation dans laquelle elle se trouve ne la reconnaît pas. Au sujet de la femme qui ouvre enfin ses yeux, la narratrice dit : « Les yeux de la femme s'entrouvrent sans regard et se referment⁵⁷. » Si elle demeure les yeux clos, c'est davantage parce qu'elle n'a ni regard ni point de vue, et que rien ne sert de les ouvrir. La totalité des interventions de la narratrice vise donc à rendre accessible à la femme la vision de l'homme qu'elle n'a pas et, surtout, la compréhension de la relation à laquelle elle s'abandonne. Elle écrit donc : « Je lui parle et je lui dis ce que l'homme fait. Je lui dis aussi ce qu'il advient d'elle. Qu'elle voie, c'est ce que je désire⁵⁸. »

De ce fait, la narratrice et le personnage forment les deux instances propres à l'image dédoublée de la femme que définit Berger. Celui-ci explique que la présence sociale d'une femme la confronte à la nécessité de toujours travailler son apparence,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

sa façon de se présenter, puisqu'elle est toujours d'abord l'objet des regards avant d'être considérée comme un sujet. Cet état de constante surveillance de soi-même agit sur l'identité des femmes et « elle en vient à considérer en elle celle qui *surveille* et celle qui est *surveillée* comme deux éléments constitutants mais toujours distincts [...]»⁵⁹. » La narratrice et la femme de *L'Homme assis dans le couloir* jouent les rôles complémentaires définis par Berger : le personnage féminin est surveillé par la narratrice, mais elles se distinguent clairement l'une de l'autre et n'entrent jamais en conjonction. Contrairement à celle de Berger, la surveillante de notre texte n'agit pas conformément à la logique phallogcentrique : sa surveillance et son action visent à mettre en évidence la subjectivité du personnage féminin et les aliénations que la relation érotique lui inflige. Voilà pourquoi elle insiste pour que la femme voie : elle désire la voir adhérer enfin à un point de vue sur la relation érotique plutôt que de la voir s'abandonner dans une relation qui l'aliène. En elle-même, la narratrice se fait aussi la représentante d'une conscience féminine, d'une instance féminine douée de pensée possédant un point de vue propre qui s'étend entre les lignes d'une histoire où le féminin est bafoué. Ainsi, si l'ensemble du travail narratif de la narratrice tente de mettre en échec la logique érotique et phallogcentrique mise de l'avant par l'histoire, c'est justement parce qu'elle permet l'éveil d'une conscience et d'un point de vue assumés par une femme.

L'instance narrative de *L'Homme assis dans le couloir* n'agit certainement pas au profit du discours érotique. Malgré le fait que cette histoire respecte l'idée même d'une rencontre érotique dans laquelle la femme ou le féminin est avili par la relation, la narration obstrue la vue du lecteur et met un frein au processus de lecture auquel le texte érotique se destine. En ce sens, ce texte n'est pas une pièce de la littérature érotique, il s'en défait et l'utilise afin de mieux la mettre en échec. Non seulement il ne permettra jamais au lecteur de trouver son plaisir, mais sa narration laisse flotter à

⁵⁹ John Berger, *op. cit.*, p. 50.

sa surface, comme une évidence, les mécanismes inopérants de la narration érotique traditionnelle. Plutôt que de recevoir un laissez-passer lui donnant accès à l'ensemble de l'histoire érotique jusqu'à la jouissance, le lecteur ne se voit accorder qu'une visite guidée de la mécanique des regards et il fait la découverte de la violence exacerbée que recèle la rencontre érotique. Il apprend aussi qu'à force de regarder se faire et se défaire les rencontres, rien ne lui sera révélé de la femme autre que l'impossibilité de posséder enfin un savoir sur elle. Le tour de manège est interrompu ; ne reste plus au lecteur qu'à faire la visite de la machinerie aux engrenages finement entrelacés du texte érotique. La position ambiguë de la narratrice la place quelque part entre le lecteur et le personnage féminin qu'elle protège des regards et à qui elle tente d'insuffler un point de vue étranger à la logique érotique. Au-delà de la mise en échec du discours érotique, cette œuvre s'ouvre sur une proposition plus noble, inachevée parce qu'inépuisable : l'amour.

2.3 L'amour et la différence sexuelle

Nous savons maintenant que si l'histoire de *L'Homme assis dans le couloir* est érotique, sa narration va à contre-courant du genre. Cependant, il est aussi possible de dire que ce court récit ouvre la voie à une représentation symbolique de l'amour vécue sous le mode des passions impossibles. C'est sur ce point que *L'Homme assis dans le couloir* se rapproche des thèmes plus généralement exploités par Duras dans son œuvre. C'est d'ailleurs à partir de cette interprétation qu'est construite l'étude comparative d'Yvonne Guers-Villate, qui met en évidence la relation qui existe entre ce récit et *Moderato Cantabile*. Dans une autre étude consacrée à la relation qui existe entre nos deux récits, Marcelle Marini affirme que, chez Duras, l'objet de la quête érotique c'est aussi lorsque « [l]a jouissance naît d'un accord où l'apprentissage d'une complémentarité parfaite effacerait ce que la différence peut avoir

d'inquiétant⁶⁰. » La *vertigineuse adéquation* dont parle Marini et à laquelle tentent d'arriver les personnages de cette histoire ne concerne pas uniquement l'envie de jouir du corps de l'autre, mais aussi celle de le posséder pour soi. Elle repose sur la croyance que le bonheur mutuel de s'appartenir l'un l'autre est possible. Cette envie incontrôlable se manifeste dans ce récit sous le mode de la rencontre érotique, donc à partir des déterminations phallogocentriques du rapport à l'autre, et en ce sens, elle est immanquablement vouée à l'échec puisque, comme l'écrivait Beauvoir, dans ce type de rapport à l'autre, l'homme ne possède la femme « qu'en la consommant, c'est-à-dire en la détruisant⁶¹. » La passion vécue sous le mode de la rencontre érotique par les personnages ne mènera jamais qu'à la destruction et comme l'érotisme traditionnel est misogyne, la femme en sera la victime.

Néanmoins, l'amour vécu comme une envie passionnée de posséder l'autre transcende chacune des rencontres érotiques imaginées par Duras. Lors de la première et de la seconde rencontre, l'homme puis la femme expriment l'amour qu'ils éprouvent à l'égard de celui ou celle en train d'occuper le pôle féminin de la relation. L'homme dit : « Je t'aime. Toi⁶². » La femme aussi : « Je t'aime⁶³. » Il s'agit des deux seuls segments du texte dans lesquels les paroles des personnages sont rapportées en discours direct, comme si la narratrice ne pouvait intervenir dans l'affirmation d'un amour qui ne la concerne pas. Impliquée dans tous les autres aspects de l'histoire, la narratrice se tient à l'écart de cet amour précisément parce qu'il ne se représente pas et qu'elle ne peut ni en faire le récit ni empêcher qu'il advienne. Par ailleurs, l'expression de cet amour qui passe par la relation érotique se manifeste toujours comme une envie d'entrer littéralement dans le corps de l'autre. Le mouvement du pied de l'homme vers le cœur de la femme s'arrête avant d'avoir atteint la fin de son parcours parce qu'elle a crié et qu'elle souffre : « elle en

⁶⁰ Marcelle Marini, « La Mort d'une érotique », *Cahiers Renaud-Barrault* (1983), n° 106, p. 38.

⁶¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 187.

⁶² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 18.

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

percevrait la progression, la pression du pied sur le cœur⁶⁴. » Il est interrompu, mais il ne connaît pas son aboutissement, si bien que la femme le reprendra sur le corps de l'homme alors qu'elle ne veut plus qu'avalier son sexe. Comme l'homme avant elle, la femme ne s'arrête qu'au moment où il crie lui aussi de douleur. Parce que le désir impossible de posséder l'autre se fait impératif, « l'appel à l'amour se fait alors appel à la violence⁶⁵. » Cette violence ne se manifeste qu'en réponse au désir de fusion des corps propre aux passions impossibles. Cependant, le chemin que prennent les personnages est sans fin et la narratrice pose sur leur histoire, comme un voile de clarté, l'histoire du ciel qui se couvre au-dessus d'eux.

Dès lors qu'elle situe dans l'espace les personnages de ce récit, la narratrice introduit un espace indéfini et englobant autour, au-dessus et au-devant d'eux qu'elle nomme cette « immensité toujours brumeuse qui pourrait être celle de la mer⁶⁶. » La mer ou le fleuve ne sera jamais visible ni pour elle ni pour les personnages, mais le mouvement des nuages qui s'avancent dans le ciel et qui couvrent le couple va infiniment à sa rencontre. Comme pour marquer la continuité qui lie les deux premières rencontres, le tarissement de la première et la lente montée de la seconde, la narratrice s'attarde à ce paysage flou qui se couvre :

Je vois ce qu'il ne regarde pas et qui cependant se devine et se voit face au couloir, ces vallonnements si beaux avant le fleuve et cette immensité mauve toujours noyée de brume qui devrait être celle de la mer. La nudité de la pleine, la direction de la pluie devrait être celle de la mer.⁶⁷

Elle ajoute aussi à la description de ce décor l'amour des personnages qu'elle ne peut aborder que symboliquement : « Et cet amour si fort. Je le sais, de cet amour si fort. La mer est ce que je ne vois pas. Je sais qu'elle est au-delà du visible de l'homme et

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁵ Chantal Théry, *À corps perdu : L'espace dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Thèse de doctorat de 3^e cycle : Aix-en-Provence, 1985, p. 181.

⁶⁶ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

de la femme⁶⁸. » La relation qui unit les paysages durassiens et l'expression impossible de l'amour a d'ailleurs été reconnue par Duras elle-même : « Je ne sais pas écrire sur l'amour. [...] Or, quand j'écris sur la mer, sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, sur le beau temps, sur les zones fluviales de la mer, je suis complètement dans l'amour⁶⁹. » Dans *L'Homme assis dans le couloir*, Duras reprend cette équivalence.

Ainsi, le désir des personnages d'expérimenter l'amour comme une fusion des corps est exprimée par la narratrice à travers l'avancée des nuages vers la mer, mais elle est aussi présentée comme une course vaine qui ne se terminera jamais. Le pays occupé par les personnages, cette plaine nue sur laquelle ils s'acharnent à recommencer sans fin des rencontres qui ne seront toujours qu'érotiques et jamais amoureuses, est aussi sans fin : « C'est un pays qui fuit devant soi, qui ne laisse pas de le voir et le voir encore, un mouvement où ne jamais s'arrêter, ne jamais connaître la fin⁷⁰. » Au-dessus d'eux, le mouvement infini du ciel unit les trois segments du texte à l'intérieur d'un même parcours dirigé vers « l'immensité brumeuse ». Alors qu'elle ne voit plus rien de la femme morte sous les coups de l'homme, qu'elle ne sait plus trouver les mots d'un tel désastre, elle écrit que le ciel « est arrêté dans sa lente course vers l'éternité⁷¹. » La mort de la femme met un terme à la course passionnée des personnages et à celle des nuages rappelant que le corps demeure une limite indépassable entre soi et l'autre. Le désir de passer outre cette limite est donc mortifère sous la plume de Duras. Beauvoir le disait, une rencontre entre les sexes effectuée sous un mode phallogentrique ne mènera jamais qu'à la destruction de la femme. Ici, la destruction est littérale, la femme meurt et ne reste plus que son corps sur lequel, seul, l'homme pleure.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁹ Marguerite Duras, *Marguerite Duras à Montréal*, présenté par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal : Spirale, 1981, p. 49.

⁷⁰ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, *op. cit.*, p. 26.

⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

L'impossibilité de réaliser pleinement le désir suscité par la passion chez Duras se rapproche de l'idée du désastre telle que la développe Maurice Blanchot. Ce que Duras met en évidence avec *L'Homme assis dans le couloir*, Blanchot l'affirme dans *L'écriture du désastre* : « Le désastre n'est pas majuscule, il rend peut-être la mort vaine ; il ne se superpose pas, tout en y suppléant, à l'espacement du mourir⁷². » La mort de la femme ne marque donc pas la venue du désastre, mais plutôt l'interruption d'un mouvement vers l'autre, dans le corps de l'autre, selon un mode qui tient toujours déjà du désastre. Battre la femme, c'était encore tenter de détruire la barrière corporelle infranchissable qui la sépare de l'homme, mais sa mort advient avant que la jouissance mutuelle et totale de l'autre ne se produise. Elle était impossible et la désirer marquait déjà la venue du désastre qui ne s'accomplit jamais au présent parce qu'il est toujours déjà là.

L'Homme assis dans le couloir est donc l'histoire d'une passion impossible vécue sous un mode étranger à la narratrice et au personnage féminin et par là destructeur du féminin. Les yeux fermés, le personnage féminin s'abandonne aveuglément à cette tentative, déjà désastreuse dès lors qu'elle est désirée, de laisser son corps s'ouvrir et révéler des secrets qu'il ne possède pas pour un homme aussi aveuglé par son amour et incapable de voir qu'il cherche à posséder un savoir qui n'existe pas. Vu sous cet angle, *L'Homme assis dans le couloir* fait apparaître au terme de son histoire la même vision de la différence sexuelle que celle avancée par Derrida lorsqu'il écrivait : « Il n'y a donc pas de vérité en soi de la différence sexuelle en soi, de l'homme ou de la femme en soi [...] ⁷³. » La recherche d'une ouverture dans le corps de l'autre, d'un savoir révélé par son corps roué de coups se termine ici par la mort de la femme. Le mouvement sans fin esquissé dès l'ouverture du récit ne se tarit pas ; il était destiné à demeurer inachevé. L'amour des personnages se définit

⁷² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, coll. NRF, 1980, p. 9.

⁷³ Jacques Derrida, *Éperons : Les styles de Nietzsche*, Paris : Flammarion, 1978, p. 84.

donc comme l'aveuglant désir de posséder une connaissance et d'entrer dans une relation pleine, totale et mutuelle au-delà des limites indépassables qu'impose la corporéité de l'être. Derrida dit qu'il n'y a rien à savoir au sujet de la différence sexuelle, ce récit durassien nous dit surtout qu'il n'y a aucun moyen de savoir. Il nous dit aussi que la passion amoureuse est invariablement animée par un désir impossible à réaliser.

Au terme de cette étude de *L'Homme assis dans le couloir*, il est devenu clair qu'il ne s'agit pas d'un récit érotique, mais que l'auteure en use afin d'explorer une forme particulière de la relation à l'autre sexe : la passion. User du corps de l'autre féminin comme d'un objet dans l'espoir d'enfin connaître la vérité de sa différence est toujours désastreux. Marguerite Duras reprend la trame érotique parce qu'elle est aussi l'histoire d'une passion impossible ; la rencontre érotique entre un homme et une femme est toujours inachevée, toujours vaine. Le seul plaisir que peut produire un récit érotique est celui du lecteur, mais dans ce cas-ci, même cette jouissance est impossible. Malgré tout, dans *L'Homme assis dans le couloir*, Duras ne tient pas un discours sur le discours érotique, mais explore le malheur de la relation d'amour entre les sexes vouée à l'échec. Surtout, à travers ce récit, Duras circonscrit l'espace indicible et imaginaire qu'est la différence sexuelle. La seule certitude à laquelle nous pouvons arriver est qu'elle ne se trouve pas sur le corps de la femme et que le récit érotique ne place qu'illusoirement cette dernière dans la différence sexuelle avec laquelle elle n'a rien à faire. La conclusion à laquelle nous mène l'étude de ce récit ouvre également sur une question : si la différence sexuelle ne se trouve pas sur le corps de la femme, quelle est la position de la femme dans la relation à l'autre masculin et surtout, où se trouve la différence ? Dès avant que nous ne soulevions ce questionnement, Duras l'avait exploré avec l'écriture de *La maladie de la mort*.

CHAPITRE III

LA MALADIE DE LA MORT : L'AMOUR DE LA DIFFÉRENCE

Marguerite Duras a travaillé à partir des modalités de la rencontre érotique dans *L'Homme assis dans le couloir*, où elle raconte une histoire érotique. Dans *La Maladie de la mort*, elle use à nouveau du discours érotique afin de donner forme à son récit. Toutefois, le travail qu'elle effectue dans ce texte, même s'il est complémentaire à celui présent dans *L'Homme assis dans le couloir*, ne se fait pas selon le même principe. Plutôt que d'agir sur le discours érotique à partir de la narration, elle tente plutôt de raconter l'histoire d'une rencontre érotique qui échoue avant même de prendre forme. L'histoire racontée dans *La Maladie de la mort* n'implique la satisfaction érotique qu'en tant que vouloir. Nous verrons donc comment le contrat qui unit l'homme et la femme des nuits payées se fait l'affirmation à la fois du désir érotique de l'homme et de l'impossibilité que la rencontre ait lieu selon ses espérances. La femme de cette histoire ne se plie pas réellement au rôle que lui impose la vision du monde phallogocentrique. Il devient donc impossible pour l'homme de la posséder, de la consommer et d'affirmer sa puissance à travers l'usage qu'il fait de son corps. Le mode de rapport à l'autre auquel il tente de la soumettre se heurte au mode d'existence de la femme qui ne laisse se produire aucun envahissement de son espace corporel, mais seulement un rapprochement des corps. S'il cherche à la réduire au même, elle demeure toujours étrangère. La maladie de la mort sera donc un moyen de nommer l'appropriation à laquelle il tente

de la soumettre. L'étrangeté de la femme devient bientôt une évidence impossible à ignorer pour l'homme, et son départ marque un tournant important de cette œuvre, puisque l'homme en vient à aimer sa différence. Ce renversement a pour effet d'ouvrir la question de la différence sexuelle : elle ne concerne plus un rapport d'opposition entre les sexes, mais bien une inadéquation entre la femme telle qu'imaginée par la vision du monde phallogénique et soutenue par le discours érotique et la réalité de l'existence d'une femme parmi toutes les femmes dans l'humanité.

3.1 Le contrat érotique

Dans ce récit, Duras ne raconte pas d'emblée l'histoire d'une relation érotique comme elle le fait dans *L'Homme assis dans le couloir*. Le premier segment de *La Maladie de la mort* est consacré à la rencontre entre les deux protagonistes. Lors de cette rencontre, les personnages négocient les termes d'un contrat qui à la fois tient de l'érotisme et s'en dissocie. Si, pour le personnage masculin, le contrat signifie qu'il désire rencontrer la femme des nuits payées sous le mode de l'érotisme, le fait de conclure un contrat explicite permet aussi à la femme de se soustraire aux effets du discours érotique sur le féminin. De ce fait, dans ce récit, le contrat a un effet paradoxal, puisqu'il introduit l'érotisme entre les deux personnages en même temps qu'il annule l'effet érotique recherché par l'homme. Comme dans *L'Homme assis dans le couloir*, le rôle du narrateur est d'une importance capitale dans la compréhension du récit. Il a aussi un statut ambigu, entre personnage et narrateur, mais nous verrons qu'il est possible de supposer qu'il joue le rôle du metteur en scène d'une pièce dans laquelle l'homme est l'acteur soumis et la femme, l'actrice libre. Sous le joug du narrateur, l'homme se soumet à une mise en scène érotique à laquelle il croit, alors que la femme joue son rôle sans y adhérer pleinement. Par conséquent,

le savoir concernant la femme auquel l'homme aspire ne lui sera pas accessible et la femme conservera sa liberté, pendant que l'homme croit qu'elle l'a abandonnée.

Marguerite Duras récupère le récit érotique de façon différente dans les deux récits qui nous intéressent, mais il y a toutefois une constante qui doit être soulignée : elle le travaille toujours à partir d'une relation triangulaire qui prend place à l'intérieur du récit et dont le troisième terme est invariablement l'instance narrative. En effet, le narrateur de *La Maladie de la mort* a le même statut que celui de *L'Homme assis dans le couloir*, c'est-à-dire qu'il n'est ni complètement narrateur omniscient ni simplement personnage actant. Il entretient également une relation privilégiée avec l'un des personnages et encore une fois, cette relation est à sens unique. Toutefois, contrairement à la narratrice de *L'Homme assis dans le couloir*, le narrateur de *La Maladie de la mort* s'adresse à l'homme plutôt qu'à la femme. Le résultat est donc différent, puisque dans l'histoire qui nous intéresse présentement, le narrateur s'adresse à l'homme sous un mode impératif et déclaratif qui souligne l'ignorance et la peur de l'homme à l'égard du féminin révélé par le désir érotique. Dans le chapitre précédent, nous avons expliqué quelle est la relation qui unit la femme de *L'Homme assis dans le couloir* à la narratrice dans une sorte de dédoublement du féminin. Selon Lucienne Frappier-Mazur, ce dédoublement est courant dans les récits érotiques écrits par des femmes. Elle ajoute qu'elle endosse l'explication qu'ont fournie certaines critiques féministes à ce sujet : « They convincingly relate it to a division of the self through which the writing subject objectifies a portion of herself [...] and disowns it : the more transgressive the experience, the more necessary the use of the third person¹. » Toutefois, dans *La Maladie de la mort*, la relation que le narrateur entretient avec le personnage masculin ne peut être soumise à cette logique. Il n'y a pas de dédoublement du féminin possible dans ce texte. En conséquence, il nous semble impossible de

¹ Lucienne Frappier Mazur, « Marginal Canons: Rewriting the Erotic », *Yale French Studies* (1988), n° 75, p. 124.

déterminer le sexe du tiers. Dans une étude portant sur ce récit, Susan D. Cohen prétend que, parce que Duras a déjà déclaré être le tiers-narrateur dans *La Maladie de la mort*, il s'agit d'une narratrice-auteure :

I read this "I" the way I do Duras' ubiquitous "stage direction" and interventions- as "Duras" voice asserting her presence *qua* author through the adoption of an intratextual, non-omniscient position from which, as speaker, she presents scenes she is "staging" on the page.²

Nous croyons cependant que même si Duras prétend être la voix narrative de *La Maladie de la mort*, rien dans le texte ne permet de croire qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme. En tant qu'instance narrative, la voix de Duras demeure asexuée : il s'agit de la voix de l'auteure en tant qu'instance créative et non pas en tant que personne sexuée³. Nous parlerons donc, dans cette étude de *La Maladie de la mort*, du narrateur en tant qu'instance narrative sans identité sexuelle précise.

3.1.1 Les termes du contrat

Dans le premier segment de *La Maladie de la mort*, le narrateur dicte à l'homme les termes d'un contrat qui impliquerait le personnage masculin et une femme quelconque. La réalisation de ce contrat devrait permettre à l'homme de rencontrer une femme et, selon son souhait, d'apprendre à aimer. Entre narrateur-auteur et metteur en scène, l'instance narrative de cette histoire prend en charge l'élaboration des termes du contrat comme si le personnage masculin était sous sa tutelle et n'avait aucune volonté propre. Néanmoins, les termes du contrat sont choisis et ils impliquent une rencontre érotique entre l'homme et une femme. De

² Susan D. Cohen, « Sleeping Beauties: Discourse, Gender, Genre in the "Erotic" Texts », In *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993, p. 105.

³ Ce qui exclut cependant les didascalies qui suivent le texte de fiction, et dans lesquelles Marguerite Duras parle en son nom propre.

toute évidence, le narrateur prévoit qu'il y aura, entre les personnages, une rencontre sexuelle destinée à satisfaire les désirs de l'homme : « au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent⁴. » Mais surtout, la femme qui sera choisie pour que s'actualise la rencontre érotique à laquelle le narrateur aspire tout autant que le personnage masculin pourrait bien être n'importe quelle femme ; pourvu qu'elle en soit une et qu'elle soit une inconnue, elle fera l'affaire. Comme l'identité de celle qui sera choisie se résume à son appartenance sexuelle, aussi bien dire qu'elle n'en a pas ou, si elle en a une, que celle-ci ne compte pas : « Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi [...]»⁵. » Qu'elle demande à être payée ou non, cela n'importe pas, elle devra simplement se soumettre aux nuits payées. Dans le contrat, il est exigé qu'elle s'étende dans le lit de la chambre de l'homme et qu'elle lui prête matériellement son corps afin qu'il prenne l'habitude de vivre dans cette proximité d'un corps de femme et qu'enfin il apprenne à l'aimer. Le choix de la femme des nuits payées est motivé par les mêmes impératifs que dans le récit érotique traditionnel dans lequel « n'importe quelle corps de femme fera aussi bien (ou aussi mal) l'affaire. Une succession de prostituées ou d'héroïnes pornographiques pourra être utilisée pour remplacer l'irremplaçable, pour réaliser l'irréalisable : le retour aux entrailles à travers la *connaissance*⁶. » Dans les termes de ce contrat sont tracées les conditions nécessaires à l'actualisation d'une rencontre érotique. Tout y est pour que se produise le spectacle du sexuel dans lequel l'homme use du corps de la femme qu'il possède dans le but d'exprimer sa puissance virile. De plus, la quête du personnage masculin concerne aussi la connaissance dont parle Nancy Huston.

⁴ Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris : Minuit, 1982, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris : Denoël Gonthier, 2004, p. 228.

La connaissance des secrets que recèle le corps féminin semble motiver le désir sexuel de l'homme à l'égard de la femme. Il tente de mettre à nu la mécanique secrète de son corps, puisqu'il affirme vouloir comprendre : « cette coïncidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre⁷. » Pour le personnage masculin, la femme participe à la relation uniquement en tant que corps parce que c'est à travers lui que l'homme croit pouvoir trouver la connaissance. À ce sujet, Simone de Beauvoir explique, dans *Le Deuxième sexe*, comment l'attirance des hommes à l'égard des femmes est justifiée par le fait que « [d]ans la femme s'incarne positivement le manque que l'existant porte en son cœur, et c'est en se cherchant à travers elle que l'homme espère se réaliser⁸. » Dans l'imaginaire érotique, le corps de la femme recèle des secrets que seule la rencontre érotique pourrait révéler à l'homme qui parviendrait ainsi au bout de sa quête. Le contrat dicté par le narrateur et scellé entre l'homme et la femme de notre récit implique l'homme en tant que sujet et la femme en tant que corps, donc en tant qu'objet de la relation à sens unique que l'homme désire entretenir avec le matériau de sa chair. Les femmes des récits érotiques ne sont d'ailleurs rien d'autre que leur corps sur lequel s'écrit l'histoire d'une relation dont elles sont exclues. Elles ne sont pas concernées par la connaissance à laquelle aspire la quête érotique même si « l'instrument de la recherche, le moyen de son exercice, sacré ou pas, reste le corps des femmes ou d'une femme⁹. » Le contrat de *La Maladie de la mort* n'en demande ni moins, ni plus que ne l'implique la mise en marche d'une rencontre érotique et nous pouvons dire que la femme est bien l'objet de la quête de l'homme. Du point de vue du personnage féminin, le contrat ne se résume cependant pas uniquement à la rencontre érotique.

⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 8.

⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. I, Paris : Gallimard, 1949, p. 191.

⁹ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris : François Maspero, 1980, p. 82.

3.1.2 La femme, une prostituée ?

Parce qu'elle désire se faire payer et qu'elle ajoute même que le montant exigé sera très élevé, il serait aisé de dire qu'en concluant ce marché, la femme se prostitue. En soi, le contrat est semblable en tous points à celui qu'implique la prostitution ; seulement, lorsque l'homme lui demande si elle en est une, « elle fait signe que non¹⁰. » Plusieurs avenues textuelles pourraient être empruntées pour interpréter cette réponse que donne la femme, mais dans la mesure où un contrat existe entre nos deux personnages, il est difficile de nier qu'il s'agit de prostitution. Pourtant, Huston, qui s'est penchée sur le récit érotique à partir des vies de prostituées, affirme que :

Sous cette forme banale de billets de banque qui dédommagent les femmes pour leur service (ou leurs sévices), l'argent est pour ainsi dire absent de la littérature érotique, et il n'est pas difficile de comprendre pourquoi. [...] Si, à l'intérieur du texte, on donnait de l'argent aux femmes qui se font baiser, l'énoncé pornographique « elles aiment ça » serait sérieusement infirmé.¹¹

Ainsi, le fait que le contrat soit conclu explicitement plutôt qu'implicitement et qu'il implique un dédommagement pour la femme qui se soumet aux nuits payées annule l'effet érotique lui-même. Si la femme ne le fait pas par plaisir, si la relation en cours n'aboutit jamais à une abdication du corps féminin au pouvoir viril de l'homme, la quête érotique ne peut pas s'accomplir et elle n'a aucune valeur avant même d'avoir été entreprise. De ce fait, cette mise en scène imaginée par le narrateur ne sera jamais l'actualisation d'une rencontre érotique. Par ailleurs, les femmes des récits érotiques ne sont que des corps et leur identité ne concerne que leur sexe ; ainsi, en abdiquant leur corps, elles se soumettent tout entières à la volonté de l'homme et elles sont consommées sans reste, comme le dit Beauvoir. Mais dans le cas qui nous intéresse,

¹⁰ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 194-195.

la femme de *La Maladie de la mort* n'effectue qu'un prêt de sa chair qui ne la concerne pas tout entière car si cette femme est son corps, elle est aussi plus que cela.

À la fois comprise dans les limites que lui imposent les contours de sa chair et repliée quelque part dans son sommeil, en dormant, elle continue d'exister au-delà de sa relation avec l'homme. Lorsqu'il la prend pendant qu'elle dort, le narrateur écrit : « Je ne sais pas non plus si vous percevez le grondement sourd et lointain de sa jouissance à travers sa respiration, à travers ce râle très doux qui va et vient depuis sa bouche jusqu'à l'air du dehors. Je ne le crois pas¹². » Alors que la prostitution implique que la femme « se donne comme objet¹³ », le personnage féminin de ce récit continue d'exister en tant que sujet, si bien qu'elle éprouvera une jouissance issue de la relation sexuelle en cours, mais à l'insu de l'homme, de façon indépendante et personnelle. Sa jouissance n'advient pas pour le plaisir de l'homme, elle lui demeure même inaccessible. En conséquence, elle peut affirmer qu'elle n'est pas une prostituée puisqu'elle n'existe pas, dans cette relation, sous le mode de la prostitution : elle ne se vend pas en tant qu'objet, mais prête son corps en demeurant néanmoins sujet. À propos de la réécriture du genre érotique par des auteures féminines, Lucienne Frappier-Mazur explique justement que l'un des nombreux moyens de faire un usage subversif du genre érotique concerne le maintien du statut de sujet du personnage féminin : « A more subtle kind of inversion took place afterwards : a return of a woman to a traditional role as erotic object and masochistic victim, but with the status of a subject¹⁴. » Duras n'a pas écrit cette histoire dans le but d'écrire un récit érotique traditionnel et le statut de son personnage féminin en est l'un des exemples les plus manifestes.

¹² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 15.

¹³ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴ Lucienne Frappier-Mazur, *op. cit.*, p. 126.

À partir du moment où le contrat explicite annule l'effet érotique de la relation, ce qui se produit ensuite est davantage une mise en scène de la rencontre érotique. L'homme agit sous la gouverne d'un narrateur-metteur en scène qui lui dicte ses actes et ses paroles, si bien qu'au lieu de prendre la parole, elle lui est accordée : elle est toujours précédée des mots « Vous dites. » Le personnage masculin ne possède pas la parole, le narrateur la lui prête et encore, il lui dicte ce qu'il doit dire. Contrairement au récit érotique traditionnel dans lequel la « parole [assumée par les hommes] symbolise non pas n'importe quel pouvoir, mais le pouvoir phallique¹⁵ », dans *La Maladie de la mort*, les paroles de l'homme révèlent surtout son impuissance. Sans volonté propre, il se laisse gouverner par le narrateur. Quant à elle, la femme conserve sa liberté, car ses propos échappent au pouvoir décisionnel du narrateur. En effet, ce dernier n'intervient pas dans le discours de la femme, puisqu'il le rapporte simplement en discours direct ou indirect sans jamais s'adresser à elle : « Elle demande : Quelles seraient les autres conditions¹⁶ ? » Dans cette mise en scène, les rôles sont inversés, l'homme qui devrait prendre en charge la parole et ainsi affirmer son pouvoir phallogénique est soumis au narrateur, alors que la femme est libre de toute influence et conserve sa liberté de parole.

Ainsi, l'homme entre dans un rapport à l'autre dans lequel il s'investit totalement, alors que la femme ne s'implique pas complètement dans la relation ; elle ne fait que jouer, de sorte que son rôle est analogue à celui que décrit Luce Irigaray :

Jouer de la mimésis, 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 aussi « dévoiler » le fait que, si les femmes miment si bien, c'est qu'elles ne se résorbent pas simplement dans cette fonction. *Elles restent aussi ailleurs* : autre insistance de « matière », mais aussi de « jouissance ». [...] C'est là, bien sûr, que l'hypothèse d'un renversement à l'intérieur de l'ordre phallique est toujours possible.¹⁷

¹⁵ Nancy Huston, *op. cit.*, p.127.

¹⁶ Marguerite Duras, *op. cit.*, p.10.

¹⁷ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Minuit, 1977, p. 74.

La femme de ce récit mime le rôle de la prostituée, mais elle n'est jamais soumise au pouvoir de l'homme qui d'ailleurs ne le possède pas. Bien qu'elle respecte les termes du contrat, elle n'est pas une héroïne érotique ou pornographique parce qu'elle n'est soumise à aucune domination : elle est le seul personnage libre d'agir et de parler selon son désir dans ce récit. La proposition de mise en scène placée à la fin de ce récit par Marguerite Duras prend ici tout son sens. Ce texte contient déjà tous les éléments de la mise en scène : un metteur en scène et des acteurs. Seulement, dans la proposition faite par Duras, seul le personnage féminin serait joué par une actrice, seul lui prendrait forme devant les spectateurs, alors que le rôle de l'homme serait lu par un comédien de façon à ce que « [c]elui dont il est question dans l'histoire ne [soit] jamais représenté¹⁸. » Le rôle de la femme entrerait dans l'espace ludique du jeu, alors que le personnage masculin n'en ferait pas partie : la femme joue, alors que la quête de l'homme est véritable. L'opposition que souligne la proposition de mise en scène est mise en place dans le texte, à même la relation négociée par le contrat, et elle précède la mise en scène.

3.1.3 Le savoir arraché

Bien que l'histoire des nuits payées ait lieu dans une chambre close, la nuit, privée de toute interaction avec le monde, elle a lieu dans un espace phallogentrique, puisque où que l'homme soit, l'espace dans lequel il se trouve est investi de sa vision phallogentrique du monde. Il est le seul à connaître la situation géographique de la chambre, il est aussi le seul à savoir le moment de l'année en cours. Lorsque la femme lui demande successivement : « Quelle est l'époque de l'année ? [...] Qu'est-

¹⁸ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 59.

ce qu'on entend ? [...] Où est-elle [la mer]¹⁹? », l'homme sait que l'hiver approche, que la mer qu'il entend se trouve juste de l'autre côté du mur de la chambre. Il se situe dans le temps et dans l'espace de cette ville où il se trouve, il sait de quoi les autres discutent entre eux parce qu'il est issu de ce lieu et de ce temps. Dans la vision du monde phallogocentrique à laquelle l'homme adhère, les hommes se croient en possession de tous les savoirs et prétendent également posséder la vérité. Beauvoir écrit à ce propos : « La représentation du monde comme le monde lui-même est l'opération des hommes ; ils le décrivent du point de vue qui est le leur et qu'ils confondent avec la vérité absolue²⁰. ». Pour l'homme de *La Maladie de la mort*, entrer en relation avec le monde ou un individu doit donc se faire selon le principe de la connaissance. C'est pourquoi il arrive à identifier l'odeur d'héliotrope et de cédrat qui émane du corps de la femme, car il a « le savoir de le faire²¹. » En ce qui concerne la femme, elle ignore comment se possède un savoir : « Elle, elle ne sait pas le savoir²². » Quant à l'homme, il entre en relation avec la femme de la seule façon qu'il connaît, c'est-à-dire sous le mode de l'appropriation et de la connaissance : il cherche à posséder un savoir sur elle.

Dans le discours érotique, la connaissance à laquelle l'homme aspire au sujet de la femme se manifeste entre autres à travers le regard. Comme une préhension scopique qui permet d'obtenir le savoir auquel il aspire en même temps que le sentiment de propriété dont il se croit le maître, le regard de l'homme se pose sur le corps de la femme ou, comme le dit Dardigna : « L'image féminine n'est en effet rien d'autre que le corollaire du regard masculin²³. » Le personnage masculin de *La Maladie de la mort*, nous l'avons déjà dit, entre en relation avec la femme sous le mode de la rencontre érotique et le savoir qu'il tente de soutirer à son corps endormi

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 192-193.

²¹ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 20

²³ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 110.

passer par le regard. Mais puisqu'elle n'est pas de ces femmes dont l'existence se limite à la corporéité, elle échappe au regard de l'homme. Comme il n'arrive pas à la saisir dans son entièreté d'un seul coup d'oeil, le corps de la femme sera morcelé par le regard de l'homme qui se pose sur elle : « [...] ses jambes sont d'une beauté qui ne participe pas à celle du corps. Elles sont sans implantation véritable dans le reste du corps²⁴. » Sinon, il sera trop grand pour la vue, trop vaste, et les recherches resteront vaines pour être bientôt abandonnées : « Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez, vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore. Vous abandonnez²⁵. »

Comme dans *L'Homme assis dans le couloir*, le fait de voir le corps de la femme est associé, par l'homme, au fait de posséder un savoir sur elle, mais parce que le personnage féminin de *La Maladie de la mort* est à la fois son corps et plus que cela, le regard érotique de l'homme échoue à produire ce savoir. Dans cette histoire, le regard fonctionne de la façon la plus réaliste qui soit : « La connaissance, l'explication ne correspondent jamais tout à fait à la vue²⁶. » De cette gymnastique du regard, l'homme ne découvrira que sa condamnation à demeurer ignorant au sujet de la femme, ce contre quoi il ne peut plus rien. Après qu'il ait abandonné l'idée de saisir complètement la femme dans son regard, le narrateur dit à l'homme : « Jusqu'à cette nuit-là, vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux [...]. Vous découvrez votre ignorance²⁷. » D'ailleurs, au début de la relation, à deux reprises la femme crie de plaisir ou encore elle dit : « Quel bonheur²⁸. » L'homme lui demande alors de se taire, lui dit « qu'on ne dit pas ces choses-là²⁹. » Les règles auxquelles il lui demande de se soumettre sont issues de la vision phallogocentrique du monde selon laquelle elle doit se taire, ne rien dire. Mais dès lors

²⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ John Berger, *Voir le voir*, trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris : Alain Moreau, 1972, p. 7.

²⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p.15.

²⁹ *Ibid.*, p.15.

qu'elle lui obéit, sa condamnation à lui commence, puisqu'il n'a plus aucun moyen de la connaître. Il la veut « absente donc désirable, inexistante, dépendante, donc adorable. [...] Alors, comme il la regarde ! Quand elle a les yeux fermés ; quand il la comprend toute entière, et elle n'est alors que cette forme faite pour lui : corps pris dans son regard³⁰. » Mais puisque le corps de la femme ne se laisse jamais prendre par le regard de l'homme, il ne saura jamais rien d'elle.

Si *La Maladie de la mort* raconte l'histoire d'un homme qui désire entrer dans une relation érotique avec une femme, il est évident qu'il ne s'agit pas d'un texte érotique en soi. Contrairement à *L'Homme assis dans le couloir* qui, à défaut d'en faire une narration fidèle, raconte une histoire érotique, l'histoire de *La Maladie de la mort* raconte surtout l'échec d'une rencontre érotique, échec que le contrat signe d'emblée. Si la femme a la possibilité de négocier un contrat, de faire hausser la valeur économique de son prêt, elle n'entre pas dans les limites du modèle féminin du discours érotique. La femme de cette histoire est surtout un sujet pensant qui échappe au regard préhensif de l'homme. Ainsi, le contrat fait aussi retentir la condamnation de l'homme à demeurer seul, à côté de la femme, jamais en sa possession. Toutefois, la suite de cette histoire montre comment la confrontation entre le désir érotique de l'homme et l'existence de la femme en tant que sujet mènent, lorsqu'ils sont placés côte à côte, à une ouverture de la pensée du rapport à l'autre.

3.2 La maladie de la mort

La maladie de la mort : ces mots sonnent comme une question impossible à résoudre avant même d'être formulée. Comment mourir à une vie qui n'a jamais été vécue, comment mourir à la mort ? La femme de *La Maladie de la mort* prononce

³⁰ Hélène Cixous, *La Jeune née*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1975, p.122.

néanmoins cette condamnation. Elle s'adresse à l'homme qui n'y comprend rien, pas plus qu'il ne comprend quoi que ce soit à la femme qui dort dans le lit au centre de sa chambre. Nous verrons que cette maladie dont il est atteint est issue de sa façon de vouloir entrer en relation avec l'autre. Le rapport à l'autre qui prend place dans le récit érotique et qui est le corollaire de celui privilégié dans la logique phallocentrique impose la mort à la femme puisqu'il ne reconnaît pas son existence. L'homme du texte voudrait user de la femme des nuits payées comme d'un écran dans lequel se refléterait son image et jouir de se voir réfléchi sur une chair qu'il posséderait. Cependant, le corps de la femme n'est pas un lieu déserté prêt à être habité par l'homme, mais le lieu même de son existence qu'elle explore infiniment. Son mode d'existence, comparable à celui de la mer, ne se laisse pas surprendre : la femme est coulante, caressante, glissante, mais indiscernable à la fois. Cette femme est plurielle et sans forme précise. Elle est entièrement présente dans chaque partie de son corps. Elle ne se saisit pas de l'autre sous le mode de l'appropriation, mais l'approche simplement. Son mode d'existence mène aussi à un mode de rapport à l'autre qui respecte son altérité, contrairement à celui mis de l'avant par l'homme qui cherche à anéantir la femme en se l'appropriant et, par conséquent, en la modelant à son image.

3.2.1 L'homme et son mode de rapport à l'autre

Il est devenu courant de dire que le personnage masculin de *La Maladie de la mort* est homosexuel. Le fait qu'il affirme n'avoir jamais connu de femme mais uniquement ses semblables a été interprété comme l'affirmation évidente d'une homosexualité³¹ à laquelle il tente de remédier auprès de la femme des nuits payées. Dans *Papiers d'identité*, un recueil de textes sur la question gay, Didier Éribon consacre un court article à la question de l'homosexualité chez Duras. L'objet

³¹ Dans *La communauté inavouable*, Maurice Blanchot affirme que l'homme est homosexuel, mais il dissocie l'homosexualité de la maladie de la mort elle-même.

principal de son étude concerne *La Maladie de la mort*, mais chez Éribon, ce texte témoigne de la relation que l'auteure entretenait avec Yann Andréa, un ami homosexuel avec qui elle a entretenu, à la fin de sa vie, une relation ambiguë qui a nourri une partie de ses dernières oeuvres. Pour Éribon, *La Maladie de la mort* ferait partie de la première période de l'œuvre durassienne consacrée à la question de l'homosexualité. Il s'agirait aussi de la période durassienne la plus dure sur la question. Éribon prétend que :

[p]endant des années, Duras va exprimer de manière obsessionnelle l'horreur que lui inspire la simple idée qu'un homme puisse ne pas désirer le corps des femmes. L'attaque sera d'abord frontale, brutale. L'homosexualité masculine, c'est « la maladie de la mort », écrit-elle en 1982.³²

Sans nier que Duras a abordé à plusieurs reprises la question de l'homosexualité, il nous semble que l'interprétation d'Éribon est limitée. Dans son article, il s'intéresse au chapitre « Les Hommes » de *La Vie Matérielle* de Duras, paru cinq ans après *La Maladie de la mort*. Selon lui, même si Duras n'accepte toujours pas l'homosexualité, son propos s'adoucit et tend vers « une simple exaltation de l'hétérosexualité³³ ». Pourtant, dans ce court chapitre, Duras reparle de *La Maladie de la mort* qu'elle n'associe pas d'emblée à l'homosexualité. Si elle dit que les hommes sont tous des homosexuels en puissance, elle parle des hommes en général et de manière non exclusive. Mais pour définir « l'état général de l'homme », elle aborde plutôt la question de la différence sexuelle en revenant sur *La Maladie de la mort* : « Maintenant je ne dis plus comme avant dans *La Maladie de la mort*, je dis plutôt ceci : c'est une différence d'un seul mot, on ne sait pas lequel, c'est de l'importance d'une ombre sur un mot, sur le dire d'un mot³⁴. » Il semble donc que même aux yeux de son auteure, le récit qui nous intéresse interroge les relations homme/femme à partir de ce qui les sépare, c'est-à-dire la différence sexuelle.

³² Didier Éribon, *Papiers d'identité*, Paris : Fayard, 2000, p. 134.

³³ *Ibid.*, p. 137.

³⁴ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 43.

Par ailleurs, à la lumière des théories sur le discours érotique, l'interprétation de Didier Éribon est discutable. Plutôt que de parler de l'homosexualité du personnage masculin, nous pourrions dire qu'il entre en relation avec la femme du récit selon une économie homosociale du rapport à l'autre, c'est-à-dire qu'à travers la relation qu'il entretient avec la femme, il n'est pas à la recherche de ce qu'elle est en soi, mais de ce qu'elle peut lui sacrifier. Il tente inévitablement de « réduire tout autre dans l'économie du Même³⁵. » De sorte que la femme n'est pas l'objectif de la relation mais l'intermédiaire par lequel il cherche à s'atteindre lui-même à travers l'image qu'elle lui rend de sa propre identité. Luce Irigaray est l'une des théoriciennes qui s'est le plus penchée sur la question du rapport à l'autre dans la sexualité. Elle écrit, au sujet du rapport à l'autre privilégié par les hommes, que :

La jouissance sexuelle s'abîme dans le corps de l'Autre. Elle se « produit » de ce que l'Autre échappe, pour une part, au discours.

À cette crise discursive supplée le phallisme : qui se soutient de l'Autre, se nourrit de l'Autre, se désire de l'Autre, tout en ne s'y rapportant jamais comme tel. Une barre, une coupure, un découpage fantasmatique, une économie signifiante, un ordre, une loi, règlent la jouissance du corps de l'Autre.³⁶

À partir des théories d'Irigaray, il nous apparaît plus cohérent de dire que l'homme de cette histoire, qui affirme n'avoir jamais aimé une femme avant sa rencontre avec celle des nuits payées, affirme surtout son incapacité à entrer véritablement en relation avec une femme plutôt que son homosexualité. En effet, nous avons déjà vu que le contrat que l'homme conclut avec la femme n'est qu'une entente selon laquelle elle devrait agir à la façon des femmes soumises du discours érotique. Ces dernières ne sont plus qu'un corps et c'est précisément ce corps qui permet à l'homme d'arriver au bout de sa quête sans jamais que n'entre en ligne de compte la femme en tant que

³⁵ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 72.

³⁶ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 95.

sujet. Le corps sert ici d'écran, de page blanche sur laquelle l'homme s'attend à voir son image se refléter. Anne-Marie Dardigna parle du corps de ces femmes comme d'un miroir propre à refléter l'image attendue : « Chair miroir où un narcissé se regarde³⁷... » En fait, la relation érotique qu'entretiennent les hommes n'impliquerait qu'eux et pas les femmes, sinon en tant que corps, un corps dont seule la chair importe. Le personnage masculin de *La Maladie de la mort* désire entretenir ce genre de rapport avec la femme des nuits payées : un rapport érotique et par conséquent homosocial.

Dans *La Maladie de la mort*, l'homme est à la recherche de lui-même à travers la femme ; il tente de trouver son identité et s'attend à ce que la femme se mette au service de son souhait. Ainsi, il lui demande de lui dire son nom : « Une autre fois, vous lui dites de prononcer un mot, un seul, celui qui dit votre nom, vous lui dites ce mot, ce nom. Elle ne répond pas, alors vous criez encore³⁸. » Il lui demande en quelque sorte d'être son miroir, d'user de sa parole afin d'affirmer son identité. La femme refuse de le faire et c'est ce refus qui permet à l'homme de dire qu'elle est vivante, qu'elle existe : « Et c'est alors qu'elle sourit. Et c'est alors que vous savez qu'elle est vivante³⁹. » Si le refus d'utiliser son droit de parole est généralement interprété comme un indice de soumission de la part des femmes des récits érotiques, dans ce cas précis, il s'agit surtout, de la part du personnage féminin, d'un désir de conserver son identité intacte. Lui, nous l'avons déjà dit, ne possède pas le pouvoir de la parole puisqu'il est entre les mains du narrateur ; quant à la femme, si elle se tait plutôt que de mettre son pouvoir de parole au service de l'homme, c'est qu'elle le conserve pour elle plutôt que de le lui abandonner. Si elle semble plus vivante parce qu'elle se tait, c'est qu'elle agit selon son vouloir propre et ne se soumet pas à celui de l'homme. De la même façon, lorsque l'homme découvre

³⁷ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 133.

³⁸ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, *op. cit.*, p. 26.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

que la femme le regarde, il crie de peur. Il est dit de ce regard qu'il est « la frontière infranchissable entre elle et vous⁴⁰. » Pour l'homme, ne pas voir la femme de la façon dont il le désire est problématique, alors que le regard de la femme posé sur lui est source de peur. L'asymétrie entre ces deux constatations tient justement du fait que dans la relation érotique que l'homme désire entretenir avec la femme, elle est l'objet du regard et jamais le sujet. Le seul regard que la femme devrait être en mesure d'assumer, dans la relation érotique, est celui que Berger définit ainsi : « Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. »⁴¹ Dans la relation érotique, la femme n'est jamais le sujet d'un regard et l'homme est encore moins soumis à son effet scrutateur. Ainsi, le regard du personnage féminin de Duras posé sur l'homme devient une frontière infranchissable pour celui-ci parce que le rapport à l'autre auquel il aspire exclut l'autre en tant que sujet.

Comme une nécessité à laquelle il se plie avec urgence, l'homme tente aussi de raconter à la femme des nuits payées l'histoire de son enfance. Toutefois, celle-ci refuse de le laisser poursuivre sous prétexte qu'elle « espère ne jamais rien savoir de la façon dont [lui, il sait,] rien au monde⁴². » Néanmoins, l'homme continue de lui faire le récit de son enfance et il ajoute ne pas tout savoir de cette histoire qui lui a été racontée. Il serait juste de se demander en quoi le fait de raconter son histoire soulagerait l'homme de son ignorance, mais à partir du moment où nous savons qu'il a pris cette femme toutes les nuits pour se confronter « au danger de mise au monde d'enfant que représente ce corps⁴³ », il est évident que la connaissance à laquelle il aspire concerne le maternel propre à l'image phallogocentrique de la femme. Nous avons déjà expliqué que l'homme désire comprendre le secret de la mécanique du corps féminin. Cette recherche concerne aussi les secrets de la maternité. Toutefois,

⁴⁰ *Ibid.*, p.25.

⁴¹ John Berger, *op. cit.*, p. 51.

⁴² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 50.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

les recherches qu'entreprend l'homme sur le corps de la femme des nuits payées n'impliquent pas cette dernière personnellement. L'homme s'intéresse au corps de la femme parce qu'il croit pouvoir y trouver les secrets de la mise au monde d'un enfant, et par là, le secret de ses origines mais, en soi, cette femme n'a aucun intérêt pour lui. Sur ce point, Huston précise que : « Tout homme n'a eu qu'une mère. Et du moment où la profanation de *ce corps-là* lui est impossible, *n'importe quel corps* de femme fera aussi bien (ou aussi mal) l'affaire⁴⁴. » Ce type de relation à l'autre féminin souhaitée par l'homme pourrait subir exactement la même critique que celle que Luce Irigaray produit contre les écrits de Sigmund Freud :

Il n'est jamais question de la femme dans ces énoncés. Le féminin est défini comme le complément nécessaire au fonctionnement de la sexualité masculine, et, plus souvent, comme un négatif qui l'assure d'une auto-représentation phallique sans défaillance possible.⁴⁵

Bien sûr, la femme refuse de jouer le rôle du féminin maternel et c'est pourquoi l'homme dit d'elle : « Cette étrangère est dans le lit⁴⁶ » Elle ne se conforme pas aux rôles connus du féminin, elle n'adhère à aucune image de la femme telle qu'admise dans l'ordre phallogocentrique du monde. Niant être une prostituée et refusant de jouer le rôle de substitution de la mère pour l'homme, elle se positionne en dehors du diptyque des rôles féminins que met en valeur la rencontre érotique lorsqu'elle fonctionne. L'homme qui aspire à une rencontre érotique est justement à la recherche de cette double image féminine auprès de la femme. Puisque « la prostitution—et son corollaire, la maternité—peuvent être vues [...] comme une métaphore du non-rapport sexuel des hommes et des femmes⁴⁷ », son rapport à la femme se confirme comme une relation proprement homosociale, c'est-à-dire qu'il tente de réduire l'autre au même. Il ne va pas à la rencontre de la femme en soi, mais simplement à la recherche

⁴⁴ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁵ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 185.

de l'image phallogcentrique de la femme telle qu'il la connaît et telle qu'elle lui est utile pour enfin « savoir où poser son corps⁴⁸ ». À la recherche de son image, il ne trouve cependant qu'une étrangère endormie dans son lit précisément parce qu'elle ne se conforme pas à ses attentes ; l'étrangeté de la femme vient de son indépendance et de son mode d'existence en tant que sujet.

Ainsi, la maladie de la mort n'est pas une façon différente de nommer l'homosexualité supposée de l'homme, mais plutôt un moyen de nommer son mode de rapport à l'autre et ses effets pervers. Dans la relation érotique traditionnelle, la femme laisse s'opérer sur son image une sorte de travestissement qui la fait advenir à une image phallogcentrique du féminin. Nous nommons cette transformation un travestissement puisqu'il s'agit bien de se conformer à une image de la femme privilégiée dans la vision masculine et phallogcentrique du monde. Mais la femme de *La Maladie de la mort* refuse de se soumettre à cette transformation et conserve son statut de sujet auquel l'homme ne comprend rien.

Parce qu'il ne peut lui imposer la mort comme une maladie, l'homme en vient à se dire que si la femme était morte, tout redeviendrait plus facile pour lui : « Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait, ce serait plus facile, vous voulez dire sans doute : pour vous, mais vous ne terminez pas votre phrase⁴⁹. » Morte physiquement, la femme ne serait plus un obstacle. Il ne faudrait toutefois pas confondre la mort véritable et la maladie de la mort : une fois la femme morte, l'homme est toujours atteint de sa maladie, mais la femme qui en fait le diagnostic n'est plus là pour la mettre en évidence. Une fois morte, la femme emporte sa différence avec elle. C'est pourquoi l'homme en vient à la conclusion que « c'est là, en elle, que se fomentent la maladie de la mort, que c'est cette forme devant

⁴⁸ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

[lui] déployée qui décrète la maladie de la mort⁵⁰. » En existant, la femme ne décrète pas la maladie mais, lorsqu'elle se trouve auprès de l'homme, le mode de rapport à l'autre que ce dernier privilégie devient une maladie. La femme ne transmet pas la maladie mais elle la révèle. Seulement, un rapport d'opposition s'installe entre elle et la femme telle que la rêve l'homme, ce qui permet de mettre en évidence l'aspect mortifère de la relation à laquelle il souhaite la voir s'abandonner. Il la veut silencieuse, sans regard, confondue aux modèles de femmes mythiques : mère ou prostituée. Elle est tout autre.

3.2.2 La femme et son mode d'existence

Au sujet de l'homme, nous avons surtout abordé sa façon d'entrer en relation avec l'autre parce qu'il se consacre à sa relation à la femme dans *La Maladie de la mort*, mais en ce qui concerne la femme il est préférable de se pencher sur le mode d'existence et la façon d'être qui la caractérisent tout particulièrement. Si l'homme tente d'aller à la rencontre de la femme, cette dernière habite plutôt son corps comme le lieu de son existence. Elle n'est pas en quête d'une place dans le corps de l'autre. Elle habite le sien tout entier et, infiniment, elle l'explore. Dans le sommeil, si elle est repliée sur elle-même, elle est à la fois séparée du reste du monde et en rapport constant avec lui. C'est pourquoi il est dit d'elle : « Le malheur grandit dans la chambre en même temps que s'étend son sommeil⁵¹. » Son sommeil est expansif, il occupe une place inhabitée dans la chambre et semble plein de quelque chose que l'homme n'arrive pas à identifier. Elle est là où elle est, protégée de lui par son état sommeillant : « Elle dort, nue, à sa place dans le lit. Vous ne comprenez pas comment il est possible qu'elle ignore vos pleurs, qu'elle soit par elle-même protégée

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

de vous, qu'elle ignore à ce point encombrer le monde tout entier⁵². » Lorsque l'homme lui demande de quelle fatigue elle se repose de toujours dormir ainsi, elle lui dit qu'elle se repose de lui, de sa maladie. Le sommeil de la femme n'est pas un moyen de se couper du monde, puisque, lorsque l'homme la prend pendant son sommeil, elle réagit, se soulève et prend du plaisir. Seulement, à travers le sommeil, elle appréhende le monde autrement qu'avec le regard comme tente de le faire l'homme. C'est en elle qu'elle fait la rencontre de l'autre et non en se projetant sur lui. Les yeux fermés, elle se fait à l'image de la femme plurielle telle que la décrit Luce Irigaray : « [s]orte d'univers en expansion auquel nulles limites ne pourraient être fixées et qui ne serait pas pour autant incohérence. [...] La femme resterait toujours plusieurs, mais gardée de la dispersion parce que l'autre est déjà en elle et lui est auto-érotiquement familier⁵³. » C'est à l'intérieur de son corps qu'elle entre en expansion et non pas en se dirigeant sur l'autre comme le fait l'homme qui tente de se l'approprier.

Si, du premier coup d'œil, l'homme n'arrive pas à regrouper le corps de la femme, le morcelant ainsi de son regard, il découvre, pendant qu'elle dort, qu'en fait il ne peut la saisir parce qu'elle est partout à la fois. Elle n'entre pas en rapport avec le monde par quelque espace précis de son corps. Toute sa surface lui sert à appréhender le monde. Si l'homme cherche la femme dans la cavité de son sexe et formule le projet « de dormir sur le sexe étale, là où vous ne connaissez pas. / [...] essayez, pleurer là, à cet endroit-là du monde⁵⁴ », c'est que cette concentration érogène est propre au mode d'existence phallogénique, le seul qu'il connaît. L'homme rencontre la femme principalement à partir de son sexe et semble croire qu'il en est de même pour elle. À ce sujet, Cixous écrit que : « la sexualité masculine gravite autour du pénis, engendrant ce corps (anatomie politique) centralisé, sous la

⁵² *Ibid.*, p. 28.

⁵³ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 9.

dictature des parties⁵⁵. » Cette géographie du corps se répète pour les femmes à l'intérieur du discours érotique puisque, comme nous l'avons déjà expliqué, elle est construite en fonction du public masculin auquel cette littérature s'adresse. Toutefois, cette question a été maintes fois reprise par les penseurs du féminin et de la différence sexuelle qui se sont tous penchés sur le problème de la réappropriation du corps des femmes. Selon eux, le corps féminin n'est pas polarisé autour d'un sexe. Irigaray précise que la jouissance des femmes relève « d'une autre économie, qui dérouté la linéarité d'un projet, mine l'objet-but d'un désir, fait exploser la polarisation sur une seule jouissance [...]»⁵⁶. » Pendant que l'homme se concentre sur le sexe de la femme, cette dernière dort et, retirée dans son sommeil, elle existe partout dans les limites de son corps. Ainsi, il continue de tout ignorer d'elle. Cette approche unique à laquelle il s'adonne est particulière à la vision phallogocentrique de la corporéité dans laquelle le corps est polarisé. Cependant, elle ne s'applique pas à la femme. Partout à la fois, présente dans chaque partie de son corps, l'homme qui la soumet à une approche parcellaire en vient finalement à la conclusion que bien qu'il n'arrive jamais à la posséder tout entière par l'entremise de son regard, il saisit sa totalité à travers chacune de ses parties : « Mais toujours l'esprit affleure à la surface du corps, il le parcourt tout entier, et de telle sorte que chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité [...]»⁵⁷. » Le sommeil de la femme est ainsi représentatif de son mode d'existence.

Si le corps de l'homme est polarisé, fait d'espaces privilégiés dans lesquels il se concentre, comme son regard ou son sexe, il cherche surtout à envahir l'espace corporel de l'autre. Auprès de la femme, il est à la recherche d'un lieu qui pourra lui permettre d'avoir « moins peur de ne pas savoir où poser [son] corps ni vers quel vide

⁵⁵ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc* (1975), n° 61, p. 50.

⁵⁶ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 27.

aimer⁵⁸. » Il va à la rencontre de l'autre en se projetant "sur" elle et non pas en s'en approchant. Plutôt que d'habiter son propre corps comme le lieu de son existence, l'homme continue de l'ignorer et se retrouve dans l'impossibilité de pleurer ses sanglots puisque comme le lui dit le narrateur : « ils sont retenus au bord de vous comme extérieurs à vous, ils ne peuvent pas être rejoints afin d'être pleurés par vous⁵⁹. » C'est comme s'il n'était pas centré en lui, mais étranger à sa propre position et à son propre malheur. Bien sûr, il ignore tout de sa maladie qui concerne justement son mode d'existence et prend sa source dans le besoin constant de l'autre qu'il cherche à l'extérieur de lui pour s'y reposer. La pluralité de l'existence lui est étrangère. Il est en quelque sorte monologique, issu d'une pensée linéaire qui mène vers l'autre pour l'exproprier de son corps afin de satisfaire son besoin à lui de possession. En ignorant son propre corps, il use justement de celui des femmes comme d'un lieu propre au repos auquel il aspire : le rapport érotique nie la subjectivité de la femme et use de son corps parce que l'homme-sujet n'habite pas le sien. Le corps de l'homme n'est pas le lieu de son existence, il est plutôt utilisé comme une surface permettant de toucher et de pénétrer dans l'autre. Quant à elle, la femme n'envahit pas l'espace corporel de l'homme.

S'il est plus facile de parler d'un mode d'existence que d'une façon d'entrer en rapport avec l'autre au sujet de la femme, c'est que confortablement installée en elle, elle ne cherche pas à entrer dans l'autre comme le fait l'homme. Il est donc plus difficile de saisir comment, à tout le moins, elle s'en approche. L'homme est le seul qui sort de la chambre et va sur le balcon qui donne sur la mer. Il s'y retrouve souvent à la contempler qui déferle et monte ou se retire au gré des marées. Cependant, même si la femme ne s'approche pas de la mer ou ne la regarde pas, elle se fait à son image. Endormie dans le lit de l'homme, pendant que lui regarde la mer, le narrateur dit : « L'idée vous vient que la mer noire bouge à la place d'autre chose,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

de vous et de cette forme sombre dans le lit⁶⁰. » Clairement, un rapprochement s'effectue entre la mer et la femme qui révèle cette dernière comme un être ambivalent. Comme la mer qui déferle et coule sur le rivage, sans forme précise, assez puissante pour causer la destruction, mais se retirant toujours avant que le malheur n'arrive, la femme est perçue par l'homme comme « la puissance infernale, la faiblesse, la force invincible de la faiblesse sans égale⁶¹. » Sa puissance réside dans sa capacité à s'exposer, devant l'homme, au danger de mort qu'elle encourt en sa présence. Demeurer là, c'est comme de défier la mort à laquelle l'homme la destine au propre comme au figuré ; c'est aussi s'exposer à la maladie de la mort sans jamais la craindre. La force d'une certitude se manifeste à travers cette immobilité endormie qui la confond avec la mer : lorsque l'homme entre à nouveau dans la chambre « Elle n'a pas bougé dans la flaque blanche du lit⁶². » Elle ne bouge pas mais elle est toujours perçue en relation avec la mer en mouvement. Ainsi, si ce n'est pas dans l'espace ambiant qu'elle se déplace, c'est donc en elle.

Le mode d'existence de la femme détermine son mode de rapport à l'autre. Coulante, glissante, caressante, mais en même temps sans forme précise, sans polarité, comme la femme, la mer ne fait toujours que s'approcher de l'homme sur le balcon pour ensuite se retirer. Sa puissance provient de sa fluidité, qui représente aussi sa faiblesse. Si elle s'étend partout, elle n'envahit aucun espace de façon permanente. La femme fonctionne selon le même principe, c'est-à-dire qu'elle se laisse regarder et toucher par l'homme, mais elle ne l'envahit pas. Elle touche, mais ne prend pas, ou, comme l'écrit Irigaray :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

⁶² *Ibid.*, p. 35.

Le propre, la propriété sont, sans doute, assez étrangers au féminin. Du moins sexuellement. Mais non le *proche*. Le si proche que toute discrimination d'identité en devient impossible. Donc toute forme de propriété. La femme jouit d'un *si proche qu'elle ne peut l'avoir, ni s'avoir*.⁶³

Le proche lui permet d'entrer en relation avec l'autre sans jamais se l'approprier, et c'est par l'intermédiaire de son corps que les sensations parviennent à être senties, si bien que lorsque l'homme la prend à nouveau, le narrateur ne parle plus de la femme, mais du corps, uniquement : « Vous le faites, vous revenez vers le corps⁶⁴. » Tandis qu'elle dort encore, l'homme pleure pendant qu'il est en elle, le narrateur précise qu'il « croit être le roi de cet événement en cours⁶⁵ ». Il ne fait que le croire. Le narrateur ajoute qu'il n'arrive pas au bout d'un savoir que lui suggère sa relation avec la femme. Ce savoir qu'il n'atteint pas concerne justement le fait qu'il ne pourra jamais connaître pleinement la femme de la façon dont il le désire. Au sujet de la femme, le seul savoir qu'il pourrait posséder concerne le fait qu'elle est inconnaissable tout comme il l'est aussi pour elle. Si la femme ressent les sensations que lui procure l'homme, si elle le laisse entrer en elle, quelque chose de l'un comme de l'autre demeure toujours inaccessible pour l'autre, si bien que le narrateur ajoute : « Elle est dans un bonheur rêvé d'être pleine d'un homme, de vous ou d'un autre, ou d'un autre encore. / Vous pleurez⁶⁶. » Ce n'est pas simplement que la femme ne se donne pas à qui le veut bien comme le ferait une prostituée, mais elle n'est pas dans la connaissance totale de l'autre alors qu'elle est en relation avec lui. Le proche ne supporte pas l'idée de l'appropriation. Il s'agit plutôt d'aller à la rencontre de l'étrangeté ou, comme le dit si bien Cixous qui explore les possibilités de ce type de rapport : « chacun prendrait le risque de l'*autre*, de la différence, sans se sentir menacée(e) par l'existence d'une altérité, mais en se réjouissant de s'augmenter

⁶³ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

d'inconnu à découvrir, à respecter, à favoriser, à entretenir⁶⁷. » La femme prend plaisir à rencontrer l'autre dans sa différence intégrale sans jamais croire le connaître. Ce n'est pas à la différence sexuelle qu'elle s'ouvre, mais à l'altérité propre à l'humanité.

Dans *La communauté inavouable*, Maurice Blanchot arrive sensiblement à la même conclusion lorsqu'il parle d'une « communauté éternellement provisoire et toujours déjà désertée⁶⁸. » La communauté négative de Blanchot concerne justement cette impossibilité à rencontrer l'autre totalement et à le connaître pour ce qu'il est. La différence intégrale de l'autre rend la communauté des amants irréalisable. Pour Blanchot comme pour nous, il est possible d'affirmer, à partir de ce texte, « [q]u'il faut que, dans l'homogénéité – l'affirmation du Même – qu'exige la compréhension, surgisse l'hétérogène, l'Autre absolu avec qui tout rapport signifie : pas de rapport [...]»⁶⁹. » Pour lui, la femme des nuits payées représente une certaine présence-absence qui la rend inaccessible et inconnaissable pour l'homme. Nous ajoutons que si tel est le cas, c'est parce que la femme entre en contact avec le monde à partir de son corps, contrairement à l'homme qui se projette vers elle, à la recherche de tous les savoirs la concernant, tout en ignorant sa place dans le monde, le seul savoir qu'il pourrait posséder. L'interprétation de *La Maladie de la mort* de Blanchot rejoint donc la nôtre selon plusieurs aspects. Toutefois, il n'a pas abordé la question des corps ; il est passé à côté de cet aspect du texte pourtant essentiel à son interprétation. Mais comme il ne prétendait pas faire une analyse exhaustive de cette œuvre, mais plutôt un essai basé sur son contenu, nous croyons que la question des corps n'a pas été abordée simplement par choix.

⁶⁷ Hélène Cixous, *La Jeune née*, op. cit., p. 143.

⁶⁸ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris : Minuit, 1983, p. 89.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

Deux modes d'existence et deux façons d'entrer en rapport avec l'autre se confrontent dans cette histoire. Mais puisque l'homme est atteint de la maladie de la mort à cause de sa façon de vouloir posséder l'autre, il est évident que dans ce texte, une ouverture s'effectue en faveur de l'approche endossée par le personnage féminin. La femme mythique à la rencontre de laquelle l'homme tente d'aller ne prend pas forme sous les traits de celle des nuits payées. Cette dernière continue d'exister de façon pleine et entière même si elle dort. Elle le fait à sa façon sans être influencée par un discours qui la précède, par opposition à l'existence de l'homme qui est complètement déterminée par la vision du monde phallogocentrique. Elle ne cherche pas à envahir l'autre, elle va plutôt à sa rencontre à travers les parois de son corps, se laisse approcher, s'approche aussi, mais ne prend pas. La différence entre les deux protagonistes de *La Maladie de la mort*, c'est que l'homme est à la recherche d'un moyen de connaître la femme, tandis que la femme sait qu'elle ne pourra jamais rien savoir de l'homme. La femme sait qu'elle demeurera dans l'ignorance au sujet de l'homme, alors que ce dernier passe à côté de cette vérité-là, la seule qu'il aurait pu découvrir avec certitude. C'est cette différence qui sépare les deux personnages qui permet de dire que ce texte ouvre la question de la différence sexuelle.

3.3 La différence sexuelle et l'amour

Ainsi, ce qui sépare l'homme de la femme repose sur l'espoir que formule l'homme de pouvoir aimer cette femme comme il est possible de le faire au sein de la relation érotique. Si leurs modes de rapport à l'autre sont différents, c'est parce qu'ils reposent tous deux sur une vision différente de la femme. L'homme se projette vers la femme mère et prostituée, faite pour le recueillir, et la femme, qui se pose en sujet, ne fait qu'approcher l'autre sujet en tant qu'étranger dans le plaisir de découvrir sa différence, plutôt qu'un secret caché qui n'existe pas. La différence qui éclate entre cette femme couchée dans le lit et celle que l'homme désirait trouver avec le projet

des nuits payées ouvre la question de la différence sexuelle plus loin encore que *L'Homme assis dans le couloir*. Ce n'est plus entre le féminin et le masculin que la différence se trace, mais bien entre la femme sujet et la femme objet.

Nous l'avons vu dans cette étude, l'homme et la femme ne se retrouvent jamais, ils n'esquissent pas des mouvements complémentaires. L'homme est à la recherche d'une possession alors que la femme laisse, sur son corps, une rencontre se produire dans laquelle l'autre ne la possède pas ni ne lui appartient. Elle aime l'étrangeté alors que l'homme tente de tout réduire au même. Un matin, la femme n'est plus là, elle est partie pour ne plus revenir. Sa disparition se produit entre les lignes du texte, entre le moment où elle s'endort et celui où son absence est constatée par l'homme : « Elle se rendort. / Un jour elle n'est plus là⁷⁰. » Ce n'est qu'à ce moment que l'inaccessibilité de la femme est révélée à l'homme ; c'est là qu'il découvre qu'elle ne lui appartient pas, qu'elle est libre de lui depuis le début et qu'entre eux, une différence existe. Alors qu'il fait le constat de son absence, le narrateur dit : « La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine⁷¹. » Toutefois, la différence que l'homme découvre entre lui et la femme n'est pas encore la différence sexuelle elle-même. Il ne fait que constater qu'elle était libre, qu'elle ne lui appartenait pas malgré le contrat qui les liait.

Au moment où il tente de faire le récit de son histoire avec la femme, il découvre cependant que cet exercice lui est impossible, qu'il ne peut raconter cette histoire comme si elle était réellement arrivée, précisément parce qu'au cours des nuits payées, rien ne s'est produit entre lui et la femme, il n'est jamais allé à sa rencontre. Il a seulement tenté vainement de la posséder. L'homme voulait surpasser l'étrangeté de la femme qu'il considérait comme un obstacle à sa rencontre. Mais une fois qu'elle l'a quitté, c'est justement cette différence irréductible dont il recherche la

⁷⁰ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 53.

⁷¹ *Ibid.*, p. 54.

présence : « Le lendemain, peut-être éprouveriez-vous un désir de la revoir là, dans l'étrangeté de votre solitude, dans son état d'inconnue de vous⁷². » Ce n'est que là qu'il commence enfin à l'aimer, à partir du moment où il admet qu'elle est une inconnue et que par aucun moyen il ne pourrait remédier à cet état de chose. Il se met à l'aimer telle qu'elle est, c'est-à-dire étrangère et absente. Voilà pourquoi le narrateur clôt le récit sur ces mots : « Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu⁷³. » Il se met donc à aimer comme le lui avait prescrit la femme : « de soi, de soi-même⁷⁴ », c'est-à-dire à partir de son désir de respecter l'étrangeté de l'autre sans croire que derrière se cache une vérité à laquelle il est possible d'accéder. Il s'agit d'un amour comme le décrit Cixous : « Il ne s'effondrerait pas dans les paradoxes du rapport à l'autre tels qu'à partir de l'idée de *Propriété physique*⁷⁵. »

Entre la femme telle qu'elle est imaginée dans le récit érotique et celle que l'homme découvre enfin à la fin de cette histoire apparaissent les deux termes de la différence sexuelle qui ont été mis en évidence dans les travaux de Jacques Derrida. Derrida montrait bien comment l'idée d'opposer l'homme et la femme était biaisée et ne pouvait mener qu'à la construction faussée et abyssale de la différence sexuelle. Entre l'homme et la femme, il n'y a pas de différence, mais entre la femme telle que le discours phallogentrique la décrit et la réalité de l'existence de toutes les femmes se creuse un abîme sur lequel se fonde toute la théorie de la différence sexuelle. Dans *La Maladie de la mort*, c'est cet abîme entre la femme à la recherche de laquelle part l'homme avec le contrat, et celle qu'il découvre après le départ de la femme qui questionne l'idée de la différence sexuelle. Non seulement la femme du texte est inconnaissable, mais celle qu'il cherchait n'existe pas, il ne peut pas se l'approprier. Comme l'écrit Derrida :

⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁷³ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁵ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 143-144.

De même qu'il n'y a pas d'être ou d'essence de *la* femme ou de *la* différence sexuelle, il n'y a pas d'essence du *es gibt* dans le *es gibt Sein*, du don ou de la donation de l'être. [...] Il n'y a pas de don de l'être à partir duquel quelque chose comme un don déterminé (du sujet, du corps, du sexe et autres choses semblables– la femme n'aura donc pas été mon sujet) se laisse appréhender et mettre en opposition.⁷⁶

La Femme est une création qui sert à faire croire qu'une vérité des femmes existe et qu'elles peuvent être possédées. Aucune femme, parmi toutes les femmes, n'entre dans le moule de la femme mythique.

L'homme de notre texte quitte donc cette croyance qui alimente l'idée traditionnelle de la différence sexuelle selon laquelle « on traite la question de la différence sexuelle en l'accouplant à l'opposition⁷⁷. » La femme qui était pour lui le mystère mythique devient une inconnue au même titre que toutes les autres femmes. Le fait d'être une étrangère n'est plus en relation avec son appartenance sexuelle pour laquelle, au départ, il l'a choisie, mais a à voir avec son statut de sujet. Un sujet est un inconnu pour tous. La femme, à la fin de ce texte, passe donc, selon le point de vue de l'homme, à l'humanité. Bien qu'elle l'ait été depuis le début comme nous l'avons montré tout au long de cette étude, ce qui importe encore davantage, c'est qu'aux yeux de l'homme, la différence entre sa croyance dans La femme et la femme telle qu'elle est lui apparaisse enfin. Monique Wittig écrivait à ce sujet : « Ni la Pensée de l'Autre, ni la Pensée de la Différence ne devrait être possible pour nous, puisque rien de ce qui est humain est étranger⁷⁸. » L'étrangeté des humains entre eux tient justement de leur humanité et par là, elle n'a rien à voir avec la différence sexuelle.

⁷⁶ Jacques Derrida, *Éperons : Les styles de Nietzsche*, Paris : Flammarion, 1978, p. 100.

⁷⁷ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁸ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris : Éditions Balland, 2001, p. 97.

Nous disions déjà, après avoir fait un résumé sommaire des théories de la différence sexuelle, au début de cette étude, qu'il ne restait plus qu'à penser le rapport d'un homme à une femme puisqu'il était impossible de penser la différence sexuelle comme un concept ayant de réels fondements. *La Maladie de la mort* trace le chemin qui mène vers l'amorce de cette réflexion. Quelque chose se passe entre cet homme et cette femme qui laisse apparaître la singularité des rapports à l'autre en tant qu'humain.

La Maladie de la mort peut donc être compris comme l'histoire d'une mise en échec du rapport érotique et phallogénique à l'autre et surtout, comme l'ouverture vers une nouvelle économie des rapports entre les sexes. Dans cette histoire est pratiquée une déconstruction de la figure de La Femme au profit d'une image de la femme plus proche de l'humanité. La différence sexuelle n'apparaît plus comme un concept opposant l'homme à la femme, mais plutôt comme la distance qui sépare la figure féminine phallogénique en tant que création et les femmes telles qu'elles sont : différentes, plurielles, multipliées et toujours étrangères pour l'autre. La femme de cette histoire se pose en sujet, son existence implique son corps, mais aussi autre chose, comme une conscience de son humanité irréductible. Surtout, dans ce texte, la maladie de la mort signifie l'aveuglement à la différence de l'autre, non pas en relation avec son appartenance sexuelle, mais propre à son statut de sujet. Il s'agit d'une histoire dans laquelle est racontée la rencontre entre une représentante de l'humanité sans discrimination et un homme aveuglé par le pouvoir dont il se croit le détenteur. Ici, l'amour, qui était une quête destinée au désastre dans *L'Homme assis dans le couloir*, trouve un moyen de se vivre à travers l'appréciation de la différence intégrale de l'autre sujet.

CONCLUSION

Peut-être faut-il encore se demander à quoi aura servi cette étude de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort* ? Il semble que ces deux textes sont complémentaires dans l'œuvre de Marguerite Duras parce que dans chacun d'eux, elle écrit sur le rapport à l'autre sexe à partir du récit érotique. D'un texte à l'autre, il semble aussi qu'il y ait une progression dans le traitement de l'érotisme, de la différence sexuelle et, de façon plus générale, dans le thème du rapport à l'autre. Non seulement ces trois aspects sont dominants dans les deux œuvres, mais ils s'emmêlent aussi selon la même logique. Dans ces ouvrages, la démarche créatrice employée par l'auteure est donc la même : en partant du rapport érotique, elle parvient à traiter de la difficulté qu'impose la différence sexuelle dans les rapports à l'autre.

Cette étude était motivée, en partie, par certaines interprétations de la première réception critique que nous jugions biaisées parce qu'il en ressortait que Duras avait tout simplement écrit des textes qui allaient dans le sens de la tradition érotique. Dès le début, il nous semblait que cette perception des récits était beaucoup trop restreinte et qu'il était nécessaire de revoir plus en profondeur la façon dont Duras travaillait avec le récit érotique. La démarche empruntée a porté ses fruits : s'il était nécessaire de construire le questionnement du mémoire plus solidement à partir de la réception critique et d'étudier les théories de l'érotisme et de la différence sexuelle avant d'entreprendre une étude plus approfondie, le fait d'avoir travaillé séparément chacun des textes l'était également. Il a donc été possible de comprendre de quelle façon Duras récupérait l'érotisme et à partir de quel travail subversif elle

tentait d'ouvrir plus largement la question pour chacun de ces textes. Ce n'est qu'une fois cette entreprise menée à bien que les similitudes entre eux nous apparaissent aussi clairement.

De toute évidence, l'érotisme qu'exploite Marguerite Duras dans *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* ne se suffit pas à lui-même et n'aboutit pas non plus à la résolution du désir qui le sous-tend. Duras l'utilise comme un prétexte afin d'explorer les limites qu'impose le rapport à l'autre sexe. Le discours érotique traditionnel n'est pas affirmé dans ces textes, qui ne sont pas le lieu de l'énonciation d'une logique phallogcentrique. Ainsi, les questions que soulevaient les premiers critiques mènent à une conclusion beaucoup plus ouverte que celle qu'ils envisageaient. Dans ces deux récits durassiens, l'érotisme n'est pas récupéré pour lui-même, il n'est pas simplement reproduit ni même transformé dans le but de construire un érotisme au féminin. Il ne sert qu'à mettre en valeur l'abîme qu'ouvre le désir qui en est à l'origine. Il permet aussi, lorsqu'il est mis en échec, la découverte d'une autre économie du rapport à l'autre dans laquelle la différence sexuelle n'est plus un concept qui oppose les sexes. Dans ces deux textes, Duras rapproche les sexes plutôt qu'elle ne les sépare. Elle le fait d'ailleurs de manière progressive et c'est là qu'il est possible de comprendre pourquoi, deux ans après la parution de *L'Homme assis dans le couloir*, il lui a semblé nécessaire d'écrire à nouveau une histoire qui traite de l'érotisme. Alors qu'avec *L'Homme assis dans le couloir*, elle travaillait sur l'érotisme dans ses aspects les plus sombres, le montrant pour ce qu'il est, c'est-à-dire un mode de rapport à l'autre qui le nie en tant que sujet et le place dans la différence le rendant ainsi irrémédiablement inconnaissable, avec *La Maladie de la mort*, elle achève d'ouvrir la question du rapport à l'autre vers des considérations plus proches de l'humanité. C'est donc en travaillant ces deux textes dans une même étude qu'il a été possible de comprendre où voulait en venir l'auteure.

Par ailleurs, ni dans *L'Homme assis dans le couloir* ni dans *La Maladie de la mort* la lecture érotique n'est possible. De façon tout à fait différente, Duras évite l'écueil dans lequel il aurait été si facile de tomber en racontant l'histoire d'une rencontre érotique ou d'un désir érotique entre les deux seuls personnages de chacun de ces textes. Elle va au-delà de la simple reproduction du désir érotique en usant de techniques narratives qui lui permettent de mettre l'accent sur d'autres aspects des relations qu'elle raconte.

Dans *L'Homme assis dans le couloir*, la narration agit sur l'histoire du couple d'amants afin de mettre un frein au désir voyeuriste du lecteur traditionnel. L'expérience de l'érotisme n'a pas lieu dans cette histoire, même si les personnages cherchent par tous les moyens à accéder à l'autre dans son entièreté. Certes, il y a dans leur rapport une consonance érotique : ils traitent tous deux le corps de l'autre en objet et chacun leur tour, ils blessent l'autre, le mutilent dans l'espoir d'atteindre enfin l'essence de son être et la fusion absolue à laquelle ils aspirent. Pourtant, cette histoire n'est pas racontée pour être visualisée par le lecteur, elle ne s'adresse pas à lui ; elle est tout entière destinée au couple lui-même. L'érotisme est occulté par le travail de la narratrice dans ce récit, et ce qui est mis de l'avant pour le lecteur ne concerne pas le désir des personnages qu'il pourrait vouloir s'approprier, mais plutôt le manque à voir auquel fait face la narratrice. Le récit érotique n'est donc pas utilisé comme une fin, il est surtout le moyen qu'a trouvé Duras pour explorer l'histoire d'une passion amoureuse vouée à l'impasse. C'est l'impossibilité inhérente à l'érotisme qui semble motiver le choix de l'auteure.

Dans *La Maladie de la mort*, Duras ne reprend pas la structure traditionnelle du récit érotique. Surtout, le plaisir érotique n'a pas lieu parce qu'il ne fait partie de l'histoire qu'en tant que vouloir. Ce qui différencie ce récit du précédent, c'est qu'ici, un seul des personnages fonde ses espoirs de rencontrer totalement l'autre, de l'aimer infiniment, sur la rencontre érotique. Alors que les personnages de *L'Homme assis*

dans le couloir se perdent tous deux dans le néant d'une entreprise vouée à l'échec, ceux de *La Maladie de la mort* ne se perdent pas parce que la femme de cette histoire ne croit pas au désir de l'homme ni à sa façon de le soulager. Pourtant, l'érotisme est bien présent, mais il pointe à la surface du texte comme l'évident échec d'une rencontre mal entreprise. Dans ce texte, le désir érotique est traité par Duras comme la manifestation d'une incompréhension totale de l'autre dans laquelle s'enlise le personnage masculin. Il semble qu'il ne soit pas promu comme un moyen positif de faire la rencontre de l'autre sexe. Comme dans l'ensemble de son œuvre, Duras utilise le récit érotique afin de mettre en évidence le fossé qui sépare les personnages de chacune de ces histoires. De plus, par aucun moyen lié à l'érotisme, la distance entre soi et l'autre ne peut être franchie. C'est pour révéler l'impossibilité même de l'envie de rejoindre totalement l'autre dans sa différence que l'érotisme est utilisé. C'est donc lorsqu'il est désastreux et impossible que Duras le récupère, et non pas pour en faire la promotion ou encore pour reproduire ses effets sur le lecteur, de sorte que même s'il y a de l'érotisme dans chacun de ces textes, il semble difficile d'affirmer, sans fausser la nature de ces histoires, qu'il s'agit de récits érotiques.

Le récit érotique a aussi été utilisé par Duras afin d'écrire sur des aspects plus problématiques du rapport à l'autre sexe. Dans chacune de ces histoires, il est question d'une rencontre manquée : les personnages passent à côté de l'autre, mais ils ne parviennent jamais à le rejoindre. Ce sont donc les côtés les plus sombres du rapport à l'autre qui apparaissent dans ces textes. Dans *L'Homme assis dans le couloir*, les personnages s'enlisent tous deux dans une histoire qui les nie plutôt que de tenter de se reconnaître pour ce qu'ils sont : des étrangers l'un pour l'autre. Ils se cherchent dans la matérialité de la chair, dans ce que le corps a de plus organique sans saisir qu'à chaque fois qu'ils se rapprochent ainsi, ils s'éloignent un peu plus de la réalisation de leur désir. Dans ce texte, le corps apparaît donc comme une frontière infranchissable entre soi et l'autre et tenter de passer outre cette limite est une entreprise stérile qui échoue invariablement. Il y a quelque chose de très dramatique

dans cette histoire ; le désespoir semble poindre entre chacune des rencontres et les pleurs de l'homme couché sur la femme morte dans les dernières lignes du texte font apparaître, comme une révélation, l'aspect mortifère de leur désir partagé.

Dans *La Maladie de la mort*, la mort n'advient pas de la même façon, mais elle est aussi au rendez-vous. Lorsque l'homme découvre que la femme l'a quitté, qu'elle s'est évaporée entre deux instants, elle meurt aussi : c'est-à-dire que selon le point de vue de l'homme, elle meurt symboliquement. Surtout, elle s'efface de cette histoire qui ne la concerne pas et dans laquelle elle ne se reconnaît pas. Celle qui sait que l'érotisme n'a rien à voir avec le désir vrai de l'autre s'extrait du lieu même de l'érotisme et part dans un ailleurs qu'il ne trouvera jamais. Il y a surtout la mort de tout espoir de la connaître à laquelle fait face le personnage masculin. Mais dans cette histoire, la mort a quelque chose du renouveau et de l'espoir. Plutôt que d'être déserté complètement par l'autre, abandonné à un sort contre lequel il ne peut rien, l'homme de cette histoire fait la découverte de sa solitude fondamentale. Il sait qu'il ne peut y remédier et que l'autre sera toujours un étranger pour lui malgré son vouloir. Mais cette découverte lui permet aussi d'apprendre à aimer, donc de renâître de sa maladie de la mort dont son désir érotique était le symptôme. Ainsi, la fin de cette histoire est ouverte vers une multitude de possibilités qui excluent l'érotisme.

Il y a donc une progression entre ces deux textes qui se fait au détriment de l'érotisme, c'est-à-dire que moins le récit érotique fonctionne, plus il y a l'espoir qu'une rencontre véritable entre les personnages se fasse. Si cette rencontre parfaite n'advient jamais dans l'une ou l'autre de ces histoires, il semble que Duras y affirme de façon évidente qu'elle n'aura jamais lieu en tant que rencontre érotique. De ce fait, l'érotisme serait donc le moyen de ne pas atteindre l'autre, de le perdre. Par conséquent, il semble ne pas être utilisé par Duras de la façon dont il l'est dans les récits traditionnels, mais plutôt afin d'explorer tout ce qui rend impossible la rencontre avec l'autre.

D'autre part, Duras n'a pas travaillé uniquement sur le récit érotique ni dans *L'Homme assis dans le couloir* ni dans *La Maladie de la mort*. Elle a aussi développé des thèmes plus courants dans son œuvre comme l'amour entre les hommes et les femmes et tout ce que cela comporte de difficultés, d'impossibilités et de désir. Entre les personnages de chacun des ces récits prend forme une relation qui ne tient pas uniquement de l'érotisme. L'homme et la femme de *L'Homme assis dans le couloir* s'aiment éperdument, jusqu'à en mourir. Ils se cherchent, ne se trouvent jamais complètement, demeurent étrangers même tout près l'un de l'autre. Les personnages de *La Maladie de la mort* ne s'aimeront jamais vraiment. Le désir d'aimer est pourtant au cœur même de cette œuvre. L'homme rencontre la femme pour apprendre à aimer et c'est en la perdant qu'il découvre enfin que l'amour ne peut naître que du désir de respecter l'autre dans sa différence intégrale. Comme pour l'érotisme, Marguerite Duras aborde l'amour à partir de ses ratés. C'est pourquoi ces deux récits sont en quelque sorte des drames : il y a le couple qui s'aime vraiment, mais qui cherche à vivre cet amour incessamment sous un mode destructeur qui le mène à la perte, et il y a ceux qui ne forment pas un couple parce l'un tente de posséder l'autre, qui ne se laisse pas prendre.

L'auteure déconstruit également un système d'opposition, celui propre à la différence sexuelle dans lequel l'homme et la femme s'opposent, séparés par un abîme infranchissable. Elle montre que l'image mythique de la femme est le fruit de l'imagination phallogocentrique portée, dans ces textes, par le discours érotique. Dans *La Maladie de la mort*, l'homme découvre, en fin de parcours, l'inexistence de la femme mythique à laquelle il croyait. Cette découverte lui permet également de comprendre peu à peu que la femme des nuits payées est une femme parmi toutes les femmes. Plutôt que d'entériner l'opposition homme/femme traditionnelle, Duras oppose deux images de la femme, celle qui prend place dans l'imaginaire érotique et celle caractérisée par son humanité telle qu'elle est représentée dans *La Maladie de la*

mort. La première n'est qu'imaginaire alors que la seconde semble être, pour Duras, le modèle même des femmes. De ce fait, il semble que l'usage de l'érotisme qu'a fait Duras n'a pas été stérile ni inutile puisqu'il a permis de mettre en place les deux termes d'une opposition fondatrice, La Femme et les femmes, et de déconstruire l'idée même de la différence sexuelle. Si ce travail avait déjà été fait dans la littérature théorique au moment où paraissaient ces récits, il semble néanmoins que dans le domaine de la fiction, Duras soit l'une des rares auteurs qui ont réussi cette démonstration.

Au terme de cette étude, nous pouvons encore nous poser la question : « Est-ce que *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* sont des textes érotiques ? » Il est tout aussi juste de dire qu'ils le sont que de le nier. Si, pour qu'un texte soit érotique, il faut qu'il respecte les finalités initiales du genre auquel il se réfère, ni l'un ni l'autre de ces textes ne cadre dans le genre. Il nous est d'ailleurs apparu clairement que tant dans *L'Homme assis dans le couloir* que dans *La Maladie de la mort*, Duras met en échec la mécanique voyeuriste sur laquelle repose la littérature érotique. D'un autre côté, si ces textes sont érotiques, c'est qu'il est possible d'utiliser cette appellation pour des ouvrages qui ne se contentent pas de reproduire le genre tel qu'il était à l'origine. Comme semble le croire Lucienne Frappier-Mazur dans « Marginal Canons: Rewriting the Erotic », réécrire le genre érotique en le faisant dévier de son objectif initial ne change rien au fait qu'il s'agit toujours d'érotisme. Dans ce sens précis, le terme "littérature érotique" pourrait surtout convenir à *L'Homme assis dans le couloir*, qui utilise de manière évidente plusieurs éléments du récit érotique traditionnel pour les soumettre à une déconstruction paralysante. Quant à *La Maladie de la mort*, il nous paraît encore difficile de prétendre qu'il s'agit d'un texte érotique, puisque s'il est construit sur l'idée du désir érotique, il ne reprend pas la structure du récit érotique lui-même.

Bien qu'avant nous une étude sur l'érotisme dans *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras n'a jamais été faite, plusieurs auteurs voyaient dans l'œuvre de Duras l'expression d'un érotisme particulier. Souvent lié au regard comme le montre Sylvie Loignon dans *Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez y'a rien à voir!*, l'érotisme n'apparaît pas subitement chez Duras dans les deux récits que nous avons étudiés. L'œuvre de l'auteure est empreinte de désir, d'amour, de corps qui se frôlent, se regardent, se saisissent l'un de l'autre et ces thèmes impliquent tous, à certains moments, de l'érotisme chez Duras. Il y aurait donc toute une étude à mener sur l'érotisme dans l'œuvre durassienne.

Si au départ *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* ont reçu une critique mitigée, c'est sans doute parce que Duras ne se sert pas du même érotisme que dans ses textes précédents. Alors qu'elle a toujours privilégié un érotisme sensuel qui s'allie généralement à l'amour ou tout simplement au désir amoureux, dans les textes que nous avons étudiés, elle travaille à partir d'un érotisme plus traditionnel, donc très phallogocentrique. Mais ce n'est pas parce qu'elle utilise un érotisme différent plus cru et misogyne qu'elle modifie pour autant les habitudes de composition qui ont fait le style durassien. L'écriture durassienne est proche des corps, elle les écrit plus qu'elle ne les décrit et les fictions qu'elle a créées racontent surtout des histoires d'amour impossible. Il n'est donc pas surprenant de voir l'érotisme s'y emmêler.

De ce fait, il nous semble qu'une étude sur l'érotisme durassien devrait nécessairement tenir compte de tous les aspects du thème que Duras a exploré. Pour qu'une étude de cette nature soit légitime, elle devrait mettre en évidence les variations dans l'usage de l'érotisme qui caractérisent l'œuvre durassienne. *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort*, mais aussi *Les Yeux bleus cheveux noirs* et d'autres textes encore feraient état d'un aspect particulier de l'érotisme durassien et d'autres regroupements seraient sûrement nécessaires pour

faire un portrait juste. Certainement, à la suite d'un tel travail, *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* ne sembleraient plus aussi différents et étrangers à l'œuvre de Marguerite Duras.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1993, 123 p.

_____. *Hiroshima mon amour*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1960, 155 p.

_____. *L'Homme assis dans le couloir*. Paris : Minuit, 1980, 35 p.

_____. *La Maladie de la mort*. Paris : Minuit, 1982, 60 p.

_____. *Moderato Cantabile*. Paris : Minuit, 1958, 164 p.

_____. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1964, 190 p.

_____. *La Vie matérielle*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1987, 179 p.

DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER. *Les Parleuses*. Paris : Minuit, 1974, 243 p.

Monographies et articles consacrés à Marguerite Duras

ANDERSON, Stéphanie. *Le discours féminin de Marguerite Duras : Un désir pervers et ses métamorphoses*. Genève : Librairie Droz S.A., 1995, 205 p.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983, 92 p.

_____. « La Douleur du dialogue ». in *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1959, p. 207-226.

CODY, Gabrielle H. *Impossible Performances: Duras as Dramatist*. New York : Peter Lang, 2001, 162 p.

- COHEN, Suzanne D. « Sleeping Beauties: Discourse, Gender, Genre in the "Erotic" Texts ». in *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1993, p. 103-130.
- « Dossier Duras ». *Magazine littéraire* (mars 1980). n° 158, p. 8-20.
- « Dossier Duras ». *Magazine littéraire* (juin 1990). n° 278, p. 16-57.
- ERIBON, Didier. « Duras ou la maladie de la mort ». in *Papiers d'identité : Interventions sur la question gay*. Paris : Fayard, 2000, p. 134-138.
- GAUTHIER, Xavière. « La Danse, le désir ». *Cahiers Renaud-Barrault* (février 1976). n° 89, p. 23-32.
- GUERS-VILLATE, Yvonne. *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 377-381.
- _____. « De l'implicite à l'explicite : de *Moderato Cantabile* à *L'Homme assis dans le couloir* ». *The French Review* (février 1985). vol. LVIII, n° 3, p. 377-381.
- HUSTON, Nancy. « Les limites de l'absolu ». *La Nouvelle Revue Française* (mars 1998). n° 542, p. 10-20.
- KRISTEVA, Julia. « La Maladie de la douleur ». in *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p. 227-265.
- LACAN, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault* (décembre 1965). n° 52, p. 7-15.
- LAMY, Suzanne, André ROY (dir.). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Éditions Spirale, 1981, 171 p.
- LOIGNON, Sylvie. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez y'a rien à voir!*. Paris : L'Harmattan, 2001, 352 p.
- MARINI, Marcelle. « La mort d'une érotique ». *Cahiers Renaud-Barrault* (1983). n° 106, p. 37-57.
- RICOUART, Janine. *Écriture féminine et violence : Une étude de Marguerite Duras*. Birmingham, Alabama : Summa Publication, inc., 1991, 209 p.

THERY, Chantal. « À corps perdu : l'espace dans l'œuvre de Marguerite Duras ». Thèse de doctorat de 3^e cycle : Aix-en-Provence, 1985, 269 p.

WILLIS, Sharon. « Staging Sexual Difference: Reading, Recitation, and Repetition in Duras' *Malady of Death* ». in *Feminine Focus: The New Women Playwrights*, Enoch Brater (ed.). New York, Oxford : Oxford University Press, 1989, p.109-125.

Corpus théorique sur l'érotisme

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris : Minuit, 1957, 306 p.

BERGER, John. *Voir le voir*. trad. de l'anglais par Monique Triomphe. Paris : Éditions Alain Moreau, 1976, 175 p.

DARDIGNA, Anne-Marie. *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*. Paris : François Maspero, 1980, 334 p.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. « Marginal Canons: Rewriting the Erotic ». *Yale French Studies* (1988). n° 75, p.112-128.

HUSTON, Nancy. *Mosaïque de la pornographie*. Paris : Denoël Gonthier, 2004, 267 p.

MACKINNON, Catharine A. *Only Words*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1995, 152 p.

SONTAG, Susan. « The Pornographic Imagination ». in *Styles of Radical Will*. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1969, 274 p.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1989, 330 p.

Corpus théorique sur la différence sexuelle

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2 vol., 1949.

CIXOUS, Hélène et Catherine CLÉMENT. *La Jeune née*. Paris : Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1975, 296 p.

_____. « Le Rire de la Méduse ». *L'Arc* (1975), n° 61, p. 39-54.

COLLIN, Françoise. « Écrire en tant que femme ». in *Je partirai d'un mot : Le champ symbolique*. Villenave-D'ornon (France) : Fus Art, coll. Textes femmes, 1999, p. 29-43.

DERRIDA, Jacques. *Éperons : Les styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion, 1978, 123 p.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Minuit, 1977, 217 p.

_____. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Minuit, 1984, 198 p.

WARHOL, Robyn R., Diane PRICE HERNDL (dir.). *Feminisms: An Anthology of Literary and Criticism*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1991, 1118 p.

WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Paris : Éditions Balland, 2001, 157 p.

Corpus théorique général

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, coll. NRF, 1980, 219 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, coll. Points essais, 1998, 567 p.

GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris : Seuil, 1983, 285 p.

LE BRETON, David. *Des visages*. Paris : Éditions A.M. Métailié, 1992, 327 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 4^e édition, 2003, 243 p.