

**Le corps dans la voix. De *L'amour* à *L'homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras**

**The body in the voice. From *L'amour* to *The Man Sitting in the Corridor* by Marguerite Duras**

Florence de Chalonge

Number 103, 2013

Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1024973ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1024973ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Chalonge, F. (2013). Le corps dans la voix. De *L'amour* à *L'homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras. *Tangence*, (103), 93–105.  
<https://doi.org/10.7202/1024973ar>

Article abstract

Between *L'amour*, published in 1971, and *The Man Sitting in the Corridor* published in 1980, Marguerite Duras dedicated herself to writing for film. Dissociating body and voice, the film writer profoundly modified her poetics of character. In the author's films, the life of the body leaves one speechless, while the voice of the dialogue or the narrative is disembodied. Whereas, in *L'amour*, dazed characters maintain a distance from each other and express their affectlessness through impersonal speech, the eroticism of the *Man Sitting in the Corridor* exposes bodies to death under the gaze of a first person who comes to witness it. If triangulation remains the elementary mathematics of the fable, with *The Sitting Man*, speech arrangement henceforth gives Durassian authoriality, to borrow the words of Barthes, *a body in the voice*.

## Le corps dans la voix. De *L'amour* à *L'homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras

Florence de Chalonge  
Université Charles-de-Gaulle — Lille 3

À la publication de *L'homme assis dans le couloir*, le lecteur s'of-fusque ou du moins s'étonne. Si Marguerite Duras l'a accoutumé aux histoires d'amour impossibles, rarement les corps y ont été ainsi assujettis. Élaboré dès les années 1960, ce texte trouve sa mise en forme définitive en 1980<sup>1</sup>, une fois que l'auteure y a introduit ce qu'elle nomme « la troisième personne », pour celle « qui voit et qui raconte<sup>2</sup> » sans prendre part à l'action. Dans l'œuvre, de tels dispositifs avaient déjà fait la part belle à ce « troisième personnage<sup>3</sup> ». Par le regard, un tiers projette la scène amoureuse et sexuelle — il n'est qu'à penser à Lol dans son champ de seigle<sup>4</sup> —, mais dans *L'homme assis*, c'est la première fois que cette tierce personne, une voix, prend valeur auctoriale. « Je ne peux plus écrire des choses gratuitement sans qu'elles relèvent de quelqu'un, de l'auteur, des témoins, des gens qui passaient et qui ont vu<sup>5</sup> », explique Marguerite Duras en 1981,

1. Voir Marguerite Duras, « L'homme assis dans le couloir », *L'Arc*, n° 20, octobre 1962, p. 70-76 ; *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HAC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal* [1981], Malakoff (France), Solin, 1984, p. 37.
3. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 47.
4. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 62-66, p. 120-126, p. 162-164 et p. 191.
5. Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, ouvr. cité, p. 37.

en référence aux quatre femmes apparues à l'image dans les derniers plans de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). L'auctorialité est désormais directement liée à l'attestation.

*L'homme assis* est en réalité un texte pivot, car il est aussi le premier livre que Duras publie depuis *L'amour* (1971) sans envers filmique. Dans l'intervalle, pendant une décennie, l'écriture cinématographique a profondément transformé la poétique du personnage. *La femme du Gange* et *India Song* ont fait naître des voix « errantes », désincarnées, et cependant personnages, car en leur histoire « lié[e]s par le désir<sup>6</sup> ». Envoûtantes, ces voix « jumelles » font entendre au spectateur ce que Roland Barthes appelle un « corps dans la voix<sup>7</sup> ».

Ainsi, des corps morts au désir de *L'amour* à ceux exposés par le désir à la mort dans *L'homme assis*, le livre de Marguerite Duras est passé, à travers le film, d'une énonciation narrative impersonnelle à l'engagement d'une première personne qui raconte. C'est cette histoire formelle, le réglage entre le corps et la voix, que nous voulons suivre ici, des premiers manuscrits de *L'amour* jusqu'à la parution en 1980 de *L'homme assis*, dont l'érotique décide d'une relation inédite entre le corps, promu comme le lieu exclusif d'une rencontre silencieuse, et la voix singulière, mais adressée, qui en rend compte.

### Des corps écartés

*L'amour* est le premier des livres de Marguerite Duras à nous confronter de manière aussi frappante à des personnages dont l'existence paraît relever de leurs seules attitudes corporelles. Ce n'est pas que les corps y soient amplement décrits et célébrés mais, dans ce monde d'après *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), les personnages, rendus à la vacance d'une vie où rien ne peut plus désormais leur arriver, ne manifestent d'intérêt que pour les placements et déplacements qui les occupent le jour et la nuit selon d'immuables rituels. Dans *L'amour*, tous deviennent tributaires de leur nature positionnelle : pour reprendre le vocabulaire de Blanchot, qui voyait la chose

6. Marguerite Duras, « Le film des Voix », *Nathalie Granger* suivi de *La femme du Gange* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2010, p. 105. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FG, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

7. « Le "grain" [de la voix], c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute » (Roland Barthes, « Le grain de la voix » [1972], *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, p. 243).

en place dès *Détruire dit-elle* (1969), ce sont là « des points de singularités [...] dans un espace raréfié<sup>8</sup> ».

À l'ouverture de *L'amour*, sur la plage nue de S. Thala, le lecteur découvre « une femme aux yeux fermés. Assise » ; un peu plus loin, « un homme [...] debout regarde : la plage, la mer » ; enfin, « tout au bord de la mer », un autre homme « marche, il va, il vient, il va, il revient, son parcours est assez long, toujours égal<sup>9</sup> ». La position respective des personnages trace un « triangle » qui « se déforme, se reforme, sans se briser jamais » jusqu'à ce que l'homme qui regardait bouge (A, p. 10). C'est ainsi que l'*incipit* de *L'amour* rend ses droits à la « triangulation », conçue par Marguerite Duras comme la « structure première, [...] mathématique<sup>10</sup> » de la fable. Entre Lol, *alias* « celle qui dort », Michael Richardson, « celui qui regarde », encore dit « le voyageur », et Jacques Hold, le « fou », devenu « celui qui marche » (A, p. 42, p. 10, p. 15, p. 59 et p. 28), l'écart est de règle. Dans cet univers, l'atteinte du corps de l'autre fait exception. C'est l'approche qui est valorisée et, lorsque les personnages se sont rejoints et s'immobilisent, on les retrouve debout face à face, assis ou allongés côte à côte. De même, quand ensemble ils se déplacent, leurs trajectoires les placent l'un derrière l'autre, à la manière de la femme, qui toujours « se met à [...] suivre, mais avec retard » le fou (A, p. 31).

Lorsqu'un an plus tard le film *La femme du Gange* reprend la trame de *L'amour*, le spectateur est frappé. Sous ses yeux, devant l'hôtel des Roches-Noires, à l'occasion de larges plans fixes, se déploient sur une plage hivernale désertée les lentes chorégraphies des « corps fous » (FG, p. 172) qui entrent et sortent du champ. Les habitants des sables de S. Thala sont devenus quatre : feu Jacques Hold, l'« homme qui marche » (A, p. 10, à différents endroits), est

8. Maurice Blanchot, « Détruire » [1970], *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 134.

9. Marguerite Duras, *L'amour* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 9-10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle A, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

10. L'extrait de cet entretien de l'auteur par Jean Pierre Ceton mené à l'automne 1980, et diffusé sur France Culture le 27 octobre de la même année, est retranscrit dans *Autour de L'amour*, éd. Florence de Chalonge, dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, t. II, p. 1341. On trouvera publiés de larges extraits de ces entretiens dans Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, éd. Jean Cléder, Paris, François Bourin, 2012. Désormais, les références à ce dernier ouvrage seront indiquées par le sigle EJPC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

désormais accompagné par un « jeune homme », tandis qu'auprès de celle qu'est maintenant Lol, une « femme (habillée de noir) », l'avatar de Tatiana Karl, s'est imposée; quant au « Voyageur » (FG, p. 109), logé à l'hôtel, il rejoint rarement ses comparses sur leur territoire. À l'image, on retrouve, dans les extérieurs, les diagrammes, savants et toujours recomposés, de l'alignement et de la triangulation mis en place par *L'amour*; de même, en intérieur, on renoue avec l'intimité des côte à côte, la solennité des face à face, le figement du rang.

Dans *L'amour*, entre le voyageur et la femme autrefois abandonnée, de très doux effleurements à l'occasion survenaient. Une fois même, tandis qu'ils prennent le chemin du retour vers le Casino municipal — là où Michael Richardson est dans *Le ravissement* ravi à l'amour de Lol —, « [i] la serre contre son corps. Elle laisse faire. Il la lâche, elle se laisse lâcher » (A, p. 106). Dans *La femme du Gange*, il ne reste rien de ces contacts: seule l'image de fin nous montre le jeune homme qui « caresse le corps allongé, doucement, comme pour [...] endormir » (FG, p. 193) cette « forme de Lol V. Stein<sup>11</sup> », ainsi que la désigne l'auteure. La seule vie qui demeure est la vie du corps — celle qui fait dormir, marcher, couler les larmes, pousser un cri, porter un enfant —, sans que jamais le sujet soit réellement impliqué, et chacun ne paraît exister que dans ce qui le relie à l'autre. Cet attachement réside dans l'invisible lien que les personnages, par leur position respective, maintiennent entre eux. Dans ce monde, l'intervalle n'est pas synonyme de vide: l'écart est en quelque sorte ce qui relie. De *L'amour* à *La femme du Gange*, cette attache est plus nette encore, tandis que parmi les personnages un presque silence s'est établi.

### Les voix dédoublées

À l'origine de *L'amour*, il y avait un projet de scénario<sup>12</sup> dont l'écriture définitive du livre a gardé trace. Comme dans un script, la narration, menée au présent, est impersonnelle, quoiqu'elle fasse régulièrement appel à un « on » énonciatif. Pluriel, le pronom agrège le « je » et le « tu », éventuellement les « il » présents en tant que

11. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, ouvr. cité, p. 232.

12. Pour une retranscription du tapuscrit de ce scénario inachevé (archives IMEC, DRS 8.2), voir l'« Annexe » à l'article de Florence de Chalonge, « Les manuscrits de *L'amour* de Marguerite Duras. Une écriture du premier jet », dans *Les archives de Marguerite Duras*, éd. Sylvie Loignon, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 239-242.

personnages, et sert à introduire les mentions perceptives du livre : « on le voit », « on ne voit plus », « on entend » (A, p. 11, p. 21, p. 14 et à différents autres endroits). Par ailleurs, cet usage de l'indéfini devient le corollaire d'un point de vue incertain, car limité par la perception : « on » regarde la femme et l'« on dirait qu'elle a froid » ou l'« on dirait qu'elle commence à oublier l'hôtel » (A, p. 54 et p. 56). À la toute fin de *L'amour*, la mention « on entend » introduit une voix anonyme — qu'on peut supposer être celle du fou, l'incendiaire de S. Thala — qui dialogue avec le voyageur au sujet de la « femme qui dort ». Cette voix instruite est chargée de rendre compte de l'éveil du personnage : « — Qu'arrivera-t-il lorsque la lumière sera là ? / On entend : — Pendant un instant elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à me voir. À distinguer le sable de la mer, puis, la mer de la lumière, puis mon corps de son corps » (A, p. 131). Annonceuse, la voix porte l'avènement du jour qui, telle une naissance, sépare les corps : par cette opération advient la seule identité qui vaille, une identité relationnelle, fondée sur la proximité.

La voix qui introduit ce personnage « exproprié<sup>13</sup> », au moyen du « on » anonyme, préfigure l'apparition des voix de *La femme du Gange*. Les avant-textes de *L'amour* nous montrent qu'à l'origine Marguerite Duras avait dans l'idée de faire raconter l'histoire de ces trois rescapés du *Ravisement* à partir d'un témoin présent dans la scène. À la première personne, une voix aurait décrit l'action pour un comparse qui n'y a pas accès. Ainsi s'ouvre le premier court manuscrit de *L'amour* :

Je vois un homme qui marche le long de la mer. Le temps est gris, calme. La plage est presque vide. [...] L'homme passe. [...] J'entends le martèlement de son pas. J'entends que ce martèlement ralentit lorsqu'il passe devant la femme : il la regarde.  
— Où êtes-vous ?  
— J'entends seulement. Je ne vois pas encore l'homme se retourner. Je vois le sable sec, meuble, du côté de la femme<sup>14</sup>.

13. « L. V. S. [Lol V. Stein] et A. M. S. [Anne-Marie Stretter] se rejoignent [...] dans cette expropriation d'elles-mêmes », Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, ouvr. cité, p. 232.

14. Manuscrit de *L'amour* (IMEC, DRS 8.2), retranscrit (sans les ratures ni les ajouts d'origine) sous le titre « Feuilles arrachés du cahier rouge », dans *Autour de L'amour*, ouvr. cité, p. 1334 (pour la présentation des manuscrits de *L'amour*, voir la note sur le texte de cette édition, p. 1832-1834).

Située et adressée, cette voix se donne un interlocuteur à travers lequel le dialogue progresse à la manière dont s'entretient dans *La femme du Gange* le couple des Voix 1 et 2.

Les deux Voix du film possèdent toutefois d'autres attributs que le « je » et le « vous », entièrement dévolus au spectacle de la plage, dans cette première version de *L'amour*. Voix couplées, ces voix féminines affichent une autonomie qui outrepassé les caractères ordinaires d'une voix *off* chargée de commenter l'image. Elles s'aiment, c'est dire ! « Comme je vous aime... / Comme je vous désire... » (FG, p. 144), déclare la Voix 2 à sa comparse, la Voix 1. Proches des personnages qu'elles regardent vivre, les deux voix habitent l'hôtel sur la plage où elles disent avoir « froid » le soir venu et parlent de faire « du feu » ; elles se tiennent proches l'une de l'autre pour se réchauffer ou se reconforter : « Venez près de moi », dit et redit l'amoureuse Voix 2 à la Voix 1, « dix-huit ans », belle tout « habillée de blanc ». Fragile, la jeune Voix manque de sommeil, pleure, arrête de manger tant elle est prise d'une « colère » qui s'exprime contre « Dieu [...] — Dieu en général » (A, p. 44). On ne verra jamais à l'image ces voix qui demeurent telles, mais l'amour, le désir qui les unissent leur donnent, pour revenir à Barthes, un *corps dans la voix*. Ce « mixte d'érotique et de langage<sup>15</sup> » exprime une sensualité qui contraste aussi bien avec la raideur des corps somnambules à l'image, qu'avec la voix forcée, la « voix publique<sup>16</sup> » de la Femme en noir, qui « dit tout sur le même ton », et l'absolu mutisme de l'autre femme, l'avatar de Lol. Si, de *L'amour à La femme du Gange*, la narration s'est exhibée et a pris vie au moyen des voix dialoguant, est-ce parce que le corps des personnages était désespérément celui des amours mortes ?

Si l'on en croit le dialogue, le corps des voix soustrait à notre regard occupe cependant dans l'espace des positions comparables à celle des habitants des sables. C'est l'une à côté de l'autre, dans l'espace entre elles maintenu que, par la relance, leur chant amébéé ouvre le passé. Cette fonction de récitant qui, à l'intérieur de l'œuvre, permet de relier *La femme du Gange* au *Ravissement de Lol V. Stein*, leur donne aussi vocation auctoriale. En 1977, dans *Les lieux*, Marguerite

15. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1973, p. 104.

16. « Les gens ont été choqués — il y en a eu — par la voix publique de la femme. Je l'ai complètement voulu » (Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, ouvr. cité, p. 69).

Duras dira à leur sujet : « [ces voix], c'est moi si je n'écrivais pas, moi si je comprenais mieux, moi si j'aimais les femmes, [...] ou si j'aimais une femme ». En elle, des voix parlent, explique l'auteure qui, à cette occasion, dit regretter de n'être pas « plurielle<sup>17</sup> ».

La vocation polyphonique de l'énonciation narrative se confirme dans *India Song* où les deux Voix féminines sont accompagnées dans le livre de Voix masculines, les Voix 3 et 4, qui, à la différence des précédentes, abandonnent tout enjeu personnel pour conduire jusqu'en sa fin l'histoire ici reprise du *Vice-consul*. Elles accomplissent ce que les voix de *La femme du Gange* n'avaient pu faire ; ayant exposé leur amour au caractère funeste de celui remémoré, les Voix 1 et 2 disparaissent avant la fin du film. Le spectateur n'entend bientôt plus celles qui, tuées par l'image, « se sont tues pour toujours » (FG, p. 183). À l'écran, *India Song* remplace les Voix 3 et 4 par deux voix présentées par Duras comme « la voix des auteurs<sup>18</sup> ». Dionys Mascolo est la Voix 3, laquelle « ne sait presque plus rien » et « questionne » la Voix 4, celle de Marguerite Duras qui, quant à elle, « sait [l'histoire] presque tout entière<sup>19</sup> ».

Ce dernier film présente la radicalité de ce que Youssef Ishaghpour appelle le « *off* intégral<sup>20</sup> » ; aucun des personnages à l'image n'a la parole — vu, vivant, le corps est privé de voix —, tandis que les voix *off* ne sont jamais représentées : leur voix ne prend pas corps, si ce n'est, a-t-on dit, que le *grain de la voix* leur donne une identité, notamment sexuée.

### Le singulier de l'adresse

Seul *India Song* présente cet absolu *pile ou face* du corps et de la voix, mais les films qui suivront, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Le camion* (1977), *Le navire Night* (1978) et les *Aurélia*

17. Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 102-103.

18. Marguerite Duras/Nicole-Lise Bernheim, « Entretien avec Marguerite Duras », Nicole-Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, Albatros, coll. « Ça-cinéma », 1975, p. 122. Dans les entretiens de Jean-Marc Turine, *Marguerite Duras. Le ravissement de la parole*, celle-ci précise que cette « voix des auteurs » est « la voix des moteurs, des moteurs de l'histoire » (CD 3).

19. Marguerite Duras, « Remarques sur les Voix 3 et 4 », *India Song* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991, p. 105.

20. Youssef Ishaghpour, « La voix et le miroir », dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.), *Écrire dit-elle. Imaginaire de Marguerite Duras*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985, p. 103.



Steiner (1979) expérimentent tous à leur manière cette déliaison à travers la scission entre histoire et narration. Relativement à l'image, le cinéma de Marguerite Duras préserve l'autonomie d'un texte qu'il confie à une énonciation dialoguée. *India Song* a montré comment ce mouvement en paroles, qui est aussi un mouvement désirant, est mis en balance avec les allées et venues de corps aux approches difficiles et ténues : « Comme vous êtes belle *habillée de blanc* », dit la Voix 2 à la Voix 1, tandis qu'Anne-Marie Stretter seule sous le « ventilateur de cauchemar » de sa « demeure des Indes », se tient « droite, [...] offerte. Offerte aux "voix". / (Les voix sont lentes, sourdes, en proie au désir — à travers — ce corps immobile)<sup>21</sup> », lit-on dans *India Song*. C'est à trois une fois encore que le désir circule.

Avec *L'homme assis*, le retour à l'écrit en 1980 de Marguerite Duras préserve l'existence de cette énonciation narrative. À la première personne, la voix témoigne de ce qu'elle voit et de ce qu'elle sait, ou croit savoir : figure de spectateur et figure d'auteur, à la fois actor et auctor, elle est porteuse des ambiguïtés des voix *off* du cinéma de Duras. La nouveauté réside donc dans le singulier de cet exercice énonciatif. Faut-il le mettre en relation avec la nature de la scène vue et racontée ? À la différence de *L'amour*, de *La femme du Gange* et de *India Song*, le texte est construit autour et à partir d'une confrontation sexuelle et amoureuse entre un homme et une femme comme le seront *La maladie de la mort* (1982), et sa réécriture, *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986). Le corps est cette fois au cœur d'une histoire que seule une rencontre, encadrée dans les deux derniers textes par « le contrat des nuits payés<sup>22</sup> », configure.

Violent, douloureux, torturé, le fracas amoureux contraste avec la mise en jeu distante de ces corps où, dans les œuvres précédentes, un désir ancien peinait à se réveiller. Dans un entretien d'octobre 1980, Duras compare *L'amour* avec *L'homme assis* pour indiquer que le premier est réussi en raison de l'échec de la « triangulation », tandis que le second démontre le succès de cette relation à trois. Dans le premier livre, « l'homme qui marche » est identifié par Marguerite Duras comme étant « le troisième personnage » : c'est lui, « le fou », ce « troisième temps du récit, ce temps destructeur » (*EJPC*, p. 28), l'incendiaire qui doit anéantir S. Thala, mais échoue.

21. Marguerite Duras, *India Song*, ouvr. cité, p. 31, p. 15 et p. 31.

22. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 23.

Comme on l'a vu, *l'explicit* de *L'amour* se ferme sur une nouvelle aurore, celle où l'éveil de Lol instaure une fois de plus la séparation entre les corps. À l'opposé, *L'homme assis* conclut sur l'« immobilité » de la femme, sous l'« orage » à venir, dans la lumière « violette » d'un ciel « couvert » (*HAC*, p. 35-36). La voix dit « ignore[r] si [la femme] dort » ou, faut-il ajouter, si elle est morte, tuée par les coups qu'elle a demandés à l'homme de lui infliger, tandis que lui « pleure couché sur [elle] », dans une posture qui, à se référer à *Moderato cantabile*<sup>23</sup>, ne laisse en réalité guère de doute sur l'issue de la confrontation (*HAC*, p. 36).

Commentant son texte, Duras dit à propos de la femme, « je pense qu'elle est morte, je n'en suis pas sûre [...], j'espère qu'elle est morte... » (*EJPC*, p. 101). Tel est le destin des grandes héroïnes durassiennes, de celles que l'auteure finit par mettre à mort pour qu'elles la laissent en paix : « [Lol V. Stein,] je la tue, je la tue pour qu'elle cesse de se mettre sur mon chemin, couchée devant mes maisons, mes livres, à dormir sur les plages par tous les temps, dans le vent, le froid<sup>24</sup> ». Ce « reste » de Lol, « cette forme de Lol V. Stein » qui survit dans *L'amour* ne meurt que dans la reprise du livre par *La femme du Gange*, tandis qu'Anne-Marie Stretter est par trois fois mise à mort : sa disparition est suggérée dans *Le vice-consul*, annoncée dans *La femme du Gange*, accomplie dans *India Song*<sup>25</sup>. C'est d'ailleurs dans cette version de 1962 de *L'homme assis* que le personnage faisait sa première apparition dans l'œuvre : « L'homme assis dans le couloir, à quelques mètres de la porte d'entrée, regarde Anne-Marie Stretter<sup>26</sup> », y lisait-on à l'ouverture.

Le succès ou l'échec de la triangulation semblent liés à la capacité d'anéantissement inhérente à l'érotique de cette relation à

23. « Au fond du café, [...] une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement [...] la femme était jeune encore et [...] il y avait du sang qui coulait de sa bouche en minces filets épars et [...] il y en avait aussi sur le visage de l'homme qui l'avait embrassée » (Marguerite Duras, *Moderato cantabile* [1958], Paris, Minuit, coll. « Double », 2008, p. 17 et p. 19).

24. Marguerite Duras, *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987, p. 33.

25. Sur ces personnages, voir mon article « Les pléiades du cycle indien », Florence de Chalonge (dir.), *Roman 20-50*, hors série n° 2 (*Marguerite Duras : Le ravissement de Lol V. Stein, Le vice-consul et India Song*), 2005, p. 5-13.

26. Marguerite Duras, « L'homme assis dans le couloir », *L'Arc*, art. cité, p. 70.

trois que Marguerite Duras décrit ailleurs comme « unitaire »<sup>27</sup>, et comme telle, « équilibré[e] » (FG, p. 183). Dans *L'amour*, comme dans *L'homme assis*, le troisième terme occupe, pour parler comme Michel Foucault, la « position de l'auteur » : « Je pense que c'est moi, l'homme qui marche, enfin c'est l'auteur », commente Duras en 1980 à propos de *L'amour* (EJPC, p. 28), affirmant la différence entre sa personne et la manifestation d'une « fonction-auteur », laquelle, précisait Foucault, ne renvoie « jamais exactement à l'écrivain »<sup>28</sup>.

### Un sexe dans la voix ?

Dans *L'homme assis*, il arrive que la voix auctoriale s'adresse à la femme, mais d'une manière telle que cet acte est rapporté indirectement au lecteur : « 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 désire » (HAC, p. 16-17). L'interlocutrice n'est pas ici convoquée par la deuxième personne ; du point de vue énonciatif, elle s'apparente, tout comme l'homme qui agit, à une « non-personne », selon le mot de Benveniste. Elle reste hors de l'interlocution, c'est-à-dire privée de cette « subjectivité » que le linguiste définit à travers « le statut linguistique de la "personne" » : « Est "ego" qui dit "ego" »<sup>29</sup>.

Pour ce qui est de la voix, cette désignation met la femme à égalité, en quelque sorte, avec l'homme — une égalité qui n'est cependant pas celle de la description des corps : amplement décrite, la femme ne l'est pas uniquement par son sexe, en contraste avec l'homme<sup>30</sup> —, mais relativement à l'écriture, l'adresse faite à la

27. Avec trois personnages, on « reviendrait à l'unité », dit Duras dans une interview pour France Culture, « Marcher, danser, passer, parler, partir », *Atelier de création radiophonique*, réalisation de René Farabet et Jean-Loup Rivière, 20 septembre 1974 (diffusée le 5 novembre 1974).

28. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, t. 1 (1954-1975), p. 802-803.

29. Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage » [1958], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. 1, p. 260. Benveniste souligne.

30. Un sexe masculin dont la désignation est ici féminine (« elle ») au point que, comme l'écrit Bernard Alazet, le pronom féminin « jamais ne déserte les phrases et joue de son équivocité pour envahir le texte en lieu et place du masculin auquel il réfère » (« Elle marcherait et la phrase avec elle ». La phrase, le neutre, l'androgynie chez Marguerite Duras », dans Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber (dir.), *La revue des lettres modernes*, série Marguerite Duras, n° 1 (*Les récits des différences sexuelles*), 2005, p. 36).

seule femme change quelque peu la donne. Elle donne à l'écrit un caractère performatif (« je lui parle », « je lui dis »... et nous lisons le texte) dont le destinataire désigné est ici la femme. Cette préférence donnée à ce corps de femme qui jouit (« ils viennent de jouir »), à ces mots d'une femme qui aime (« — Je t'aime ») et demande à être battue (« Elle dit: frappée, fort, comme tout à l'heure le cœur<sup>31</sup> »), correspond-elle pour la voix à la recherche d'un double, voire d'un autre soi-même (HAC, p. 31, p. 23 et p. 33)? La question renvoie nécessairement au problème de savoir si la voix d'auteur est ici une voix de femme. À ce sujet, le texte reste ambigu: « Je vois que d'autres gens regardent, d'autres femmes, que d'autres femmes maintenant mortes ont regardé de même se faire et se défaire les moussons d'été [...] », lit-on à la fin du texte (HAC, p. 35-36). « D'autres femmes », faut-il comprendre « d'autres femmes que moi » qui vois et qui raconte ?

L'« énonciation écrite<sup>32</sup> » du *je* prend part à la situation triangulaire qui, jusqu'alors, mettait en relation des personnages impliqués par la fable. À son origine, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, le cycle *indien* associait plusieurs trios: le premier comprenait deux femmes (Lol et Anne-Marie Stretter) et un homme (Michael Richardson), puis laissait place à celui formé à partir de Lol avec Tatiana Karl et Jacques Hold. Ensuite, dans *L'amour*, la combinaison met en jeu deux hommes (les avatars de Michael Richardson et Jacques Hold) et une femme (Lol), à l'instar du *Vice-consul*, où l'on trouvait Anne-Marie Stretter face au vice-consul et à Charles Rossett (quand Michael Richardson était relégué au nombre des amours anciennes). On voit que ce tiers, celui qui, pour le couple, joue le rôle du troisième — et qui au fur et à mesure que le cycle avance semble être moins une figure de l'exclue (Lol) que celle de l'« intercesseur<sup>33</sup> » (Jacques Hold devenu l'homme qui marche) —, est femme *ou* homme. De même, *La femme du Gange* et *India Song* ont recours à des voix toujours explicitement sexuées: voix de femme *ou* voix

31. Il faut bien noter que ce sont les seuls recours au discours direct de la femme, qui, conventionnellement, par cette prise de parole, s'émancipe de la voix auctoriale. La voix narrative reprend le contrôle pour ajouter: « Elle dit qu'elle voudrait mourir » (HAC, p. 33).

32. Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation » [1970], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, t. 2, p. 88.

33. Ainsi que Marguerite Duras désigne « l'homme qui marche sur la plage » de *L'amour* (*Les parleuses*, ouvr. cité, p. 46).

d'homme. L'énonciation écrite n'a certes pas l'oralité des voix entendues au cinéma, mais dans le texte de Marguerite Duras, elle repose également sur des effets de voix. Si l'on ajoute que pour l'auteure, « la voix c'est plus que la présence du corps<sup>34</sup> », peut-on imaginer que ce *corps dans la voix* soit privé de sexe<sup>35</sup> ?

Interrogée au sujet de son texte, Marguerite Duras ne se prive pas de s'approcher de cette voix auctoriale. Quelques mois après la parution de *L'homme assis*, elle déclare avoir écrit ce texte « pour quelqu'un » et ajoute : « l'homme pour qui j'ai écrit le texte est mort » ; ainsi décrite par l'auteure, la genèse du texte présente des caractères strictement opposés à celui que le lecteur découvre adressé à une femme, elle-même sans doute morte à la dernière page. Puis Duras précise : « c'est moi maintenant qui vois ça, qui vois ce que j'ai écrit pour lui, ce que j'avais écrit pour lui... maintenant, je suis intégrée dans le livre, complètement » (*EJPC*, p. 78).

\* \* \*

L'exposition des corps au désir est chez Marguerite Duras toujours dangereuse. En ce sens, l'érotique de *L'homme assis* renvoie à l'œuvre de Bataille que l'auteure a d'ailleurs abordée dans les années où elle écrit la première version de ce texte<sup>36</sup>. Mais les amants ne sont pas laissés à leur solitude, ainsi que l'adresse à la femme le montre plus encore que le regard, déjà expérimenté par le film. Celle qui vingt ans après se dit « intégrée dans le livre » n'a-t-elle pas fait jouer à travers la dissociation du corps et de la voix, un autre dédoublement, expérimenté au plus près de soi, entre celle qui par

34. Marguerite Duras, *La vie matérielle*, ouvr. cité, p. 142.

35. Sharon Willis fait de la voix de *L'homme assis* « a woman narrator », mais insiste pour dire que cette « *split identification is unstable, since the text implies a circulation of positions akin to that of [a] fantasy structure [...]. What is crucial in this reading of a fantasy structure is that gender is circulating [...]* » (« Staging Sexual Difference. Reading, Recitation, and Repetition in Duras' Malady of Death », dans Enoch Brater (dir.), *Feminine Focus. The New Women Playrights*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 119-120).

36. C'est à la fin des années 1950 que Duras consacre à Bataille un entretien (« Bataille, Feydeau et Dieu », dans *France-Observateur*, en 1957) et un texte (« À propos de Georges Bataille », paru dans le premier numéro d'une revue estudiantine de La Sorbonne, *La Ciguë*, en 1958), tous deux repris dans Marguerite Duras, *Outside: papiers d'un jour* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 25-36.

l'écriture « voit et raconte » et celle qui, sans être la femme de « la vie vécue », vit, et meurt, de la vie du corps<sup>37</sup> ?

L'intégration de l'auteure dans le livre n'est pas occasionnelle. Nombre des textes qui suivront *L'homme assis* réserveront une place au *je* auctorial. Cependant, dès *L'été 80*, le régime autofictionnel va donner un *vous* au *je* pour que l'œuvre continue à s'écrire. Pour écrire quoi donc ? « — [M]oi, ce que j'aime, c'est : qu'on parle de partir, de rester, d'écrire, de se tuer [...]... De se tuer, d'écrire, cette mise en équivalence » (*EJPC*, p. 94), conclut sobrement Marguerite Duras.

---

37. À propos de *L'été 80*, écrit quelques mois après la parution en avril de *L'homme assis*, Marguerite Duras précise : « On n'est personne dans la vie vécue, on est quelqu'un dans les livres » (*EJPC*, p. 44).