



UFR Lettres, Philosophie et Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres Modernes, Cinéma, Occitan

Mémoire de Master 2 Lettres en Littérature Comparée

**L'écriture du corps féminin dans *Die Klavierspielerin*, *Bedtime Eyes* et *L'Amant de la Chine du Nord* : les enjeux de la transgression dans le roman et le cinéma de la fin du XX<sup>e</sup> siècle**

**par Julie Lamote**

sous la direction de

**Madame Hélène Beauchamp, maîtresse de conférences**

**et Monsieur Frédéric Sounac, enseignant-chercheur**

à l'Université Jean Jaurès de Toulouse

Juin 2020



UFR Lettres, Philosophie et Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres Modernes, Cinéma, Occitan

Mémoire de Master 2 Lettres en Littérature Comparée

**L'écriture du corps féminin dans *Die Klavierspielerin*, *Bedtime Eyes* et *L'Amant de la Chine du Nord* : les enjeux de la transgression dans le roman et le cinéma de la fin du XX<sup>e</sup> siècle**

**par Julie Lamote**

sous la direction de

**Madame Hélène Beauchamp, maîtresse de conférences**

**et Monsieur Frédéric Sounac, enseignant-chercheur**

à l'Université Jean Jaurès de Toulouse

Juin 2020

## Remerciements

Je remercie Madame Hélène Beauchamp pour ses nombreux conseils avisés et sa disponibilité. Sa bienveillance m'aura permis d'être rassurée quand il le fallait et de réaliser ce mémoire dans les meilleures conditions.

Je remercie également Monsieur Frédéric Sounac qui m'a été d'une grande aide afin d'ouvrir mon regard à de nouvelles perspectives et références, ainsi que pour son attitude toujours sympathique.

Je ressors plus mature grâce à votre confiance ainsi qu'au partage de vos expériences .

Je tiens à remercier tout particulièrement mon conjoint, Mathis, pour son soutien inconditionnel, sa force et son oreille attentive lors de l'écriture de ce mémoire.

Je remercie également ma famille, en particulier mon grand frère Rémy et mon père, qui ont toujours su m'encourager. Merci à Laura pour sa présence réconfortante lors de nos études, ainsi qu'à Laurie, Joséphine et Marie qui auront été également indispensables à la bonne réalisation de ce mémoire par leur relectures consciencieuses et leurs encouragements.

Enfin, il me paraît nécessaire de remercier ces autrices que j'admire tant, autant pour leur œuvre que pour leur parcours, Marguerite Duras, Elfriede Jelinek et Eimi Yamada. Les étudier m'aura permis de confirmer ma passion pour la littérature et de m'éduquer à de nombreuses réflexions et luttes qui me semblent nécessaires.

À la mémoire de Marguerite Duras, et que l'œuvre d'Elfriede Jelinek et d'Eimi Yamada soit encore prospère.

Merci

## Sommaire

<b>INTRODUCTION</b>	6
<b>AVANT-PROPOS</b>	17
<b><u>PARTIE I : LE ROMAN ET L'ÉCRITURE DE L'INTIME</u></b>	21
<b><u>Chapitre 1 : La dimension politique d'une écriture autobiographique</u></b>	22
A. Du réel à la fiction : l'importance d'un contexte	22
B. Entre scandale et libération	29
C. Questionnements et incertitudes : le malaise du lectorat	37
<b><u>Chapitre 2 : Omniscience et omniprésence du lecteur</u></b>	45
A. Une écriture du sensible	45
B. Nuances narratives et écriture du « je »	53
C. Être au plus près du réel	59
<b><u>PARTIE II : LE PERSONNAGE FÉMININ OBJET DE STRATÉGIES NARRATIVES ET CINÉMATOGRAPHIQUES</u></b>	67
<b><u>Chapitre 1 : Oppression, négation et domination du genre féminin</u></b>	69
A. Rendre la féminité caduque	69
B. « La saleté, ma mère, mon amour ». Le paradoxe de la figure maternelle	78
C. Les dominations masculines	87
<b><u>Chapitre 2 : Représentations stylistiques et cinématographiques de l'intériorité : entre désir de liberté, enfermement et contrôle</u></b>	98
A. La dichotomie entre intérieur et extérieur : métaphores de l'enfermement et jeux de lumière	99
B. Une typologie des paysages à l'image de leur rôle initiatique	126
C. La nuit : un espace temporel polysémique et transgressif	143
<b><u>Chapitre 3 : Le personnage féminin, épice des regards. Une observation à trois niveaux</u></b>	150
A. Du point de vue des autres : la figure de l'hypotypose	150
B. L'écriture cinématographique de Marguerite Duras : une esthétique du montage	159
<b><u>PARTIE III : IM ABSEITS</u></b>	166
<b><u>Chapitre 1 : Désordonner l'ordre</u></b>	169
A. Briser une voix narrative : une poétique du désordre	169
B. Une esthétique cinématographique du désordre et de l'inertie	179
<b><u>Chapitre 2 ; Revendiquer par la marginalité</u></b>	190
A. À l'écart des autres	190

B. La marginalité dans le vieillir féminin	201
<b><u>Chapitre 3 : L'écriture de l'abject et de l'obscène</u></b>	210
A. L'obscénité de la parole	211
B. La provocation du dégoût chez le lecteur	216
C. Le jeu sexuel de l'insulte	223
<b><u>Chapitre 4 : Sexualité et immoralité : les paraphilies</u></b>	228
A. La prostitution ou la vision positive d'un acte illicite	229
B. De la violence du désir : le cas du sadomasochisme	239
C. L'inceste ou le désordre et le meurtre de la famille	248
<b>CONCLUSION</b>	260
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	263
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	272

## Introduction

Être femme, ce n'est pas simplement être sexué d'une certaine façon, c'est être classé d'une certaine manière dans la société.<sup>1</sup>

Dans le contexte d'après-guerre du XX<sup>e</sup> siècle et par l'intermédiaire du mouvement féministe se multiplient les questionnements et les études sur la femme et le féminin. Bien que ces thèmes aient toujours été universellement récurrents dans la littérature, et ce quelles que soient les époques, ils sont particulièrement illustrés dans les romans de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ces œuvres, souvent écrites par des femmes, investissent le personnage féminin ainsi que les thèmes du féminin et de la féminité dans une perspective de lutte contre le statut qui est assigné à la femme.

Afin de revendiquer leurs engagements et de montrer les problèmes relatifs à la société dans laquelle elles vivent, les autrices de ces romans ont recours à de nombreux procédés. Le personnage féminin est au centre de leurs œuvres et il évolue généralement dans un monde fictionnel créé sur le même modèle que la société réelle qui est remise en question. Ainsi, de nombreux thèmes et figures sont en orbite autour de ce personnage féminin : les figures de domination et d'oppression, le climat politique et historique, la psychologie des personnages heurtée par ce qu'ils vivent, la violence dans de multiples formes ou encore les relations amoureuses et sexuelles. Le personnage féminin serait une sorte de conducteur permettant d'aborder tous ces thèmes et figures dans une perspective de lutte. Il est décrit et mis en scène dans son entièreté, tant au travers de sa psychologie que par son aspect physique. Il relève de cela une écriture particulière de ce personnage féminin, où l'on retrouve souvent des formes de violences et de transgressions multiples qui mettent en exergue l'oppression et la domination subies. Dans ce mémoire, nous nous intéresserons à cette écriture du personnage féminin, et plus précisément à l'écriture de son corps à travers des enjeux transgressifs littéraires, cinématographiques, politiques, sociaux ou encore psychologiques. Nous étudierons l'écriture du corps féminin dans les romans de la fin du XX<sup>e</sup> siècle à travers un corpus primaire de trois œuvres romanesques que nous détaillerons plus longuement par la suite : *La Pianiste (Die Klavierspielerin)* d'Elfriede

---

1 Simone de Beauvoir pour Claude Lanzmann, Jean Bost et Jean-Paul Sartre sur FR3 le 15 janvier 1984 (<https://www.ina.fr/video/CPC84057416/simone-de-beauvoir-video.html>).

Jelinek (1983), *Amère volupté (Bedtime eyes)* de Yamada Eimi (1985), et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras (1991).

Nous intégrerons également un corpus cinématographique et romanesque secondaire au cours de la deuxième partie. Le roman américain de Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides* (1993), viendra se rajouter, ainsi que son adaptation cinématographique du même nom réalisée par Sofia Coppola (2000) et celles des autres romans : *La Pianiste* par Michael Haneke (2001) et *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud (1992). Ce corpus filmique nous permet non seulement de constater et confirmer le potentiel visuel des romans que nous comptons beaucoup exploiter, mais aussi d'avoir accès à des traitements différents et enrichis du corps féminin ainsi que des thèmes qui gravitent autour. La dimension érotique des films est également importante dans notre sujet de recherche : elle témoigne d'un parti-pris particulier des autrices qui s'inscrit dans leur stratégie de transgression. L'adaptation d'*Amère volupté, Bedtime eyes* par Tatsumi Kumashiro (1987) aurait été un grand avantage dans cette perspective. Malheureusement, le film n'a pas été édité en version DVD et nous est resté introuvable, même sous forme dématérialisée. Ce film érotique, aussi qualifié de *soft-porno*, nous aurait permis d'approfondir le thème du corps féminin au cinéma de manière plus précise que les autres films qui sont certainement plus évasifs par leur genre plus populaire. Il aurait été aussi très intéressant de constater le traitement et les procédés d'un réalisateur japonais en comparaison des réalisateurs et réalisatrices occidentaux de notre corpus secondaire.

Le corps du personnage féminin dans la littérature n'est qu'une partie de ce qui est relatif aux thèmes de la femme et du féminin. Il n'est pas question ici de réduire le personnage féminin à ce seul aspect. Cependant, le thème du corps de la femme dans la littérature, et plus précisément dans les romans de la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans notre cas, est très récurrent et est devenu l'outil d'un engagement particulier, caractérisé entre autre par un érotisme parfois violent ainsi qu'un aspect scandaleux intéressants à travailler pour comprendre les enjeux de la transgression qui résultent de l'écriture de ce corps. Avant de parler des caractéristiques de cette écriture, il est nécessaire de définir ce que sont le féminin et la féminité. Cette dernière est constituée d'un ensemble de critères, comportements et caractéristiques créés par la société et que l'on assigne aux femmes, tels que la coquetterie ou la gentillesse, la douceur. Il est relié de manière très étroite au genre féminin. Au-delà de la définition biologique du sexe féminin et de la féminité, il est question du genre féminin. C'est cette opposition que fait Simone de Beauvoir citée plus

tôt. Le genre féminin est ce qui définit la femme dans la société, en dehors de son sexe. C'est une entité porteuse de symboles et de valeurs, opposée au genre masculin. Cette opposition est très visible dans la littérature ainsi que dans les romans et les films que nous allons étudier. C'est un rapport de dualité où le féminin est désigné comme ce qui s'oppose au masculin qui régit la majeure partie des sociétés, dites patriarcales, et qui se tient contre cette domination masculine. Cette opposition place alors le genre féminin comme ce qui se lève contre la domination de la virilité et du phallique. Puisqu'il se dresse face à ce qui fonde un ordre universel, à savoir la primauté du masculin, le féminin serait potentiellement subversif. C'est la réflexion que Muriel Plana mène dans l'introduction de son ouvrage *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*<sup>2</sup> en s'appuyant sur plusieurs théories psychanalytiques. En écrivant et en abordant les thèmes de la femme et de son corps ainsi que du féminin, la littérature romanesque de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle acquiert un statut engagé et politique. Elle illustre le corps féminin comme un témoignage, symbole d'opposition et de transgression. Dans son livre *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Silvia Federici explique cela par le « concept du corps » qui selon elle « était fondamental pour comprendre l'origine de la domination masculine et la construction de l'identité sociale féminine »<sup>3</sup>. Le roman serait alors un espace qui permet aux autrices et auteurs d'illustrer un rapport de force problématique que l'écriture du corps féminin permet d'illustrer et de remettre en cause. Son rapport à la sexualité et à l'érotisme est inévitable dans notre étude. Dans un chapitre dédié au corps, aux organes, à la libido et au désir, Roger Dadoun retranscrit très bien l'intérêt de traiter le corps dans une perspective érotique :

Pareil constat conduit à distinguer d'emblée ce trait caractéristique et paradoxal de l'érotisme : alors même qu'il expose, explore, théâtralise le corps en tant qu'unité articulant divers facteurs (organes, fonctions, images, rôles, etc.), l'érotisme ne laisse pas d'approcher le corps comme « obscur objet de désir », qu'il s'attache à traiter, traverser, démonter, exploiter par tous les biais imaginables.<sup>4</sup>

L'érotisme comme l'obscène nous donne alors accès à l'entièreté du corps, il permet d'être au plus près de lui. En cela, l'étude est complète et la mise en scène du

---

2 Muriel Plana, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, « Féminin, féminité, féminisme », Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, p 11-15.

3 Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Éditions Entremonde, trad. Collectif Senonevero, Genève, 2014, p. 25.

4 Roger Dadoun, *L'Érotisme, de l'obscène au sublime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 15.

personnage féminin dans une perspective érotique permet de nombreuses stratégies qui témoignent de la domination subie, reposant initialement sur la sexualité et le genre de ce corps. Le personnage féminin que nous allons étudier est opprimé au sens propre comme au sens figuré, c'est-à-dire qu'il subit un poids l'empêchant de respirer physiquement et mentalement, le privant d'une pleine indépendance et d'une liberté.

Par l'aspect subversif amené par le corps et le genre féminin, on peut justifier la notion de transgression que l'on retrouve dans les romans et les films que nous allons étudier. Du latin *transgressum*, « aller au-delà », supin de *transgredi* composé de *trans* (au-delà) et *gradi* (aller), la transgression est « le fait de ne pas se conformer » à quelque chose, de « progresser aux dépens d'autre chose », de « dépasser une limite ou ses limites »<sup>5</sup>. L'aspect transgressif qui émane des romans et des films de notre corpus permet au personnage féminin d'aller au-delà de ce qu'on lui autorise à être ou à faire. Le corps des personnages féminins des trois romans est transgressé en majeure partie par leur sexualité ou par certaines pensées et actes qu'elles font et ont à son propos. Les autrices montrent alors des personnages féminins qui s'auto-transgressent : elles violent ce qu'une société place à un rang quasiment sacré. Elles souillent ce que la société fictive des œuvres et notre société réelle installent au centre de leur regard. Retrancher le corps de la femme et elle-même dans des actes choquants à travers la littérature revient à salir ce qui est souvent mis au centre d'une société et des esprits, déshonorer ce à quoi chaque être humain est lié viscéralement. Car bien que le corps féminin soit intégré dans les esprits comme quelque chose de fondamental et de sacré, suscitant une fascination universelle – ce qui entraîne le thème de la prédation par exemple –, il peut être en même temps vu comme honteux et impudique, obscène et même abject. C'est ce rapport paradoxal qu'exploitent en partie Elfriede Jelinek, Eimi Yamada et Marguerite Duras dans leur œuvre. Elles montrent et écrivent sans pudeur le corps féminin, jusqu'à le mettre en scène dans des actions et des intimités inacceptables pour la société, afin de créer une forme de détachement des attentes sociétales pour revendiquer leur volonté d'indépendance et d'égalité entre les sexes.

Nous avons choisi d'étudier l'écriture du corps féminin puisqu'elle entraîne souvent une dimension transgressive. On constate que l'écriture de ce corps, mais aussi des thèmes qui y sont rattachés entraînent une écriture qui transgresse des règles littéraires, stylistiques, narratives, linguistiques, ou encore cinématographiques mais aussi la

---

5 Définitions de « transgression » selon le *Trésor de la Langue Française*.

bienveillance habituellement attendue concernant l'effet qu'aura la réception des œuvres. Cet ensemble de transgressions multiples produit des effets inhabituels et violents sur les lecteurs. La lecture des romans produit choc, outrage et autres sentiments forts qui ont encouragé les scandales et polémiques qui ont pu naître à la publication des œuvres. On peut alors parler d'une violence contenue dans l'écriture du corps féminin. Elle fait partie de la stratégie des autrices et constitue une forme de provocation. Non seulement elles transgressent un ordre et des limites de la société par la fiction des romans, ainsi qu'une pudeur par l'érotisme des œuvres, mais elles déstabilisent aussi le lectorat par une écriture souvent crue et inhabituelle. Afin d'expliquer le choix de cette écriture violente, nous pouvons citer l'autrice espagnole Angélica Liddell à propos de la violence poétique dans *Le Singe qui pince les testicules de Pasolini* (*El Mono que aprieta los testículos de Pasolini*) :

Elle [la violence poétique] est nécessaire afin que ce qui est violent se retourne contre les violents. La violence poétique est par conséquent un acte de résistance contre la violence réelle. Autrement dit, la violence poétique est nécessaire pour combattre la violence réelle. Mais par-dessus tout, la violence poétique met à l'épreuve la conduite morale de la société. Il est nécessaire de faire des œuvres inacceptables pour les bienpensants officiels. La violence poétique est la seule révolution possible. [...] Être idiot, nuisible et ignorant a un prix et à un certain moment, ils doivent en payer le prix.<sup>6</sup>

Comme l'écrit Liddell, la violence présente dans les romans incarne donc un mouvement de lutte, une ambition de révolutionner un ordre qui ne peut plus convenir, de revendiquer quelque chose. Cette violence doit toucher ceux qui créent la violence réelle, mais aussi le lectorat en général pour qu'ils puissent constater qu'elle existe. C'est en cela que l'écriture du corps féminin est politique et qu'elle contient un aspect choquant et déstabilisant qui sera particulièrement étudié. Ce concept de violence poétique est primordial et est le fil conducteur de ce mémoire, il lie les nombreux stratégies et procédés créés par les auteurs et autrices ainsi que les réalisateurs et réalisatrices.

---

6 Extrait de *El Mono que aprieta los testículos de Pasolini* (*Le Singe qui pince les testicules de Pasolini*) de Angélica Liddell, traduit par Emmanuelle Garnier dans son article « Rappports de force dans *Yo no soy bonita* de Angélica Liddell », dans Hélène Beauchamp et Muriel Plana (dir.), *Théâtralité de la scène érotique du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2013, p 234.

Le corpus primaire de ce mémoire est composé de trois romans. *La Pianiste (Die Klavierspielerin)* a été écrit par l'Autrichienne Elfriede Jelinek et publié en 1983 à Hambourg par l'éditeur Rowohlt Verlag. Ce roman est un des plus crus parmi les trois œuvres du corpus. Il aborde la question du refoulement de l'identité propre du personnage féminin principal ainsi que du rejet par les autres et des autres. Elfriede Jelinek aborde entre autres les thèmes de la sexualité, des paraphilies, de la domination sexuelle mais aussi sociale, de la relation à caractère incestueux abusive avec une mère qui a une emprise contraignante sur sa fille et également de violences telles que le viol et la mutilation. De plus, le personnage principal féminin Erika entretient une relation cachée avec un de ses élèves. Des questions se posent aussi quant à la dimension autobiographique de son œuvre. Le roman semble faire allusion à des facettes de la vie de l'autrice et dénoncer sa relation avec sa mère. La réception de l'œuvre est mitigée : elle a pu choquer les lecteurs qui n'ont pas tous saisi l'intérêt de ces thèmes, bloqués par la première impression causée par une écriture froide et dure, presque neutre parfois. La lecture peut être difficile et aussi compliquée par l'usage répété des sous-entendus, la parasitant d'autant plus avec l'intimité très dévoilée des personnages.

*Amère Volupté (Bedtime eyes)* a été écrit et publié en 1985 par la Japonaise Yamada Eimi. C'est un court roman également autobiographique et érotique dans lequel Kim, une jeune Japonaise est en couple avec Spoon, un déserteur Noir Américain, après l'arrivée des troupes militaires américaines au Japon. L'autrice décrit leurs rapports sexuels et leur intimité. Kim se fait entraîner dans un quotidien inhabituel, mêlant drogue et environnement instable. Cette relation est paradoxale puisque le couple semble s'aimer intensément malgré des aléas, mais le lecteur se questionne sur la nature de cette relation entre dépendance nocive, violence et complicité. Eimi Yamada a illustré cela par le biais d'un personnage féminin sous l'emprise de son amant étranger et de son entourage à l'époque d'un Japon encore très conservateur et traumatisé par son passé avec les États-Unis, pudique quant à ses sentiments et l'intimité, surtout celle des femmes. La mise en scène d'actes habituellement extrêmement personnels et mal vus tels que la sexualité féminine, la drogue, l'adultère et la trahison ont pu être mal reçus. De plus, Yamada utilise également un vocabulaire très cru et cela dès les premières pages du roman. La réception de cette œuvre est très partagée et a engendré un large scandale, atténué aujourd'hui. Le Japon s'est montré choqué par ce récit et il est d'ailleurs assez difficilement trouvable là-bas, encore aujourd'hui. Cependant Yamada Eimi a reçu un prix, le *Bungei sho*, car elle bouleverse et renouvelle la littérature japonaise aux côtés d'auteurs japonais majeurs,

preuve d'une réception entre rejet et admiration. L'œuvre de l'autrice est d'ailleurs majoritairement étudiée en milieu universitaire.

*L'Amant de la Chine du Nord* est un roman publié en 1991 aux éditions Gallimard à Paris qui explore une écriture très cinématographique. Il est la réécriture de *L'Amant* publié en 1984 qui prend d'avantage la forme d'un roman plus conventionnel et qui a reçu le prix Goncourt. Sa forme est ambiguë, tout comme la dimension autobiographique de l'œuvre et a donc créé une polémique à sa sortie. En effet, Duras met en scène une jeune adolescente de quinze ans, qu'elle appelle l'Enfant, en Indochine Française. Dans un environnement familial compliqué, où l'amour d'une mère semble instable et où elle entretient une relation incestueuse avec son petit frère et conflictuelle avec son grand frère, l'autrice nous dépeint moins une histoire d'amour que la découverte de la sexualité précoce et sensuelle d'une enfant avec un Chinois de vingt-huit ans, décrite de manière assez explicite dans des scènes érotiques. Tout, dans l'environnement familial comme dans cette relation peut sembler troublant. Le lecteur apprend un passé très intime et incertain, d'une grande autrice. Le style de Marguerite Duras est caractéristique et joue avec les allusions et les sous-entendus ainsi que des particularités syntaxiques et narratives qui peuvent encore plus déstabiliser le lecteur.

Le roman de Jeffrey Eugenides *Virgin Suicides*, publié en 1993 aux éditions new-yorkaises Farrar, Strauss & Giroux et qui sera plus longuement détaillé en deuxième partie, ne reste qu'une œuvre secondaire dans notre corpus en raison de son aspect plus conventionnel et de sa portée bien moins scandaleuse. Nous traiterons beaucoup moins de particularités stylistiques que pour les autres œuvres et la dimension autobiographique est totalement absente de l'œuvre. Les thèmes abordés par l'auteur restent néanmoins très intéressants et complètent en de nombreux points notre corpus principal. Enfin, l'adaptation cinématographique réalisée par Sofia Coppola nous sera très utile et enrichissante grâce à la mise en scène du personnage et du corps féminin qui investissent de nombreux procédés cinématographiques communs aux autres adaptations. En plus de leur ressemblance thématique, le film *Virgin Suicides* nous permettra d'étudier des aspects symboliques et artistiques précieux.

Cet objet de recherche qu'est l'écriture du corps féminin par la transgression est spécifique dans le sens où il s'intéresse non seulement à des autrices dont les particularités stylistiques et personnelles sont à noter, mais surtout à la question du personnage féminin et de son corps. Ce dernier est plutôt étudié dans des recherches concernant des cultures

précises et touchant aux passés des peuples colonisés, sinon aux cultures fortement influencées par des traditions ou des religions. Par exemple, Hanna Ayadi a écrit une thèse abordant l'idée de violence et de transgression, *Violences et écriture dans l'œuvre de Leïla Marouane, la méditerranéenne des deux rives*<sup>7</sup>, mais aussi un article, « L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane »<sup>8</sup> concernant en plus le corps féminin. Les recherches sur ce thème deviennent de plus en plus nombreuses. Nathalie Etoké, professeure de littérature et de cinéma de l'Afrique francophone a écrit par exemple *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*<sup>9</sup> en 2010, et Muriel Plana a fait du féminin et de la féminité un des thèmes principaux de ses écrits. On trouve aussi plusieurs colloques sur ce thème, tels que « Corps écrit, corps écrivant: le corps féminin dans la littérature francophone des Amériques et des Caraïbes » en 2011 à l'université d'Ottawa au Canada ou « Le corps dans la littérature japonaise et marocaine » en 2010 à Paris. Depuis plusieurs années, le thème de l'écriture du corps féminin, de l'écriture politique et celui de la transgression deviennent de plus en plus récurrents. Cela s'inscrit dans les préoccupations actuelles concernant la femme dans la société et les débats qui remettent en cause les droits difficilement acquis, mais aussi par le patriarcat se présentant à nouveau tant au niveau politique que social. Le terrain de recherches concernant ce thème n'est pas encore entièrement parcouru, puisque les regards se cloisonnent en partie à un certain type de société, d'où l'apport intéressant du comparatisme. De plus, les études féministes étaient encore rares en France il y a quelques temps, créant un véritable trou dans les recherches littéraires françaises. Les États-Unis, par exemple, ont débuté les *Women's studies* et les *Feminist Studies* bien plus tôt. Continuer à s'intéresser à ce type de sujet en France marquerait peut-être un changement des mentalités, ou en tout cas prouverait une préoccupation et une légitimation de ces thèmes dans la société et les études universitaires françaises.

En ce qui concerne l'état de la recherche, les études sur Marguerite Duras et Elfriede Jelinek sont nombreuses. On trouve une grande quantité d'études diverses sur les romans de Duras ainsi que sur son style. L'écriture du corps féminin et du féminin en

---

7 Hanna Ayadi, *Violences et écriture dans l'œuvre de Leïla Marouane, la méditerranéenne des deux rives*, thèse soutenue le 18/09/2018 à l'université de Toulon.

8 Hanna Ayadi, « L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane », *Société d'étude de la littérature de langue française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, consulté le 02/03/19, consultable sur : <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/corps-feminins-corps-politiques-2>.

9 Nathalie Etoké, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, L'Harmattan, Paris, 2010.

général dans ses œuvres est aussi un sujet d'étude qui a pu être travaillé de manière récurrente, bien qu'il ne soit pas encore entièrement exploré. Des études se penchent sur le féminin et la sexualité féminine chez Duras, comme par exemple l'ouvrage de Stephanie Anderson *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*<sup>10</sup> et plus récemment, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras. Écrire l'écart* de Chloé Chouen-Ollier<sup>11</sup>. L'aspect autobiographique de l'œuvre de Duras a beaucoup été travaillé, et cela nous sera très utile pour cette étude. On trouve de nombreux travaux concernant les pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek, notamment à propos de son côté transgressif, de son écriture incisive et de la dimension autobiographique de ses œuvres. Ses romans semblent moins étudiés. Floriane Rasclé a rapproché les deux autrices Marguerite Duras et Elfriede Jelinek dans sa thèse soutenue en 2016, *Écritures dramatiques et romanesques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles à l'épreuve des arts non verbaux. Modèles et dispositifs*, comme nous le faisons ici. Yamada Eimi est très peu étudiée hors du Japon. Les études universitaires japonaises travaillent beaucoup sur son œuvre, et de plus en plus aujourd'hui. Il est cependant très difficile de trouver des sources la concernant traduites au moins en anglais. Rapprocher cette autrice japonaise à deux autrices autrichienne et française très étudiées peut alors être risqué à cause du déséquilibre concernant les informations à leur sujet, mais fonctionne aussi très bien grâce aux ressemblances et aux nombreux aspects complémentaires qui se tissent entre *La Pianiste*, *Amère volupté* et *L'Amant de la Chine du Nord*. De plus, intégrer une œuvre japonaise à un corpus comprenant une œuvre en français et une œuvre en allemand peut ouvrir de nombreuses pistes de comparaisons concernant les différents systèmes de langue et d'écriture à propos d'un même thème. Nous pourrions également constater que les autrices sont très complémentaires aux niveaux stylistique et narratifs. On s'aperçoit également que les trois romans contiennent une dimension autobiographique qui mène à une intimité avec les autrices, et indirectement avec les personnages, assez inattendue. Quant aux différents emplois des corps des personnages féminins, ils permettent de constater toute une palette nuancée de transgressions et d'insoumissions, de réponses à une même oppression. Les autrices ont saisi le rapport de domination et la transgression par le corps par différents endroits, les ont tourné dans des sens variés. C'est en partie ce pourquoi l'association de ces

---

10 Stephanie Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Librairie Droz, 1995.

11 Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras. Écrire l'écart*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015.

trois œuvres paraissait judicieuse afin d'explorer plus largement le thème de l'écriture du corps féminin.

La littérature comparée est très enrichissante pour ce sujet. En effet, par l'étude des textes dans différentes langues, le français, l'allemand et le japonais, elle permet de démontrer le pouvoir de la littérature à rendre compte d'un problème commun et présent dans plusieurs sociétés. On peut alors saisir les nuances et l'ampleur d'une même situation. Ainsi, il est possible de comprendre la considération de la femme et l'emprise qu'on veut avoir sur elle à échelle humaine globale. Nous pouvons donc nuancer nos propos et nos constats par l'exploration de différentes significations, visions et façons d'exprimer une même chose. De plus, la littérature comparée permet de croiser plusieurs disciplines. Mona Chollet explique bien cet avantage dans son livre *La Tyrannie de la réalité* : « Au-delà de ses inconvénients, la position de non spécialiste a l'avantage d'offrir un point de vue depuis lequel on peut plus facilement déceler des correspondances entre des domaines qui semblaient sans rapport »<sup>12</sup>. On peut alors comparer des aspects historiques, sociologiques, psychologiques, cinématographiques et littéraires dans cette étude.

Il est nécessaire de préciser que l'œuvre en japonais, *Amère Volupté*, sera peut-être étudiée moins profondément que les autres sur certains points stylistiques et linguistiques. En effet, la langue japonaise et son écriture sont moins maîtrisées que les autres, bien que des bases soient déjà acquises. Les extraits en japonais seront écrits en *romanji* dans le mémoire, c'est-à-dire en japonais retranscrit en écriture romane, afin qu'ils soient lisibles par tous.

Par notre corpus et le contexte autour de la publication des différentes œuvres, de nombreux questionnements s'imposent et seront à interroger : pourquoi le corps féminin est-il ainsi traité ? Pourquoi ces romans sont écrits et que montrent-ils de la société dans laquelle les écrivaines évoluent ? Quel serait le statut de la littérature, du roman dans leur entreprise ? La réception des œuvres serait aussi une question importante à aborder, il est nécessaire d'interroger leur effet sur le lectorat. Enfin, les différentes langues des romans sont des outils permettant d'avoir des visions différentes du corps féminin, de la transgression, ou encore des aspects érotiques et violents des œuvres. Comment décrivent-elles la domination, la transgression, l'intimité ? Nous nous intéresserons principalement à

---

12 Mona Chollet, *La Tyrannie de la réalité*, Éditions Calmann-Lévy, Paris, 2004, p. 6.

la faculté de l'écriture du corps et du personnage féminin à s'orienter vers la description d'actes transgressifs et à engendrer un aspect subversif dans les œuvres.

Ainsi, par ces questionnements, notre problématique consistera à savoir en quoi l'écriture du corps féminin est une écriture politique témoignant d'un engagement des autrices.

Pour cela, nous aborderons l'intimité qu'imposent ces romans et leur écriture dans une première partie. Nous nous intéresserons alors à la dimension politique de l'écriture autobiographique qu'ils comportent ainsi que le rayonnement scandaleux, déplacé et incertain de cet aspect personnel des œuvres. Dans une deuxième partie, nous nous concentrerons sur l'environnement du personnage féminin à travers une étude filmique et littéraire. Les éléments dominateurs et oppresseurs agissant sur ce personnage seront analysés, ainsi que les lieux dans lesquels elle évolue et leur symbolique. Enfin, une troisième partie s'intéressera à l'enjeu de la marginalité dans les œuvres étudiés. Il sera alors question d'étudier les phénomènes sociaux et psychologiques réinvestis par les autrices et d'analyser le traitement littéraire qui en est fait.

## Avant-propos

Il paraît nécessaire d'introduire ici quelques notions d'histoire du féminisme et de sa présence dans la littérature. En effet, dans les chapitres qui suivent ainsi qu'à d'autres moments de ce mémoire, il sera important de faire un parallèle avec les éléments suivants et de connaître le contexte qui a précédé la période de création des romans du corpus.

Le féminisme, mouvement en plusieurs vagues militant pour le droit des femmes et l'extension de leur rôle dans la société, se fait entendre depuis de nombreux siècles à travers les voix d'autrices comme Christine de Pizan au XV<sup>e</sup> siècle, Louise Labé au XVI<sup>e</sup> siècle ou encore Olympe de Gouges et sa *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* au XVIII<sup>e</sup> siècle. De nombreuses figures féminines des siècles passés ont marqué le monde des lettres par leur volonté à être reconnues comme légitimes dans les activités politiques, sociales, intellectuelles et artistiques de la société, au même titre que les hommes. La limite temporelle de notre étude se situe bien après la période des autrices citées, cependant elles témoignent d'une scène littéraire féministe préexistante.

Les thèmes du corps féminin et de la transgression par ce dernier interviennent quant à eux particulièrement dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Bien que la thématique du corps soit atemporelle et universelle, on en constate la récurrence dans la littérature et la presse des pays puissants et en croissance, occidentaux comme orientaux, après les deux guerres mondiales. Le féminisme s'est emparé de ces thèmes ainsi que des médias littéraires et journalistiques pour revendiquer leur lutte et illustrer leurs combats. On constate également la publication de beaucoup d'essais féministes par des autrices ayant eu un rôle fort dans les différentes vagues du mouvement au XX<sup>e</sup> siècle. Parmi les plus célèbres, on compte évidemment Simone de Beauvoir avec *Le Deuxième Sexe* (1949) par lequel elle dénonce le statut d'infériorité imposé aux femmes dans une société patriarcale et fermée. Dans la même période de première vague, Luce Irigaray, linguiste, philosophe et psychanalyste lance le débat sur le désir féminin et sur le langage oublié de ce désir. Hélène Cixous, avec *Le Rire de la méduse* (1975) et Kate Millett avec sa thèse *Sexual Politics* (1970) ouvrent la deuxième vague dans les années 1970 en dénonçant un système patriarcal, appelant à l'émancipation et la libération féminine. Judith Butler, dans la troisième vague du féminisme, a déconstruit la théorie du genre avec son ouvrage *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (1990). Ses publications ont permis au

féminisme de devenir plus politique mais aussi d'avoir sa place en milieu universitaire, ouvrant des possibilités de recherche vers le genre, le féminisme et les théories *queer*. Les livres et les recherches universitaires ont été un moyen efficace pour sensibiliser aux préoccupations féministes, installant le mouvement dans les études universitaires de nombreuses disciplines.

Des revues ont également été créées, surtout lors de la première vague du féminisme, et ont eu une influence considérable dans l'avancée du mouvement et du droit des femmes. L'exemple japonais est tout à fait probant et il est intéressant de repreciser le contexte féministe du pays, plus méconnu. *Seitō* (« Les Bas-bleus », désignant des femmes ayant une prétention littéraire) dont le premier numéro est publié en 1911 est la première revue littéraire exclusivement créée par des femmes. En prônant la libération des mœurs ainsi que l'indépendance féminine par la déconstruction d'une éducation vouée à cloisonner la femme à l'espace familial et conjugal, les écrivaines de *Seitō* ont remis en question le mariage ainsi que le modèle hétérosexuel, ont questionné les thèmes de la prostitution, de l'avortement ou encore de la sexualité très surveillée des femmes. On y trouve un premier manifeste féministe, *Genshi, josei wa taiyō de atta* (À l'origine, la femme était le soleil<sup>13</sup>), aujourd'hui encore symbole féministe de révolte et d'affirmation de la femme au Japon :

[...] À l'origine, la femme était un soleil, un être authentique. Aujourd'hui la femme est une lune, une lune au visage livide comme celui d'un malade, qui vit à travers autrui et ne brille que par autrui. Nous devons maintenant retrouver le soleil que l'on nous a caché. « Parole à notre soleil, à notre talent cachés ! ». Tel est le cri que nous nous lançons à nous-mêmes, telle est notre soif, irrépressible et insatiable, tel est l'instinct qui ébranle notre être tout entier. Ce cri, cette soif et cet instinct qui, conjugués, vont donner vie à notre esprit passionné... Alors pourra briller, très haut, le trône de notre génie...

Christine Lévy, spécialiste de l'Histoire moderne du Japon, en montre tout le caractère novateur et révolutionnaire dans l'introduction de *Genre et modernité au Japon. La revue Seitō et la femme nouvelle* dans la revue *Ebisu*<sup>14</sup>.

La littérature japonaise a connu de grands progrès quant à l'intégration des femmes depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, bien que le pays ait toujours reconnu le talent d'artistes

---

13 元始, 女性は太陽であった. « *Genshi, josei wa taiyō de atta* », revue *Seitō*, n°1, septembre 1911.

14 Christine Lévy, « Introduction. Féminisme et genre au Japon », *Ebisu* [En ligne], 48, automne-hiver 2012, mis en ligne le 21 mai 2014, <http://ebisu.revues.org/568>, consulté le 2 mars 2019.

féminines (*joryū bungaku*, « littérature féminine ») dès l'époque Heian (794-1192). Après la volonté de réintégrer des autrices oubliées dans les années 1910, on parle l'arrivée de « nouvelles femmes » (*atarashī onna*) suite à la publication de *Seitō*. Les années 1960 à 1980 marquent l'émergence d'une génération d'autrices plus émancipées qui abordent largement les thèmes de l'érotisme et de la sexualité féminine. Yamada Eimi est une figure de proue de cette littérature des années 1980 et remporte le prix *Bungei Shō* avec *Amère volupté*. Par la suite, une tendance à vouloir décloisonner le genre se fait remarquer. On remet alors en question le terme de « littérature féminine » qui sépare trop les hommes des femmes dans le milieu littéraire et qui tend à devenir péjoratif.

Le roman a donc été une des scènes principales du corps féminin incarnant une métaphore politique, dénonçant des maltraitances sur les femmes ainsi que le système patriarcal qui fonde presque l'entièreté des sociétés du monde. Le genre romanesque dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est devenu une sorte de porte-parole des autrices, mais plus généralement, l'écriture est un outil majeur de la lutte féministe. On peut citer des autrices telles que Angélica Liddell, Sarah Kane ou encore Virginie Despentes, utilisant le corps féminin, la transgression et la violence dans leurs œuvres pour arriver à un point subversif où l'écriture de ces thèmes illustrerait des conditions réelles et déplorables au sein de la société dans laquelle elles vivent. Ces autrices manipulent des sujets violents pour éveiller la conscience de leurs lecteurs mais aussi encourager les femmes pour lesquelles elles militent à une forme d'émancipation. Dans son article « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation », Virginie Sauzon explique ce procédé en s'appuyant sur l'œuvre de Virginie Despentes et le motif du viol :

L'écriture de Despentes ne minimise pas la violence, bien au contraire. Le viol est un motif au cœur de son œuvre, et elle montre qu'il ne se réduit pas à une interprétation simple, en même temps qu'elle récuse les interprétations majoritaires qui en sont faites. C'est pourquoi elle donne aux femmes la possibilité de ne plus en être uniquement des victimes : parce que leur auteure les dote d'une force, d'une agressivité ou d'un parcours allant à l'encontre des codes de la féminité, mais aussi parce qu'elles partagent une expérience commune, elles sont autant d'indices fictionnels révélateurs d'un ordre sexiste réel.<sup>15</sup>

---

15 Virginie Sauzon, « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de racialisation », *Genre, sexualité et société*, n°7, juin 2012,

Cette explication concernant l'écriture de la violence dans les œuvres de Virginie Despentes peut également s'appliquer à *La Pianiste*, *Amère volupté* et *L'Amant de la Chine du Nord*. C'est par cette logique d'illustrer de thèmes tels que la violence sexuelle, la prédation ou la domination que les trois autrices de notre corpus les dénoncent. Ces œuvres fictionnelles ont donc évidemment un aspect subversif, comme les revues et essais que nous avons évoqué, puisqu'elles remettent en cause un contexte social et politique en utilisant la littérature et l'écriture comme arme envers les injustices faites aux femmes. Afin de débiter cette étude, nous tacherons de présenter le contexte familial, social et politique autour d'Elfriede Jelinek, Eimi Yamada et Marguerite Duras ainsi qu'autour de leur roman. Nous étudierons donc en grande partie la dimension autobiographique des trois œuvres qui fonde de nombreux aspects de la stratégie de dénonciation et de provocation élaborée par les autrices.

---

<https://journals.openedition.org/gss/2328>, paragraphe n° 42, consulté le 20/02/2019.

**PARTIE I :**

**LE ROMAN ET L'ÉCRITURE DE L'INTIME**

## **Chapitre 1 : la dimension politique de l'écriture autobiographique**

Le caractère autobiographique des œuvres est un des premiers points communs remarquables de notre corpus. Disséminées partout dans le récit, ces références interfèrent avec des éléments contextuels réalistes ainsi que des détails purement fictifs. Les autrices ont souvent confirmé la présence d'éléments autobiographiques, cependant elles ont pu parfois rester assez évasives, suscitant alors de nombreux questionnements et incompréhensions mais surtout la curiosité de leur lectorat. La question de la réception est alors un point inséparable de la dimension autobiographique des œuvres puisque c'est elle qui a déclenché une partie des scandales et polémiques lors des publications.

### **A) Du réel à la fiction : l'importance d'un contexte**

#### **a. Autofiction et réception**

Lorsqu'on s'intéresse à la vie des trois autrices, on comprend aisément que leurs personnages principaux semblent être une autre version d'elles-mêmes. Comme effacées derrière la *persona* de l'Enfant, Kim et Erika, Marguerite Duras, Yamada Eimi et Elfriede Jelinek témoignent de certains éléments de leur vie enfouis dans un récit fictif. Le fait que les personnages soient justement issus de la fiction mais empruntent de nombreux aspects de la vie de leurs autrices sème une première confusion. Sans réellement se confier puisque la véracité des faits n'est pas ouvertement avérée, les autrices laissent voir des éléments justes de leur vie sans vraiment les confirmer explicitement. Lors d'une interview pour *Le Monde* en 2011, Annie Ernaux déclare que l'autofiction, genre hybride difficilement définissable, sert justement à se dévoiler à autrui. La question de la réception est alors abordée :

Plus qu'une « *fiction d'événements et de faits strictement réels* », définition donnée par Serge Doubrovsky, je pense que l'autofiction est la suite du roman autobiographique, mais transposé à notre époque, donc différent, notamment parce que la réception a changé. Avant, le roman autobiographique cherchait surtout à dissimuler l'auteur, aujourd'hui l'autofiction sert à le dévoiler et c'est ça qui intéresse.<sup>16</sup>

---

16 Annie Ernaux pour Raphaëlle Rérolle, « Tout écriture de vérité déclenche les passions », [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions\\_1474360\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html) , *Le Monde*, 03/02/2011.

Dans son ouvrage *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey porte également l'attention sur cet aspect du genre. Il faut le différencier de l'autobiographie qui implique un pacte autobiographique entre l'auteur et le lecteur, et donc une véracité incontournable des faits. On rapproche aussi souvent le roman autobiographique de l'autofiction, qui serait selon de nombreux auteurs une version plus moderne de ce genre. L'autofiction permettrait aux autrices et auteurs de s'exposer et en quelques sortes de témoigner tout en gardant une liberté poétique. Zufferey considère effectivement, en citant Vincent Kaufmann, que l'aspect médiatique moderne est inévitable même pour les écrivains<sup>17</sup>. Nous y reviendrons, mais Aliette Armel explique justement dans *Marguerite Duras et l'autobiographie* à propos de la publication de *L'Amant* en 1984 que les potentiels éléments autobiographiques de l'œuvre sont ce qui a en partie suscité un attrait du lectorat par leur dimension scandaleuse. Ainsi, tout devient prétexte de doute : si cet élément est assurément vrai, pourquoi cet autre ne le serait pas ?

### **b. Des contextes sociaux véridiques**

On constate que les éléments autobiographiques et réalistes sont très nombreux dans les trois romans. La troisième partie du mémoire nous permettra de beaucoup mieux les développer, cependant il est nécessaire de les rappeler ici dans le cadre d'une étude de l'écriture autobiographique. Elfriede Jelinek, Yamada Eimi et Marguerite Duras ont créé et construit un monde imaginaire sur le modèle du monde réel dans lequel elles vivent et évoluent. Ce monde et son contexte vus par le prisme de leur perception et des événements de leurs vies sont la base des romans du corpus. Dans *L'Amant de la Chine du Nord* et *La Pianiste*, il s'agit d'un contexte politique et historique très présent ainsi que d'un contexte familial très fort dont l'histoire est au cœur des deux fictions. Dans le roman de Marguerite Duras, la dimension autobiographique est très explicite. Le récit se concentre beaucoup sur la relation de l'Enfant à ses frères et à sa mère, ainsi que sur le couple qu'elle forme avec le Chinois. Cette relation familiale complexe – où la mère est vue comme une folle et donne honte, où le grand frère est un persécuteur et où le petit frère est une sorte d'amant – est l'élément déclencheur de l'histoire même du roman. La relation avec le Chinois découle de cet équilibre familial bancal qui la pousserait à aller chercher ailleurs l'affection et la

---

<sup>17</sup> Joël Zufferey, *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Academia, collection « Au coeur des textes », 2012, p. 6.

liberté qu'elle n'a pas chez elle. C'est aussi une manière de s'affirmer, en vivant une aventure passionnelle d'adulte et non d'adolescente, une façon de chercher une indépendance et une identité. En ce qui concerne le contexte historique et politique de son enfance, Duras le retranscrit de manière récurrente dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Il est souvent répété que sa famille se trouve en Indochine suite à la colonisation française dans les pays d'Asie du Sud-Est ainsi qu'aux services rendus par ses parents dans les colonies. De plus, l'aspect polémique du roman peut être amplifié et justifié lorsqu'il est mis en rapport avec le contexte de progrès féministe des années 1990 en France, décennie de l'écriture de l'œuvre. Ce roman peut être le témoin des violences familiales et sociales banalisées ainsi que de leur impact sur le développement des jeunes filles trop sexualisées, mais il peut aussi illustrer la volonté de libérer la sexualité féminine. En poussant cette volonté de libération sexuelle et d'indépendance des femmes jusqu'aux limites de l'acceptable, en l'occurrence par les thèmes de la prostitution, de l'homosexualité ou, même si cela est à nuancer, de la découverte de la sexualité, Marguerite Duras contribue à éveiller le lectorat par la stratégie du dévoilement de l'intime et de la transgression.

Dans *La Pianiste*, on retrouve le thème des violences familiales par la figure problématique et persécutrice de la mère. Jelinek montre aussi plus explicitement et violemment que Duras les maltraitances dont peut être victime le genre féminin. La figure maternelle du roman incarne la société et ses nombreuses injonctions faites aux femmes ainsi que leur influence sur ces dernières. L'atmosphère est beaucoup plus lourde de souffrances et de pressions supportées par le personnage principal Erika Kohut. L'autrice semble se servir des personnages de son roman comme des représentants de figures et d'attentes typiques de la société autrichienne, avec leurs regards et injonctions sur la femme. Sa mère incarne les pressions faites aux femmes sur leur physique et leur rôle dans la société, ainsi qu'une forme de pureté, de sagesse, qu'on attend d'elle. Son amant Walter Klemmer est la figure de l'amant, par qui l'intimité sexuelle du personnage féminin est illustrée, et incarne la domination masculine, voire même la société patriarcale entière. Les autres hommes de la société sont montrés comme des prédateurs, rappelant à Erika que son corps est sans cesse observé, fantasmé, de la même manière que ceux des hôtes dans les *peep-shows* qu'elle fréquente. L'autrice compare d'ailleurs le couple avec le rapport social homme-femme puis finalement le schéma familial entier au régime nazi dans un entretien avec Christine Lecerf :

« Où voulez-vous qu'elle soit passée, toute cette brutalité de la période nazie ? » C'est en substance ce que dit Bachmann. Et elle savait de quoi elle parlait ! Elle avait vécu à Klagenfurt, capitale de la Carinthie ! Une telle brutalité ne peut pas avoir surgi de nulle part et disparaître à nouveau dans le néant ! Ce n'est pas parce que les nazis ont été vaincus que tout le monde a été dénazifié d'un seul coup. Cette brutalité se retrouve au niveau du couple, dans la violence de l'homme envers la femme et à l'intérieur de la famille, où la femme se retourne elle-même contre ce qui est plus faible qu'elle, en l'occurrence contre ses enfants.<sup>18</sup>

Dans leur biographie de l'autrice *Elfriede Jelinek. Un portrait*, Verena Mayer et Roland Koberg avancent également cette comparaison de la famille transposée à la société, l'État, et inversement :

La famille est un des thèmes centraux de son œuvre. Sans cesse, elle a décrit des familles perturbées qui s'isolent du reste de la société et dont les membres sont renvoyés les uns aux autres. [...] Même l'Autriche, fréquemment présente dans les livres d'Elfriede Jelinek, n'est en fin de compte rien d'autre que l'image d'une famille transposée à l'ensemble de l'État.<sup>19</sup>

L'autrice symbolise donc toute une partie de l'histoire culturelle, politique et sociale autrichienne au sein de l'institution familiale. L'Autriche est attaquée tout au long du roman et Jelinek le revendique. Encore une fois, elle compare le pays au régime nazi qui l'a auparavant assiégé et explique sa critique lors d'une interview avec Baptiste Liger :

Je crois que cela vient de la situation très spécifique de l'Autriche, de cette nation qui a hérité soi-disant malgré elle de ce que les nazis ont instauré. De cette prétendue "innocence", car on croit que nous avons été occupés par les Allemands contre notre gré. Nous étions "innocents" et, dès lors, nous le sommes toujours. Mais pour quiconque ayant grandi dans l'après-guerre, on saisit bien toute cette contradiction, cette ambiguïté. L'Autriche a en effet connu une très rapide dénazification, qui s'est vite arrêtée pour ne jamais reprendre. Je le répète : nous étions "innocents", etc. On nous a alors offert quelques traités ou conventions internationales, et notre innocence a été ainsi reconnue par écrit. Dès lors, toute personne retirant la couverture de ce lit de mensonges est vue comme quelqu'un qui salit la patrie. C'est mon cas. Les bien-pensants et les tenanciers du politiquement correct aimeraient d'ailleurs bien écraser toutes ces voix "poil à gratter" - l'extrême droite nous a

---

18 Elfriede Jelinek, Christine Lecerf, *L'entretien*, éditions du Seuil, 2007, p. 60-61.

19 Verena Mayer et Roland Koberg, *Elfriede Jelinek. Un portrait*, traduit par Laurent Cassagnau, Paris, éditions du Seuil, 2009, p. 42.

même surnommés "la société de chasse gauchiste". Aujourd'hui, nous en sommes là.<sup>20</sup>

C'est une forme d'autorité excessive comparée au nazisme que l'autrice dénonce de la société autrichienne. On le perçoit très bien par l'intermédiaire de la famille Kohut : Erika est littéralement opprimée par une société inquisitrice et injonctive, elle en devient malade. La fiction du roman lui permet d'amplifier les situations violentes témoignant d'une pression réelle. Comme Marguerite Duras, elle affirme la volonté de libération sexuelle féminine et une recherche d'indépendance par l'attraction d'Erika Kohut pour le sadomasochisme et le voyeurisme ainsi que par la rébellion qu'elle impose à sa mère à la fin du roman. Bien que ses désirs sexuels soient frustrés et contenus, ils sont présents et le personnage féminin d'Erika les fait entendre.

En ce qui concerne *Amère volupté* de Yamada Eimi, le contexte familial est beaucoup moins représenté, presque absent. L'autrice se concentre également sur sa vie personnelle et en retranscrit les particularités au travers d'un contexte politique, historique et social réel qu'elle souhaite contrer. Selon Yasue Kuwahara dans son article « Make me sick : Perceptions of Traditionnal Sex Roles in Japanese Society in Novels by Yamada Amy »<sup>21</sup>, la société japonaise est encore très patriarcale dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle malgré le progrès du droit des femmes. Le personnage principal du roman, Kim, est en couple avec un Noir Afro-Américain, Spoon, soldat déserteur d'une base américaine implantée au Japon. Par cela, l'autrice illustre un type de relation propre au contexte d'après-guerre au Japon, c'est-à-dire après l'arrivée d'unités militaires américaines dans le pays. La multiculturalité de ce couple permet à Yamada de revendiquer des choix de sa vie réelle, ceux de ne pas fréquenter d'hommes japonais ou caucasiens. En effet, elle souhaite souligner une tendance raciste très prononcée au Japon à cette époque et éviter de se retrouver dans la configuration du couple attendue dans ce pays. La culture japonaise donne un statut très important au mariage et place la femme dans une posture passive aussitôt qu'elle s'est mariée. La femme japonaise trouverait son statut dans le mariage et l'homme qu'elle épouse et non dans son identité propre. Le fait de se mettre en couple avec un homme ayant une culture et des origines différentes et marginalisées au Japon

---

20 Elfriede Jelinek pour Baptiste Liger, « Je le revendique, oui, je suis un auteur comique », [https://www.lexpress.fr/culture/livre/elfriede-jelinek-je-le-revendique-oui-je-suis-un-auteur-comique\\_1108742.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/elfriede-jelinek-je-le-revendique-oui-je-suis-un-auteur-comique_1108742.html), *L'Express*, publié le 07/05/2012.

21 Kuwahara Yasue, « Make me sick : Perceptions of Traditionnal Sex Roles in Japanese Society in Novels by Yamada Amy », *Journal of Popular Culture*, mars 1994, n°27, p 107-116.

permet alors à l'autrice de sortir de ce schéma social patriarcal et d'affirmer ses choix d'indépendance. De plus, *Amère volupté* est qualifié de roman érotique dans lequel le personnage principal féminin a une vie sexuelle très active. Montrer une femme ayant une vie sexuelle libérée et assumée permet aussi d'aller contre les attentes de la société japonaise concernant la sexualité féminine voulue passive et pudique. Dans un monde où la virginité et la discrétion est prônée, écrire la sexualité décomplexée et surtout potentiellement réelle de l'autrice, sujet très récurrent dans son œuvre entière, contribue comme le font Elfriede Jelinek et Marguerite Duras à promouvoir une volonté d'émancipation et de libération. Encore selon Yasue Kuwahara dans son article précédemment cité, l'impact d'*Amère volupté* concernant ces problématiques a été tel qu'on recense une très nette augmentation des couples composés d'une femme japonaise et d'un homme afro-américain, sur le même modèle que l'autrice et ses revendications, après la publication du roman en 1985.

### **c. Le reniement d'une identité culturelle et nationale**

Chez Yamada Eimi et Marguerite Duras, on note une identification à une autre nationalité ou culture que la leur qui a pour effet de revendiquer et contrer le même contexte social et politique que nous abordions précédemment. Il est répété à plusieurs reprises dans *L'Amant de la Chine du Nord* que L'Enfant et ses frères se sentent plus indochinois que français, et la mère les éduque même dans cette idée :

La mère. Elle leur rappelait aussi que ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là, les siens. Que c'était là qu'ils étaient nés, que c'était là aussi qu'elle avait rencontré leur père, le seul homme qu'elle avait aimé.<sup>22</sup>

Le fait que Marguerite Duras fasse remonter les origines et l'appartenance à l'Indochine de l'Enfant dès la rencontre de ses parents lui permet de renforcer une identification nationale, et donc indirectement la sienne. À l'essence même de son existence, elle était déjà Indochinoise par le lieu de la naissance de l'amour entre ses parents. Cela montre que cette identification à l'Indochine vient de l'éducation même de l'Enfant et de ses frères. Nous le verrons plus tard, mais le fait de se considérer comme une autochtone parcourt tout le roman et est en fait complètement inhérent au personnage, il

---

22 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1991, p. 34.

contribue à sa marginalité, outre le fait qu'il soit un élément autobiographique. L'autrice Eimi Yamada s'entoure quant à elle d'Afros-Américains. Yasue Kuwahara en fait part dans son article :

Amy herself identifies with Afro-Americans by describing that she is a "sister" who speaks Japanese better than anybody else and that she is always Afro-American in her heart.<sup>23</sup>

Amy s'identifie elle-même aux Afro-Américains en se décrivant comme une « sœur » parlant le japonais mieux que n'importe qui d'autre, et qui sera toujours une Afro-Américaine dans son cœur.

Bien que, contrairement à Marguerite Duras, l'autrice japonaise n'ait aucun lien officiel à une quelconque origine afro-américaine, elle s'y sent intimement liée. Cinq de ses autres romans traitent d'ailleurs du thème de la culture afro-américaine et réinvestissent le même type de couple que dans *Amère volupté*. La forte récurrence de cette culture et du couple multiculturel dans son œuvre renforce une volonté d'identification à une autre culture ou nationalité que la sienne. Cette initiative récurrente chez les deux autrices souligne une forme de subversion politique contenue dans leur œuvre même : le fait de se dire originaire d'un autre pays – bien que l'Indochine eut été une colonie française – et d'une culture différente de la sienne renverse les codes d'un patriotisme, ou au moins d'un attachement à son pays d'origine habituellement plus attendus. Cela donne l'impression que ni Marguerite Duras, ni Yamada Eimi ne veulent s'identifier à leurs origines propres et vont même jusqu'à les renier.

Les contextes historiques, politiques, sociaux et familiaux réels permettent donc aux autrices de rendre compte de leurs visions et de climats spécifiques connus au cours de leur vie. Ces contextes et perceptions sont des éléments nous permettant d'affirmer une part de réel dans les œuvres et créent la dimension militante et subversive des œuvres. Ils ne sont pas les seuls éléments autobiographiques participant à la création de cette dimension. Marguerite Duras, Yamada Eimi et Elfriede Jelinek vont souvent bien plus loin dans le dévoilement de leur vie sous couvert de la fiction, toujours dans l'intention de transgresser et de subvertir.

---

23 Kuwahara Yasue, « Make me sick : Perceptions of Traditionnal Sex Roles in Japanese Society in Novels by Yamada Amy », *Journal of Popular Culture*, mars 1994, n°27, p. 114. Je traduis.

## **B) Scandale et libération**

On constate donc que plusieurs éléments autobiographiques ont été disséminés dans la fiction des trois romans du corpus. Cependant, ces derniers peuvent être parfois absolument choquants pour le public, ils appartiennent même à une forme d'indicible pour certains. *La Pianiste*, *Amère Volupté* et *L'Amant de la Chine du Nord* apparaissent alors comme des romans libérateurs, délivrant d'une certaine manière les autrices, ou encore revendiquant des convictions.

### **a. Détails autobiographiques**

Plusieurs sortes d'éléments ne font que renforcer la part autobiographique des œuvres, sans tellement de répercussion sur le lectorat et la réception. Par exemple, les lieux des romans font référence à des endroits réels qui ont fait partie de la vie des trois autrices. Dans *Amère volupté*, Eimi Yamada mentionne des lieux situés aux alentours de Tokyo au Japon, la ville dont elle est originaire. Au début du roman par exemple, elle écrit que Spoon « s'est enfui de la base de Yokosuka »<sup>24</sup>, base militaire qui se trouve à l'entrée de Tokyo. C'est donc un élément qui peut faire penser à sa vie : Yamada Eimi reprend la nature d'un lieu qu'elle a fréquenté ainsi que l'origine de son ancien mari, également militaire, pour les introduire dans sa fiction. Elfriede Jelinek se sert de la ville de Vienne en Autriche comme lieu diégétique du roman. Les endroits sont précis : elle rappelle à plusieurs reprises les rues et les arrondissements où se situent l'école de musique d'Erika ou l'appartement qu'elle loue avec sa mère. Par exemple, l'autrice parle plusieurs fois d'un foyer familial dans la Josefstädterstraße dans le huitième arrondissement de Vienne<sup>25</sup>. La biographie d'Elfriede Jelinek de Verena Mayer et Roland Koberg nous confirme qu'il s'agit du véritable emplacement de l'appartement de l'autrice<sup>26</sup>. Enfin, Marguerite Duras cite de nombreux lieux en Indochine et inscrit l'histoire dans les endroits et l'ambiance de son environnement natal dès les premières pages du roman :

---

24 Yamada Eimi, *Amère volupté*, Arles, Éditions Philippe Picquier, collection « Picquier Poche », 1994, p.8. « Supūn ga Yokosuka no kichi wo nige dashite kita toki » dans *Idem.*, *Bedtime eyes*, Tokyo, Shinchosha Publishing Co. Ltd, 1996, p. 10.

25 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, traduit de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2002, p. 26. « Schon winkt der achte Bezirk mit warmer Heimatnotdurft [...] der Josefstädterstraße » dans *Die Klavierspielerin* d'Elfriede Jelinek, éditions Rohwolt Verlag, *Rowohlt Taschenbuch Verlag*, Hamburg, 2005, p. 34.

26 Verena Mayer et Roland Koberg, *Elfriede Jelinek*, *op. cit.*, p. 11.

C'est en 1930.  
C'est le quartier français.  
C'est une rue du quartier français.

Au bout de cette rue, cette lumière jaune des lampes tempête, cette joie, ces appels, ces chants, ces rires, c'est en effet le fleuve. Le Mékong.<sup>27</sup>

Elle mentionne également d'autres endroits existants qu'elle a fréquenté tels que l'École française de Filles de la Ville de Vinh-Long où sa mère était enseignante, la ville de Sadec ou encore la pension Lyautey où elle était pensionnaire au lycée. Duras est certainement l'autrice du corpus qui use de la manière la plus poussée le procédé de tissage de la fiction à partir du monde réel. Elfriede Jelinek reste très fidèle à la réalité des lieux et à ce qu'elle a pu y faire et Yamada Eimi ne garde que la nature des lieux et des relations qu'elle a connu, qu'elle transpose sur d'autres vrais endroits de Tokyo. Cette transposition participe à convaincre le lecteur de la véracité des propos et des détails autobiographiques écrits par les autrices. Ceci contribue aussi à renforcer le réalisme des œuvres. Ainsi, l'affirmation d'autres faits et caractéristiques autobiographiques plus étonnants ou choquants est plus difficilement remise en question et donc mieux intégrée. Ils s'intègrent dans toute une dimension autobiographique et réaliste plus solidement installée.

### **b. Une environnement familial instable**

Les structures familiales des personnages féminins principaux peuvent paraître particulièrement déséquilibrées. Les autrices les présentent toutes les trois dès les premières pages des romans. Chez Duras, l'Enfant évolue au sein d'une famille où les parents sont effacés ou absents et où les relations fraternelles vont de l'amour incestueux à la violence physique. Dès le début de *L'Amant de la Chine du Nord*, l'autrice fait état des différentes relations entre les membres de sa famille :

Il se poste à quelques mètres de la fête et il la regarde.  
Longtemps il regarde la fête.  
Et puis il le fait : il écarte les petits boys qui se sauvent épouvantés. Il avance. Il atteint le couple du petit frère et de la sœur.  
Et puis il le fait : il prend le petit frère par les épaules, il le pousse jusqu'à la fenêtre ouverte de l'entresol. Et comme s'il était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il le ferait d'un chien.

---

<sup>27</sup> Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 18.

Le jeune frère se relève et se sauve droit devant lui, il crie sans mot aucun.

La mère n'attend rien. Elle est au centre de son royaume : cette famille-là, ici entrevue.

La mère n'empêche plus rien. Elle n'empêchera plus rien.

[...]

C'est une mère découragée.

L'autrice décrit donc une famille conflictuelle de quatre membres, où le père est absent, la mère est effacée et où les trois enfants sont plus ou moins liés. Ces premières pages décrivent déjà une situation familiale délicate. Le terme de « couple » qui qualifie l'Enfant et son frère Paulo est déjà ambigu : il peut être utilisé dans le sens du duo mais aussi dans son sens propre qui installe une dimension amoureuse. Enfin, le grand frère est décrit comme un adolescent violent et brutal. Ce schéma familial est fidèle à celui de Marguerite Duras. Son père est effectivement absent en Indochine puisqu'il est décédé en France en 1921. Duras dit être honteuse de sa mère, qu'elle décrit plus tard comme « étrange et toujours mal fagotée ». Romane Fostier, dans sa biographie de Marguerite Duras, décrit le grand frère de l'autrice, Pierre, comme « s'enfonçant dans le petit banditisme » et traitant leur mère « vertement voire violemment »<sup>28</sup>. Enfin, elle fait part une relation fusionnelle entre Duras et son petit frère Paul, sans mention d'inceste mais dans laquelle ils sont toutefois très proches. La rumeur d'une relation incestueuse entre l'autrice et son frère est courante mais partiellement infondée, semant une certaine confusion. La famille de l'Enfant et celle de Duras sont presque identiques, bien que le schéma familial décrit dans le roman semble plus dramatique. Elle semble dissimuler des secrets que les familles ont tendance à cacher. Marguerite Duras décrit alors ce schéma inhabituel en détail dans son roman, ce qui peut étonner et déstabiliser les lecteurs qui s'attendraient plutôt à ce que l'autrice cache les détails délicats de sa vie. Cependant, elle semble témoigner de ce poids familial dans beaucoup de ses œuvres. Ceci peut heurter les lecteurs qui ont accès à un aspect étonnant de la vie de la romancière, dont elle a honte. Tout en interpellant le lectorat, ces secrets de famille peuvent changer leur vision de l'autrice. Aliette Armel s'exprime sur ces confessions dans son livre *Marguerite Duras et l'autobiographie* et explique l'effet que cela peut avoir sur les lecteurs. Bien que ses propos concernent le roman *L'Amant*, on peut les appliquer à *L'Amant de la Chine du Nord* :

---

28 Romane Fostier, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, collection *Folio biographie*, 2018, p. 32 et 36.

[...] *L'Amant* apparaît comme un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confidence sur un passé familial et amoureux peu ordinaire. Le scandale et l'exotisme y apportent un attrait supplémentaire.<sup>29</sup>

Elfriede Jelinek présente la famille d'Erika Kohut dans *La Pianiste* comme un environnement renfermé sur lui-même et assez simple, composé seulement d'une mère et de sa fille. Dans le roman, la mère Kohut est décrite comme très envahissante et coercitive dans la vie d'Erika, dès le premier paragraphe qui précise également l'absence du père :

Es trachtet danach, der Mutter zu entkommen. [...] Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, Vater trat ab. [...] Einem Schwarm herbstlicher Blätter gleich, schießt sie durch die Wohnungstür und bemüht sich, in ihr Zimmer zu gelangen, ohne gesehen zu werden. Doch da steht schon die Mama groß davor und stellt Erika. Zur Rede und an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt. Die Mutter forscht, weshalb Erika ernst jetzt, so spät, nach Hause finde ? Der letzte Schüler ist bereits vor drei Stunden heimgegangen, von Erika mit Hohn überhäuft. Du glaubst wohl, ich erfahre nicht, wo du gewesen bist, Erika.<sup>30</sup>

Elle cherche à échapper à sa mère. [...] Erika n'était venue au monde qu'après bien des années d'une vie conjugale difficile. Aussitôt le père avait transmis le flambeau à sa fille et quitté la scène. Erika apparut, le père disparut. [...] Comme un tourbillon de feuilles d'automne elle franchit la porte d'entrée et s'efforce de gagner sa chambre sans être vue. Mais déjà la maman se dresse devant, de toute taille, et l'accule. À s'expliquer. Dos au mur. Inquisiteur et peloton d'exécution en une seule personne qu'État et famille unanimes reconnaissent comme la mère. La mère enquête : pour quelles raisons Erika ne rentre-t-elle que maintenant, si tard, à la maison ? Voici trois heures que son dernier élève s'en est allé, croulant sous ses sarcasmes. Tu crois peut-être que je ne découvrirai pas où tu as été, Erika ?<sup>31</sup>

L'autrice décrit le personnage de sa mère comme une véritable institution, capable de tout savoir et qui ne laisse aucune chance à sa fille de lui échapper. Elle semble autoritaire, notamment par sa manière d'interroger Erika et par la comparaison de son interrogatoire à un peloton d'exécution (« Erschießungskommando »). La raison de

---

29 Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1990, p. 13.

30 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 7.

31 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 1.

L'absence du père n'est pas encore expliquée mais la manière dont il est évoqué peut faire penser qu'il a fui à la naissance de sa fille, notamment par l'utilisation de l'expression « der Stab geben » en allemand que l'on peut traduire par « passer le flambeau ». Ceci implique l'idée d'une passation de la mère du père à la fille. La phrase « Erika trat auf, Vater trat ab » est un parallélisme intéressant en allemand qui montre l'idée de transmission de quelque chose par les particules opposées modalisatrices « auf » et « ab » associées au verbe « treten », apparaît. « Auf » marque souvent le début ou l'entrée en action, « ab » évoque l'idée d'un détachement. Ceci est très bien traduit par la métaphore de l'entrée en scène en français. Le schéma familial d'Erika ressemble de manière identique à celui d'Elfriede Jelinek, bien que l'autrice ait peut-être exagéré certaines caractéristiques de ses parents. Sa mère Ilona Jelinek, décrite en détail par Verena Mayer et Roland Koberg, était comme la mère d'Erika, très exigeante et obsessionnelle quant à la réussite de sa fille dans tout ce qu'elle entreprenait. Très possessive, elle surveillait également les relations de sa fille et tout ce qu'elle faisait. Son père, lui, n'était pas absent par paternité non assumée mais parce qu'il était atteint de la maladie d'Alzheimer avant de décéder plus tard en hôpital psychiatrique. Ainsi, l'autrice utilise véritablement la base de sa vie pour créer la famille Kohut. La relation entretenue avec sa mère est parfois si proche qu'elle en étouffe et elle le retranscrit d'une manière violente dans son œuvre. Elle explique d'ailleurs à Christine Lecerf que le roman n'avait qu'une fonction cathartique et non celle de se réconcilier avec sa mère qui a très mal pris la publication de *La Pianiste* :

On ne pouvait de toute façon pas faire pire entre nous. Mais il est vrai que ma mère a été fortement atteinte par ce roman. Je le sais par ma famille. Sa lecture a dû être une expérience très choquante pour elle. Et je peux d'ailleurs fort bien le comprendre.

[...] Ce n'était pas un dialogue. Il s'agissait tout au plus d'un dialogue fictif, voire d'un monologue, parce que je n'avais aucun partenaire à qui m'adresser. Je n'ai jamais pu trouver le moindre accord avec ma mère, et ce, jusqu'à sa mort. Cela ne m'a pas empêchée de rester collée à elle, comme une mouche plaquée contre le mur.<sup>32</sup>

Le thème de la relation incestueuse vient aussi traduire un étouffement de l'autrice à cause de sa relation avec sa mère et illustre une proximité trop importante. Comme elle l'affirme, le roman est choquant, notamment par l'usage récurrent de ce genre de thème. Ces procédés de traitement des éléments autobiographiques contribuent à libérer l'autrice

---

32 *Idem.*, Christine Lecerf, *L'entretien*, *op. cit.*, p. 54-55.

par la dénonciation de l'aspect envahissant, despotique, de la relation qu'elle entretient avec sa mère et des injonctions qu'elle a subies.

Yamada Eimi illustre elle aussi un environnement familial rare, bien qu'elle ne prenne pas la place de l'enfant comme le font Marguerite Duras et Elfriede Jelinek par les personnages de l'Enfant et d'Erika, mais plutôt celle de la femme dans le foyer d'un couple. Elle utilise alors l'image du couple multiculturel, prenant pour exemple sa vie réelle. Ce modèle de couple prend en effet sa source dans la vie de Yamada Eimi puisqu'elle souhaite réellement ne fréquenter que des hommes afro-américains et a été marié à un Afro-Américain militaire dans une base aérienne américaine implantée près de Tokyo. Yasue Kuwahara en rend compte dans son article « Make me sick : Perceptions of Traditionnal Sex Roles in Japanese Society in Novels by Yamada Amy ». Dans *Amère volupté*, on peut alors se demander si l'identité de ses partenaires – peut-être plus précisément de son ex-mari – n'est pas dissimulé sous le personnage de Spoon. Les éléments précis de la vie de l'autrice sont difficilement perceptibles à cause d'un vaste manque d'informations à son sujet et de la plus grande dimension romanesque dans son roman. On constate cependant qu'elle reprend le modèle même de sa vie et de ses revendications pour fonder la fiction de ses œuvres et illustrer son combat contre la vision anti-féministe de la société japonaise dont elle est issue. Ces revendications peuvent être perçues comme insultantes par la société nippone et plus particulièrement par les hommes qui sont visés.

### **c. Des relations amoureuses scandaleuses**

Les configurations des couples des trois personnages féminins du corpus sont peu courantes. En effet, elles sont de nature interdite ou du moins très controversées, contraires à ce qui est moralement attendu dans une société. La nature réelle de ces couples augmente l'aspect polémique des œuvres. Ils ne sont pas totalement fictionnels, ces couples moralement discutables ont donc, d'une façon plus ou moins fidèle, vraiment existé. Bien que le couple entre Erika et son élève pianiste Klemmer dans *La Pianiste* soit potentiellement choquant puisqu'il s'agit d'une professeure et de son élève environ dix ans plus jeune qu'elle, nous ne l'intégrerons pas à ce point en raison de sa nature uniquement fictionnelle. L'autrice n'a, à notre connaissance, jamais été professeure de piano et n'a donc pas eu de relation avec un élève, bien qu'elle soit vraiment musicienne.

Marguerite Duras décrit dans son roman *L'Amant de la Chine du Nord* une relation amoureuse entre une adolescente d'environ quinze ans et demi, l'Enfant, et un jeune homme de vingt-huit ans, le Chinois. L'Enfant découvre la sexualité avec cet homme de plus de dix ans son aîné. D'un œil objectif, le Chinois n'est pas vieux du tout. Cependant face à une jeune adolescente de quinze ans, l'écart est très grand et leurs expériences de vie ne sont absolument pas les mêmes. Lors de la première apparition du Chinois dans le roman, il est décrit comme élégant et semble impressionner l'Enfant, directement présentée comme plus jeune que lui :

Lui, c'est un Chinois. Un Chinois grand. Il a la peau blanche des Chinois du Nord. Il est très élégant. Il porte le costume en tissu de soie grège et les chaussures anglaises couleur acajou des jeunes banquiers de Saïgon. Il la regarde.  
Ils se regardent. Se sourient. Il s'approche.  
Il fume une 555. Elle est très jeune. Il y a un peu de peur dans sa main qui tremble, mais à peine, quand il lui offre une cigarette.<sup>33</sup>

Cette scène de rencontre entre une adolescente et un jeune homme montre tout de suite la tension et l'attirance entre eux. L'action d'offrir une cigarette permet un contact entre eux et le partage d'un moment. Par la suite, Duras accentue l'écart entre eux en ne qualifiant l'adolescente que par « l'enfant » qui refuse de fumer et qui fait preuve de curiosité par des questions enfantines (« C'est quoi votre auto ?... », « Vous êtes qui ? »), elle précise en plus qu'elle prépare son baccalauréat<sup>34</sup>. De plus, au cours du roman, on apprend qu'elle ment sur son âge et que le Chinois en a conscience (« Tu n'as pas seize années. Ce n'est pas vrai »), il l'appelle également « ma petite fille » au moment d'entamer une relation sexuelle<sup>35</sup>, surnom plutôt déplacé dans ce contexte parce qu'il renvoie à son très jeune âge. Tous ces éléments appellent un scandale puisqu'il est clairement montré qu'elle est encore une enfant et lui un homme adulte qui l'aime et qui est sexuellement attiré par elle. Ceci peut être considéré comme tout à fait déplacé par les lecteurs, c'est une relation pédophile. Romane Fostier nous informe dans sa biographie *Marguerite Duras* que cet homme pourrait être « Huynh Thuy Le, fils d'un riche propriétaire terrien chinois »<sup>36</sup>, que l'auteurice a vraisemblablement fréquenté en étant plus jeune que lui. Duras étant partie

---

33 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 36.

34 *Ibid.*, p.37 et 38.

35 *Ibid.*, p 78 et 79.

36 Romane Fostier, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 38.

d'Indochine à dix-huit ans, son âge lors de leur fréquentation ne devait pas être très éloigné de celui de l'Enfant. Cet aspect autobiographique, même s'il est romancé, peut alerter le lecteur à propos d'un aspect transgressif de la nature du couple. L'autrice se montre apparemment elle-même dans une relation scandaleuse et choquante pour le lectorat, qui incarne un tabou.

Nous avons déjà abordé plusieurs fois le caractère polémique et politiquement subversif du couple entre Kim et Spoon dans *Amère volupté*. Spoon pourrait non seulement représenter l'ancien mari afro-américain de Yamada Eimi, mais aussi ajouter une dimension plus sombre et subversive à la relation entre Kim et lui, puisqu'il est un déserteur de la base navale de Yokosuka. Il ne se plie donc pas aux lois. De plus, le contexte d'après-guerre du Japon entraîne une grande méfiance des Japonais envers les Américains dont l'armée a lancé deux bombes atomiques sur le Japon en 1941 et 1945. Le peuple a été traumatisé et a développé des ressentiments américanophobes voire racistes à cause de la couleur de peau de nombreux G.I. américains et des critères de beauté japonais, encourageant le peuple à avoir une peau très claire. Par toutes ces caractéristiques, Yamada fait de l'image négative de ses partenaires réels et de son personnage masculin un atout pour ses revendications personnelles et donc véritables. Ces choix amoureux aussi bien fictionnels que réels ont vraiment choqué son lectorat et créé une polémique :

Thus, Amy's depiction of the relationship between a Japanese woman and an Afro-American GI in *Bedtime Eyes* appalled the Japanese public and this seems the reason for Amy's use of Afro-Americans in her novels.<sup>37</sup>

Ainsi, la représentation que fait Eimi Yamada des relations entre une femme japonaise et un G.I. afro-américain dans *Amère volupté* a offusqué le public japonais et cela semble être une des raisons pour lesquelles elle intègre des Afro-Américains dans ses romans.

Suite à des entretiens avec des lecteurs et des chercheurs japonais, nous retenons que l'autrice est toujours très connue pour ses revendications et les thèmes sulfureux qu'elle aborde mais que ses romans sont plus étudiés en milieu universitaire japonais que lus par un large lectorat. La vie de l'autrice étant le modèle de son roman *Amère volupté*, elle a été critiquée tant sur sa personne que sur son œuvre, scandalisant une grande partie de la société japonaise par ce thème intime.

---

37 Kuwahara Yasue, « Make me sick : Perceptions of Traditionnal Sex Roles in Japanese Society in Novels by Yamada Amy », art.cit., p. 113. Je traduis.

La base de nombreux aspects choquants des trois romans du corpus est donc autobiographique et justifiée par les autrices elles-mêmes ainsi que par les biographes. Cette caractéristique amplifie alors largement la dimension scandaleuse et choquante de *La Pianiste*, *L'Amant de la Chine du Nord* et *Amère volupté*. La vérité est entremêlée dans la fiction des œuvres et, même si les informations sont justifiées et vérifiables, on peut encore se poser la question de l'authenticité de certains éléments. On constate donc une sorte de confusion globale créée par le caractère l'extraordinaire des révélations des autrices mais aussi à cause de la multitude d'éléments dont la véracité peut être discutée ou invérifiable.

### **C) Questionnements et incertitudes : le malaise du lectorat**

Nous venons d'explorer les différents points des romans dont la véracité a pu être confirmée par les autrices et les biographes. Suite aux constatations faites à propos de ces aspects précis des œuvres, il est simple de constater que d'autres éléments ambigus des romans restent en suspend. Paradoxalement, la justification apportée sur les éléments autobiographiques sème la confusion quant au silence qui plane sur d'autres passages des romans. Le lecteur peut être désarçonné et se demander alors que faire face au manque d'information sur ces points dont l'authenticité peut être questionnée. Les aspects dont il est ici question concernent l'intimité des personnages et donc indirectement celle des autrices. C'est précisément par ce thème que les trois écrivaines s'exposent le plus et choquant donc en conséquence leur lectorat.

#### **a. Dans la plus grande intimité**

Dans *La Pianiste* et *L'Amant de la Chine du Nord*, les autrices mettent les lecteurs face à des récits de situations et de pensées des plus intimes. Jelinek relate une séance de jeu avec son cousin d'une manière crue et inhabituelle en raison de la nature du lien familial qui les unit :

Es ist dem Burschi wieder ein Mal gelungen, ein Mädchen zu überrumpeln. Sie kniet da vor ihrem Cousin auf Sommerferien, dieses ein Ferienkind vor dem anderen Ferienkind. [...] Dieser Schlingel hat sie

richtig drangekriegt und freut sich seines Sieges sehr. Sie wird im Almboden hineingepreßt. [...]

Das rote Päckchen voll Geschlecht gerät ins Schlingern, es kreiselt verführerisch vor IHREN Augen. Daranlehnt sie für einen kurzen Augenblick nur ihre Wange. Weiß selbst nicht, wieso. Sie will es nur einmal spüren, sie will diese glitzernder Christbaumkugel nur ein einziges Mal mit den Lippen berühren. Einen Augenblick ist SIE die Empfängerin dieses Pakets. SIE streift mit den Lippen darüber hin oder war es mit dem Kinn ? Es war wider die einige freie Absicht. Der Burschi weißt nicht, daß er eine Steinlawine losgetreten hat bei seiner Cousine. [...] Dieser Augenblick soll bitte verweilen, er ist so schön.<sup>38</sup>

Une fois de plus Zigoto a piégé une fille. Elle est agenouillée devant son cousin, enfant en vacances devant un autre enfant en vacances. [...] Ce voyou l'a bien eue et savoure sa victoire. Il l'écrase contre le sol de la prairie. [...]

Le petit paquet rouge plein de sexe se met à osciller, il tourne, aguicheur, devant SES yeux. Il appartient à un séducteur auquel nulle ne résiste. ELLE y appuie la joue, juste un instant. Sans trop savoir pourquoi. Juste sentir une seule fois, juste toucher de ses lèvres cette boule de Noël scintillante. L'espace d'un instant, le paquet LUI est destinée. ELLE l'effleure des lèvres, ou est-ce du menton ? Sa volonté n'y est pour rien. Zigoto ignore qu'il a déclenché un véritable éboulement chez sa cousine. [...] Que le temps suspende son vol, il faut savourer l'instant.<sup>39</sup>

Jelinek donne donc accès aux lecteurs aux pensées de son personnage enfant durant une séance de jeu où, par accident, elle a vu et été en contact avec le sexe de son cousin. Non seulement la description est crue, mais elle est aussi érotique par les verbes utilisés, notamment « spüren » (sentir, au sens du toucher) et « streifen » (frôler, effleurer) qui impliquent une sensualité propre à l'érotisme. Suite à la dimension autobiographique d'autres éléments du roman relatifs à la vie de l'autrice et à sa famille, le lecteur peut s'interroger à propos de la véracité de ce moment passé avec son cousin. Est-ce simplement un élément fictionnel romanesque qui entre dans l'entreprise de l'autrice qui consiste à choquer pour démontrer quelque chose ? Est-ce un épisode réel de la vie de l'autrice et des vraies sensations, qui sont alors très intimes et qui peuvent être perçues comme très dérangeantes puisqu'il s'agit d'une forme d'inceste ? Le lecteur se trouve alors dans un sentiment de confusion et ressent un malaise par la description de ce récit et l'incertitude qu'il éprouve à propos de sa véracité. C'est une situation délicate qui le ferait à nouveau entrer dans une partie très intime de la vie de l'autrice qu'on ne raconte habituellement pas. C'est aussi une description romanesque crue qui implique une image

---

38 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op.cit., p. 46.

39 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 36 et 37.

de la scène relatée dans l'esprit du lecteur. Il est alors impliqué dans tous les cas dans une forme d'intimité qui peut le mettre mal à l'aise.

Marguerite Duras relate quant à elle des scènes amoureuses entre l'Enfant et son amie du pensionnat, Hélène Lagonelle. Les deux jeunes filles entretiennent une amitié fusionnelle et sont très attachées l'une à l'autre. Après avoir eu sa première relation sexuelle avec le Chinois, l'Enfant le raconte à son amie Hélène qui en est triste. L'Enfant lui confie alors son attirance pour elle :

Elles se regardent.

L'Enfant a des larmes dans les yeux. Elle dit :

- Je voudrais te dire une chose... c'est impossible à dire, mais je voudrais que tu le saches. Pour moi, le désir, le premier désir, ça a été toi. [...] C'était le matin, tu revenais de la salle de douche, complètement nue... c'était à ne pas en croire ses yeux, à croire qu'on t'inventait...

[...]

Hélène dit :

- Je savais ça, cette histoire-là...

- Est-ce que tu ne sais vraiment pas à quel point tu es belle ?

[...] L'Enfant rit. Elle pose sa bouche sur celle d'Hélène. Elles s'embrassent. Hélène dit tout bas : c'est toi qui es belle... [...]<sup>40</sup>

Duras donne accès au lecteur à une scène de déclaration entre deux jeunes filles qui semblent amoureuses l'une de l'autre. On constate une sensualité très grande dans cet extrait, notamment par la tendresse que Duras fait passer entre les deux adolescentes par les points de suspension utilisés de nombreuses fois, indiquant un ton doux voire chuchoté, dans lequel les deux amies laissent planer la fin de leurs phrases et dans lequel Hélène parle « tout bas ». La description du désir ressenti par l'Enfant montre aussi une sensualité et un érotisme émanant du corps de sa jeune amie. Les gestes des deux adolescentes sont délicats et enfantins puisque initialement l'Enfant ne fait que poser ses lèvres sur celles d'Hélène. L'idée de beauté et d'attirance se dégage de cet extrait par la répétition du compliment « tu es belle ». On perçoit alors une tension sexuelle entre les deux adolescentes. Ce passage est bien plus doux que l'extrait de *La Pianiste* précédemment cité, mais l'auteur nous donne aussi accès à un épisode très intime de la vie de l'Enfant qui peut donner au lecteur l'impression de ne pas être à sa place. Puisque ce personnage représente l'auteur à certains moments de sa vie, le lecteur peut aussi se demander si

---

40 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op.cit, p. 68-69.

Marguerite Duras fait part d'une orientation saphique dans son roman. Cela peut aussi être, comme chez Jelinek, un procédé narratif visant à interloquer pour faire passer une idée. Le lecteur est encore une fois ici confus. De son vivant, Marguerite Duras a souvent été interrogée à propos de cette relation entre l'Enfant et Hélène Lagonelle, et donc à propos de ses expériences amoureuses et sexuelles. Elle n'a jamais clairement répondu, laissant la question de ses expériences en suspend.

### **b. Une souffrance personnelle ?**

Chez Eimi Yamada, le lecteur peut se demander si les nombreuses scènes de sexe très détaillées sont autobiographiques ou fictionnelles, et donc s'il a accès ou non à la plus grande intimité de l'autrice. Dans ce cas-là, il peut ressentir une forme de malaise à se retrouver projeté dans la description des potentiels ébats amoureux de l'autrice, ce qui donnerait un caractère encore plus érotique au roman. Yamada donne également accès au lecteur à d'autres moments intimes et dont on peut être pudique. Dans *Amère volupté*, elle raconte le moment où Kim découvre que Spoon la trompe avec son amie Maria. Après avoir perçu une attirance de Spoon pour Maria, Kim a un mauvais pressentiment. Elle se dirige alors vers l'appartement de son amie et découvre celui qu'elle aime chez elle :

Rofuto no youna hiroi heya no sumi no beddo no ue ni joutai wo okoshite, Supūn ha ita. Kaisou no youna nagai kaminoke ga kare no ashi no aida ni hirogari, sonoaidakara kiniro ni nurareta togatta tsume ga nozoiteita. Sono kami ha Medūsa no youni imanimo ipponippon ga hebi ni natte ugomekisouni yurayura to yureteita.

Maria nēsan wa shizuka ni kao o ageta.<sup>41</sup>

Dans un coin de la grande pièce semblable à un loft, Spoon était là, le buste redressé au-dessus du lit. De longs cheveux noirs s'étaient étalés comme des algues sur ses jambes en laissant entrevoir des ongles pointus et dorés. Ils ondulaient sinistrement, prêts à siffler comme les serpents sur la tête de Méduse.

Maria releva doucement la tête.<sup>42</sup>

Kim découvre alors son compagnon en plein rapport sexuel avec Maria qui lui fait une fellation chez elle. L'autrice décrit l'autre femme comme une sorte d'entité démoniaque et inquiétante en la désignant par la métonymie des cheveux noirs qui

---

41 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 58.

42 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 57.

s'emparent des jambes de l'homme et des longs ongles pointus. L'évocation de la figure mythologique de Méduse (« Medūsa ») ajoute une dimension menaçante à la description qui était déjà faite de la conquête de Spoon. On remarque par ailleurs que la description de cet acte sexuel est beaucoup plus imagée que celles des relations sexuelles entre Kim et Spoon, plus réalistes et détaillés. L'autrice retranscrit l'épouvante de Kim à la vision de cette tromperie par la métaphore de la créature malveillante qu'est Maria dans les yeux du personnage féminin principal à ce moment précis. Yamada donne ensuite accès au lecteur aux sentiments de tristesse ressentis par Kim après la découverte de la tromperie :

Ima, watashi ha otoko wo torareta onna ni natteiru. Watashi ha sou kanjiteiru. Keredo buruusu nado watashi no kuchi wo tsuitedetekihashinai. Watashi ha kanashibari ni natta ningen ga terebi no gamen wo miruyouni sokoni tatteiru. Kanjou toiu kanjou ga subete kooriduke ni natteshimatta mitaida.

Aishiteiru to iu kotoba no imi wo watashi ha omoidasenai. Watashi ha maria nēsan ni sore wo tsutaeta.<sup>43</sup>

C'est maintenant mon tour d'être cette femme à qui on ravi son homme. Mais aucun air de blues ne me vient aux lèvres. Je suis immobile comme quelqu'un qui serait resté tétanisé devant son écran de télévision. Tous les sentiments que je pouvais éprouver semblaient s'être définitivement glacés.

Je ne me souviens plus du sens du mot aimer. Je le dis à Maria.<sup>44</sup>

Par la description des sentiments de Kim, l'autrice exprime au lecteur la douleur provoquée par la tromperie de Spoon et Maria envers leur compagne et amie. Par le même procédé de transposition de l'identité du personnage principal féminin Kim sur celle de l'autrice, le lecteur peut se demander s'il a accès à une intériorité profonde réelle ou non. Puisque Yamada Eimi a vraiment été mariée à un homme afro-américain faisant partie d'une base aérienne, peut-être qu'elle a réellement été trompée et alors ressenti une telle douleur. La tromperie peut être quelque chose dont on a honte quand on en est victime, et qui peut tout simplement être honteuse pour le couple en entier. Au Japon, l'adultère est très récurrent dans les couples mais doit rester caché, c'est un phénomène connu comme répandu mais honteux, allant à l'encontre des valeurs d'honnêteté et d'honneur. Eimi Yamada se mettrait ici potentiellement à nu face à ses lecteurs et aborderait un thème peu assumé mais présent dans la société nippone. Le lectorat pourrait être alors confus face à la

---

43 *Idem., op. cit., p. 62.*

44 *Idem., Amère volupté, op. cit., p. 60.*

possible réalité de ce passage du roman et il pourrait ressentir une culpabilité ou une forme de compassion par les sentiments exprimés par Kim. Il peut être mal à l'aise face à l'intimité d'une telle découverte qui se cloisonne habituellement à la sphère intime du couple.

### **c. La provocation par le plaisir érotique**

Elfriede Jelinek, Marguerite Duras et Eimi Yamada sont les instigatrices des réactions des lecteurs à la lecture de leurs romans. En montrant un intime souvent indicible, les autrices vont forcément provoquer une émotion ou un ressentiment proportionnels chez leurs lecteurs. Tous les passages mettant potentiellement mal à l'aise le lectorat ne sont pas gratuits. Ils sont le résultat d'une stratégie préalablement élaborée afin de provoquer une réaction, pour illustrer une réalité que les autrices souhaitent pointer du doigt, ceci s'inscrit dans la violence poétique définie en introduction. Reprenons les exemples précédemment cités pour justifier ces propos : ces passages représentent une dénonciation de certains actes par leur érotisation qui choque le lecteur. La pédophilie, les violences conjugales et le viol sont illustrés de manière à provoquer et à montrer l'horreur qui les constitue : ce sont des tabous importants qui cependant existent et qui doivent être illustrés pour pousser à une prise de conscience. Cette étape est déjà travaillée par les autrices qui ont pensé à l'effet que la lecture de ces passages aura sur les lecteurs, elles instrumentalisent des tabous. Ce procédé est souvent utilisé par des autrices ou auteurs engagés. Nous pouvons faire une référence à Sarah Kane, dramaturge anglaise, qui mettait en scène des actes très choquants allant jusqu'à repousser les spectateurs, et qui provoquaient des scandales importants, afin d'illustrer et de militer contre certaines pratiques militaires par exemple, comme le viol en tant qu'arme de guerre et les meurtres de civils innocents. Dans sa pièce *Anéantis (Blasted)*, Kane met en scène un soldat qui relate les crimes qu'il a commis à un homme qu'il violera et dont il mangera les yeux plus tard dans la pièce :

SOLDIER :

Were in a house just outside the town. All gone. Except a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Laid him on the ground and shot him through the leg. Heard crying in the basement. Went down. They were men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Younger was twelve. Didn't cry, just lay there. Turn her on and –

Then she cried. Made her lick. Closed my eyes and thought –  
Shot her father in the mouth. Brothers bawled. Hung them from the ceiling  
by the testicles<sup>45</sup>.

LE SOLDAT.

On est allés dans une maison à la sortie de la ville. Tous partis. Sauf un  
petit gosse caché dans un coin. Un des autres l'a sorti dehors. L'a allongé  
par terre et lui a tiré dans les jambes. J'ai entendu pleurer dans le sous-  
sol. J'ai appelé les autres. Ils ont tenu les hommes pendant que je baisais  
les femmes. La plus jeune avait douze ans. Elle pleurait pas, juste  
allongée là. Je l'ai retournée et –

Et puis elle a pleuré. Je lui ai fait lécher ma queue nickel. J'ai fermé les  
yeux et j'ai pensé à –

On a tiré une balle dans la bouche du père. Les frères gueulaient. On les a  
pendus au plafond accrochés par les couilles.<sup>46</sup>

Ce passage peut provoquer de très fortes réactions chez le lecteur de la pièce ainsi que chez le spectateur. Ce résumé désinvolte et vulgaire du soldat relate une situation extrêmement cruelle et d'un haut niveau de perversité. Il provoque une sensation de dégoût due au sentiment d'horreur qui résulte de l'esprit du lecteur poussé à imaginer une telle scène. Quelques pages après, une didascalie nous informe que le personnage qui écoute le soldat « est pris de nausée<sup>47</sup> » suite aux détails qui lui sont fournis, ce qui est une possible réaction du lecteur également face à l'immense malaise qu'il peut ressentir en imaginant ces actes. Ainsi, ces sentiments de choc et de malaise permettent de mettre un grand nombre de personnes, lecteurs ou spectateurs, face à une situation grave et réelle qui constitue un tabou.

Bien que Sarah Kane soit beaucoup plus radicale que les autrices de notre corpus dans sa stratégie de provocation, elle nous permet d'illustrer de manière très limpide la stratégie de la violence poétique. Chez Duras, Jelinek et Yamada, le malaise du lecteur est augmenté non pas par le haut niveau de cruauté et de perversité des personnages, mais par son potentiel érotique et par conséquent le plaisir qu'il peut provoquer chez le lecteur. Par exemple, le premier rapport sexuel entre l'Enfant et le Chinois dans *L'Amant de la Chine du Nord* peut tout à fait créer du plaisir érotique. La sensualité qui émane de cette relation, bien que cette dernière puisse être étrange, peut charmer. Le contexte instaure déjà un

---

45 Sarah Kane, *Blasted*, in *Complete Plays*, Londres, Methuam Drama, 2011, p. 45.

46 *Idem*, *Anéantis*, traduit de l'anglais par Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998, p. 65 et 66.

47 *Ibid.*, p. 70.

sentiment de malaise, mais l'érotisme créé par la douceur des gestes ainsi que l'attirance perceptible entre les deux amants peut susciter une forme de plaisir chez le lecteur. La relation entre Hélène Lagonelle et l'Enfant peut susciter le même sentiment. Les deux adolescentes ont des gestes très doux l'une pour l'autre et se montrent une grande tendresse, une vraie attirance. Le caractère saphique de leur amour peut constituer un fantasme sexuel qui s'ajoute au plaisir érotique qu'elle suscite. Cette dimension fantasmatique est également visible chez Yamada et Jelinek, notamment dans les scènes de sexe spontané dans des toilettes de lieux publics que l'on retrouve dans les deux œuvres respectives des autrices, *Amère volupté* et *La Pianiste*. Les deux autrices décrivent des scènes érotiques, voire pornographiques pour Yamada, où des amants ont un rapport sexuel dans des toilettes publiques. Le risque de se faire surprendre et la spontanéité de ces rapports peuvent aussi constituer un fantasme chez le lecteur. La description précise des autrices peut, en plus de ceci, augmenter le plaisir érotique. Cet aspect des scènes érotiques créant un désir ou un plaisir chez le lecteur accroît le malaise ressenti, c'est une forme de provocation. De ce fait, le malaise général est accentué par une forme de culpabilité.

À travers plusieurs sortes de descriptions, les trois autrices donnent accès à une intimité importante. Par l'affirmation du caractère authentique d'importants éléments des trois romans qui constituent une base de leur fiction, Marguerite Duras, Eimi Yamada et Elfriede Jelinek sèment toutes les trois l'incertitude et la confusion à propos d'autres passages que l'on peut relier par leurs thèmes aux aspects autobiographiques des œuvres. Le lecteur n'est plus sûr de rien, il en vient même à se questionner sur la nature réelle des passages dont la véracité a été confirmée. Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui fait partie de la fiction du roman ? Ces moments des romans sont-ils des procédés utilisés par les autrices pour faire passer leurs revendications ou leurs messages ? Ces passages peuvent aussi modifier encore plus la vision qu'a le lectorat des autrices, car ils donnent accès à une intériorité profonde, parfois scandaleuse et honteuse. Ils relatent des pensées et des moments qui sont souvent indicibles et cachés. Cette forme d'intimité peut être relativement désagréable et choquante, notamment par les images mentales qu'elle crée.

## **Chapitre 2 : La position d'omniscience et d'omniprésence du lecteur**

Dans les trois œuvres du corpus, le lecteur a accès à de nombreuses facettes de la vie des autrices comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi à une intimité physique et psychologique des personnages. L'utilisation d'éléments autobiographiques reportés sur les personnages est donc un des procédés principaux dans cette initiative, mais les autrices utilisent aussi des tours narratifs et stylistiques plaçant le lecteur en position omnisciente et omniprésente. Comme les narrateurs des romans, le lecteur sait tout et voit tout, jusqu'à être placé dans une proximité avec les personnages très réaliste. Nous allons donc voir, à travers ce chapitre, comment les romancières mettent le lecteur mal à l'aise face à l'intimité déplacée dans laquelle il se retrouve.

### **A . Une écriture du sensible**

Le terme d'écriture du sensible renvoie à l'aspect sensitif que peuvent contenir les textes des trois romans du corpus. En effet, les autrices ont recours à des procédés stylistiques et narratifs faisant parfois voir, sentir, entendre ou encore toucher le lecteur, comme un narrateur omniscient et omniprésent pourrait le faire, ou comme s'il était réellement présent dans la scène qu'animent les personnages. Le lecteur se retrouve propulsé dans une intimité et des sensations qui ne sont pas les siennes. Elles viennent à lui, et c'est alors une scène d'intimité étrangère qui empiète sur l'esprit et les sens du lecteur. Il se fait enfermer par l'écriture dans la sphère intime d'autrui. Cette intrusion forcée dans l'intimité provoque chez le lecteur un sentiment de malaise parfois assez fort : il ne se sent pas à sa place, et en résultat c'est sa pudeur à lui qui est offensée par sa position d'omniscience et d'omniprésence. Les autrices créent alors une forme de violence par ceci.

#### **a. Des scènes érotiques qui font intervenir les cinq sens**

Afin de faire entrer le lecteur dans une forme d'intimité des personnages, Duras crée une dimension très visuelle dans son roman par son écriture cinématographique (que nous travaillerons plus précisément plus tard) avec des effets de gros plans sur certains détails des scènes. De nombreux passages pourraient illustrer ce caractère visuel, mais

nous en avons choisi deux qui, de plus, sont importants dans le déroulement de l'œuvre. Le premier est celui de la rencontre de l'Enfant avec le Chinois qui lui propose de la conduire à son lycée, où l'autrice crée une bulle d'intimité autour des deux personnages et dans laquelle se retrouve le lecteur. Dans une scène sensuelle et tendre, Duras crée une image mentale par son écriture. Au premier abord, on remarque la récurrence des termes se rapportant au thème de la vision :

Il regarde le dehors. Elle, elle regarde sa main qui est sur l'accoudoir de la banquette. Il a oublié cette main. Du temps passe. Et puis, voici que sans le savoir tout à fait, elle la prend. Elle la regarde. Elle la tient comme un objet jamais vu encore d'aussi près. [...] La montre qui est près de la main, l'enfant ne la regarde pas. Ni la bague. Elle est émerveillée par la main. Elle la touche « pour voir ». La main dort. Elle ne bouge pas.

Et puis lentement elle se penche sur la main.

Elle la respire. Elle la regarde.

Regarde la main nue.

Puis brusquement cesse. Ne la regarde plus.<sup>48</sup>

L'isotopie du regard frappe le lecteur : dans ce court extrait, le verbe « regarder » est utilisé à sept reprises, ainsi que le participe passé « vu » et l'expression enfantine « pour voir ». Cette utilisation des verbes de vision est comme une incitation de l'autrice vers le lecteur à regarder, à imaginer. On constate aussi que Duras a recours à de nombreux termes anaphoriques et répétitions qu'elle diversifie très peu. En effet, l'Enfant est désignée par ce terme même, ou par le pronom personnel « elle » utilisé à dix reprises dans cet extrait. La main du Chinois est désignée par six répétitions : « sa main », « cette main », « la main », l'article défini « la », « la main nue » et le pronom personnel « elle ». On note quinze occurrences différentes désignant la main du Chinois sur quelques lignes seulement. Ces répétitions pouvant être des anaphoriques créent de nombreux rappels qui poussent le lecteur à se concentrer mentalement et tour à tour sur les différentes occurrences, et à s'imaginer en particulier la main du Chinois, créant des gros plans qui s'alternent entre l'Enfant, la main et les détails annexes tels que la montre et la bague, ainsi que le Chinois désigné à deux reprises par le pronom personnel « il » et dont la main est une synecdoque. La main acquiert une sorte d'autonomie par rapport au Chinois à qui elle « appartient ». Enfin, les phrases courtes parataxiques construites par Duras créent des sortes de petites séquences se concentrant sur quelque chose en particulier à chaque proposition ou phrase,

---

48 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, *op.cit.*, p. 42.

nourrissant encore ce caractère visuel de l'écriture et créant des plans resserrés sur des éléments précis que le lecteur s'imagine facilement.

Ce court extrait démontre très bien la dimension visuelle et donc sensible que consacre Duras à son écriture. On note aussi deux autres allusions aux sens du toucher avec « elle la touche « pour voir » » ainsi qu'à celui de l'odorat puisque « elle la respire » implique l'idée de l'odeur de la peau, de la main de l'amant chinois. Cet extrait fait assister le lecteur à un moment intime et tendre du couple, et même à une forme de proximité physique irréaliste avec le personnage du Chinois dont on inspecte la main par l'intermédiaire des yeux de l'Enfant. Duras est ici indulgente avec son lecteur car, bien que la proximité soit importante, elle n'est pas vraiment dérangeante. En revanche, plus loin dans le roman, elle fait assister le lecteur au premier rapport sexuel de l'Enfant et du Chinois, comme s'il se trouvait avec eux :

Il la regarde. Il dit :

- Je vais te prendre.

Silence. Le sourire s'est effacé du visage de l'enfant.

Elle a pâli.

- Viens.

Elle va vers lui. Elle dit rien, cesse de le regarder.

Il est assis devant elle qui est debout. Elle baisse les yeux. Il prend sa robe par le bas, la lui enlève. Puis il fait glisser le slip d'enfant en coton blanc. Il jette la robe et le slip sur le fauteuil. Il enlève les mains de son corps, la regarde. La regarde. Elle, non. Elle a les yeux baissés, elle le laisse la regarder.

Il se lève. Elle reste debout devant lui. Elle attend. Il se rassied. Il caresse mais à peine le corps encore maigre. Les seins d'enfant, le ventre.

[...] Avec une sorte de crainte, comme si elle était fragile, et aussi avec une brutalité contenue, il l'emporte et la pose sur le lit. Une fois qu'elle est là, posée, donnée, il la regarde encore et la peur le reprend. Il ferme les yeux, il se tait, il ne veut plus d'elle. Et c'est alors qu'elle le fait, elle. Les yeux fermés, elle le déshabille. Bouton après bouton, manche après manche.

[...] Les yeux fermés elle embrasse. Les mains, elle les prend, les pose contre son visage. [...] Elle les prend et elle les pose sur son corps à elle. Et alors il bouge, il la prend dans ses bras et il roule doucement par-dessus le corps maigre et vierge.

[...] Il dit :

- Je vais te faire mal.

Elle dit qu'elle sait.

[...] Il lui dit de fermer les yeux.

Qu'il va le faire : la prendre.<sup>49</sup>

Nous avons coupé à plusieurs reprises l'extrait qui s'étend sur plusieurs pages, mais on peut tout de même constater que Marguerite Duras décrit longuement le déroulement de ce premier rapport sexuel entre les amants. L'autrice décrit chaque geste, chaque mouvement, même celui des yeux des personnages, et fait donc une description extrêmement précise de ce moment. Ainsi, le lecteur sait tout de ce début de relation sexuelle et la voit progresser. Il peut s'imaginer ce moment de manière si précise qu'il a l'impression d'y être, juste aux côtés de l'Enfant et du Chinois. Comme dans l'extrait précédent, on trouve de nombreux anaphoriques peu diversifiés, désignant encore les deux amants et leurs mains, ainsi qu'une grande isotopie du regard. Douze termes désignent le regard et les yeux : le verbe « regarder » est conjugué six fois, on trouve l'expression « baisser les yeux » dans deux formes dérivées (« Elle baisse les yeux », « elle a les yeux baissés »), comme « fermer les yeux » à quatre reprises, par des dérivations également. L'autrice crée un jeu de regards entre les deux personnages, ce qui provoque encore une fois une succession de plans resserrés différents, comme dans l'extrait précédent. Mentalement, le lecteur alterne entre la vision de l'Enfant et de son corps, ainsi que des mains du Chinois, puis le couple ensemble, ou bien il se concentre sur des éléments précis tels que la robe, le slip d'enfant, le fauteuil, les boutons et les manches, les seins et le ventre de l'Enfant. L'intimité du couple défile dans l'esprit du lecteur d'une manière si précise qu'il semble être avec eux. Ceci étant déjà un degré d'intimité assez déplacé, la nature de la relation entre le Chinois et l'Enfant augmente le malaise du lecteur. En effet, Marguerite Duras insiste sur la nouveauté de la sexualité pour l'Enfant, face à un homme déjà expérimenté. De plus, sa jeunesse est sans cesse rappelée et « le corps maigre et vierge » rappellent que l'Enfant n'a pas encore fini sa puberté. Le vocabulaire utilisé par le Chinois est aussi très explicite : « je vais te prendre » renvoie directement à la relation sexuelle, sans sous-entendu ni détour qui pourrait adoucir le caractère très explicite du passage. Non seulement l'autrice fait entrer le lecteur dans l'intimité sexuelle d'un couple, mais en plus ce couple a quelque chose de transgressif et d'illégal, puisqu'il s'agit d'un rapport entre une jeune fille mineure et un homme majeur, soit un rapport pédophile. De plus, la potentielle authenticité de cette relation augmente le sentiment de scandale et d'interdit qui est suscité.

---

49 *Ibid.*, p. 77 à 79.

Yamada Eimi représente également des scènes de sexe, toutefois plus crues que celles de Duras, dans son roman *Amère volupté*. Dès les premières pages de l'œuvre, l'auteur plonge le lecteur dans une relation sexuelle entre Kim et Spoon qui se déroule dans l'espace exigu des toilettes d'un bar. Le lieu peut ajouter un aspect sauvage à cette scène et donner au lecteur l'impression d'empiéter sur une intimité sexuelle. Yamada décrit en détail ce rapport ainsi que ce que le personnage de Kim, qui est aussi la narratrice, ressent :

Watashi wa kuchibiru ni chikara wo komete sono munage wo hipparinagara otokono taishū wo ajiwau. Soshite, koreto onaji nioi wo kaidakotogaaru, to omou. Kokoa batā no youna amaku kusatta kaori. Waki shita kara mo fushigi na nioi ga suru. Hushū ni chikai, keredomo kesshite hukai dehanaku, iya hukaidehanaku, kitanai mono ni watashi ga okasareru koto ni yotte watashi jishin ga sunda mono dato kidukasareru youna, sonna nioi. Kare no nioi ha watashi ni yūetsukan wo dakaseru. Hatsujouki no osu ga mesu wo yobiyoseru musuku ha tabun konna hūni natsukashisa wo kanjisaserunoda.

Watashi no ranbou na yarikata ni kurabete otokonohou ha kanari teinei ni tekikaku ni watashi no minitsuketeirumonowo hagashiteiku. Yokkotawaru supeesu mo nai sonokūkan de, watashi ha tattamama kataashiwo takakuage haihiiru wo kabenitsukeru. Ashikubi niha chiisana shōtsu ga hankachīhu noyouni makitsuiteiru. Supūn no kuroi udega watashi no ashi ni karami, ankuretto no kirakira toshita hikari dakega meni utsuru.

Kare no dikku ha akami no aru hakujin no iyarashī kokku toha nitemo nitsukazu, nihonjin no tayorinai pussī no nakani hairanakereba jikoshuchou hitotsu dekinai osanaku kawaisou na mono tomo chigatteita.

Supūn no hea wa hada no iro to hogoshoku ni natte kara ka, dikku jishiu ga sonzai-kan wo motte watashi no me ni utsuru. [...] Watashi wa kōbutsu no sūitona chokorētobā to sakkaku shi, ro no naka ga nurete kuru wo osaeru kōto ga dekinai.

Nagarederu daeki wa, sudeni futtō shite iru. Watashi to Supūn wa tameiki dake de kaiwa shiteiru. Gūzen pokerro ni fureta toki, Supūn ga biriyādo tai no mae de, shikiri ni aibu shite ita rei no moho butsukaru. Sore ga kinzoku dearu koto mata nichijō, mottomo shitashin de iru monodearu noni kidzuita toki, watashi wa karada no shin ni are ga kite, subete no kankaku ga mahi shite shimatta.<sup>50</sup>

Crispant les lèvres, j'aspire les poils pour goûter à l'odeur d'homme. Cette odeur-là, je le sais, je l'ai déjà sentie autrefois. Semblable à celle du beurre de cacao : rance, douceâtre. Les aisselles aussi dégagent une odeur étrange. Quelque chose de rance, oui, mais sans être pour autant désagréable. Non, elle n'est pas déplaisante, c'est une odeur qui en me

---

50 Yamada Eimi, *op. cit.*, p. 12 à 14.

souillant me fait croire à ma pureté, qui me donne un sentiment de supériorité. C'est sans doute comme cela que le musc des mâles en rut agit sur les femelles.

L'homme enlève ce que je porte – d'une manière bien plus délicate et précise que la mienne.

Je dois me maintenir debout dans cet espace, trop exigü pour pouvoir s'étendre par terre. Je soulève une jambe bien haut en plaçant le talon contre le mur. Mon petit slip s'est enroulé comme un mouchoir autour de ma cheville. Les bras noirs de Spoon se sont emparés de mes jambes, je ne distingue plus que le scintillement de la chaînette autour de ma cheville.

Son sexe ne ressemblait en rien à celui, rougeâtre et repoussant, des Blancs, pas plus qu'à celui des Japonais, cette chose puérite et pitoyable incapable de la moindre affirmation avant d'avoir pénétré la chatte. [...]

La similarité entre la couleur des poils du pubis et celle de la peau donne au sexe de Spoon une présence accrue [...] et je ne parviens pas à retenir l'eau qui me vient à la bouche.

Notre conversation n'est qu'une suite de gémissements. [...] Je frôle alors involontairement sa poche et rencontre l'objet qu'il caressait méticuleusement devant la table de billard. Au moment où je me rends compte qu'il s'agit d'un objet en métal [...] je sens que je jouis jusqu'au tréfonds de mon corps et mes sens s'anesthésient.<sup>51</sup>

Comme chez Duras, Eimi Yamada décrit tout de cette relation, jusqu'à la position précise du couple ou encore des sous-vêtements de Kim. Le lecteur s'imagine donc très bien la scène. Dans cet extrait, il est plutôt question du sens de l'odorat et du goût. Le premier paragraphe traite uniquement de l'odeur corporelle de Spoon et du goût de cette odeur, décrite très précisément, laissant le lecteur s'imaginer instinctivement à quoi elle correspond. Ainsi, il se sent comme physiquement très proche du personnage de Spoon, plus directement que lors de la proximité virtuelle avec le Chinois chez Duras. Yamada décrit elle aussi des éléments précis, créant également des gros plans dans l'esprit du lecteur : la chaînette brillante à la cheville de Kim ou encore le bas-ventre de Spoon sont des images frappantes par leur description concise mais précise. Le lecteur accède à l'intimité des pensées de Kim par des commentaires de cette narratrice qui ne le préservent pas du caractère très sexuel de ces dernières et qui augmentent sa projection dans la sphère extrêmement personnelle des deux amants. Son vocabulaire est sans détour ni ornement, tellement qu'il peut constituer une forme de provocation comme cela a été le cas avec le lectorat japonais. L'animalisation des humains par les termes de « musc des mâles en rut » qui « agit sur les femelles » peut être choquant pour le lecteur et amplifie l'aspect sauvage

---

51 *Idem., Amère volupté, op.cit.*, p. 11 à 12.

de cette relation sexuelle. Il en est de même lors de la comparaison des sexes des Noirs, des Blancs et des Japonais qui véhiculent des stéréotypes racistes absolument pas dissimulés ni nuancés. On note aussi le terme très familier, même vulgaire, de « chatte » (en japonais « pussi », de l'anglais *pussy*) pour désigner les organes génitaux féminins. Bien que le lecteur soit certainement averti du genre érotique de ce roman, ce vocabulaire peut être inattendu et troublant. Enfin, le dernier paragraphe de cet extrait place le lecteur dans l'apogée, voire même ici le *climax* du niveau de malaise provoqué par ce moment d'intimité du couple. Il décrit l'arrivée de l'orgasme de Kim, provoqué par les sens de l'ouïe du toucher qui sont ajoutés à la vue, le goût et l'odorat. Ainsi, cette accumulation des cinq sens provoque leur annulation par la jouissance qui les « anesthésie » (« mahi », paralysé, en japonais). Le lecteur est alors plongé dans une des sensations les plus extrêmes mais aussi la plus intime du corps du personnage féminin.

### **b. La souffrance contre l'érotisme**

À la fin de *La Pianiste*, Elfriede Jelinek décrit quant à elle une scène de mutilation d'Erika face à un miroir. Le lecteur assiste alors à la souffrance intime du personnage féminin, le laissant face à une forme de détresse qu'il ne peut que regarder sans pouvoir aider ni détourner son regard virtuel. Après une violente humiliation par son élève Walter Klemmer survenue lors d'une fellation ayant fait vomir Erika, cette dernière s'enferme chez elle pour procéder à une séance de mutilation :

Mit Eifer und Umsicht geht Erika Kohut ans Werk. Sie wollte über ihren Schatten springen und konnte es nicht. Vieles tut ihr weh. [...] Unter Geträne setzt sich Erika die geriebenen Blutegel der frohbunten Plastik-Wäscheklammern an den Leib an. An Stellen, die für sie leicht erreichbar sind und später durch blaue Flecken gekennzeichnet sein werden. Weinend zwingt Erika ihr Fleisch ein. [...] Die Frau gerät außer Fassung über ihre Handlungsweise, die Konsequenzen haben kann, und weint lauthals. Sie ist ganz allein. Sie sticht sich mit Nadeln, die vielfarbene Plastikköpfe tragen, jede Nadel einen eigenen Kopf in eigener Farbe. Die meisten fallen gleich wieder heraus. [...] Die Frau weint heftig und ist ganz allein mit sich. Nach einer Weile hört Erika auf und stellt sich vor den Spiegel. Ihr Bild fräst sich ihr mit Worten von Schaden und Spott ins Hirn. Es ist ein buntes Bild. Es ist im Prinzip recht fröhliches Bild, wäre der Anlaß nicht so traurig. Erika ist vollkommen allein.<sup>52</sup>

---

52 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op.cit., p. 253 à 254.

Avec prudence et application Erika Kohut se met à l'œuvre. Elle a voulu sortir de sa peau et n'a pas pu. Bien des choses lui font mal. [...] Les larmes aux yeux Erika applique sur son corps les sangsues goulues, pinces à linge en plastique aux gais coloris. À des endroits facilement accessibles et que plus tard des bleus marqueront. Erika comprime sa chair en pleurant. Elle rompt l'équilibre de sa surface corporelle. [...] La femme, décontenancée par son propre comportement et les conséquences possibles, pleure à pleine gorge. Elle est toute seule. Elle se pique avec des épingles aux têtes en plastique aux couleurs variées, une tête par épingle et une couleur par tête. La plupart retombent aussitôt. [...] La femme pleure à chaudes larmes, seule avec elle-même. Au bout d'un moment Erika s'arrête et se poste devant la glace. L'image se fige dans son cerveau, accompagnés de mots battus et payeurs. C'est une image haute en couleurs. Somme toute une image gaie, si les circonstances n'étaient si tristes. Erika est complètement seule.<sup>53</sup>

Cette scène d'automutilation du personnage féminin principal appelle déjà, indirectement, le sens du toucher par les gestes qu'Erika a envers son corps : elle semble attraper sa peau, la pincer, elle la pique, la « comprime » (« einzwängen », « serrer » en allemand). Elle manipule la surface de son corps. L'acte d'automutilation par le perçage de la peau avec des épingles et des aiguilles induit la douleur, sensation que l'on rattache ici au toucher. Au début de l'extrait, le narrateur indique qu'elle aurait voulu « sortir de sa peau », traduction fidèle de l'expression allemande « über seinen Schatten springen wollen » qui est utilisée pour exprimer une forme de mal-être profond. C'est un sentiment que l'on peut rattacher à de la honte, à une sorte d'envie presque suicidaire, à une volonté de se cacher et de disparaître. Cette phrase fait écho à la situation d'humiliation précédant cet extrait. Seulement, cette expression a une résonance encore plus particulière ici puisqu'elle peut être rattachée à l'acte de percer. Ce serait comme si Erika voulait trouer sa peau pour pouvoir s'en échapper.

L'extrait ci-dessus appelle aussi beaucoup le sens de la vue. Il est question de nombreuses couleurs que l'on peut regrouper dans une isotopie, soulignées dans la traduction française par le chiasme « une tête par épingle et une couleur par tête ». En allemand, Jelinek a plutôt mis en valeur cette abondance de couleur par une assonance en [ai] et en [ɑ:], ainsi qu'une allitération en [n] et en [g] dans « einen eigenen Kopf in eigener Farbe », traduisant toujours le nombre important de couleurs. On trouve également l'évocation des bleus, taches bleues (« blaue Flecken »). Dans le texte original, l'autrice utilise aussi le terme « bunt » signifiant multicolore, bariolé, et traduit en français par

---

53 *Idem., La Pianiste, op.cit.*, p. 221 à 222.

« haut en couleur » induisant des couleurs intenses. Enfin, cette idée de fortes couleurs diverses appelle dans l'esprit du lecteur une image assez vive, comme si le corps d'Erika était en quelque sorte décoré par toutes ces teintes différentes. La fin de l'extrait, en allemand comme dans la traduction française, montre l'aspect pathétique et ironique de cette vision, puisque ce que l'esprit assimile comme quelque chose de théoriquement gai est en fait très triste et montre la détresse du personnage. Le sens de la vue est également appelé par le point de vue du narrateur qui décrit Erika se contemplant dans le miroir. C'est une image spéculaire, créant un jeu de reflets dans l'imagination du lecteur. Par cette vision du miroir, il a accès à la tristesse profonde du personnage, visible par la description de ses expressions. Cet extrait laisse place à l'intériorité du personnage d'Erika, ici débordante de tristesse. Le lecteur peut voir ses sentiments par cet acte très intime de l'automutilation que la personne concernée fait habituellement seule, à l'abri de tout regard extérieur. Il peut aussi, par la description, connaître les sensations physiques que le personnage ressent et savoir comment Erika se voit. Cet extrait se démarque nettement des deux autres car la violence qu'il contient annule et dépasse tout érotisme, présent dans les extraits de Duras et Yamada. Par l'intermédiaire des sensations des personnages, les trois autrices du corpus arrivent toutes à interpeller les sensations imaginaires, mentales du lecteur. Il les connaît et se les représente entièrement, en plus du fait d'en avoir conscience. Ainsi, il est en quelque sorte présent dans la tête et le corps des personnages, ce qui efface la frontière entre lui et leur intimité. C'est une question de point de vue que les autrices élargissent par le transfert des sens des personnages sur ceux des lecteurs. Bien que virtuels ou mentaux, ces sens imaginaires des lecteurs appellent une forme de réminiscence. Nous verrons alors que les autrices peuvent avoir recours à d'autres procédés radicaux de ce genre, tels que celui de placer le lecteur dans l'esprit et les pensées très secrètes des personnages, afin de l'inciter à aller le plus possible dans leur intimité.

## **B. Nuances narratives et écriture du « je »**

Les paradigmes narratifs des textes participent aussi à intégrer le lecteur dans une forme d'intimité avec les personnages. Dans son essai *Discours du récit*<sup>54</sup>, Gérard Genette définit les différentes caractéristiques de la narration ainsi que ses différents types. À partir de ces définitions, il est possible d'analyser les romans du corpus et de constater que toutes

---

54 Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 2007.

les nuances narratives utilisées par Marguerite Duras, Elfriede Jelinek et Eimi Yamada ont l'effet d'englober encore plus le lecteur dans une forme d'intimité à laquelle il n'appartient pas. Ces différences concernant les narrateurs et leurs points de vues nous ramènent encore à la dimension autobiographique des œuvres et à l'incertitude qui s'en dégage.

### **a. Narration autodiégétique**

Dans *Amère volupté*, c'est une narratrice autodiégétique qui rapporte les faits, c'est-à-dire que la narratrice est la protagoniste de l'action du roman. Le personnage principal Kim est donc aussi la narratrice et de ce fait, l'œuvre est écrite à la première personne du singulier. Kim rapporte sa vie en direct au lecteur. La focalisation est interne, la conscience, les pensées et les sentiments du personnage principal sont accessibles. Cependant, le point de vue de la narratrice est externe, elle n'a donc pas accès à l'intériorité des autres personnages, Spoon et Maria, dont on ne perçoit que les paroles rapportées aux discours direct et leurs expressions décrites. Le monde fictionnel du roman est donc vu à travers l'intériorité de Kim. Cette narratrice est omnisciente et omniprésente, rendant chaque moment et chaque détail de son esprit accessible au lecteur. De nombreux passages du roman peuvent justifier ces propos, mais celui du retour de Spoon après son infidélité nous permet d'apercevoir toutes les caractéristiques énoncées :

Kare no kao wo mitara donnahuuni sagesundeyaroukato, watashi ha shian ni kureru. Donnani kitanaikotoba wo butsuketemoanosodachinowaruioobakaniha kotaenaidarou. Sorega kare no nichijougonanodakara.

Tsukarehatete kankaku mo nakunatta watashi no mimi ni haittekitanoha, mainichiwatashi wo obiyakashiteita ano kagi wo hazusu ato datta. Hiraita doa no sukima kara, ano kuroi gehita kao ga nozoita toki, watashi ha tatsu kiryoku suranaku suwarikonda mama Supūn wo miageta. Supūn ha watashi wo dakiokoshi soto no tsumetai kuuki wo hakobikominagara watashi ni seppun shita.

- Konna ni nacchimatteyō.

Chiisana akanbou ni suruyouni kareha watashi no hoo wo tsunettari, kuchibiru wo yubino saki de kurppu no youni tsumandari shite kao wo mechakucha ni shita. Watashi ha ima no kimoichi wo tsutaeyouto shitaga kotoba ni naranakatta.<sup>55</sup>

Quel regard de mépris vais-je lui jeter quand je verrai son visage ? Mais aucun mot, aussi grossier et ignoble soit-il, ne pourra faire réagir ce

---

55 Yamada Eimi, *Bedtime Eyes*, op.cit., p. 67 et 68.

grand imbécile mal élevé. Ce ne sera jamais que l'une de ces expressions qu'il emploie tous les jours.

Le bruit qui m'arriva à l'oreille, alors que j'avais perdu toute sensation au bout de cette épuisante attente, fut celui – qui m'avait si longtemps terrorisée – de la serrure qui s'ouvre. Quand le piteux visage noir apparut à la porte, n'ayant même pas la force de me mettre debout, je me contentai de lever le regard vers lui. Il me souleva et, laissant entrer l'air froid de l'extérieur, il m'embrassa.

- Regarde-moi ça, dans quel état tu es.

Il me pinçait les lèvres et les joues comme il l'aurait fait à un bébé. Je tentai de lui dire ce que je ressentais mais les mots me manquèrent.<sup>56</sup>

Par cet extrait, on constate que le lecteur a accès aux pensées de Kim, à ses interrogations, ainsi qu'à sa conscience après le choc émotionnel qu'elle vient de vivre. Le premier paragraphe semble être constitué de pensées spontanées, dans la douleur du moment qu'elle vient de vivre, au moment même où Kim attend le retour de Spoon derrière la porte. L'utilisation de « darou » dans la première phrase en japonais indique cette réflexion interne, car il traduit une interrogation, une question que Kim se pose à elle-même. L'emploi du futur simple montre que le personnage se projette en direct dans son futur, dans ce qui va arriver après, soit l'entrée de Spoon chez eux. La transition au passé simple, qui décrit des actions de premier plan et non duratives, fait comprendre au lecteur que Spoon est en train d'ouvrir la porte et d'entrer. Les actions rapportées sont celles qui se passent au moment-même où la narratrice les décrit. On note également que les paroles de Spoon sont effectivement rapportées au discours direct, la narratrice n'ayant qu'un point de vue externe vis-à-vis de son compagnon. Enfin, la dernière phrase de l'extrait décrit des pensées et des sentiments du personnage principal ressentis au moment précis où Spoon pince son visage. Sans cette narratrice autodiégétique et cette focalisation interne, le lecteur ne serait qu'un spectateur externe de cette scène et ne verrait que les actions s'enchaîner sans précision de Kim ni pensées intérieures nuancant ce moment. Ainsi, il accède à l'intimité de ses sentiments dans un moment qui lui-même se passe entre les deux amants.

## **b. Narration hétérodiégétique**

On peut rapprocher nos propos précédents à un extrait du roman d'Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, dans lequel le lecteur assiste à une scène intime entre Erika et son élève

---

<sup>56</sup> *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 65 et 66.

Klemmer. Dans ce passage, le narrateur hétérodiégétique du roman, c'est-à-dire qu'il est extérieur à l'histoire qu'il raconte, a un point de vue interne aux personnages. Ce narrateur voit tout et sait tout, il est donc omniscient et omniprésent. Il est présent lorsque Klemmer suit Erika dans les toilettes de l'école de musique et qu'ils entament leur premier rapport sexuel. Il décrit leurs gestes au lecteur :

Walter Klemmer holt Erika aus der Latrinenkabine heraus. Er zerrt an ihr. Er drückt ihr einen langen Kuß zur Eröffnung auf den Mund, der längst fällig war. Er nagt an ihren Lippen und sondiert mit der Zunge ihren Schlund. Er zieht die Zunge nach endlos ruinösem Gebrauch wieder zurück und spricht mehrfach Erikas Namen zu diesem Anlaß aus.<sup>57</sup>

Walter Klemmer sort Erika de la cabine des w.-c. Il la tire. En ouverture il lui colle sur la bouche un long baiser qui s'imposait depuis longtemps. Il grignote ses lèvres et sonde le gouffre avec sa langue. Il retire sa langue après une utilisation prolongée, épuisante, et à cette occasion prononce à plusieurs reprises le nom d'Erika.<sup>58</sup>

La description des actions des personnages est précise. Le narrateur les nuance par des commentaires objectifs qui sont des précisions sur l'état ou les gestes des deux amants. Son omniprésence est démontrée par sa vision de ce moment intime entre les personnages. Quant à l'omniscience du narrateur, on peut la justifier par son accès aux pensées de Walter Klemmer et d'Erika dans ce même moment :

Er überlegt sich, mit der zweiten Hand in ihrem Pullover heruzustieren, doch der V-Ausschnitt ist nicht tief genug dafür. Darunter zusätzlich diese blöde weiße Bluse. [...] Er kommt Klemmer der einleuchtende Gedanke [...]. Erika steht und ruht sich in Klemmer aus. Sie schämt sich der Situation, in die er sie gebracht hat. Diese Scham ist angenehm. Von ihr wird Klemmer angefreuert und wetzt sich wimmernd an Erika. [...] Er fordert das letzte von Erika. Deshalb das letzte, weil sie beide wissen, daß jederzeit jemand hereinkommen könnte.<sup>59</sup>

Il se demande s'il ne devrait pas faire un tour sous le pull avec cette main-là, mais l'encolure en V n'est pas assez profonde. Sans compter ce fichu chemisier blanc, en-dessous. [...] Une idée lumineuse lui vient [...]. Erika reste debout et se repose sur Klemmer. Elle a honte de la situation dans laquelle il l'a mise. Cette honte est agréable. Elle excite Klemmer qui, gémissant, se frotte à Erika. [...] Il exige d'Erika le don suprême.

---

57 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 179.

58 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 156.

59 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 180 et 181.

Don suprême car tous les deux savent qu'à chaque instant quelqu'un risque d'entrer.<sup>60</sup>

Le narrateur oscille entre les pensées de Klemmer agacé et excité par la situation, celles d'Erika et ses sentiments, les pensées communes aux deux personnages comme celle de la fin de l'extrait, et le point de vue externe aux amants permettant de décrire leurs gestes. Ce narrateur se promène donc librement entre les différents points de vue, ce qui montre son caractère omniscient. La transition entre ces alternances est plutôt fine, surtout quand il accède aux pensées d'Erika concernant son sentiment de honte qui s'intègrent au texte en les séparant de celles de Klemmer, et ce par un point de vue externe décrivant leur position. Le lecteur se retrouve donc dans l'intimité des deux personnages et peut, encore une fois, très bien s'imaginer cette scène. Les différents points de vue ainsi que l'omniprésence et l'omniscience du narrateur lui confèrent une forme d'ubiquité qui devient donc, indirectement, celle du lecteur. Ce dernier a accès à tout. L'écriture de Jelinek enlève toute incertitude puisque le narrateur semble fiable, il est sûr de ce qu'il déclare et fait des commentaires objectifs. Le sentiment d'incertitude du lecteur que nous évoquions précédemment n'est provoqué que par les éléments potentiellement autobiographiques que l'autrice dissimule dans son roman puisque le narrateur de ce roman est transparent. De ce fait, on peut opposer la narratrice de *L'Amant de la Chine du Nord* à celui de *La Pianiste*. En effet, la narratrice omnisciente du roman de Duras est une narratrice hétérodiégétique particulière : il s'agit de l'autrice elle-même, et donc du personnage de l'Enfant, mais plus tard. Cette narratrice n'est donc pas l'Enfant, c'est une autre version d'elle-même, faisant un récit à la fois rétrospectif et fictionnel. Elle n'a qu'un point de vue externe aux personnages, ne décrit que leurs expressions, leurs gestes, et émet des suppositions à propos de leurs sentiments et pensées. La fiabilité de la narratrice est alors très incertaine, provoquant une forte ambiguïté et semant la confusion. De plus, nous pouvons imaginer que ces souvenirs rapportés par l'autrice sont transformés par sa subjectivité, le temps, et la fiction du roman comme nous l'avons vu précédemment. Ses commentaires subjectifs tels que des « on ne sait pas »<sup>61</sup> récurrents traduisent des suppositions et forcent à se questionner quant à la nature de son point de vue. Le passage des deux amants allant dans un bar où l'Enfant se contemple dans un miroir est pour cela particulièrement éclairant :

---

60 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 157.

61 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit. p. 43.

Ils passent devant une glace en pied dans l'entrée du restaurant.

Elle se regarde. Elle se voit. Elle voit le chapeau d'homme en feutre bois de rose au large ruban noir, les souliers noirs éculés avec le strass, le rouge à lèvres excessif du bac de la rencontre.

Elle se regarde elle – elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui lui est arrivé. Elle le comprendra des années plus tard : elle a le visage détruit de toute sa vie.<sup>62</sup>

Dans cet extrait, on remarque le point de vue externe de la narratrice. Elle décrit le couple qui entre dans le restaurant, l'Enfant s'approchant de son reflet dans le miroir et sa tenue. Cependant, il est difficile de savoir si les commentaires à propos de son incompréhension due à son reflet traduisent une omniscience de la narratrice grâce à un accès interne à l'esprit du personnage ou s'il s'agit de supputations fondées sur le regard de l'Enfant et ses potentielles expressions faciales que la narratrice voit. La nature ambiguë de ces focalisations permet au lecteur de voir la scène de l'extérieur, comme s'il regardait un film, mais en même temps d'être au plus près des personnages, et surtout de l'Enfant. La voix de la narratrice le rapproche de son intériorité à travers un point de vue qui semble en majeure partie externe mais dont la proximité avec le personnage est très grande.

Le caractère autobiographique amené par l'identité de cette narratrice renforce l'intimité à laquelle accède le lecteur. C'est une forme d'écriture de soi, une écriture du « je » alors même que les textes ne sont pas forcément écrits à la première personne du singulier, comme ici. Chez Jelinek, nous l'avons déjà vu, cet aspect autobiographique est dissimulé mais apporte aussi une forme d'écriture de soi sous la strate fictionnelle du roman. Enfin, chez Yamada, le texte est directement écrit à la première personne du singulier, ce qui renforce la dimension personnelle du texte par rapport aux éléments autobiographiques incertains ou potentiellement modifiés. Ces procédés s'additionnent aux nuances narratives des œuvres et renforcent l'idée d'intimité dans laquelle est transporté le lecteur, il en devient encore plus omniscient et omniprésent. Cela participe aussi à le rapprocher d'une forme de réel. Il y a un aspect véritable créé au milieu de la construction narrative et stylistique des romans.

---

62 *Ibid.*, p. 87 et 88.

## C. Être au plus près du réel

### a. Jelinek et Yamada : une économie grammaticale

On remarque une certaine froideur, une économie dans l'écriture d'Elfriede Jelinek et une très grande simplicité chez Eimi Yamada. Elles rapportent aussi une réalité sociale à travers leurs romans. Cette écriture ne contient plus la barrière très littéraire, tel un écrin, que l'on trouve habituellement entre l'œuvre et la réalité. Chez Jelinek, on note une épuration dans la syntaxe et la structure des phrases. La majorité d'entre elles sont courtes et simples, ou formées au maximum de deux propositions. L'autrice utilise beaucoup la ponctuation, surtout la virgule, pour allonger ou nuancer ses phrases. Voici un exemple de phrases types que l'on peut retrouver dans *La Pianiste* :

Die Mutter beschreibt jetzt ihrem Kind, weswegen ein hübsches Mädel sich nicht aufzuputzen braucht. Das Kind bestätigt es ihr. Diese vielen vielen Kleider, die Erika im Kasten hängen hat und wozu ? Sie zieht sie niemals. Diese Kleider hängen unnütz und nur zur Zierde des Kastens das.<sup>63</sup>

La mère à présent explique à son enfant pourquoi une jolie fille n'a nul besoin d'apprêt. L'enfant approuve. À quoi bon toutes ces robes, ces innombrables robes accrochées dans l'armoire d'Erika ? Jamais elle ne les met. Elles ne servent à rien, si ce n'est à orner l'armoire.<sup>64</sup>

Dans cet extrait, les phrases sont simples, constituées d'éléments grammaticaux basiques. Même la plus longue, la première, ne contient que le sujet (« die Mutter » ou « la mère »), le verbe (« beschreibt » ou « explique »), un adverbe complément circonstanciel de temps (« jetzt » ou « à présent »), un syntagme nominal complément d'objet indirect (« ihrem Kind » ou « à son enfant ») et un syntagme adverbial complément d'objet direct (« weswegen ein hübsches Mädel sich nicht aufputzen braucht » ou « pourquoi une jolie fille n'a nul besoin d'apprêt »). On constate aussi qu'il y a des phrases très courtes, leur structure étant réduite à seulement un sujet et un verbe en français comme « L'enfant approuve ». La structure syntaxique allemande est toujours un peu plus complexe qu'en français, cela étant dû aux règles syntaxiques et grammaticales allemandes. Pour « Das Kind bestätigt es ihr », on trouve un sujet « das Kind », le verbe conjugué « bestätigt », le

63 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit. p. 12.

64 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit. p. 6.

complément d'objet direct « es » renvoyant à l'affirmation précédente de la mère et « ihr », complément d'objet indirect désignant la mère. La construction de ces phrases reste tout de même simple, se limitant aux éléments syntaxiques basiques de la langue. Par la brièveté et la simplicité des phrases de Jelinek, le lecteur a le sentiment d'une forme de dureté qui émane de cette écriture. Les phrases sont seulement modalisées par des adverbes ou des répétitions qui ont pour effet de souligner un élément, comme « diese vielen vielen Kleider » en allemand, traduit par « ces robes, ces innombrables robes » qui insiste sur l'abondance de vêtements dans l'armoire d'Erika. Par cette écriture, Elfriede Jelinek livre un message limpide, direct, souvent contenant des sous-entendus ironiques et sarcastiques qui peuvent participer à l'incertitude du lecteur. Finalement, la complexité de l'écriture de Jelinek réside dans l'humour et la diversité extrêmement importante de références qui ponctuent son roman. Elles visent souvent le milieu et la culture musicale mais peuvent être plus générales. L'autrice le rappelle régulièrement lors d'entretiens, son écriture est à lire au second degré, il faut en percevoir l'ironie pour y accéder. Dans une interview par Baptiste Liger, Jelinek, que le journaliste qualifie de « satirique », affirme user des calembours et autres jeux de langage<sup>65</sup>. C'est donc des figures de pensées, c'est-à-dire partiellement invisibles, qui donnent corps à son écriture et non une complexité syntaxique. Chez Yamada, la syntaxe est également simple :

Watashi wa unazuita. Sono kotoba wa, itsuka kuru wakare wo imi shiteita. Kare wa yagate tsuremodosare, kichi no tomeokisho ni iri, hongoku ni kyōsei sōkansareru darou.<sup>66</sup>

J'acquiesçai d'un signe de tête. Cette appellation signifiait la séparation à plus ou moins long terme. Il sera un jour ramené à la base pour être enfermé dans une cellule avant d'être renvoyé au pays.<sup>67</sup>

En français comme en japonais, les phrases d'Eimi Yamada sont brèves et sans grande complexité syntaxique. Prenons l'exemple de « kare wa yagate tsuremodosare, kichi no tomeokisho ni iri, hongoku ni kyōsei sōkansareru darou » en japonais, traduit par « il sera un jour ramené à la base pour être enfermé dans une cellule avant d'être renvoyé au pays » en français. Cette phrase est composée de trois propositions indépendantes séparées par des virgules, sans incidence l'une sur l'autre. Les virgules agissent comme des points et permettent une meilleure fluidité, à la lecture comme à l'oral. « Kare wa yagate

<sup>65</sup> Elfriede Jelinek pour Baptiste Liger, « Je le revendique, oui, je suis un auteur comique », *art. cit.*

<sup>66</sup> Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p 22.

<sup>67</sup> Yamada Eimi, *Amère volupté*, *op. cit.* p. 20.

tsuremodosare » est composé du sujet « kare » (« il »), suivit d'une particule de thème « wa » déterminant le sujet de la phrase entière. Le mot outil « yagate » correspond à un adverbe en français, traduit par « un jour » et modalise la phrase dans une perspective temporelle. Le groupe verbal « tsuremodosare » est composé de « tsuremodo » (« être ramené ») et du verbe faire *suru* dans sa forme verbale « sare » qui exprime une contrainte et qui indique une forme passive. Cette première proposition correspond à « il sera un jour ramené » en français. La deuxième proposition « kichi no tomeokisho ni iri » a aussi une structure simple : « kichi » signifie « la base », « no » est une particule déterminante, « tomeokisho » est la traduction de « centre de détention », suivi de la particule de lieu « ni » qui fait de cette proposition un complément circonstanciel de lieu ; enfin « iri » correspond au verbe « entrer » dans son aspect non accompli, créant un temps du futur. Cette proposition correspond à « pour être enfermé dans une cellule ». La troisième proposition « hongoku ni kyōsei sōkansaseru darou » est composée comme les autres d'un nom « hongoku » (pays d'origine), de la particule de lieu « ni », ainsi que d'un groupe verbal composé de « kyōsei sōkan » (déporté) et de la forme de *suru* « saseru » exprimant une contrainte et contenant la marque de l'infinitif -ru. Le mot « darou » est une marque d'oralité non traduite, que l'on peut rapprocher à la locution conative « n'est-ce pas ? » en français et qui montre ici que Kim se parle à elle-même et réalise la situation. Cela est traduit par « avant d'être renvoyé au pays ». Cette phrase est donc composée de plusieurs propositions indépendantes à la syntaxe basique, seulement composées d'un sujet commun, de verbes et de compléments circonstanciels de lieu et de temps et de particules, mot grammatical basique et très récurrent en japonais. En français, cette dernière phrase est plus complexe que le japonais bien que l'idée qu'elle fait passer soit aussi simple. Elle est constituée d'une proposition principale « il sera un jour ramené à la base », suivie d'une proposition subordonnée complétive complément d'objet direct « pour être enfermé dans une cellule » et d'une subordonnée temporelle « avant d'être renvoyé au pays » qui applique le conditionnel, une sorte d'hypothèse, également sous-entendu par la phrase précédente « cette appellation signifiait la séparation à plus ou moins long terme », tout comme en japonais où la traduction est fidèle, puisque « Sono kotoba wa, itsuka kuru wakare wo imi shiteita » (littéralement « ces mots signifiaient une séparation prochaine ») exprime la même idée. L'utilisation de l'imparfait appelle un conditionnel quant à une éventuelle séparation. Cet enchaînement de trois propositions dans la dernière phrase de l'extrait, en japonais et en français, traduit un cheminement mental de causes et de conséquences dans l'esprit du personnage de Kim. Encore une fois, le lecteur se retrouve

dans son intériorité et donc une forme d'intimité, dans une retranscription assez fidèle de la réalité de la situation, sans tour poétique venant alourdir la phrase ou la rendre moins crédible.

### **b. L'oralité et le discours indirect libre : une forme de réalisme**

L'écriture de Duras est aussi particulière. Elle est constituée d'un vocabulaire tout de même simple et répétitif ainsi que de juxtapositions, de parataxes, avec une absence de subordination. Cette écriture semble tenir un rythme rapide, saccadé, et Duras la qualifie elle-même de « courante », « presque distraite, qui court, qui est plus pressée d'attraper des choses que de les dire<sup>68</sup> ». Le lecteur a l'impression que la narratrice parle :

Et puis devant elle, tout à coup, le long de l'autre trottoir, à sa gauche, arrêtée, il y a l'histoire, l'auto du bac, très longue très noire, tellement belle, tellement et chère aussi, tellement grande. Comme la chambre d'un grand hôtel.<sup>69</sup>

Ce genre de phrase très récurrent chez Duras donne l'impression d'une grande spontanéité, comme si la narratrice était pressée de raconter ce qu'elle a à dire, comme si elle avait peur de l'oublier ou de ne pas pouvoir s'exprimer. Les nombreuses juxtapositions donnent l'effet d'une retranscription orale d'une succession de pensées, donnant l'impression que la narratrice voit et parle en même temps. La répétition de l'adverbe d'intensité « tellement » ajoute une redondance à la phrase due à ce manque de séparation entre la vue et la pensée. Certaines juxtapositions sont comme des morceaux de phrases commencées mais inachevées : « il y a l'histoire », « comme la chambre d'un grand hôtel ». Elles participent à l'aspect parataxique de l'écriture. On note également l'absence de virgule ou de coordination entre « très longue » et « très noire » qui casse le rythme de la phrase et qui ajoute de l'oralité. On retrouve l'effet d'une rupture syntaxique, comme une anacoluthie, tout au long de la phrase. Cet effet peut parfois troubler le lecteur qui peut ne pas vraiment comprendre une phrase, comme par exemple « Du soleil vient d'une fenêtre haute comme dans les prisons, les pensions religieuses, pour les hommes ne pas pouvoir entrer<sup>70</sup> ». La dernière partie de la phrase « pour les hommes ne pas pouvoir

---

68 Marguerite Duras pour Bernard Rapp sur Antenne 2 le 12 décembre 1984

( <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04629/marguerite-duras-evoque-son-style-litteraire.html> ).

69 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 61.

70 *Ibid.*, p. 66.

entrer » semble ne pas lui appartenir, et il est difficile de comprendre ce que l'autrice a voulu dire. La construction rompt l'équilibre sémantique et syntaxique de la phrase. Ce manque de cohérence participe à la même idée de retranscription directe de ce que la narratrice voit. Cette écriture nous rapproche alors de l'intériorité et de la réalité de la narratrice comme chez Yamada, et ici indirectement de l'autrice. Cela permet encore une fois au lecteur d'entrer dans une intimité extérieure à la sienne. On peut aussi rapprocher cela à de la confusion et l'incertitude du lecteur par rapport à sa difficulté d'interprétation concernant certaines phrases. L'autrice semble faire des constructions maladroitement, rarement visibles à l'écrit, donnant une forte impression d'oralité.

À ce propos, on trouve beaucoup de dialogues dans *L'Amant de la Chine du Nord* ainsi que dans *Amère volupté* pour retranscrire les paroles des personnages autres que Kim. Marguerite Duras crée des dialogues plutôt réalistes, qui rapportent des paroles brutes, sans transformation littéraire, toujours avec des constructions syntaxiques déstabilisantes ressemblant à une oralité spontanée :

L'enfant rit fort :

- Mais tu crois vraiment à cette histoire ?
- Dur comme fer j'y crois.
- Toujours le pire tu crois non ?
- Toujours.<sup>71</sup>

Ce court dialogue entre l'Enfant et Hélène Lagonelle pourrait tout à fait être vrai. L'inversion syntaxique entre le complément circonstanciel de manière « dur comme fer » et le syntagme verbal « j'y crois », ainsi que celle entre le complément d'objet direct « toujours le pire » et le syntagme verbal « tu crois » donne l'illusion d'une oralité maladroite, pas vraiment réfléchie, traduisant une fluidité dans la conversation des deux adolescentes. Le mot « non » et le type interrogatif de la troisième réplique ajoutent une modalité conative plutôt orale, ce qui affirme le caractère partagé du dialogue, le lien oral entre les interlocutrices. Le langage est brut, comme une conversation réelle et spontanée.

Yamada Eimi et Elfriede Jelinek utilisent aussi le dialogue au discours direct, mais le plus souvent elles ont recours au discours indirect libre où le verbe introducteur de parole est absent et où la ponctuation et les mots du discours direct sont conservés. Comme le discours indirect, il ne nécessite pas l'utilisation des guillemets ni des tirets et

---

71 *Ibid.*, p. 59.

conserve l'utilisation de la troisième personne du singulier ainsi que des temps du récit. Par ce type de discours, les deux autrices retranscrivent les pensées des personnages, les intégrant de manière plus fluide à la narration. Jelinek donne par exemple accès aux questionnements d'Erika à propos de l'avenir de sa mère :

Doch die alte Frau wird nur immer älter. Was geschieht, wenn sie einmal ganz zerfällt und zum betrüblichen Pflegefall wird, der dann ihr, Erika, gehorchen muß ?<sup>72</sup>

Cependant la vieille femme vieillit de plus en plus. Qu'arrivera-t-il le jour où, complètement délabrée, elle se retrouvera réduite à la triste condition d'assistée et contrainte de lui obéir, à elle, Erika ?<sup>73</sup>

À travers les caractéristiques du discours indirect libre, Elfriede Jelinek retranscrit les pensées d'Erika en continuité du récit. Elles sont écrites à la troisième personne du singulier, sans guillemet, tiret, ni verbe les introduisant. Elles prennent également la ponctuation et le type interrogatif que l'on trouverait au discours direct. Eimi Yamada fait de même avec les pensées de Kim :

Anomise ga kuroozusaretaradoushiyou. Watashi no youna hetanakashu wo yatottekurerumise ha arukashira. Supūn to isshoni doragguzu demo urouka. Watashi ha ki ga yowaikara, yahari murida. Kauchi ni suwarikonde watashi ha butsubutsuto tsubuyaiteita.<sup>74</sup>

Irritée, je tournicotai un moment dans la pièce, puis me servis un demi-verre de whisky. Qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire si le club est fermé ? Qui voudra bien employer une chanteuse aussi piètre que moi ?<sup>75</sup>

Ici, Yamada rapporte les pensées de Kim à la première personne du singulier (« watashi » en japonais), mais respecte les autres caractéristiques du discours indirect libre comme Elfriede Jelinek. Cela intègre encore plus l'intériorité des personnages au récit et affine la frontière entre l'intimité de leurs réflexions personnelles et le récit fait au lecteur. Ainsi, cela renforce la position d'omniscience et d'omniprésence du lecteur, puisque l'écriture économique des autrices ainsi que l'oralité ont le même effet. La limite entre le romanesque et le réel s'amincit, cassant le mur que le lecteur peut habituellement trouver avec l'œuvre littéraire. Il se sent comme présent dans la réalité fictionnelle du roman qui

72 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 105.

73 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 90.

74 Yamada Eimi, *Bedtime Eyes*, op.cit., p. 81 et 82.

75 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit. p. 81.

peut ressembler à sa vraie réalité. Les différents procédés stylistiques et narratifs que nous avons étudiés laissent libre accès au lecteur à l'intériorité et l'intimité transgressives des personnages ainsi que des autrices.

Cette première partie nous a permis de poser les fondations nécessaires à l'étude du traitement du corps féminin dans notre corpus. Les différents contextes de publication des romans sont la ligne de départ de l'initiative de Marguerite Duras, Elfriede Jelinek et Yamada Eimi. On retient finalement que ces romans viennent témoigner et dévoiler en premier lieu : en tant que femmes et visiblement victimes, les autrices expriment une réponse à une violence issue de la société et de son fonctionnement. Le corps féminin mais aussi la psychologie féminine sert de support et de métaphore à leur réponse. Tout comme elles subissent des attaques répétées et banalisées, les autrices assènent un coup pour se défendre. Leur lectorat est alors invité à prendre conscience de ce qu'elles dénoncent mais aussi à comprendre leur stratégie.

Le corps féminin, et finalement le personnage féminin dans son entièreté, est représenté à travers de nombreux procédés qui réorganisent toute une société oppressive autour de lui. Le scandale ne réside pas que dans l'authenticité partielle des romans mais dans ce que représentent un bon nombre d'éléments des œuvres. La partie suivante va alors être consacrée à l'étude du symbolisme extrêmement riche des œuvres, sous-entendant les injonctions et les oppressions réelles d'une société patriarcale dénoncée.

**PARTIE II :**

**LE PERSONNAGE FÉMININ OBJET DE**  
**STRATÉGIES NARRATIVES ET**  
**CINÉMATOGRAPHIQUES**

La deuxième partie de ce mémoire nous permet d'introduire le corpus cinématographique constitué des adaptations filmiques des romans. En ouvrant notre corpus à une autre ère géographique, les États-Unis avec *Virgin Suicides*, ainsi qu'à un autre support artistique, nous pouvons enrichir nos remarques et exploiter des éléments des romans qui auraient pu paraître trop discrets si l'on ne s'arrêtait qu'à ce support. Ne pas se servir du fait que *L'Amant de la Chine du Nord*, *Amère volupté* et *La Pianiste* aient été adaptés cinématographiquement serait passer à côté d'un aspect gigantesque du traitement du personnage féminin dans son ensemble, et donc évidemment de son corps. La dimension érotique que nous traitons déjà en première partie peut alors être visuellement constatée et travaillée, ainsi que des éléments bien plus secondaires comme certains aspects diégétiques des œuvres.

Par la comparaison de ces deux média, la littérature et le cinéma, on peut remarquer que le personnage féminin est au centre d'une multitude de stratégies qui s'entremêlent et se recourent. Nous verrons également que les réalisateurs et les auteurs ont recours à des procédés très similaires mais aussi à des choix qui vont souvent dans un même sens. Même si les buts ne sont pas forcément identiques, les stratégies que nous allons étudier vont dans une même ambition d'illustrer un mal-être et une oppression majeure du genre féminin dans son environnement. Le premier chapitre qui suit nous permet de montrer premièrement une violence issue d'un contrôle exacerbé de la féminité et du genre des personnages principaux. Ainsi, nous pourrions travailler les personnages secondaires puis le monde et la société fictifs créés dans les œuvres littéraires et cinématographiques.

## **Chapitre 1 : Oppression, négation et domination du genre féminin**

Dominer veut dire violenter, violenter veut dire faire ce que ne veut pas celui sur lequel est commise la violence et ce que ne voudrait pas supporter celui qui la commet ; par conséquent, être au pouvoir veut dire faire à autrui ce que nous ne voudrions pas qu'on nous fît, c'est-à-dire faire du mal.

Léon Tolstoï, *Le Royaume des cieux est en vous*

Dans ce premier chapitre, nous nous concentrerons sur le traitement de la féminité des personnages principaux et nous étudierons les différentes figures qui exercent une domination sur ces derniers : leurs amants et leurs mères. Ces figures amoureuses et maternelles agissent comme une influence majeure sur Kim, Erika et l'Enfant, bien qu'elles ne soient que secondaires. Elles sont la première strate de l'environnement des personnages principaux et représentent, directement ou non, de nombreuses injonctions, attentes et dangers qui pèsent sur le genre féminin.

### **A. Rendre la féminité caduque**

Nous avons déjà présenté en introduction le concept de féminité. Pour rappel, il s'agit d'un ensemble de traits de caractères, comportements et attributs choisis par la société pour définir ce qui est attendu du genre féminin. Ainsi, la féminité apparaît comme une donnée artificielle, du moins construite, fondée sur une base normative. Il paraît nécessaire, du point de vue des autrices, d'aborder ce concept pour écrire le corps féminin. Dans leur œuvre, Jelinek, Yamada et Duras montrent les injonctions de l'entourage des personnages féminins quant à leur féminité. La récurrence des allusions à cette dernière par les personnages secondaires concernant Erika, Kim et l'Enfant nous laisse supposer qu'ils attendent d'elles une certaine féminité, ou du moins qu'ils en connaissent l'existence. Les autrices procèdent à la caricature et au refoulement de cette féminité pourtant souvent appréciée et recherchée. On constate une grande différence de traitement de ce concept entre Yamada Eimi et Marguerite Duras d'un côté, et Elfriede Jelinek de l'autre.

## **a. Le déguisement**

Les deux premières autrices tournent la féminité en dérision. D'une manière beaucoup moins violente que Jelinek, elles montrent Kim et l'Enfant qui semblent imiter l'image d'une femme séduisante et féminine. Presque comiques, les deux personnages féminins s'appropriant les attributs de la féminité en deviennent attendrissantes. Elles pourraient incarner une sorte d'incitation des autrices à une façon d'être femme autre que ce qui est socialement convenu, rejetant d'une certaine manière des critères sociaux considérés comme oppressifs. Dans *Amère Volupté*, Yamada décrit Kim semblant caricaturer la femme fatale. L'autrice la fait alors quitter son apparence habituelle pour une attitude qui semble ne pas être naturelle du tout sur elle :

Rajio kara Tina Turner ga nagarete kuru. Ano ōkina kuchi wa mirikiteki datta to omoitsuki, watashi wa keshō-dai no mae ni tachi, akai kuchibeni wo toridashita. Burashi ni kurenai wo tappuri to fukumasete, jibun no kuchibiru yori, akiraka ni hitomawari ōkī rinkaku wo tori, teini ni noritsubusu. Nando mo tishupēppā ni kisumāku wo tsuke, ochidai yō ni kasane nuri wo suru. Dekiagari wa cherī to iu yori, makka ni netsu shita nekurin ko kanji dattaga watashi wa mansoku shite tabako wo kuwaeta.

Kagami no naka no watshi wo mite, kono t-shatsu to ribaisu no jinzu wa amari ni mo soguwanai to handan shite, watashi wa kuroi kinu no naito gaun wo beddo no shita kara hikizuri, dashi, hadaka ni natte jinsei no shujinkō ni natta ki ga shite tabako motsute wo kedora seta.

-Hai, honey.

Spoon wa fukuzatsuna hyōjō de hito kokyū oki, sorekara fukidashita.

- Niawanē ! Hai, kyō wa harouin dakke ? Marude kandzume no tomato janēka.<sup>76</sup>

J'entendis la voix de Tina Turner à la radio et me rappelai combien sa bouche était séduisante. M'installant devant la table de maquillage, je sortis mon rouge à lèvres. J'appliquai délicatement le pinceau bien trempé de rouge en élargissant très nettement le contour des lèvres. Pour que le rouge tînt, je répétei plusieurs fois l'opération en essuyant chaque fois mes lèvres avec un Kleenex. Satisfaite, bien que le résultat fît songer plutôt à la couleur rouge sang d'une nectarine bien mûre qu'à celle d'une cerise, je m'allumai une cigarette.

Jugeant en me regardant dans le miroir que le tee-shirt et le Levis que je portais n'étaient vraiment pas dans le ton, j'allai retirer de sous le lit ma chemise de nuit en soie noire et la passai après m'être entièrement déshabillée. Malgré les accrocs laissés par Spoon ici et là, je me rêvai en protagoniste de quelque existence hautement houleuse et me mis à

---

76 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 81-82.

gesticuler à la manière d'une femme fatale en remuant la main qui tenait la cigarette.

Spoon ouvrit la porte à ce moment-là.

- Salut, chérie.

Après avoir repris son souffle, il s'écria :

- Mais, qu'est ce que c'est que cet accoutrement ! C'est la Halloween aujourd'hui ou quoi ? Tu ressembles à une boîte de tomate concentrée.<sup>77</sup>

Dans cet extrait, Eimi Yamada rapproche vraiment le comportement de Kim à celui de quelqu'un en train de se déguiser. La jeune femme semble être motivée par l'image de diva attribuée à Tina Turner. Cette figure plurielle de la diva nous intéresse particulièrement dans notre cas. Wayne Koestenbaum y consacre un chapitre dans son ouvrage *Anatomie de la folle lyrique* : il écrit que la diva rend « la féminité à la fois puissante et artificielle », qu'elle est associée à « l'éclatement de la croûte terrestre »<sup>78</sup> tant elle exhibe une forte personnalité. Cependant, et ce paradoxe nous intéresse particulièrement, la diva fait peur. Alors qu'elle répond à un bon nombre des injonctions de la société sur la femme, elle incarne un pouvoir transgressif très important par son talent et son physique dont elle est maîtresse et qu'elle expose. Wayne Koestenbaum écrit alors :

La diva expose son aptitude au plaisir indépendant : sa joie vient de son corps, de sa gorge, des cavités qu'aucun membre du public ne peut voir. Elle présente le spectacle inconfortable et antipatriarcal d'une femme qui prend son corps au sérieux – qui le canalise, qui le nourrit et qui en jouit.<sup>79</sup>

La diva se joue justement des attentes de la société en les utilisant pour les renverser. Même si Yamada moque peut-être une féminité artificielle et attendue, elle s'en sert aussi pour en revendiquer une autre en le transposant sur son personnage. Kim imite les caractéristiques physiques de la « femme fatale », de la diva, et supprime ses propres traits pour mieux s'en rapprocher. Elle agrandit alors ses lèvres avec le rouge à lèvres, ce qui peut faire penser à un maquillage de clown, et ceci accentue l'idée de déguisement. Cette impression est d'ailleurs confirmée avec la réaction du petit-ami de Kim, Spoon, qui évoque la fête d'Halloween où il est habituel de se déguiser. La cigarette tenue par une main lascive fait aussi partie des attributs de la femme sensuelle ou en quelque sorte provocatrice. Il en est de même pour la tenue et l'attitude du personnage. C'est le personnage de Spoon qui permet à Yamada de rendre caduque cette féminité improvisée,

---

<sup>77</sup> *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>78</sup> Wayne Koestenbaum, *Anatomie de la folle lyrique*, Paris, Cité de la Musique – Philharmonie de Paris, 2019, p. 170.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 165.

non seulement par sa référence à Halloween déjà évoquée, mais aussi en qualifiant l'apparence de Kim d'« accoutrement », autrement dit une tenue étrange ou ridicule qu'on ne voudrait pas porter. Cette féminité pourtant souvent fantasmée prend l'apparence d'un stéréotype et ne sied pas Kim, elle la rend risible. L'autrice nous fait alors percevoir les attentes concernant la féminité comme inutiles et dérisoires, en même temps que cette dernière portée à son paroxysme peut être potentiellement vectrice de transgression et de provocation. Duras procède également à une description de l'Enfant portant une tenue féminine qui semble détonner sur elle, ou du moins être mal faite et mal portée. Nous compléterons cette description de *L'Amant de la Chine du Nord* par celle de la même tenue qui est faite dans *L'Amant* :

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres : de la robe en soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d'« enfance et innocence », au bord plat, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en-lamé-noir-s'il-vous-plait, avec motifs de strass<sup>80</sup>.

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée. Cette robe est sans manche, très décolletée. Elle est de ce bistre qui prend la soie naturelle à l'usage. [...] J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères. [...] Ce jour là, je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. [...] Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté<sup>81</sup>.

Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée<sup>82</sup>.

Par le complément de l'extrait de *L'Amant* écrit avant *L'Amant de la Chine du Nord*, nous pouvons déjà remarquer que presque aucun élément de la tenue de l'Enfant ne lui appartient : sa robe est à sa mère, sa ceinture à ses frères et son chapeau est un modèle pour homme ; indirectement il ne lui est pas destiné. La jeune fille de quinze ans semble porter une tenue qui n'est pas de son âge. Elle précise dans les deux extraits qu'elle est maquillée et sa robe est un vêtement pour femme, presque comme la nuisette de Kim, très décolletée et en soie. Ses talons hauts également, dont l'aspect abîmé, que Duras précise

---

80 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », 1991, p. 35.

81 *Idem.*, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 18.

82 *Ibid.*, p. 24.

par les termes « usés » et « éculés », contrarie l'éclat qu'ils devraient avoir par leur couleur et leurs strass. L'Enfant sous-entend elle-même dans *L'Amant* qu'ils ne sont pas appropriés à son quotidien lycéen. La robe est elle aussi usée. Le personnage de l'Enfant nous donne l'impression de vouloir s'approprier et copier une féminité réservée aux femmes adultes mais avec ses propres moyens. Elle semble en être fière, ce que l'on peut deviner par les traits d'union utilisés par Duras dans la description de *L'Amant de la Chine du Nord* « feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir » et « en-lamé-noir-s'il-vous-plait ». Ces expressions à l'orthographe inhabituelle peuvent peut-être rappeler la façon dont l'Enfant aime désigner ses vêtements, faisant penser à des termes décrivant des articles haut de gamme et précieux. On pourrait aussi penser que ces expressions sont empruntées, qu'elle répète ce qu'elle a pu entendre ailleurs, comme dans une publicité par exemple. La tenue de l'adolescente ne semble donc appropriée ni à son âge, ni à son quotidien et cela se perçoit. On note une tension entre affirmation de soi et emprunt à une image de la féminité. Duras ne donne pas l'impression d'un déguisement comme Yamada, mais montre aussi une féminité qui n'est pas vraiment adaptée à son personnage. Elle en fait une caricature moins moqueuse que celle de l'autrice japonaise en dépeignant l'image typique de la femme coquette et soignée, élégante, à travers l'Enfant. Cependant, elle la tourne aussi en dérision car l'appropriation des attributs de la féminité par une jeune adolescente rend cette dernière encore plus artificielle : elle n'est pas innée et il faut apprendre à la porter, elle n'est que culturelle. Bien que ces extraits de *L'Amant de la Chine du Nord* et de *Amère volupté* ne soient pas teintés d'une grande violence et qu'on puisse même remarquer un regard bienveillant des autrices sur leur personnage, ils contiennent tout de même une critique de la féminité dictée par la société. Cela contribue également à une vision péjorative des deux personnages féminins, comme celle que pourrait avoir leur entourage. Kim et l'Enfant veulent répondre aux attentes des autres concernant leur féminité mais elles échouent. Toutefois, cet échec peut être vu comme la démonstration d'une autre forme de féminité.

### **b. Cacher et empêcher la féminité**

Dans *La Pianiste*, la critique est beaucoup plus brutale : sa mère et elle-même effacent ce qu'elle est, une femme, et l'empêchent d'exprimer toute pulsion ou forme de féminité. La mère d'Erika la dépeint comme inutile et indésirée, dangereuse pour sa réussite et sa même sa vie. Par cela, elle provoque chez sa fille des actes d'automutilation :

Wenn kein Mensch zu Hause ist, schneidet sie sich absichtlich in ihr eigenes Fleisch. Sie wartet immer schon lange auf den Augenblick, da sie sich unbeobachtet zerschneiden kann. Kaum verhallt die Türklinke, wird schon die väterliche Allzweck-Klinge, ihre Talisman, hervorgeholt. SIE schält die Klinge aus ihrem Sonntagmäntelchen von fünf Schichten jungfräulichen Plastiks heraus. [...] Diese Klinge ist für IHR Fleisch bestimmt. Dieses dünne, elegante Plättchen aus bläuischem Stahl, biegsam, elastisch. SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungseite des Rasierspiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll, die als Tür in ihren Leib hineinführt. Erfahrung hat sie mittlerweile darin, daß so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerz, denn ihre Arme, Hände, Bein mußten oft als Versuchobjekte erhalten. Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.

Wie die Mundhöhle ist auch dieser Körperein-und-ausgang nicht direkt als schön zu bezeichnen, doch es ist nötig.[...] Sie hat es in der Hand, und eine Hand hat auch Gefühle. Sie weiß genau, wie oft und wie tief. Die Öffnung wird in die Halteschraube des Spiegels gespannt, eine Schneidegelegenheit wird ergriffen. Rasch, bevor jemand kommt. Mit wenig Information über Anatomie und noch weniger Glück wird der kalte Stahl heran und hineingeführt, wo sie eben glaubt, daß ein Loch entstehen müsse. Es klafft auseinander, erschrickt vor der Veränderung, und Blut quillt heraus<sup>83</sup>.

Lorsque personne n'est à la maison, elle taille exprès dans sa propre chair. Elle attend toujours avec impatience l'instant où elle pourra se taillader à l'abri des regards. A peine la porte a-t-elle claqué que la lame paternelle tout-usage, son petit talisman sort de sa cachette. ELLE la dépouille de ses habits du dimanche, de ses cinq couches de plastique virginal. [...] Cette lame est destinée à sa chair à ELLE. Lame d'acier bleuté, fine, élégante, souple, élastique. Jambes écartées, ELLE s'assied devant la face grossissante du miroir à raser et fait une entaille censée agrandir l'ouverture qui sert de porte d'entrée à son corps. Elle sait par expérience qu'une telle entaille ne fait pas mal car ses bras, ses mains et ses jambes lui ont déjà souvent servi d'objets d'expérience. Son passe-temps favori : taillader son propre corps.

Comme la cavité buccale, cette entrée et sortie ne saurait être qualifiée de vraiment jolie, mais elle est nécessaire. [...] Elle a les choses en main, et la main est sensible. Sait exactement combien de fois opérer et à quelle profondeur. Avec le crochet du miroir elle écarte les bords de l'orifice et saisit l'instant pour couper. Vite, avant que quelqu'un ne vienne. Mal informée en anatomie et plus malchanceuse encore, elle approche l'acier glacial et introduit là où, croit-elle, un trou doit apparaître. Béance, effroi devant la transformation, épanchement de sang<sup>84</sup>.

---

83 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005, p. 90.

84 *Idem, La Pianiste*, traduit de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, Paris, Editions du Seuil, « Points », 2002, p. 76-77.

Dans cet extrait, il est question d'une Erika plus jeune, puisque auparavant l'autrice fait allusion à son père qui n'est pas encore décédé. Cette séance de mutilation est relatée comme un moment de masturbation et décrit comme un plaisir solitaire. Jelinek insiste sur la nécessité du secret et de l'intimité de cet acte : « Wenn kein Mensch zu Hause ist » (« Lorsque personne n'est à la maison »), « Sie wartet immer schon lange auf den Augenblick, da sie sich unbeobachtet zerschneiden kann » (« Elle attend toujours avec impatience le moment où elle pourra se taillader à l'abri des regards »), « Rasch, bevor jemand kommt » (« Vite, avant que quelqu'un ne vienne »). L'urgence de cette mutilation procure une forme d'excitation à la jeune Erika qui semble apprécier ce qu'elle se fait. On ressent aussi une atmosphère d'interdit dans cette mutilation par l'aspect d'urgence mais aussi car Erika emprunte une lame de rasoir à son père pour y procéder, ce qui pourrait indirectement symboliser un rapport incestueux. L'autrice utilise tout un vocabulaire sexuel faisant penser à la masturbation : la lame vierge « jungfräulich » est décrite comme « fine, élégante, souple » tout comme le texte original « dünne », « elegante », « biegsam », ce qui pourrait faire penser à ce qui attirerait Erika d'un accessoire sexuel ou du sexe d'un partenaire. Erika, les jambes écartées, procède presque à une pénétration avec le miroir et Jelinek le décrit précisément : « Die Öffnung wird in die Halteschraube des Spiegels gespannt » (« Avec le crochet du miroir elle écarte les bords de l'orifice »). Elle ajoute aussi l'idée de profondeur « tief » et de va et vient avec la notion d'entrée et de sortie du corps d'Erika « Körperein- und -ausgang », amenant le lecteur à penser au mouvement ainsi qu'à la pénétration d'une relation sexuelle ou d'une masturbation. Le fait qu'Erika se regarde et ait « les choses en main » (« Sie hat es in der Hand ») accentue l'image d'une masturbation. Enfin, l'éruption de sang à la fin de l'extrait prend la place d'une éjaculation féminine, mais peut aussi symboliser des menstruations, activité biologique qui définit en partie le sexe féminin. Le sang qui jaillit comme des menstruations spontanées pourraient symboliser une féminité exacerbée par une forme de jouissance. Ainsi « taillader son propre corps » (« das Schneiden an eigenen Körper ») est le plaisir interdit et solitaire d'Erika. Même si elle semble apprécier, la jeune femme mutile ce qui est le plus féminin chez elle : son sexe. Cela agit comme un refoulement total de ce qu'elle est essentiellement. Cette négation d'elle-même peut être complétée par un autre extrait, où Erika adulte refoule volontairement toute pulsion et expression de sexualité féminine en elle :

Erika überwindet sich so lange, bis sie keinen Trieb mehr in sich spürt. Sie legt ihren Körper still, weil keiner den Panthersprung zu ihr tut, um diesen Körper an sich zu reifen. Sie wartet und verstummt. Sie stellt dem Körper strenge Aufgaben und kann die Schwierigkeit durch das Eibauen von verborgenen Fallen, noch beliebig erhöhen.<sup>85</sup>

Erika se domine jusqu'à ne plus sentir en elle la moindre pulsion. Elle neutralise son corps, parce que nul ne fait un saut – de panthère – jusqu'à elle pour s'emparer de son corps. Elle attend et se tait. Elle assigne à ce corps des tâches rudes dont elle peut en plus argumentaire à volonté la difficulté en y intégrant des chausse-trappes.<sup>86</sup>

Erika tente de dissimuler sa sexualité, ses envies et se discipline à outrance, jusqu'à nier et dénigrer tout instinct, et cette pression est indirectement une négation non seulement de sa féminité mais aussi de son humanité. On peut rapprocher cet extrait à une réplique dans une conversation entre Hélène Lagonelle et l'Enfant dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Après que cette dernière ait eu son premier rapport sexuel avec le Chinois, Hélène dit à l'adolescente « tu es déshonorée maintenant<sup>87</sup> ». Le rapport entre ces deux citations réside dans l'appréhension que les autrices montrent de la sexualité féminine : dominer ses pulsions revient à conserver un honneur et une fierté, comme le décrit souvent Jelinek. Une femme sexuellement active apparaît comme sans dignité, et cet aspect de la féminité en devient alors indésirable et inutile. C'est une manière d'illustrer une attente sociale qui envisage une féminité passive comme plus désirable. Jelinek en fait de même pour les attributs plus artificiels de la féminité comme certains vêtements et accessoires. Dès le début de son roman, elle fait d'une robe ou encore de la coquetterie des éléments dangereux et dommageables pour une femme telle qu'Erika qui a l'ambition de réussir dans le domaine de la musique. La mère se révolte contre l'achat d'une robe par sa fille : « Die Mutter wütet sogleich gegen das Gewand<sup>88</sup> » (« Sur-le-champ la mère s'emporte contre le vêtement<sup>89</sup> ») et se déclare en guerre contre la coquetterie :

Nur diese Eitelkeit. Die verflixte Eitelkeit. Erikas Eitelkeit macht der Mutter zu schaffen und bohrt ihr Dornen ins Auge. Diese Eitelkeit ist das einzige, auf das zu verzichten Erika jetzt langsam lernen müßte. Besser jetzt als später, denn im Alter, das vor der Tür steht, ist Eitelkeit eine besondere Last. [...] Diese Erika ! Waren die Häupter der Musikgeschichte

---

85 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 108.

86 *Idem*, *La Pianiste*, op. cit., p. 93.

87 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 96.

88 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 7.

89 *Idem*, *La Pianiste*, op. cit., p. 1.

etwa eitel ? Sie waren es nicht. Das einzige, was Erika noch aufgeben muß, ist die Eitelkeit. Notfalls wird Erika zu diesem Zweck von der Mutter ganz glattgehobelt, damit nichts Überflüssiges an ihr haften kann<sup>90</sup>.

S'il n'y avait que sa coquetterie. Sa fichue coquetterie. La coquetterie d'Erika donne bien du fil à retordre à sa mère, elle lui ronge les sangs. C'est la seule chose à laquelle Erika devra un jour apprendre à renoncer. Le plus tôt serait le mieux, car l'âge venu – on en est à deux doigts – la coquetterie deviendra un fardeau supplémentaire. [...] Cette Erika ! Les grands maîtres de la musique ont-ils jamais été coquets ? Non. La seule chose qu'Erika doit encore sacrifier, c'est sa coquetterie. Si nécessaire, la mère la rabotera jusqu'à lui enlever la moindre aspérité, afin que rien de superflu ne puisse s'accrocher à elle<sup>91</sup>.

La mère Kohut veut donc effacer toute aspérité féminine sur sa fille pour qu'elle ne se concentre que sur sa réussite. La coquetterie (« Eitelkeit »), que nous avons donné en exemple de caractéristique de la féminité socialement attendue en introduction, devient un obstacle aux plans de la mère d'Erika. Non seulement cela contribue à rendre caduque une forme de féminité, mais aussi cet ascétisme oppresse à nouveau le personnage. Erika subit une pression de plusieurs côtés : elle a envie d'être féminine et d'être en quelque sorte normale, c'est-à-dire se fondre dans la norme, mais elle subit la pression de sa mère qui tente d'annuler son souhait et celui de la société. C'est d'une manière bien plus violente que Jelinek fait de la féminité un aspect indésirable, non valable, de la femme.

## **B. « La saleté, ma mère, mon amour<sup>92</sup> », le paradoxe de la figure maternelle**

### **a. Des relations mère-fille ambivalentes**

Un paradoxe commun aux trois œuvres de notre corpus réside dans les personnages qui incarnent les figures maternelles des romans. La mère, sans nom chez Duras et Jelinek et absente chez Yamada, alterne dans les trois romans entre comportement maternant, attentionné, concerné et attitude perverse ou passive. C'est donc véritablement un personnage « foncièrement hétérogène », comme l'écrit Wafa Ghorbel dans son article

---

90 *Idem, Die Klavierspielerin, op. cit.*, p. 11.

91 *Idem, La Pianiste, op. cit.*, p. 4-5.

92 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 30.

« La mère chez Duras : “ deux fois étrange, deux fois étrangère ”, l'exemple d'*Un Barrage contre le Pacifique* »<sup>93</sup>. Elfriede Jelinek et Marguerite Duras donnent une mère biologique à leur personnage féminin principal. Eimi Yamada choisit de ne même pas la mentionner, cependant on peut voir le personnage de Maria comme une figure maternelle de substitution. On constate en effet des similitudes plus ou moins grandes dans son comportement avec ceux des mères des autres œuvres, en particulier avec la mère d'Erika. Ce sont deux « mères » qui, comme nous l'avons déjà vu précédemment, oppriment et oppressent leur fille, ou du moins celle qu'elles maintiennent sous leur autorité. Leur manipulation et leur contrôle excessifs, entrecoupés de douces attentions, conduisent à une forme de déchéance mentale, entre amour et détestation. Cet effet final est aussi visible chez Duras, l'Enfant aime sa mère infiniment mais la déteste simultanément. Ainsi, chez ces deux autrices japonaise et autrichienne, on délimite nettement les différents comportements. Les bons sont cependant empreints d'un maternage bizarre, où l'on sent un arrière-fond malsain dans la relation maternelle. Jelinek décrit cela lors d'un repas entre les deux Kohut, après qu'Erika a caché à sa mère sa fréquentation d'un peep-show :

Hoffentlich hat sich Erika nicht verkühlt auf ihrer Reise, über deren Ziel sie der Mutter etwas vorlügt. Gleich zieht Erika einen warmen Schlafrock an. Erika und ihre Mutter essen eine mit Kastanien und sonstigem angefüllte Ente. Es ist ein Festessen. Die Maroni quellen der Ente bei allen Nähten heraus, die Mutter hat des Guten zuviel getan, wie es ihre Art ist. Salz- und Pfefferstreuer sind partiell aus Silber, das Besteck ganz. Das Kind hat heute richtige rote Backen, was die Mutter freut. Hoffentlich rühren diese Rotbacken nicht von einer fiebrigen Erkrankung her. Die Mutter sondiert mit ihren Lippen Erikas Stirn. Mit dem Thermometer wird es zum Nachtschisch noch zusätzlich überprüft. Fieber scheidet als Ursache zum Glück aus. Erika ist vollkommen gesund, dieser Fisch im Fruchtwasser der Mutter, der gut genährt worden ist.<sup>94</sup>

Pourvu qu'Erika n'ait pas pris froid au cours de son voyage – voyage dont elle dissimule le but à sa mère par quelque mensonge. Aussitôt Erika enfille une robe de chambre bien chaude. Erika et sa mère mangent du canard farci aux marrons et autres merveilles. C'est un repas de fête. Les marrons sortent par tous les bouts, fidèle à elle-même, la mère en a trop fait. Salière et poivrière sont en partie d'argent, les couverts entièrement. L'enfant a de bonnes joues rouges aujourd'hui, ce qui réjouit la mère.

---

93 Wafa Ghorbel, « La mère chez Duras : « deux fois étrange, deux fois étrangère », l'exemple d'*Un Barrage contre le Pacifique* » dans Najet Limam Tnani (dir.), *Marguerite Duras, altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

94 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 60.

Pourvu que ce ne soit pas une poussée de fièvre. La mère interroge de ses mères le front d'Erika. Vérification sera faite plus tard, au dessert, avec le thermomètre. Par bonheur, la fièvre est mise hors-de-cause. Erika, ce poisson bien nourri baignant dans le liquide amniotique maternel, est en parfaite santé.<sup>95</sup>

L'autrice augmente le contraste entre les activités personnelles d'Erika et sa vie avec sa mère en faisant se suivre ces deux épisodes. Erika seule est une femme aux envies sexuelles peu communes et affirmées, tandis qu'elle redevient une enfant, voire un nourrisson lorsqu'elle passe le seuil de son appartement. Cela rappelle d'ailleurs le passage où elle laisse entrer Walter Klemmer chez elle pour discuter de leurs envies, tenant tête à la mère Kohut qui reste pétrifiée devant l'insolence nouvelle de sa fille. Erika impose à ce moment-là le fait qu'elle est une femme avec de potentielles relations, elle arrache à sa mère le plaisir de mater excessivement une adulte. Dans l'extrait ci-dessus, Erika se transforme en enfant dès son retour de l'extérieur, enfilant un pyjama pour prendre son repas avec sa mère, soigneusement préparé par cette dernière. Tout comme l'excès de soins que la mère apporte à sa fille, elle a préparé un repas beaucoup trop important pour deux, où l'abondance déborde comme les marrons qui « sortent par tous les bouts » (« Die Maroni quellen die Ente bei allen Nähten heraus »). Par ce repas, on comprend que la mère souhaite le mieux pour sa fille qu'elle gave de repas de fête, trop opulents, avec de la vaisselle luxueuse pour l'occasion pourtant habituelle d'un dîner entre elles. Elfriede Jelinek montre Erika à travers les yeux de sa mère, transformée en bébé aux bonnes joues rouges (« richtige rote Backen ») duquel on surveille avec attention les poussées de fièvre. Elle va même jusqu'à lui prendre la température à plusieurs reprises pour s'assurer qu'elle va bien, sans même penser à lui demander, alors qu'Erika serait en moyen de lui indiquer comment elle se sent puisqu'elle est adulte et même de se soigner seule. L'autrice termine cet extrait par une phrase résumant toute la relation entre Erika et sa mère : « Erika, ce poisson bien nourri baignant dans le liquide amniotique maternel est en parfaite santé » (« Erika ist vollkommen gesund, dieser Fisch im Fruchtwasser der Mutter, der gut genährt worden ist »). C'est d'ailleurs cette métaphore ramenant la fille dans le ventre de sa mère qui illustre toute la dimension étrange dont nous parlions auparavant. Elle est plongée dans le ventre de sa mère à un âge adulte, comme prisonnière de l'influence maternelle mais en même temps dans son élément, comme un poisson dans l'eau. Kim se retrouve dans une situation comparable avec son amie Maria, dont le prénom évoque la maternité et la virginité. En japonais, le terme affectueux « nēsan », qui indique un rapport de sororité ici,

<sup>95</sup> *Idem, La Pianiste, op. cit., p. 49.*

est utilisé pour désigner Maria. Kim la désigne également par « Maria onēsan » qui ajoute une dimension honorifique et confère donc un statut supérieur à son amie. Kim la voit alors comme une instance plus haute qu'elle, de laquelle elle doit tirer des conseils pour savoir vivre sa vie intelligemment. Elle est alors complètement sous son influence, qu'elle perçoit dans l'extrait suivant comme inhabituellement indésirable :

- Sutekina karada shiteru ? Kono otoko.

Watashi wa kokoro wo misukasareta yō ni, dokimagi shinagara kao wo ageta. Maria nēsan wa butai de tsukate kuroi sofuto bō no shita kara watashi wo mitsumete bishō shita.

- Atashi ni mo, mata, sono otoko wa aishite hoshitte iunjanai no.

Watashi wa, sono toki igaina kao wo shita. Igai na koto ni. Itsumo watashi wa otoko wo ai sou to suru toki, kanojo kongau shite kita kara. Kanojo wa, watashi no rifujinna kongan ni hitokoto, dekinai wa, to kotaeta. [...] Soshite, kō tsudzuketa « Beddo no naka de, to iu toiukotonara dekiru keredo ne » to. Soshite watashi wa sou shite moratta. Watashi wa itsumo, sono anshinkan wo motte otoko wo aishi yasuragi wo e, jibun o fugusha no you ni kanjita. Tokoro ga ima no watashi wa shinjigatai koto ni igaina kao wo shiteiru.

- Oyamā ! Okashina ko ne. Anta no sonna kao, Mitakotonai wa. Konkai wa watashi no herupu wa hitsuyōna ite wake ?

- Wakannai. Atashi, konran shiteru. Itsumonara Maria onēsan no kotoba ga naniyori no seishin antenzai nanoni. Atashi, dokidoki shiteru. Dōshitandaro.

- Sore wa, ne, tatoes, atashi demo kare to beddo ni hairu nante, anta ga sōzō dekinai kara janai ?

Sōzō wa dekita. Supūn ga watashi no karada ni suru yō ni hoka no onna no karada ni kamiato wo tsukerukoto nado, wo. Sono shunkan, watashi no howo nama atatakai ekitai ga tsutawari ochita. Watashi wa bōzenjishitsu shite naiteita. Maria nēsan wa hito sashiyuri de watashi no namida wo nugutta.<sup>96</sup>

- Et il a un corps superbe, cet homme ?

Je relevai le visage toute confuse comme si mon cœur avait été percé à jour. Elle me fixa par-dessous le feutre noir qu'elle avait gardé sur la tête et sourit.

- Tu vas encore me demander de l'aimer, cet homme, je parie.

Mon visage se troubla. Ce qui était inattendu, car jusque-là, je l'avais effectivement chaque fois sollicitée quand je voulais aimer un homme. Aime-le avec moi. J'ai peur toute seule. [...] À ma requête insensée, elle répondait, non, je ne peux pas. Puis elle ajoutait : « Si tu veux dire au lit, je peux bien sûr. » Et je faisais en sorte que les choses se passent ainsi. Cela me rassurait et me permettait d'aimer l'homme avec tranquillité, comme une infirme qui aurait obtenu une assistance.

---

96 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 20-21.

Et voilà que maintenant je lui oppose un visage plein d'embarras...  
 - Oh ! La la ! Quelle drôle de fille ! Je t'ai jamais vue faire une tête pareille. Ça veut dire que tu n'as pas besoin de mon aide, cette fois ?  
 - Je sais pas. Je comprends pas ce qui m'arrive. Tes conseils ont toujours été pour moi le meilleur des tranquillisants. Je suis toute remuée. Mais qu'est-ce que j'ai ?  
 - C'est que tu ne peux pas l'imaginer au lit avec une autre, même moi.  
 Si, imaginer, je le pouvais : Spoon laissant ses morsures sur le corps d'une autre comme il le faisait avec moi. À cet instant, un liquide tiède coula le long de ma joue et, perdant toute contenance, je me mis à sangloter.  
 Maria essuya mes larmes du bout de son index.<sup>97</sup>

Maria est une amie très intime pour Kim puisqu'elle va jusqu'à partager ses amants avec elle, mais elle apparaît aussi comme une figure maternelle dont la jeune femme incertaine a besoin, telle une « infirme », pour pouvoir avancer. Les mauvaises attentions de Maria se conçoivent ici par le ton moqueur qu'elle a envers son amie visiblement triste : « Oh ! La la ! Quelle drôle de fille ! ». Son sourire à l'idée de coucher avec l'homme que son amie aime est aussi étrange ; elle se réjouit alors que son amie est troublée. Leur relation, d'un point de vue extérieur, peut être perçue comme déséquilibrée. On pourrait considérer que Maria profite des amants de Kim par cette habitude de les valider, qu'elle trouve une satisfaction mal placée à s'approprier ce qui ne lui revient pas et que cela lui permet d'avoir une emprise sur son amie. Cela se confirme d'ailleurs lorsque, dans un extrait que nous avons déjà étudié, elle a une relation sexuelle avec Spoon contre la volonté de Kim. La suite de ce moment complète d'ailleurs le sentiment de mauvaise influence que nous donne le passage précédent, et Maria apparaît comme nocive et hypocrite. Après que Kim a découvert Spoon et son amie en pleins ébats, cette dernière tente de la faire douter d'elle-même et de lui rejeter la faute dessus :

- Anta ga watashi ni kōsaseta noyou.  
 Watashi wa nani wo iwareteiru noka, mattaku rikai dekizu ni kanojo wo mitsumeru. Kono kotoba nīmoshi chūshaku ga tsuiteitara watashi wa osoide uchiro no pēji wo mekutta darō.  
 - Kim, anta no sei you.  
 [...]  
 -Toteyashinai.<sup>98</sup>  
 - C'est toi qui m'y as obligée.

<sup>97</sup> *Idem., Amère volupté, op. cit.*, p. 18 à 20.

<sup>98</sup> *Idem., Bedtime eyes, op. cit.*, p. 60.

Je la fixai sans rien comprendre à ce qu'elle venait de me dire. Si cette phrase était accompagnée d'une note, je me serais précipitée sur les pages en fin de livre.

- Kim, c'est de ta faute.

[...]

- Je ne te l'ai pas piqué.<sup>99</sup>

Maria tente de manipuler Kim pour pouvoir justifier son acte et ne pas en être responsable. La manipulation va même jusqu'à la perversité lorsqu'elle la prend par les sentiments. Elle lui dit qu'elle l'aime, et surenchérit : « Je t'ai aimée depuis toujours. Tu étais la seule chose à laquelle j'étais attachée<sup>100</sup> ». Kim est donc sa « chose », celle sur laquelle elle a une influence complète, elle lui appartient tout comme Erika semble appartenir à sa mère. Jelinek écrit d'ailleurs qu'elle est coincée, « ficelée, ligotée comme une momie égyptienne par ses obligations quotidiennes<sup>101</sup> » (« SIE ist mit den Stricken ihrer täglichen Pflichten verschnürt wie eine ägyptische Mumie<sup>102</sup> »). C'est en cela que Maria et la mère Kohut sont des figures maternelles semblables : elles usent de la possessivité et de la culpabilisation pour maintenir Erika et Kim sous leur influence unique. La pianiste est également la chose de sa mère, le chevreau<sup>103</sup> de la « Frauenbrigade<sup>104</sup> » Kohut que Yasmin Hoffmann traduit par « la petite chatte<sup>105</sup> », dont on ne laisse personne s'approcher pour mieux s'en emparer, les personnes extérieures étant apparentées à des prédateurs par la métaphore qui qualifie leur fille et petite-fille. La mère d'Erika la fait souvent culpabiliser, et on le remarque dès le début du roman lorsqu'elle rentre avec une nouvelle robe. Cet achat provoque une violente dispute suite à laquelle la mère Kohut joue la comédie pour amadouer sa fille : « à demie scalpée, la mère pleurniche au milieu du salon<sup>106</sup> » (« Die Mutter steht mit reduzierte Kopfhaar greinend im Wohnzimmer<sup>107</sup> »). Le scénario de l'adaptation cinématographique du roman par Michael Haneke laisse largement plus entrevoir la culpabilisation qu'utilise le personnage :

SALON.

*On entend off la télévision. La mère entre, tenant toujours la robe d'Erika et le livret. Tout en continuant à pleurnicher, elle se laisse tomber*

---

99 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 58.

100 *Ibid.*, p. 62.

101 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 72.

102 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 85.

103 *Ibid.*, « ihrem Kitz », p. 37.

104 *Ibid.*, la brigade féminine composée de la mère et la grand-mère d'Erika, p. 37.

105 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 28.

106 *Ibid.*, p. 5.

107 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 12.

*dans un fauteuil. Se tâte le crâne avec précaution. De temps à autre, elle regarde la télévision comme pour se consoler.*

*Au bout d'un moment, Erika entre. Pleurant nerveusement, elle erre dans la pièce, indécise, ne sachant si elle doit céder à sa mauvaise conscience ou à sa colère. La mère a pris acte de la présence de sa fille avec une imperceptible expression de triomphe.*

LA MÈRE (*qui pleurniche en quête de compassion*) : On devrait te couper les mains ! Frapper sa propre mère !

*À ces mots, Erika redouble de colère. [...]*

LA MÈRE : Ce chiffon était de toute façon beaucoup trop voyant, de toute façon à ton âge, tu devrais quand même savoir ce qui te va.

*Poignardée dans le dos, Erika se fige sur place et se retourne en sanglotant.*

ERIKA : Tu continues espèce de saleté ? Ça ne te suffit pas d'avoir déchiré ça ?!!... Je voudrais te voir...

LA MÈRE : Quoi ?

*Prise sur le fait, Erika ne sait que répondre, ou n'ose pas.*

LA MÈRE : Tu n'oses pas le dire, hein ? D'ailleurs, ce n'est pas la peine : je le sais bien, ce que tu voudrais. J'aurais pu faire une crise cardiaque, avec toute cette agitation ! Si c'est ça que tu veux, tu n'as qu'à continuer !<sup>108</sup>

Par ces quelques répliques, Haneke nous laisse voir les techniques de culpabilisation du personnage de la mère. Elle « pleurniche » dans le but de recevoir de la compassion, autrement dit elle feint de pleurer sincèrement, elle geint, tandis qu'Erika « pleure nerveusement » et sanglote, elle est vraiment affectée par la dispute avec sa mère et par sa réaction. La mère Kohut prend plaisir à provoquer sa fille et à attiser de mauvaises réactions à chaud car le script indique une « imperceptible expression de triomphe » qu'elle tente donc de dissimuler. On remarque aussi une victimisation constante que nous avons déjà pu aborder avant. Ici, la mère se plaint d'avoir soit disant presque eu une crise cardiaque par la faute d'Erika. Toujours dans le même esprit, Haneke décide de souligner ce trait de caractère de la mère dans le film *La Pianiste* et la montre en train de culpabiliser sa fille après le viol qu'elle a subi, alors qu'elle la panse en même temps : «... Je sais que c'est terrible, ma petite, mais ne t'en fais pas. Tu verras, demain ça ira déjà un peu mieux... Je ne sais pas s'il faut porter plainte... Tu sais, il n'y a pas de fumée sans feu... Et... après tout, c'est toi qui l'as laissé entrer... mais ne te fais pas de souci...<sup>109</sup>». Non seulement la mère minimise ce que vient de subir Erika, mais en plus elle lui sous-entend que c'est de sa faute, qu'elle aurait dû être plus prudente quant aux signaux qu'elle

---

108 Michael Haneke, *La Pianiste, scénario d'après le roman de Elfriede Jelinek*, Paris, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », éd. Phaidon, 2001, p. 12-13.

109 *Ibid*, p. 116.

envoyait à Klemmer. Elle véhicule alors des paroles qui sont totalement contraires à la cause féminine, qui rabaissent et diabolisent la femme comme peuvent le faire les injonctions que nous avons précédemment étudiées. C'est en plus un discours que l'on peut entendre régulièrement et qui circule dans certains esprits, ce qui redouble la pression sociale que peut ressentir le personnage.

La figure maternelle, autant chez Jelinek que Yamada, est donc dépeinte comme un personnage trompeur. Du même genre féminin que les personnages principaux, cette figure pourrait constituer un refuge comprenant les difficultés auxquelles elles sont confrontées. La place de mère et d'amie donne un sentiment de confiance aux autres personnages car elles sont perçues comme indubitablement bienveillantes. Cependant, sous couvert d'amour et d'attention, la mère d'Erika et Maria sont de véritables ennemies d'Erika et Kim. Elles laissent entrer les dangers d'une société envers les femmes dans leur foyer ou leur vie privée. Nous le verrons dans le prochain point de ce chapitre, mais elles sont en fait des victimes de l'ordre de la société que dénoncent les autrices en même temps qu'elles en sont les véhicules. C'est par cela que l'hétérogénéité dont parle Wafa Ghorbel à propos de la mère dans les romans de Marguerite Duras est totalement applicable aux figures maternelles de *La Pianiste* et d'*Amère volupté*.

### **b. Entre présence et absence symbolique de la mère**

La mère de l'Enfant dans *L'Amant de la Chine du Nord* inflige un autre type de violence à sa famille, plus passive mais pas moins violente. Le personnage de mère hétérogène auquel fait allusion Wafa Ghorbel est celui d'*Un Barrage contre le Pacifique* (1950), où Duras construit un personnage à la fois brutal, bruyant, puis calme et absent puisqu'il s'endort à n'importe quel moment. Ce serait réduire de manière trop importante les propos de Wafa Ghorbel de ne s'en tenir qu'à cela, mais c'est cette dualité paradoxale du personnage maternel qui nous intéresse ici. *L'Amant de la Chine du Nord* est une réécriture d'*Un Barrage contre le Pacifique*, une autre version, comme c'est le cas pour *L'Amant*. On perçoit quelque chose de la mère du *Barrage* dans celle de *L'Amant de la Chine du Nord* : l'absence signifiée par le sommeil est une vraie absence, une passivité dans le roman de 1991. De la même façon que la violence explosive et bruyante de la mère dans l'œuvre de 1950 réside en ces mêmes comportements passifs, ainsi que dans l'amour inégal envers les trois enfants, déjà visible entre Joseph et Suzanne dans *Un Barrage*

contre le Pacifique. La mère de l'Enfant serait comme la version condensée et complexifiée de la dualité maternelle dont Wafa Ghorbel parle. D'ailleurs, il n'est pas nécessaire de confronter différents extraits opposés pour montrer les multiples comportements de la mère comme nous l'avons fait pour Elfriede Jelinek et Yamada Eimi. Chez Duras, le paradoxe entre maternité aimante et violente est inhérent au personnage de la mère, les deux aspects ne sont pas séparés. Cela procure d'autant plus d'insécurité et de colère à l'Enfant, comme ici à propos de l'amour démesuré de la mère pour le grand frère Pierre :

La mère ment :  
- Je vous aime pareil mes trois enfants.  
L'enfant crie encore. À la faire se taire. À la gifler.  
- C'est pas vrai, c'est pas vrai. Tu es une menteuse...  
Réponds pour une fois... Pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous ?  
Silence. Et la mère répond dans un souffle :  
- Je ne sais pas pourquoi.  
Temps long. Elle ajoute :  
- Je ne l'ai jamais su...  
L'enfant se couche sur le corps de sa mère et l'embrasse en pleurant.  
Ferme sa bouche avec sa main pour qu'elle ne lui parle plus de cet amour.  
La mère se laisse insulter, maltraiter. Elle est toujours dans cette autre région de la vie, celle de la préférence aveugle. Isolée. Perdue. Sauvée de toute colère.<sup>110</sup>

La mère avoue préférer son premier fils à ses autres enfants. Cela constitue déjà une grande violence d'une mère envers sa famille. L'Enfant est effondrée, totalement déstabilisée, elle ne contrôle plus ses gestes qui sont spontanément violents à cause de sa profonde tristesse. Elle oscille entre gestes d'amour et de tendresse envers sa mère et comportement violent, en réponse à la brutalité de ce qu'elle vient d'entendre. Duras fait de la mère un personnage immobile, à peine sonore car elle répond « dans un souffle » après un silence. Elle est totalement passive et se laisse se faire violenter. Le fait qu'elle soit « dans une autre région de la vie », « isolée », « perdue » et « sauvée de toute colère » laisse entendre qu'elle est en quelque sorte morte. Elle est absente, comme inexistante. Marguerite Duras confirme cette impression en écrivant juste après que « la mère ne pleure pas : une morte<sup>111</sup> » et qu'elle est « morte de vivre<sup>112</sup> ». On peut comprendre cette dernière expression par le fait qu'elle est morte d'avoir trop aimé, trop ressenti. Par son manque de

---

110 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 26.

111 *Ibid.*, p. 27.

112 *Ibid.*, p. 27.

réaction, elle fait perdre tout repère à sa jeune fille. Elle semble être en manque d'une figure maternelle qui n'existe pas ou plus et qui est pourtant visible. C'est ainsi que la dualité de la mère se répercute sur l'Enfant. On peut penser aussi à un extrait de la fin du roman, proche du moment où le Chinois va se marier. Dans une discussion à ce propos, la mère conseille à sa fille ne plus jamais l'écouter. : « - Reste comme tu es. Ne m'écoute plus jamais. Promets-moi. Jamais. L'enfant pleure. L'enfant promet<sup>113</sup> ». Ce dialogue est déjà paradoxal : la mère demande à l'enfant ne pas l'écouter, mais en faisant cela elle attend que sa fille acquiesce et lui obéisse, ce qu'elle fait. C'est aussi la rupture officielle de tous les repères qu'une mère est sensée donner à son enfant. Ne plus l'écouter ni suivre ses conseils, c'est être indépendant d'elle, se séparer de ce qu'elle pouvait donner. Duras supprime alors d'une certaine façon la figure maternelle de la vie de l'Enfant. La rupture est difficile puisque l'Enfant pleure, c'est un deuil. Vers la fin de la discussion, l'autrice fait d'ailleurs une référence à la mère d'*Un Barrage contre le Pacifique* en faisant presque s'endormir la mère de l'Enfant. C'est aussi une façon d'imager l'absence de la mère dans la vie de sa fille : elle dort, elle ne parle plus, elle n'est plus avec elle mentalement bien qu'elle le soit physiquement. Wafa Ghorbel écrit que dans ce cas la figure maternelle « s'exclut intentionnellement du monde sans hésiter à délaisser sa fille<sup>114</sup> », c'est une sorte de mort mentale, ce qui résume très bien ce qui vient d'être conclut. L'Enfant reste alors seule avec la violence transmise par sa mère qu'elle contient profondément en elle.

Les figures maternelles des trois œuvres sont sensées être des remparts contre la violence mais sont en fait des fuites d'où découlent oppressions et malheurs. La mère est alors rejetée ou rejette son enfant, le laissant sans repère ou sans protection puisqu'elle devient elle-même nocive. Le matriarcat qui régit pourtant les familles ne semble en fait n'être qu'une surface et il n'émancipe pas les personnages. Ils se tournent alors vers la figure masculine du roman, incarnée en majorité par l'amant, qui lui aussi prolonge une forme de domination dénoncée par les autrices.

### **C. Les dominations masculines**

Nous commencerons ce nouveau point par une approche sociologique de l'opposition entre homme et femme dans la société, tout en complétant ce qui a été étudié à

---

113 *Ibid.*, p. 211.

114 Wafa Ghorbel, *art. cit.*, *op. cit.*, p. 157.

propos du personnage de la mère. Cette figure maternelle constituait déjà une forme de domination sur les personnages féminins dans notre point précédent. Nous disions justement qu'elle était un véhicule d'oppressions et de dominations présentes dans la société, alors qu'elle était en même temps une victime. À ce sujet, le sociologue Pierre Bourdieu définit la notion d'ordre sociologique hiérarchisé incorporé par les victimes dans *La Domination masculine* et explique :

Les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles. Ce qui peut conduire à une sorte d'auto-dépréciation, voire d'auto-dénigrement systématiques.<sup>115</sup>

Cet ordre sociologique est selon lui induit de « la définition sociale du corps<sup>116</sup> » qui, par une vision andocentrique des relations et de la société, place l'homme et sa virilité en haut de l'ordre hiérarchique des sexes et institue des différences sociologiques qui n'ont même plus besoin d'être justifiées à la suite de cette primauté. Par cela, on place les hommes et les femmes dans la société selon des « oppositions traditionnelles » comme « l'intérieur et l'extérieur », « la passivité et l'activité »<sup>117</sup>, ou encore le supérieur et l'inférieur, le positif et le négatif, déduit de la vision anatomique du sexe féminin considéré depuis le Moyen-Âge et encore dans certaines sociétés comme l'inverse du phallus, vide et effrayant<sup>118</sup>. On constate alors que cette vision andocentrique est largement visible dans les romans de notre corpus, en particulier dans *La Pianiste*. Le personnage de la mère d'Erika, à la fois bourreau et victime, prolonge de manière régulière les injonctions imposées aux femmes par une société phallocentrée. À propos du personnage de la mère dans *Die Giftmörderin* d'Elfriede Czurda comparé aux figures maternelles chez Jelinek, Susanne Böhmisch explique d'ailleurs que « la mère cite ces stéréotypes comme étant la seule vérité possible et insiste sur la nécessité de respecter la frontière entre l'espace des femmes (dedans, privé), et celle des hommes (dehors, public)<sup>119</sup> ». Cette affirmation est tout à fait applicable à la mère Kohut qui veille à séparer Erika de tout homme, à la faire rester dans leur foyer entièrement féminin à tout prix, sans savoir que sa fille se rend dans des lieux masculins et fréquente un jeune homme.

---

115 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, « Points essais », éditions du Seuil, 2014, p. 55.

116 *Ibid.*, p. 39.

117 *Ibid.*, p. 29.

118 *Ibid.*, p. 33 et 34.

119 Susanne Böhmisch, *Le Jeu de l'Abjection, étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, « Les Mondes germaniques », L'Harmattan, 2010, p. 103.

### **a. La loi de la nature ou la soumission à une figure d'autorité**

L'ordre public, sociologiquement considéré comme masculin, est très présent chez Elfriede Jelinek. Erika côtoie quotidiennement des hommes : sa discipline musicale est plutôt masculine, elle sort chaque jour, donne des cours à des jeunes hommes. L'extérieur décrit par l'autrice est hostile pour une femme et les hommes tentent de dominer toute personne de sexe féminin. La dichotomie entre intérieur et extérieur est d'ailleurs explicitement montrée lors du chemin d'Erika vers le peep-show situé dans un quartier excentré et peu fréquenté car dangereux :

Immer mehr Männer kreuzen jetzt Erikas Pfad. Die Frauen sind wie auf ein geheimes Zauberwort in den Löchern verschwunden, die man hier Wohnungen nennt. Um diese Zeite gehen sie nicht allein auf die Straße. Nur in Familienbegleitung ein Bier trinken oder Verwandte besuchen. Nur wenn ein Erwachsener dabei ist. Allerorten ihr unauffälliges, aber so dringend benötigtes Wirken und Weben. Küchendünste. Manchmal leises Töpfeklirren und Gabelkratzen.<sup>120</sup>

Des hommes de plus en plus nombreux croisent la route d'Erika. Par un coup de baguette magique, les femmes ont disparu dans les trous qu'on nomme ici logements. À cette heure, elles ne sortent pas seules. Uniquement en compagnie de leur famille, pour boire une bière ou rendre visite à des proches. Uniquement si un homme adulte les accompagne. Partout elles œuvrent, Pénélopes discrètes mais indispensables. Odeurs de cuisine. Ça et là légers bruits de casseroles, cliquetis de fourchettes.<sup>121</sup>

Les femmes reléguées dans les cuisines sont infantilisées dans cet extrait. Cela est encore plus visible en langue allemande car là où l'on précise « un homme adulte » en français, le terme d'« Erwachsener » se réduit à celui d'adulte. La marque du masculin en -er est bien présente, mais en dehors de tout aspect grammatical, elle peut rappeler la formule plus neutre et courante précisant qu'un enfant doit toujours être accompagné d'un adulte, tous genres confondus. En français, le groupe nominal « un homme adulte » accentue l'idée de domination masculine. Elle est aussi présente en allemand évidemment, mais la langue la sous-entend plus qu'elle ne l'expose comme en français. De plus, la disparition des femmes de l'extérieur après une heure tardive dépeint cet environnement comme dangereux par la présence unique des hommes, sortes de prédateurs. Les femmes

---

120 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 51.

121 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 40 et 41.

sont aussi affaiblies par la référence au trou, « Löchern » en allemand. Laisant le lecteur penser à une souris réfugiée dans son trou, on peut facilement faire le rapprochement de la femme avec un petit animal craintif et vulnérable. Elle est aussi directement reliée à la cuisine, cliché éminemment sexiste qu'on utilise aujourd'hui pour illustrer une vision arriérée de la place des femmes dans la société. Exclues de l'espace public, leur statut de citoyenne est alors également remis en question.

Pour revenir à la peinture des hommes en prédateurs, l'autrice animalise les hommes rencontrés à l'extérieur tout au long du roman. Leurs actions semblent contrôlées par des pulsions sans retenue. À chaque fois qu'elle se rend dans un lieu fréquenté par des hommes, Erika esquivé des « mains baladeuses<sup>122</sup> ». Au moment où elle se rend dans un cinéma-porno et espionne un couple pendant une relation sexuelle conflictuelle dans une plaine, elle éveille les soupçons de l'homme en faisant craquer une branche. Jelinek décrit l'homme comme un être à peine parlant, grommelant quelques phrases incompréhensibles et concentré sur son affaire. Elle en fait un portrait animal, décrivant des attitudes qui ressemblent au comportement d'un serpent en chasse puis d'un chien à l'affût. Elle décrit d'abord qu'il « ensalive » sa partenaire « comme une proie qu'il voudrait avaler<sup>123</sup> » (« Er speichelt sie ganz ein, als wollte er sie als Beute essen<sup>124</sup> »). L'homme est donc comme un reptile dégustant sa « proie », la femme. Il est d'ailleurs qualifié quelques lignes plus tard « d'ennemi » (« eines Feinds »). Une fois qu'Erika a trahi sa présence, l'homme se transforme en chien de chasse : « il prête l'oreille au vent » (« Er lauscht in der Wind »), il « aboie<sup>125</sup> » (« bellt<sup>126</sup> »). Dans *La Pianiste*, la relation entre homme et femme à l'extérieur est donc montrée dans une logique de loi de la nature. L'homme est le prédateur dominant, la femme sa proie. Yamada Eimi décrit aussi l'acte sexuel comme animal, où Spoon est apparenté à un chat mâle dominant la femelle, Kim, avec brutalité :

- Neko ga doiufū ni fakku suru ka shitteiru kai.

- No, shiranai wa.

Watashi wa ikinari senaka ni Supūn no karada no omomi wo kanjiru. Mune no shigemi ga watashi no sebome wo shigeki shi watashi wa nakisō ni naru. Soshite Spoon wa watashi no hidarikata ni ushiro kara, omoikiri kamizuita.

---

122 *Ibid.*, p. 119. « Jetzt weicht Fräulein Kohut einem frech nach ihr tappenden Jugoslawen aus » dans *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 138.

123 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 125.

124 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 145.

125 Les deux citations en français sont à la page 127 de *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*

126 Les deux citations en allemand sont à la page 146 de *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*

- Hidoi yo ! Dōshite ?  
- Omae wa shiranē darou kedo neko wa koo surunda. Mesu no katano ke ga zenbu nukechimau made na.<sup>127</sup>

- Tu sais comment font les chats quand ils baisent ?  
- Non, je n'en sais rien.

Subitement, il s'allonge de tout son poids sur mon dos. Sa poitrine velue irrite tellement mes vertèbres que j'en pleure presque. Puis se jette sur mon épaule et la mord à pleines dents.

- Aïe ! Pourquoi tu fais ça ?

- Toi, tu le sais peut-être pas, mais c'est comme ça qu'ils font les chats mâles. Jusqu'à qu'ils aient arraché tous les poils de l'épaule de la femelle.<sup>128</sup>

On remarque donc la même volonté de maîtriser brutalement son partenaire dans cette relation féline que dans celle entre l'homme reptile et sa proie chez Jelinek. La relation sexuelle apparaît comme le lieu d'une forte domination de l'homme sur la femme. Pierre Bourdieu fait référence à cela dans *La Domination masculine* : « Dessus ou dessous, actif ou passif, ces alternatives parallèles décrivent l'acte sexuel comme un rapport de domination<sup>129</sup> ». Chez Yamada comme chez Jelinek, on retrouve les alternatives dont parle le sociologue. L'Autrichienne décrit la femme comme « la partie inférieure du couple d'amoureux<sup>130</sup> » (« unterlegene Teil des Liebespaars<sup>131</sup> »), ce qui peut avoir un sens double : inférieure par sa position dans l'espace, en bas, et par sa position sociale. L'homme est également dans cet extrait la partie active du couple, alors que la femme reste passive malgré quelques ordres donnés en vain. Yamada Eimi reproduit aussi la position supérieure et inférieure des deux amants, où Spoon est actif et Kim passive. Les autrices semblent continuellement jouer de cet ordre hiérarchisé entre les personnages masculins et féminins. Cette domination est aussi utilisée pour le plaisir des deux femmes : Elfriede Jelinek et Eimi Yamada opèrent une « reconnaissance érotisée de la domination », une « subordination érotisée »<sup>132</sup> par les deux personnages féminins. La relation sexuelle est vue comme une conquête du masculin sur le féminin et cela leur plaît parfois. Nous avons déjà travaillé des extraits de Kim proposant à Spoon de la violer, ce qui faisait partie d'un jeu sexuel érotisant la violence et la domination. La lettre d'Erika demandant à Klemmer de la soumettre et de s'adonner à une relation masochiste est aussi dans cette optique de

---

127 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 37-38.

128 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 37.

129 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., p. 35.

130 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 127.

131 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op.cit, p. 147.

132 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., p. 37.

désir de domination érotique. Nous ne nous attarderons pas pour l'instant sur cet extrait du roman car il sera analysé dans la prochaine partie mais nous pouvons tout de même illustrer nos propos par quelques citations :

Erika erbittet sich, dass er bitteschön sämtliche Stricke und Seile so fest verknotet, dass du selbst diese Knoten kaum aufbringst. Schone mich nicht im geringsten, im Gegenteil, verwende deine ganze Kraft dazu ! [...] Damit ich nicht vor Schmerz winseln kann, stopfe mir bitteschön Nylons und Strumpfhosen. [...] schlage mir bitte, auch mit dem Handrücken, fest ins Gesicht [...].<sup>133</sup>

Erika demande de bien vouloir nouer si solidement ficelles et cordes que tu aies toi-même du mal à défaire les nœuds. Ne m'épargne en rien au contraire, emploie toute ta force ! [...] Pour m'empêcher de gémir de douleur, bâillonne-moi je t'en prie en m'enfonçant bas, collants, etc. etc. dans la bouche. [...] donne-moi du dos de la main un bon coup en pleine figure.<sup>134</sup>

Par ses demandes, Erika souhaite être passive dans une violence érotisée: « schone mich nicht » (« ne m'épargne en rien »), « stopfe mir » (« bâillonne-moi »), « schlage mir » qui signifie « frappe-moi » mais qui est traduit par « donne-moi ». Bien que Klemmer soit le sujet de ces actions, c'est Erika qui les demande en utilisant l'impératif et donc en donnant des ordres. Elle est soumise au dominant de la relation, Klemmer, mais elle s'impose à lui par ces injonctions. C'est un schéma propre au protocole sadomasochiste, où le dominé est finalement celui qui détient le pouvoir. Cependant, c'est sans doute après avoir très mal pris ces ordres et le désir impulsé par la pianiste que le jeune homme souhaite reposséder son statut de dominant en la violant. Certains passages montrent le rapport de force entre eux : le fait que Klemmer s'impose chez Erika est un acte de domination, d'autorité sur la pianiste, et est d'ailleurs qualifié d'acte de soumission d'Erika par l'autrice.

Marguerite Duras intègre quant à elle une figure de domination masculine au sein même de la fratrie de l'Enfant. Alors que les hommes chez Yamada et Jelinek sont montrés comme des prédateurs répondant à des pulsions sexuelles, Duras façonne une domination plus complexe et dont le but est moins explicite. Le grand frère de l'Enfant, Pierre, semble avoir pris la place d'une figure masculine autoritaire et violente dans la famille, après la

---

133 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 226 à 228.

134 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit. p. 197 à 198.

mort de leur père. Il remplace la figure paternelle mais il en fait trop. Comme chez les deux autres aitrices, on remarque que Duras reproduit une logique de relation de loi du plus fort, comme celle entre prédateur et proie que nous avons évoqué avant. Pierre est un jeune homme souvent qualifié de voyou, qui vole et se drogue à l'opium en faisant perdre de l'argent qu'elle n'a pas à sa mère. Dans les passages de *L'Amant de la Chine du Nord* où il apparaît, il ne parle que par le biais de l'impératif, du sarcasme, et il est clairement décrit comme un danger mortel pour son petit frère qu'il maltraite : « L'enfant, elle, c'est de Pierre qu'elle a peur. Qu'il tue Paulo. Qu'il le tue, peut-être même sans savoir qu'il tue<sup>135</sup> ». Sa simple présence convoque la peur et la colère :

La mère avait encore parlé à cette « petite fille », sa dernière enfant, elle lui avait dit qu'elle avait menti sur les raisons de faire rapatrier Pierre, de s'en séparer. Que ce n'était pas seulement à cause de l'opium.

La mère raconte :

- Il y a un mois ou deux, je ne sais plus, j'étais dans la chambre de Dô, vous êtes venus dîner, Paulo et toi. Je ne me suis pas montrée. Ça m'arrive quelquefois, vous vous ne le savez pas – pour pouvoir vous voir ensemble tous les trois, je me cache chez Dô. Thanh est arrivé, comme d'habitude, il a mis sur la table le thit-kho et le riz. Et il est sorti.

« Alors Paulo s'est servi. Pierre est arrivé après. Paulo avait pris le plus gros morceau du plat de thit-kho et tu l'avais laissé faire. C'est quand Pierre est arrivé que tu as eu peur. Pierre ne s'est pas assis tout de suite. Il a regardé son assiette vide et il a regardé l'assiette de Paulo. Il a ri. Son rire était fixe, effrayant. Je me suis dit que quand il serait mort il aurait ce sourire-là. Paulo a d'abord ri, il a dit :

« - C'est pour rire.

« Pierre a repris le morceau de viande dans l'assiette de Paulo et il l'a mis dans la sienne. Et il l'a mangé – un chien on aurait dit. Et il a hurlé : un chien, oui c'était ça.

« - Espèce de crétin. Tu sais bien que les gros morceaux c'est pour moi.

« C'est toi qui a crié. Tu as demandé :

« - Pourquoi pour toi ?

« Et il a dit :

« - Parce que c'est comme ça.

« Et tu as crié très fort. J'ai eu peur qu'on t'entende dans la rue. Tu as crié :

« - Je voudrais que tu meures.

« Pierre a fermé ses poings prêt à broyer la figure de Paulo. Paulo s'est mis à pleurer. Pierre a crié :

« - Dehors ! Dehors et tout de suite !

---

135 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 25.

« Vous êtes partis dehors, toi et Paulo. »<sup>136</sup>

Pierre fait régner la peur pour obtenir ce qu'il veut. Il impose sa présence et ses envies à sa famille, comme il force sa mère à payer son opium. On remarque qu'il apporte une si atmosphère lourde par sa violence et son autorité que les autres membres de la famille vont jusqu'à souhaiter son départ et même sa mort. Comme Yamada et Jelinek, Marguerite Duras animalise cette figure de domination : elle le compare à un chien, comme l'homme dans *La Pianiste*, ce qui rappelle la loi de la nature que nous évoquons. Pierre est déshumanisé par cela, mais aussi par son rire « fixe, effrayant », comparé à celui d'un mort et donc d'un autre monde. Le rire de Pierre est d'ailleurs rapproché à une malédiction plus tard dans le roman, lorsqu'il rit en regardant l'Enfant et le Chinois danser ensemble : « La malédiction revient. Elle est là, dans son rire obscène, forcé<sup>137</sup> ». Ce rire diabolique associé à la malédiction semble sonner l'approche de la violence inhérente au personnage. Après ce rire suscité par la danse des deux amants s'ensuit une altercation entre les deux hommes. Pierre serait prêt à battre son petit frère pour le simple motif qu'il aurait pris un morceau de viande plus gros. Les deux enfants répondent toujours immédiatement aux ordres de Pierre pour se sauver. Quelques pages après cet extrait, il est décrit que Paulo est allé se cacher dehors pour éviter son frère et qu'il s'est endormi. La mère semble encore une fois avoir une peur subite que Pierre le trouve et demande à l'Enfant de le retrouver. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Pierre est une figure de domination pour toute la famille mais il n'est un réel danger que pour Paulo. Toutefois, il semble être l'exact opposé du Chinois. Dans ses photographies du film *L'Amant*, Benoît Barbier a su représenter visuellement les différences des deux figures masculines :

---

136 *Ibid.*, p. 28 et 29.

137 *Ibid.*, p. 164.



Le Chinois et Pierre.<sup>138</sup>

Les deux personnages face à face s'opposent par leur position : Le Chinois est droit, élégant, stoïque, alors que Pierre est plus voûté et son langage corporel traduit une nervosité. L'amant est également plus propre sur lui, les cheveux impeccablement coiffés, alors que Pierre semble plus débraillé voire sale. Cette photographie représente très bien l'opposition symbolique dessinée par l'auteure entre les deux personnages.

### **b. L'amant Chinois : un anti-modèle de la domination masculine**

S'il incarne l'élément perturbateur de la famille, l'amant chinois prend néanmoins la place d'une porte de sortie pour la jeune fille. Au contraire des amants de *La Pianiste* et d'*Amère volupté*, le Chinois n'est pas vraiment une figure de domination, bien qu'il soit un homme appartenant à la minorité détenant la puissance financière de l'Indochine. Son âge et sa richesse pourraient laisser penser qu'il retient et contrôle l'Enfant et bien qu'il agisse comme un séducteur faisant connaître ses premières relations sexuelles à une jeune adolescente au début, il finit par se laisser sexuellement dominer par sa partenaire, ce qui

---

138 Jean-Jacques Annaud et Benoît Barbier, *L'Amant*, Paris, Grasset, p. 110.

laisse place à une égalité entre les deux amants. Julia Waters parle de cette union à travers la philosophie chinoise du *ying* et du *yang* dans son article « Faiblesse de l'amant chinois : l'expression d'une beauté masculine idéale ? ». Le *ying* et le *yang* sont la féminité et la masculinité. Selon la philosophie asiatique et surtout chinoise, ils entretiennent une relation binaire et s'inversent dans plusieurs situations, notamment dans la sexualité. Chaque être humain concentre des énergies féminines et masculines qui s'échangent durant l'acte sexuel. Nous avons cité un extrait de *L'Amant de la Chine du Nord* pour illustrer le réalisme des romans qui fait intervenir tous les sens dans l'écriture. Julia Waters cite l'extrait de l'*Amant* correspondant pour montrer le renversement des rôles sexuels passif et actif, et donc féminin et masculin, d'un point de vue linguistique et diégétique. Au moment de la première relation sexuelle du Chinois et de l'Enfant, on constate que le sujet de l'action passe du « il » au « elle », ce qui montre que « le rôle stéréotypé de séducteur-initiateur qu'assume l'amant chinois est progressivement renversé<sup>139</sup> ». Nous pouvons remarquer le même inversement dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit. Et alors il se retourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. Il veut faire des gestes pour l'aider. Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi. Elle dit qu'elle veut le faire.<sup>140</sup>

Il prend sa robe par le bas. Il lui enlève. Puis il fait glisser le slip d'enfant en coton blanc. Il jette la robe et le slip sur le fauteuil. Il enlève les mains de son corps, le regarde. La regarde. Elle, non. Elle a les yeux baissés, elle le laisse regarder. [...] Une fois qu'elle est là, posée, donnée, il la regarde encore et la peur le reprend. Il ferme les yeux, il se tait, il ne veut plus d'elle. Et c'est alors qu'elle le fait, elle. Les yeux fermés, elle le déshabille. Bouton après bouton, manche après manche.<sup>141</sup>

On remarque donc que l'amant est acteur et l'Enfant passive au début des deux extraits. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le début du changement de rôle s'opère lorsque le Chinois regarde l'Enfant, puis c'est elle qui se laisse regarder et qui reprend alors le contrôle. Julia Waters souligne que les émotions de l'amant, l'appréhension et les larmes, sont des émotions dites féminines d'un point de vue occidental. Au contraire, les

---

139 Julia Waters, « Faiblesse de l'amant chinois : l'expression d'une beauté masculine idéale ? », dans Najet Limam Tnani (dir.), *Marguerite Duras, altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, op. cit., p. 167.

140 Marguerite Duras, *L'Amant*, op.cit., p. 47 et 48.

141 *Idem.*, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 78.

gestes initiateurs de l'Enfant sont plutôt masculins. Ainsi, comme cela a été expliqué, les rôles féminins et masculins s'échangent comme le *ying* et le *yang*. Julia Waters parle de « réfutation libératrice des archétypes freudiens d'activité masculine et de passivité féminine<sup>142</sup> » d'un point de vue occidental, mais cette inversion des rôles pourrait être simplement normale d'un point de vue chinois. L'amant de l'Enfant est donc une figure qui se place contre la logique de domination masculine observée par Pierre Bourdieu et illustrée par Elfriede Jelinek et Yamada Eimi. Les assignations de genre sont dépassées, le personnage permet d'ouvrir une nouvelle perspective dans le rapport masculin-féminin. Il est celui qui nous permet également de montrer au mieux que la figure masculine de l'amant, dominant ou non, est une porte de sortie de la domination maternelle pour les trois femmes, ou au moins une tentative quand il est question d'Erika. Cette dernière voit sa relation avec Klemmer échouer dans l'acte de domination masculine ultime qu'est le viol et se retrouve de nouveau sous l'autorité de sa mère. Kim se retrouve seule et affectée après le départ de Spoon, mais elle est éloignée de l'influence et de la domination des figures maternelle et masculine de sa vie. Quant à l'Enfant, elle est aussi séparée de son amant, mais il lui a permis de s'éloigner encore plus des dominations et souffrances qu'elle connaissait dans sa famille. Elle est aussi passée, de manière symbolique, de « petite fille » à femme par l'union charnelle avec le Chinois, se dégageant alors de l'influence maternelle et fraternelle.

En définitive, on constate que les trois personnages féminins de notre corpus sont toujours dans une dynamique de sortie de leur foyer et des dominations qu'elles subissent. Elles tentent sans arrêt de se détacher des obligations et des injonctions qu'on leur impose tant sociologiquement que psychologiquement. Les espaces familiaux et conjugaux sont des lieux de domination alors que l'extérieur semble être libérateur, tout au contraire de l'opposition traditionnelle dont parle Bourdieu. C'est cette dichotomie entre intérieur et extérieur qui va être étudiée prochainement à partir d'adaptations cinématographiques de *La Pianiste* (*La Pianiste* de Michael Haneke, 2001), et de *L'Amant*, très comparable avec *L'Amant de la Chine du Nord* (*L'Amant* de Jean-Jacques Annaud, 1992) ainsi que de *Virgin Suicides* de Sofia Coppola (2000), adapté du roman du même nom de Jeffrey Eugenides (1993).

---

142 Julia Waters, *art. cit. op. cit.*, p. 167.

## **Chapitre 2 : Représentation stylistique et cinématographique de l'intériorité des personnages : entre désir de liberté, enfermement et contrôle**

À travers l'analyse filmique des adaptations cinématographiques des romans de notre corpus (*La Pianiste* (Michael Haneke, 2001), de *L'Amant* (Jean-Jacques Annaud, 1992) et de *Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999)), nous pouvons remarquer que les espaces spatiaux-temporels choisis ainsi que leur mise en scène révèlent l'intériorité des personnages féminins principaux. Le choix de *L'Amant*, adapté du roman homonyme de Duras, est cohérent puisque ce dernier est le deuxième livre du cycle du *Barrage*, donc une sorte d'autre version très ressemblante de *L'Amant de la Chine du Nord*. Les deux textes seront analysés. *Amère volupté* ne pourra pas être analysé cinématographiquement dans ce chapitre. Il a bien été adapté sous le titre original du roman, *Bedtime eyes*, par Tatsumi Kumashiro en 1987 mais ce film reste introuvable pour le moment. Il s'agit d'un film érotique appartenant au genre japonais « *pinku eiga* », qualifiant une forme de cinéma érotique *softcore* des studios japonais Nikkatsu, plus tard appelée « roman porno ». Nous avons choisi d'intégrer le roman *Virgin Suicides* de Jeffrey Eugenides (1993) et son adaptation cinématographique car nous retrouvons les mêmes caractéristiques spatiales et temporelles que dans les autres romans et films choisis. Cela nous permettait d'étayer nos remarques et d'étudier un roman qui avait été initialement inscrit dans notre corpus. Très intéressant pour de nombreux aspects que nous évoquons dans ce mémoire tels que les différents types de domination ainsi que les injonctions sociales et surtout le travail du corps féminin, nous l'avons reconsidéré dans un corpus secondaire pour sa portée politique plus légère et moins scandaleuse ou polémique que les autres romans. Ces deux œuvres américaines relatent les suicides successifs de cinq sœurs adolescentes enfermées chez elles par leurs parents suite à la désobéissance de l'une d'elles. En voulant préserver leurs filles de la découverte des relations sociales et de la sexualité, le couple les a plongées dans une forte dépression qui se terminera par le suicide. Ainsi, Eugenides et Coppola dénoncent une pression sociale et religieuse ciblant le genre féminin très présente aux États-Unis.

Par l'analyse d'une dichotomie entre intérieur et extérieur, des paysages décrits et filmés ainsi que du motif récurrent de la nuit, nous étudierons dans ce chapitre les stratégies cinématographiques, scénariques et stylistiques des auteurs, autrices, réalisateurs et réalisatrices. Ces différents choix trahissent des contraintes familiales et sociales

imposées aux personnages féminins mais aussi leurs volontés d'évasion et de transgression.

### **A) La dichotomie entre intérieur et extérieur : métaphores de l'enfermement et jeux de lumière**

Les trois romans dont il est question dans ce chapitre montrent une opposition flagrante entre environnement intérieur – en général le foyer familial – et environnement extérieur. En effet, on remarque que l'intérieur privé des personnages est synonyme de conflit, et de piège, alors que l'extérieur les montre plus libres et décidés. Cela est certainement dû au fait que la domination qui pèse sur les personnages féminins principaux réside en partie en l'instance de la famille. Cette opposition est travaillée d'un point de vue thématique et stylistique dans les romans en présentant le foyer familial comme un lieu faiblement éclairé, souvent nocturne, où les thèmes du conflit, de la violence et de la tristesse sont très présents. Au contraire, l'extérieur – que nous considérons être constitué de tout endroit autre que le logement familial – est le plus souvent décrit comme lumineux même la nuit et plus paisible, permettant aux personnages féminins d'être maîtres de leurs actes. Les adaptations cinématographiques explorent beaucoup le travail de la lumière, qui n'est parfois que très discret dans les romans, pour signifier la dichotomie entre intérieur et extérieur. Marguerite Duras, dans *L'Amant* mais surtout dans *L'Amant de la Chine du Nord*, donne de nombreuses indications spatio-temporelles et notamment sur les lumières et atmosphères des différents lieux. Au contraire, Elfriede Jelinek et Yamada Eimi ne précisent presque pas ces données qui sont tout de même devinées par le lecteur et très bien représentées dans le film *La Pianiste*. Dans son roman, Eugenides apporte comme Duras des précisions à propos de la lumière et des atmosphères dans lesquelles baignent les jeunes filles. On retrouve encore une fois l'opposition entre un foyer sombre et un extérieur coloré et saturé de brillance. Sofia Coppola suit ces indications dans son film et opère un travail très réussi des lumières et des couleurs.

#### **a. Un intrus chez soi**

Il est nécessaire pour ce premier point du chapitre d'introduire les propos de Thomas Elsaesser dans son article sur l'œuvre de Michael Haneke « Auto-contradictions performatives : les jeux mentaux de Michael Haneke ». Cet article nous permet en effet de

dessiner une image du foyer familial en dehors des seuls aspects visuels et lumineux des œuvres. Elsaesser remarque que plusieurs thèmes principaux sont toujours présents dans les films du réalisateur, et notamment l'introduction d'une force maléfique dans un foyer. Les précisions qu'il apporte font vraiment écho aux œuvres de notre corpus : « l'intrus – il s'agit presque toujours d'un homme – agit comme catalyseur ou déclencheur d'un conflit interne d'autodestruction ou d'implosion, le plus souvent dans une famille nucléaire<sup>143</sup> ». En effet, hormis dans *Amère volupté*, c'est l'apparition d'un personnage masculin dans la vie et surtout dans le foyer des personnages féminins qui signe le début des conflits et des violences familiales. Chez Yamada, c'est une figure féminine, celle de Maria, qui s'introduit de manière plus implicite dans la vie privée de Kim. En ayant un rapport sexuel avec son compagnon Spoon, elle devient l'intrus d'un foyer conjugal et déclenche le déclin du couple, tout comme les intrus masculins déclenchent celui d'une vie de famille. Walter Klemmer est la force maléfique introduite chez les Kohut. Cela est d'ailleurs explicitement montré tant par Jelinek que par Haneke lorsque le jeune homme s'invite chez Erika pour parler de sa lettre, puis lorsqu'il la force à le faire entrer dans l'appartement pour la violer. Chez Marguerite Duras et Jeffrey Eugenides, l'intrus masculin ressemble moins à une force maléfique, surtout en ce qui concerne le Chinois dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Il reste un intrus puisqu'il est extérieur à la famille de l'Enfant et en plus d'une autre origine, cependant il est un échappatoire pour la jeune adolescente, qui déclenche malgré lui des conflits familiaux. Dans *Virgin Suicides*, l'intrus masculin est Trip Fontaine, adolescent déjà sexuellement mature qui fréquente l'une des cinq sœurs, Lux. Il est le premier petit-ami à entrer chez la famille Lisbon, et il s'est d'ailleurs en quelque sorte imposé après avoir discuté difficilement avec le père Lisbon. Après une soirée au sein de la famille commencent des rapports sexuels rapides, cachés et formellement interdits qui pousseront les parents des filles à prendre la grave décision de les enfermer. Enfin, le terme de « famille nucléaire » utilisé par Thomas Elsaesser est cohérent pour désigner toutes les familles de nos œuvres. Le terme de famille nucléaire désigne une famille réduite, constituée d'un ou deux parents et d'un enfant. Cependant, on peut jouer sur les mots et comprendre cette expression par une famille littéralement nucléaire, qui frôle l'implosion et déjà remuée par des rancœurs ou des accidents. Il peut alors s'agir des addictions et des violences du couple de Kim et Spoon, de la sévérité déplacée de la mère Kohut sur sa fille de trente-six ans, du déséquilibre de l'amour maternel et de la brutalité

---

143 Thomas Elsaesser, « Auto-contradictions performatives : les jeux mentaux de Michael Haneke », traduit de l'anglais et de l'allemand par Bernard Genton, dans Valérie Carré (dir.), *Fragments du monde. Retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Paris, « Ciné-politique », éd. Le Bord de l'eau, 2012, p. 22.

du grand frère Pierre chez Duras, et enfin du récent suicide de la plus jeune des sœurs Lisbon au début du roman d'Eugenides. Par l'idée de la force maléfique introduite dans le foyer, nous devinons déjà un aspect sombre ainsi qu'une atmosphère lourde dans les maisons familiales des romans et des films.

### **b. Les motifs de la cage et de la vitre**

Afin d'analyser la dichotomie entre intérieur et extérieur dans les œuvres de notre corpus, nous pouvons relever les indications lumineuses des auteurs et autrices dans leurs romans, ainsi que des descriptions des intérieurs. Pour cela, nous pouvons encore une fois rapprocher les deux œuvres de Duras à celle de Jeffrey Eugenides. On note une réelle opposition, très recherchée, entre le foyer familial et l'extérieur. Marguerite Duras décrit beaucoup plus l'extérieur et les paysages, alors que Jeffrey Eugenides s'attelle plus à décrire le délabrement de la maison des Lisbon au fil du roman, en comparaison à un extérieur coloré et illuminé par le soleil. L'auteur et l'autrice comparent les maisons familiales à des cages, explicitement ou non. Dans *L'Amant*, Duras décrit le frère « derrière les murs d'une chambre fermée<sup>144</sup> », écoutant la mère qui bat l'Enfant. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la référence à la cage, dans une faible lumière, est clairement exprimée :

C'est la chambre à coucher de la mère et de l'enfant.

C'est une chambre à coucher coloniale. Mal éclairée. Pas de tables de chevet. Une seule ampoule au plafond. Les meubles, c'est un grand lit de fer à deux places, très haut, et une armoire à glace. Le lit est colonial, verni en noir, orné de boules de cuivre aux quatre coins du ciel de lit également noir. On dirait une cage. Le lit est enfermé jusqu'au sol dans une immense moustiquaire blanche, neigeuse. Pas d'oreiller mais des traversins durs, en crin. Pas de drap de dessus. Les pieds du lit trempent dans les récipients d'eau et de grésil qui les isolent de la calamité des colonies, les moustiques de la nuit tropicale.<sup>145</sup>

L'autrice décrit une chambre sombre remplie de meubles imposants et lourds, aux matériaux froids comme le fer et le cuivre, entourés de glace et d'eau. Les couleurs sont aussi froides, comme le noir du lit et du ciel de lit, ainsi que de la moustiquaire comparée à la matière gelée qu'est la neige. Il ne semble pas y avoir de confort dans ce lit sans drap ni oreiller que l'on pourrait retrouver dans une prison. Duras qualifie le lit de « cage », ce qui

---

144 Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 71.

145 *Idem*, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 23.

encourage le lecteur dans l'image carcérale qu'il se fait de la chambre de l'Enfant. On retrouve la référence au lit comme cage plus loin dans le roman, où l'autrice décrit la pension Lyautey et la lumière qui s'y trouve :

Toutes les fenêtres du dortoir sont ouvertes à cause de la chaleur. Les jeunes filles sont enfermées derrière dans les cages blanches des moustiquaires. On les reconnaît à peine. Les veilleuses bleues des couloirs les font très pâles, mourantes.<sup>146</sup>

Dans le dortoir, c'est la lumière bleue qui donne à l'atmosphère son caractère froid. L'indication « mal éclairée » dans le premier extrait devient ici plus forte car elle ajoute un côté morbide à l'espace du lit, en donnant un aspect mourant aux jeunes filles. Nous disions que tout extérieur était généralement opposé au foyer familial, mais au fil du roman, Duras semble désigner la pension Lyautey comme une extension de la maison de l'Enfant, et donc considérée de la même manière. Hélène Lagonelle désigne d'ailleurs la pension comme leur « maison natale<sup>147</sup> », peu après cette description.

Jean-Jacques Annaud suit les indications et descriptions de l'autrice. On retrouve l'obscurité décrite ainsi que la froideur de la chambre, symbolisée dans la colorimétrie de l'image. Le réalisateur insère la lumière bleue dont parle Marguerite Duras dans la majorité des scènes d'intérieur. Nous retrouverons également cela avec le film de Sofia Coppola. Ci-après, voici respectivement les photogrammes de la chambre décrite par l'autrice puis du dortoir de la pension :

---

146 *Ibid.*, p. 94.

147 *Ibid.*, p. 97.

La chambre de la mère et de l'Enfant.<sup>148</sup>



Dortoir de la pension dans la lumière bleue.<sup>149</sup>

---

148 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, France et Royaume-Uni, Renn Productions et Pathé Productions, 1992, 7min 44sec.

149 *Ibid.*, 50min 57sec.



L'Enfant dans son lit du dortoir, au teint gris et bleu.<sup>150</sup>

Les teintes sombres grises et bleues évoquent des moments tristes ou conflictuels du roman, comme si l'intériorité des personnages décolorait sur l'image. Alors que la voix *off* de Jeanne Moreau rapporte les mauvais souvenirs de l'Enfant concernant la maison de Sadec, Annaud choisit de montrer, toujours dans la même colorimétrie, le portail de l'école de la mère attenante à la maison :



École attenante au foyer familial, où la mère de l'Enfant enseigne.<sup>151</sup>

---

150 *Ibid.*, 51min 54sec.

151 *Ibid.*, 5min 03sec.

On remarque une lumière jaune dans l'arrière-plan. Il s'agit de la maison de l'Enfant, lors de la scène de repas conflictuel que nous avons cité et analysé dans le chapitre précédent. Jean-Jacques Annaud imagine cette scène dans un éclairage encore très sombre, très contrasté par l'unique plafonnier qui éclaire la table où dînent les frères et sœur :



Scène du repas.<sup>152</sup>

Ce plan est intéressant pour le contraste lumineux entre la lumière jaune et les ombres noires des meubles et de la fratrie. Il l'est aussi pour le commentaire de la voix *off* à ce moment-là qui associe ce souvenir et la présentation du foyer familial à « l'horreur de la maison de Sadec ». L'intérieur est ici explicitement montré comme néfaste.

Tout comme le fait Sofia Coppola, les plans en extérieur sont à l'opposé de ceux en intérieur. Annaud alterne, sur le modèle de Duras, entre scène en intérieur et scène en extérieur. Ces dernières sont toujours montrées sous la lumière d'un soleil doux, avec des rayons éclatants. De plus, les descriptions et plans d'intérieurs font état d'endroits fermés et exigus, alors que les paysages indochinois sont montrés en plan très larges. En extérieur, les personnages sont également beaucoup plus nets, habillés dans des couleurs claires qui réfléchissent la lumière solaire, comme si leur état d'esprit était en opposition à celui qu'ils ont en intérieur :

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, 5min 15sec.

Le bac sur le Mékong.<sup>153</sup>



Le quartier de Cholen, avec le Chinois et l'Enfant en blanc au fond.<sup>154</sup>

---

153 *Ibid.*, 3min 39sec.

154 *Ibid.*, 32min 52sec.



Duras décrit souvent la lumière qui correspond à ces plans en extérieur. Dans *l'Amant*, elle évoque « la lumière limoneuse du fleuve<sup>156</sup> ». On retrouve cet aspect sableux, ternissant un peu la lumière du soleil, dans le plan ci-dessus et dans toutes les images à proximité du fleuve. L'autrice attache aussi de l'importance au motif du ciel, bleu ou nocturne, qu'elle mentionne régulièrement et décrit dans *L'Amant de la Chine du Nord* comme un « éclaircissement de la terre jusqu'à la limite de la vue<sup>157</sup> ». Il est difficile de citer Duras concernant ses plans extérieurs sans empiéter sur le sujet des deux autres sous-parties du chapitre. Nous nous en tenons donc ici pour le moment. Comme nous l'expliquions, certains intérieurs qu'évoque l'autrice sont en fait symboliquement des extérieurs pour l'Enfant. La voiture du Chinois et sa garçonnière lui permettent d'échapper au foyer familial et de s'épanouir dans la découverte de sa sexualité. Ce sont deux intérieurs qui sont des sortes de bulles de tranquillité auxquelles les rayons du soleil ont accès. Duras mentionne d'ailleurs que la lumière du soleil perce à travers les persiennes de la garçonnière : « le soleil est sur le lit, dessiné par les persiennes<sup>158</sup> ». L'extérieur est visible et perceptible dans cet intérieur, contrairement à la maison de Sadec et au dortoir de la pension. La voiture permet aussi cette perméabilité rendue possible grâce aux vitres par

---

155 *Ibid.*, 1h 20min 19sec.

156 Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 29.

157 *Idem.*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 33.

158 *Ibid.*, p. 81.

lesquelles regardent les personnages. Nous le verrons juste après, mais Coppola et Annaud se rejoignent une fois de plus là-dessus. Nous étudierons plus amplement le motif du regard à travers la vitre, à la fois passage et barrière avec le monde extérieur, par le biais de quelques plans de *Virgin Suicides* qui s’y prêtent plus. Jean-Jacques Annaud montre un intérieur de la voiture lumineux, intime, duquel on peut voir le paysage défiler, accessible à la jeune fille qui désobéit aux consignes de rester enfermée à la pension. La garçonnière, bien qu’elle soit faiblement éclairée, contient une lumière douce, provenant de la rue et laissant deviner le climat chaud et l’ambiance des après-midis d’été :

Les amants souriants dans la voiture du Chinois, avec la route et le paysage visibles à travers la fenêtre arrière.<sup>159</sup>



---

159 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, film. cit., 19min 10sec.



La garçonnière éclairée par les rayons de soleil à travers les persiennes.<sup>160</sup>

Déjà clé dans les romans de Duras, la lumière est le miroir symbolique de l'état intérieur de l'Enfant. Le contraste entre la pénombre ainsi que le manque d'éclairage et la lumière naturelle et chaude du soleil nous permet de distinguer très clairement la dichotomie entre intérieur et extérieur. En cela, l'auteur et le réalisateur se rapprochent vraiment de Jeffrey Eugenides et Sofia Coppola. L'auteur américain fait de la maison familiale une cage, comme Marguerite Duras, par le fait même que les parents Lisbon enferment leurs filles. Dans son ouvrage *Sofia Coppola, Virgin Suicides*, Pierre Jailloux parle du motif du regard à travers la vitre très présent dans le film. La première suicidée Cécilia saute par la fenêtre pour mourir, et les quatre autres sœurs contemplant l'extérieur auquel elles n'ont pas accès par les vitres de la maison. Cet intérieur agit comme une prison, une séparation avec l'extérieur dont elles sont privées et qui est le moyen d'accéder à ce qui est interdit, il se différencie par cela de l'intérieur de la voiture chez Duras. Pierre Jailloux l'exprime bien :

L'atrophie d'un monde réduit aux quatre murs d'une chambre instaure une distance radicale entre les jeunes filles et leur environnement. Cette relation contrariée ou du moins filtrée trouve dans certains plans un relais rhétorique traditionnel : le regard à la vitre. Lux, le lendemain du bal, dit adieu au quartier qu'elle ne reverra plus en posant sa tête contre la vitre du taxi [...]. [...] C'est à travers la fenêtre de leur salon que les recluses

<sup>160</sup> *Ibid.*, 33min 38sec.

assisteront impuissantes à la condamnation à mort de l'orme mémorial, et derrière celle de leur chambre que Lux se remémore les mots doux de Trip : le souvenir (celui de Cécilia, celui d'un amoureux) ne s'appréhende que de loin, séparé par un écran qui en projette la silhouette. La fenêtre séparatrice suggère la transgression en même temps qu'elle interdit.<sup>161</sup>

Voici certains des nombreux plans qui montrent le motif du regard à travers la vitre :



Un jeune garçon présent lors du suicide de Cécilia contemple son fantôme à travers la vitre d'une voiture<sup>162</sup>. Le plan qui suit celui-ci met le spectateur à sa place : Sofia Coppola fait regarder le spectateur à travers une vitre.

---

161 Pierre Jailloux, *Sofia Coppola. Virgin Suicides*, Paris, « Contrechamp », éd. Vendémiaire, 2018, p. 26.

162 Sofia Coppola, *The Virgin Suicides*, États-Unis, American Zoetrope Pathé, 1999, 30min 05sec.



Lux regarde une dernière fois le quartier à travers la vitre arrière du taxi avant de rentrer chez elle, après le bal où elle a eu un rapport sexuel avec Trip<sup>163</sup>.



Les quatre sœurs regardent l'orme de leur jardin en train d'être abattu<sup>164</sup>. On note la puissante lumière du soleil provenant de l'extérieur.

---

163 *Ibid.*, 1h 02min 8sec.

164 *Ibid.*, 1h 06min.

On remarque donc, comme l'avance Pierre Jailloux, que la vitre marque la séparation avec ce qui a été retiré aux personnages, à ce dont ils n'ont pas accès. Dans la dernière image, les filles sont déjà enfermées et observent un extérieur lumineux dans un intérieur en arrière-plan sombre.

### **c. L'opposition intérieur/extérieur par la lumière et les couleurs** **chez Eugenides et Coppola**

Eugenides rattache tout le temps la lumière à l'état du foyer Lisbon. Il décrit près de six fois un foyer sombre, aux lignes raides, et surtout de plus en plus sale et mal odorant au fil du roman. Au début, l'auteur rapporte déjà une description d'une maison sale, mal rangée, vue des yeux du Père Moody qui vient consoler la famille du suicide de la plus jeune sœur :

Already the house showed signs of uncleanliness, though they were nothing compared to what was to come later. Dust balls lined the steps. A half-eaten sandwich sat atop the landing where someone had felt too sad to finish it. [...] Father Moody stood outside the bathroom, too bashful to enter that moist cave that existed as a common room between the girls' two shared bedrooms. [...] He would have seen the radiator stacked with glasses and Coke cans, the clamshell soap dish employed, in a pinsh, as an ashtray.<sup>165</sup>

Déjà la maison montrait des signes de saleté, bien qu'ils ne soient rien comparés à ce qui devrait suivre. Des boules de poussière parsemaient les marches. Un sandwich à demi mangé se tenait au sommet du palier où quelqu'un s'était senti trop triste pour le terminer. [...] Le Père Moody resta à la porte de la salle de bains, trop timide pour rentrer dans cette cave moite qui communiquait avec les deux chambres des filles. [...] Il aurait vu le radiateur où étaient entassés verres et boîtes de Coca, la coquille Saint-Jacques porte-savon employée, en cas de besoin, comme cendrier.<sup>166</sup>

Alors que cet extrait montre encore une maison habitée mais sale, une des dernières descriptions du roman dépeint une maison à l'abandon, invivable, dont l'odeur est irrespirable :

---

165 Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, New York, Warner Books Edition, 1993, p. 50.

166 *Idem.*, *Virgin Suicides*, traduit de l'anglais par Marc Chodolenko, Paris, « Points », éd. de l'Olivier, 2010, p. 55.

One morning, as Bonnie came out of the dirty mound, she left the front door open, and Uncle Tucker became aware of an odor unlike any other he had ever encountered. At first he thought it was merely intensification of Bonnie's wet-bird aroma, but it persisted even after she turned inside, and when we woke up, we smelled it, too. For even as the house began to fall apart, casting out whiffs of rotten wood and soggy carpet, this other smell began wafting from the Lisbon's, invading our dreams and making us wash our hand over and over again. The smell was so thick it seemed liquid, and stepping into its current felt like being sprayed. We tried to locate its source, looking for dead squirrels in the yard or a bag of fertilizer, but the smell contained too much syrup to be death itself. The smell was definitely on the side of life [...].<sup>167</sup>

Un matin, comme Bonnie quittait le tas de terre, elle laissa la porte d'entrée ouverte, et Oncle Tucker sentit une odeur qui lui était inconnue. D'abord, il crut que ce n'était qu'une bouffée plus forte de l'arôme d'oiseau mouillé de Bonnie, mais elle persista après qu'elle fut rentrée, et en nous réveillant, nous la sentîmes aussi. Car alors que la maison commençait à tomber en pièces, exhalant des bouffées de bois pourri et de moquette mouillée, cette autre odeur commença à sortir de chez les Lisbon, envahissant nos rêves et nous obligeant à nous laver les mains sans cesse. Cette odeur était si épaisse qu'elle semblait liquide, et lorsqu'on pénétrait dans son sillage on avait l'impression d'en être aspergés. Nous essayâmes de localiser sa source, cherchant des écureuils morts ou un sac d'engrais dans le jardin, mais l'odeur était trop sirupeuse pour être celle de la mort elle-même. L'odeur était définitivement du côté de la vie [...].<sup>168</sup>

La mort des sœurs Lisbon n'est plus très loin dans le roman et Eugenides transfère le délabrement de la maison sur l'une d'elles. Ainsi, Bonnie commence à sentir comme un « oiseau mouillé » (« wet-bird aroma ») et cela inspire au lecteur l'idée de pourriture, de mauvaise odeur qui est ensuite décrite à propos de la maison qui tombe en ruines. Cet environnement pourrissant qu'est le foyer Lisbon finit par engloutir ses habitants et les fige dans leur état dépressif observable à l'œil nu par les voisins. L'épaisse odeur de la mort que décrivent les gens du quartier se colle sur des êtres vivants, donnant une fois de plus l'impression qu'ils sont happés et figés dans un destin malheureux et palpable. L'orme malade dans le jardin reprend cette métaphore de la mort qui attrape littéralement les êtres vivants. Cécilia était obsédée par la nature et par cet orme. Il semble être une métaphore des cinq sœurs que l'on tente de dompter. La plus jeune d'entre elles avait d'ailleurs écrit dans son journal intime que l'abattage des ormes était un plan pour que tout soit plat (« In

---

167 *Idem*, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 165.

168 *Idem.*, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 169 et 170.

cynical entries she suggests the trees aren't sick at all, and that the deforesting is a plot "to make everything flat"<sup>169</sup> »). Sofia Coppola montre moins le délabrement par les objets et la saleté que Jeffrey Eugenides. Tout au long du film, elle oppose la maison des Lisbon à tout autre espace par un filtre bleu-gris terne que revêt de plus en plus l'image, comme chez Jean-Jacques Annaud dans *L'Amant*. Pierre Jailloux qualifie la teinte opaque et bleuté de linceul, faisant regarder le spectateur à travers un voile<sup>170</sup>. On peut d'ailleurs trouver le même motif du voile chez Duras et Annaud, où les moustiquaires du lit ajoutent un enfermement supplémentaire aux personnages et insèrent en quelques sortes l'idée de linceul et de la mort. L'assombrissement de l'image est induit par les descriptions de l'auteur, on imagine difficilement une maison contaminée par la mort et désordonnée à cause de la tristesse de ses occupants dans des couleurs douces et chatoyantes. Les autres maisons du quartier et leurs intérieurs sont beaucoup plus chaleureux. L'image est teintée d'un rose jauni comme une ancienne photo et les rayons du soleils percent toujours. Jeffrey Eugenides écrit cette opposition dans son roman :

The sun had fallen below the horizon, but still lit the sky an orange chemical streak more beautiful than nature. Across the street the Lisbon house was dark except for the red haze of Cecilia's shrine, nearly hidden.<sup>171</sup>

Le soleil était tombé sur l'horizon mais illuminait encore le ciel d'une traînée d'orange chimique plus beau que nature. De l'autre côté de la rue la maison Lisbon était sombre, excepté le halo rouge de l'autel de Cécilia, presque caché.<sup>172</sup>

On retrouve alors cette opposition des couleurs et des lumières décrite par Eugenides dans de nombreux plans du film :

---

169 *Idem.*, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 44.

170 Pierre Jailloux, *Sofia Coppola. Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 17.

171 *Ibid.*, p. 201.

172 *Idem.*, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 207.



Intérieur d'une voisine des Lisbon plongé dans une atmosphère douce, aux tons rose et jaune.<sup>173</sup>



Quartier des Lisbon verdoyant et ensoleillé.<sup>174</sup>

---

173 Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, film cit., 27min 31sec.

174 *Ibid.*, 1h 10min 46sec.



Maison des Lisbon.<sup>175</sup>



Intérieur des Lisbon sombre et désordonné avant la découverte des corps des sœurs.<sup>176</sup>

---

175 *Ibid.*, 1h 14min 08sec.

176 *Ibid.*, 1h 20min 17sec.

L'opposition visuelle est flagrante, tout comme elle l'est chez Duras entre les intérieurs de la maison ainsi que de la pension et les paysages de l'Indochine. On peut ajouter également que les cinq sœurs Lisbon sont une incarnation de la lumière, en particulier Lux. Eugenides décrit toujours les jeunes filles comme étant lumineuses, habillées en blanc ou du moins des tons clairs, au visage immaculé. De plus, le prénom de Lux signifie « lumière, clarté » en latin. C'est également cette dernière que nous suivons le plus dans le film comme dans le roman. Les cinq sœurs réunies sont associées à une gigantesque irruption de lumière naturelle lors d'une soirée au sous-sol, dans un intérieur froid et raide :

We were directed downstairs to the rec room. The steps were metal-tipped and steep, and as we descended, the light at the bottom grew brighter, as though we were approaching the molten core of earth. By the time we reached the last step it was blinding.<sup>177</sup>

Nous fûmes dirigés vers la salle de jeu qui se trouvait au sous-sol. Les marches étaient bordées de métal et raides, et à mesure que nous descendions, il y avait de plus en plus de lumière, comme si nous approchions du centre en fusion de la terre. Lorsque nous atteignîmes la dernière marche, elle était aveuglante.<sup>178</sup>

Dans le film, la chambre des cinq sœurs est la seule pièce qui semble résister, un temps seulement, à l'obscurité croissante dans la maison. Coppola la montre donc rose et enfantine premièrement, dans une lumière qui se grise légèrement, puis le filtre terne et bleuté la contamine presque totalement. La lumière même des filles disparaît, faisant passer leurs visages rose à un teint blafard :

---

177 Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 25.

178 *Idem.*, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 31.



La chambre des filles Lisbon.<sup>179</sup>



La même chambre quelques minutes plus tard, beaucoup plus terne, pendant que la voix *off* souligne le délabrement des esprits et de la maison.<sup>180</sup>

---

179 Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, film cit., 1h 4min 11sec.

180 *Ibid.*, 1h 11min 22sec.

Le foyer familial est alors, comme chez Duras, en totale opposition visuelle et symbolique avec l'extérieur. Chez les deux auteurs, on retrouve un aspect naturel de la lumière. C'est en effet le soleil qui illumine l'extérieur et cette même source lumineuse qui n'arrive pas à percer l'intérieur du foyer.

#### **d. La lumière artificielle pour symboliser le tourment**

Elfriede Jelinek et Yamada Eimi font plutôt appel à des lumières artificielles, celles de l'éclairage urbain ou de la scène. Les deux autrices ne donnent que très peu d'informations quant à la lumière du foyer familial ou conjugal. Yamada nuance l'ambiance de l'appartement en mentionnant le temps à l'extérieur et précise une fois qu'elle se réveille lors d'une journée pluvieuse qui confère à son appartement une « atmosphère de fin d'après-midi<sup>181</sup> », ou encore que la lumière dans l'appartement est « éblouissante<sup>182</sup> ». On peut aussi relier la lumière artificielle de la scène à *Amère volupté*, puisque Kim est chanteuse dans un club et mentionne un éclairagiste lors du spectacle de Maria. Jelinek décrit des lumières nocturnes ou de fin journée ainsi qu'extérieures que nous analyserons ensuite. C'est donc plutôt l'ambiance conflictuelle entre Kim et Spoon et les deux Kohut qui laissent imaginer une atmosphère sombre au lecteur. En ce qui concerne *La Pianiste*, le scénario de Michael Haneke nous donne malgré tout des indications qui confirment cette impression. Presque chaque scène qui se déroule à l'appartement des Kohut est filmée au moment de la nuit et donc sous des lumières artificielles. Ces dernières laissent tout de même l'appartement dans une certaine obscurité, tout comme les autres foyers dont nous avons parlé. La première scène du film de Michael Haneke est une scène de dispute dans l'appartement familial sombre :

---

181 Yamada Eimi, *Amère volupté*, op. cit., p. 31.

182 *Ibid.*, p. 49.



Erika hostile et sa mère se disputant pour l'achat d'une robe, dans un appartement mal éclairé.<sup>183</sup>



Les deux Kohut, toujours pendant la même dispute, seulement éclairées par une lampe.<sup>184</sup>

---

183 Michael Haneke, *La Pianiste*, Paris, Mk2 Éditions, 2001.

184 *Ibid.*, 3min 22sec.

On retrouve ce même faible éclairage donné par quelques lampes dans presque toutes les scènes qui se déroulent dans l'appartement familial. Alors que Jeffrey Eugenides et Marguerite Duras parlent d'une lumière éclatante et naturelle pour l'extérieur, Elfriede Jelinek reste constamment dans cet éclairage artificiel même lorsque Erika sort et prend un peu de bon temps malgré la présence de sa mère, comme par exemple quand elle rencontre Klemmer lors d'un concert privé. Ainsi, bien que l'appartement soit encore éclairé par des lumières artificielles, Haneke les montre plus chaleureuses, dans des tons orange et jaune plutôt que les tons blancs des lumières de l'appartement des Kohut :



Erika lors d'une représentation privée, dans une ambiance plus chaleureuse aux tons jaunes et bruns.<sup>185</sup>

La lumière blanche et froide de l'appartement se retrouve aussi à l'extérieur, dans le conservatoire où enseigne Erika, mais cette fois-ci elle est naturelle. Il semblerait que sa froideur et sa raideur déteignent sur l'environnement rigide dans lequel elle évolue. Encore une fois, la luminosité des images retranscrit l'état d'esprit du personnage féminin et la symbolise. La blancheur quelque peu poussiéreuse de la lumière et de l'atmosphère est toujours présente dans les cours d'Erika, mais Haneke la rend la plus éclatante et la plus froide lors du premier rapport sexuel de Klemmer et sa professeure dans les toilettes, où cette dernière se montre frigide, dure et exigeante envers son partenaire :

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, 13min 48sec.



Erika ordonnant à Klemmer de ne plus rien faire.<sup>186</sup>

Haneke oppose les deux personnages et leur désir dans ce plan. Erika est au fond à gauche et de face, Klemmer en premier plan à droite, de dos. Isabelle Huppert incarne le personnage féminin dans une sévérité sensuelle, mais très dure, comme la lumière dans son dos qui transperce la salle. Leurs caractères paradoxaux se ressemblent. Cet éclat blanc rend la pièce grise, terne encore une fois, tout comme le teint des personnages et leurs vêtements. Comme dans *Virgin Suicides* et *L'Amant*, les images revêtent un filtre grisâtre pour évoquer l'intériorité des personnages féminins en souffrance. Comme pour les autres films, on peut penser au linceul de Pierre Jailloux qui recouvre les images. Ici, la lumière de la fenêtre peut complètement s'apparenter à un voile qui isole les deux personnages de l'extérieur, les ramenant, comme l'Enfant et le Chinois, à une bulle d'intimité. Enfin, la source naturelle de la lumière peut faire penser au laisser aller des personnages dans le désir. Contrairement à l'éclairage artificiel et blanc de son appartement où elle est surveillée et contrôlée, Erika est ici seule et montre petit à petit son désir masochiste à son partenaire. La lumière artificielle évoquerait alors potentiellement la frustration et le contrôle, alors que la rare luminosité naturelle s'apparenterait au désir que le personnage libère. Cette hypothèse se confirme lorsque l'on observe la luminosité que Haneke utilise lors des escapades secrètes de la pianiste. Quand elle se rend dans une sorte de *sex-shop* muni de cabines vidéo – qui est en fait un *peep show* dans le roman – le réalisateur fait

---

186 *Ibid.*, 1h 9min 5sec.

traverser à Erika une ville nocturne colorée de néons et remplie de jeunes gens et d'activités. L'autrice décrit ces lumières et couleurs dans un extrait de son roman :

Es brausen Ströme von Neonlicht in Eiskälte durch Eissalons, durch Tanzhallen. Es hängen Trauben von summendem Licht an Peitschenmasten über Minigolfanlagen. Ein flimmernder Kältestrom. Gestalten IHRES Alters lagern in der schönen Ruhe der Gewohnheit vor Nierentischen mit gläsernen Kelchen, in denen lange Löffel wippen, diese Stengel kühler Blumen. Braun, gelb, rosa. Schoko, Vanille, Himbeer. Die dampfenden bunten Kugeln sind von den Deckenleuchten zu beinahe einförmigem Grau getönt. Blitzende Portionierer warten in wassergefüllten Behältern, auf dem Wasser Eisfasern. In der Zwanglosigkeit der Freude, die sich nicht ständig ausweisen muß, lagern die jungen Silhouetten von ihren Eistürmen, bunte Papierschildchen sticheln daraus hervor. Dazwischen versteckt das grelle Geröll von Cocktailkirschen, Ananaszweigen, Schokosplitt.<sup>187</sup>

Des flots de néons glacés déferlent sur les salons des glaciers, sur les dancings. Des grappes de lumière bourdonnent aux réverbères des mini-golfs. Fleuve glacial et scintillant. Avec la sérénité qui naît de l'habitude, des êtres de SON âge campent devant les tables rognon chargées de calices de verre où de longues cuillers oscillent, tiges de fleurs de glace. Marron, jaune, rose. Chocolat, vanille, framboise. Les plafonniers teintent d'un gris presque uniforme les boules fumantes. Des pinces rondes en nickel attendent dans des bacs remplis d'eau ; sur l'eau, des filaments de crème glacée. Avec le naturel d'une joie qui n'a pas à se justifier constamment, ces silhouettes jeunes campent devant leurs donjons de glace piqués de petits parasols en papier de couleur. Dissimulées au centre, en éboulis criards, des cerises à cocktail, des rondelles d'ananas et des pépites de chocolat.<sup>188</sup>

Erika passe dans un endroit fréquenté qui semble être un lieu de rencontres et de détente. Jelinek utilise une isotopie de l'eau, en particulier dans sa forme gelée : « Ströme von Neonlicht in Eiskälte durch Eissalon » (« des flots de néons glacés [...] sur les salons des glaciers »), « ein flimmernder Kältestrom » (« fleuve glacial et scintillant »), « kühler Blumen » (« fleurs de glace »), « Wasser » (eau), « Eistürmen » (« donjons de glace »). L'isotopie des couleurs et des goûts est aussi aisément remarquable. Les goûts sont associés aux couleurs : « braun, gelb, rosa » (« marron, jaune, rose »), « Schoko, Vanille, Himbeer » (« chocolat, vanille, framboise »), « grau » (« gris »), « bunte Papierschildchen » (« petits parasols en papier de couleur »), « grelle » (éblouissants mais

---

187 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 60.

188 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 49.

traduit par « criards »), « Cocktailkirschen, Ananaszwiegel, Schokosplitt » (« des cerises à cocktail, des rondelles d'ananas et des pépites de chocolat »). Ainsi l'autrice décrit un endroit urbain et saturé de couleurs, de lumières et de textures où le pêché de la gourmandise résonne avec la luxure qui doit suivre. On s'imagine un endroit lumineux qui détonne complètement des autres lieux fréquentés par Erika, habituellement voilés de blanc et de gris. On retrouve la froideur du personnage par l'évocation répétitive de la glace, mais celle-ci est associée à la gourmandise et l'ambiance joyeuse d'un moment de partage : cela pourrait faire penser au sadomasochisme, entre sévérité en surface et assouvissement d'un désir. Cependant, autant dans le film de Haneke que dans le roman de Jelinek, la pianiste détonne dans cet univers coloré. Sa sévérité et les tons neutres qui lui sont affiliés restent sur elle dans l'adaptation cinématographique et Elfriede Jelinek complète la description précédente par une phrase qui atténue toute l'ambiance joyeuse et festive autour d'elle de manière abrupte : « Nur davon, daß SIE es betrachtet, wird IHR Gesicht schon abfällig<sup>189</sup> » (« Ce spectacle suffit à rendre SON visage dédaigneux.<sup>190</sup> »). Michael Haneke suit un procédé similaire. Il montre Erika en train de marcher d'un pas décidé voire stricte, une moue agacée lorsqu'elle croise des jeunes, le tout dans un décor rouge foncé où des néons roses et violets brillent en fond. On distingue aussi les tables remplies de la description de Jelinek. Le premier plan ci-dessous pourrait correspondre à la phrase qui finit la description de l'endroit. Erika se fait bousculer et le spectateur aperçoit son expression dédaigneuse et agacée, le regard fixé sur la personne qui lui a donné maladroitement un coup d'épaule. Les personnes autour d'elle sont, tout à son contraire, souriantes et accompagnées. On remarque derrière elle les murs rouges ainsi que les tables chargées. La deuxième image nous permet de montrer la démarcation opérée par le réalisateur entre le décor urbain nocturne très coloré par le rose et le violet des néons et la teinte gris-beige qu'Erika porte constamment sur elle. Comme nous le disions auparavant, les lumières saturées et brillantes du monde festif seraient censés marquer un relâchement de la part d'Erika, cependant elles mettent en exergue son contrôle excessif et sa frustration. D'ailleurs, elle est sur le chemin pour aller regarder des films pornographiques dans des cabines à cet effet mais elle ne fait rien : elle regarde et se contrôle. Malgré la tentation, elle ne cède pas. Ces néons en contraste avec le personnage pourraient évoquer la même chose : malgré sa présence dans un lieu de détente, elle reste impassible et ne se mêle pas à l'atmosphère de l'endroit.

---

189 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 61.

190 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 49.

Erika après s'être fait bousculer.<sup>191</sup>



Erika en contraste avec les néons.<sup>192</sup>

---

191 Michael Haneke, *La Pianiste*, film cit., 23min 19sec.

192 *Ibid.*, 23min 33sec.

Ici, Erika ne semble pas du tout en accord avec son environnement. Il est nécessaire de constater que cela est une exception, puisque nous verrons que les personnages se fondent en fait dans les paysages et les décors dans lesquels ils se trouvent.

## **B) Une typologie des paysages à l'image de leur rôle initiatique**

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! Une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles [...].

Charles Baudelaire, « Le Confiteur de l'artiste »,  
*Petits poèmes en prose*, 1868.

En analysant les jeux de lumières créés par les autrices, les auteurs, les réalisatrices et les réalisateurs, nous nous sommes rendu compte qu'il existait une typologie des paysages assez affirmée en fonction des œuvres. Marguerite Duras montre un fort attachement aux paysages fluviaux, maritimes ou océaniques et à l'élément de l'eau ; Elfriede Jelinek fait évoluer Erika dans un paysage exclusivement urbain et peuplé ; Jeffrey Eugenides évoque plus les végétaux et la végétation du quartier des Lisbon que son urbanité. Étudier les symboles contenus dans les paysages d'une œuvre est habituel : cela permet de rendre compte d'une personnalité, voire d'une intériorité et d'une destinée propres aux personnages qui évoluent dans ces environnements. Le personnage fusionne avec un environnement totémique et interagit avec, cela conditionne donc le lecteur à envisager la suite des romans d'une certaine manière.

### **a. L'eau chez Marguerite Duras et Jean-Jacques Annaud**

Le cas de l'Enfant et du cadre fluvial, maritime et océanique de son Indochine natale est le meilleur exemple de notre corpus pour illustrer cela. Les romans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* ainsi que le film de Jean-Jacques Annaud contiennent le type de paysage le plus fort symboliquement. C'est aussi celui qui est le plus récurrent dans les œuvres. L'eau est constamment présente. La mer est évoquée, mais on retrouve plutôt le fleuve du Mékong, les Océans Indien et Pacifique, ainsi que d'autres formes de l'élément

de l'eau comme la pluie, le brouillard ou la brume. On constate que la vie de l'Enfant est rythmée par les éléments aquatiques qui ponctuent les œuvres. Sa rencontre avec le Chinois est initiée dans le récit avec la simple phrase « C'est le fleuve<sup>193</sup> » dans *L'Amant de la Chine du Nord* et « C'est la traversée du fleuve<sup>194</sup> » dans *L'Amant*. C'est un plan général de ce même fleuve, le Mékong, qui ouvre le film de Jean-Jacques Annaud et situe l'action :



Une des premières images du film adapté de *L'Amant*.<sup>195</sup>

Par la situation de ces phrases dans le récit, juste avant d'initier la première rencontre des amants, Duras associe directement le Mékong à la relation de l'Enfant avec le Chinois. Le fleuve est le décor de leur relation et il l'incarne. Il est ensuite décrit à travers une évocation d'éléments naturels immenses et puissants dans *L'Amant*, plus que dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve. Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans, les territoires d'eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans. Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait.

---

193 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 35.

194 *Idem.*, *L'Amant*, op. cit., p. 15.

195 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, film cit., 3 min 24 sec.

Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac, la nuit, parce que toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat.<sup>196</sup>

Cette description de la puissance destructrice du fleuve et de sa beauté pourrait décrire également la relation à venir entre le Chinois et l'Enfant. Elle est face à ce qui va suivre, soit son amour pour l'amant chinois, en regardant le fleuve, lieu qui signe le début de leur relation. La naissance de leur amour va vite, elle semble sans limite et inarrêtable, comme les fleuves décrits dans le premier paragraphe. La peur de se voir emportée par le courant pourrait faire penser au déni de l'Enfant quant à ses sentiments envers le Chinois. Elle lui dit à plusieurs reprises qu'elle ne l'aime pas et finit par comprendre l'ampleur de son amour lors de son départ pour la France. Dans l'angoisse des câbles qui cèdent, du courant fort qui « emporterait tout », ou encore dans l'image « du vent qui se débat », on peut voir une peur de s'avouer son amour, de voir sa relation avec le Chinois autrement que seulement sexuelle. Même si le lecteur ne le distingue pas encore, la relecture de cet extrait fait sens avec la puissance des sentiments que décrit Duras dans le reste du roman. Le courant du fleuve qui emporterait même une ville peut faire penser au fait que la relation amoureuse des amants est intimement liée au territoire sur lequel ils vivent. Les souvenirs de leur union, en particulier dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'emportent sur la description de leur environnement. C'est ce même élément de l'eau qui va ensuite séparer les amants, lors du départ en bateau de l'Enfant. Le fleuve ouvre la relation, la mer et l'océan la terminent.

Dans son livre *Le Discours féminin chez Marguerite Duras, un désir pervers et ses métamorphoses*, Stephanie Anderson réserve une petite sous-partie au thème de la mer et indirectement de l'eau dans l'œuvre durassienne. Elle y définit alors ses différentes symboliques et caractéristiques en citant par exemple Evelyne Zepp qui décrit la mer comme « illimitée, immodérée, désordonnée »<sup>197</sup> ainsi que Julia Kristeva qui ajoute la notion d'indéfini<sup>198</sup>. Ces caractéristiques complètent très bien la description précédemment citée. La fluidité des éléments aquatiques féminiserait le paysage, tout comme sa mouvance qui ajouterait un caractère érotique. Brigitte Cassirame développe plus cette

---

196 Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 17.

197 Je traduis. « illimitless, immoderate, unordered » dans Stephanie Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras, un désir pervers et ses métamorphoses*, op.cit., p. 69.

198 *Ibid.*, p. 106.

dernière idée dans son ouvrage *Marguerite Duras : les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique* en rappelant l'expression redondante dans *L'Amant* de « va-et-vient incessant<sup>199</sup> » qui peut incarner une allusion au mouvement de l'acte sexuel par celui de la mer<sup>200</sup>. D'ailleurs, on peut peut-être voir une sorte d'allusion à la sensualité, voire à la sexualité reliée au fleuve du Mékong dans l'extrait précédent. Ainsi, la puissance du Mékong et de ses bras, « ces territoires d'eau » se jetant dans « les cavités des océans » pourrait faire penser non seulement à l'union sexuelle du Chinois et de l'Enfant, mais aussi à la possession de cette dernière par le territoire fluvial indochinois par l'intermédiaire de son amant. En effet, bien que la jeune adolescente ait déjà opéré un reniement de son identité culturelle et nationale française, son union amoureuse et sexuelle avec le Chinois termine de l'en éloigner. Nous en parlions déjà auparavant, le fait que l'Enfant ait eu des relations sexuelles avec le Chinois l'a « déshonorée ». C'est cela qui rend la mère et Pierre fous de rage, qui les oblige à se montrer violents avec elle et qui est leur plus gros souci : ils ne pourront plus la marier car elle a couché avec un Chinois, comme l'aurait fait une prostituée blanche. Le Chinois lui explique cela : c'est normalement la seule chance de coucher avec une Blanche en Indochine. Il la traite d'ailleurs de « petite putain<sup>201</sup> ». On retrouve alors l'idée de ravissement dont parle Brigitte Cassirame : « La mer apparaît en effet, après le système colonial, comme l'adjuvante de la dépossession maternelle<sup>202</sup> » et donc de son identité et de sa culture originelles. Ainsi, le départ de l'Enfant par le fleuve la projette vers son amant et donc vers son autonomie nouvelle, sa désobéissance. Les éléments aquatiques peuvent alors apparaître comme le chemin vers une séparation salvatrice pour l'Enfant. En traversant le fleuve, elle s'écarte de sa famille et du danger, elle est happée par la puissance d'engloutissement de l'eau et va vers son désir qui lui permet de se sauver pendant un temps. On retrouve le caractère protecteur et salvateur de l'eau lorsque Paulo est forcé de se cacher dans le jardin de la maison de Sadec à cause de Pierre. Dans le film *L'Amant*, Jean-Jacques Annaud le montre à l'abri dehors, entre des feuilles, et prend la liberté d'ajouter la présence de la pluie dans ce passage :

---

199 Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 39.

200 Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique*, Paris, « Critiques littéraires », L'Harmattan, 2004, p. 85.

201 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 137.

202 Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique*, op. cit., p. 85.



Paulo réfugié sous la pluie.<sup>203</sup>

Alors qu'il est plus en sécurité caché dehors et sous la pluie, la mère a peur que le petit frère s'en aille : « La mère dit que c'est quand il est dehors qu'elle a peur, des serpents, des fous... et aussi qu'il parte... comme ça... qu'il ne reconnaisse plus rien tout à coup, et qu'il se sauve<sup>204</sup> ». Duras ne spécifie aucunement dans son roman que Paulo est sous la pluie. Non seulement Annaud crée un fil conducteur dans le film par l'élément de l'eau, mais cela perpétue aussi son aspect rassurant et adjuvant pour les personnages, ainsi que le ravisement des enfants par l'eau. La mère a perdu ses terrains cultivables, et donc ses économies, à cause des marées. Elle perd symboliquement sa fille lorsque celle-ci traverse le fleuve. Annaud répète alors cette malédiction et l'inscrit comme une peur inconsciente de la mère à travers ce plan de Paulo. Comme nous l'avons vu dans la sous-partie précédente, l'extérieur et donc le paysage sont une possibilité de fuite pour les personnages. Ici, c'est l'eau qui permet aux personnages de se réfugier et de suivre une destinée qui semble prédite, initiée par la symbolique même des éléments aquatiques.

---

203 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, film cit., 7 min. 24 sec.

204 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 25.

## **b. L'univers végétal de Jeffrey Eugenides et Sofia Coppola**

Jeffrey Eugenides et Sofia Coppola procèdent comme Duras et Annaud, à la différence que c'est la végétation qui est reliée aux cinq sœurs Lisbon. Comme dans les œuvres précédentes avec le fleuve, une des premières images que l'on a du roman, du film ou même des personnages est inondée de végétation lumineuse aux couleurs pures. Pendant que les infirmiers récupèrent Cecilia qui a fait une tentative de suicide, Eugenides présente la mère, les infirmiers et la jeune fille dans une configuration qu'il décrit lui-même comme un tableau dont le décor est une végétation rayonnante :

Under the molting trees and above the blazing, overexposed grass those four figures paused in tableau : the two slaves offering the victim to the altar (lifting the stretcher into the truck), the priestess brandishing the torch (waving the flannel nightgown), and the drugged virgin rising up on her elbows, with an otherworldly smile on her pale lips.<sup>205</sup>

Sous les arbres en fusion et sur l'herbe étincelante, surexposée, les quatre personnages s'immobilisèrent en tableau : les deux esclaves offrant la victime à l'autel (mettant la civière dans le véhicule), la prêtresse brandissant la torche (agitant la chemise de nuit en flanelle), et la vierge droguée se soulevant sur ses coudes, avec un sourire de l'autre monde sur ses lèvres pâles.<sup>206</sup>

L'auteur situe ce moment figé dans une végétation qui irradie l'espace par sa couleur : les végétaux semblent « en fusion » (ce que Eugenides décrit comme ardent, éclatant par le terme « blazing »), leur couleur est saturée par une surexposition qu'on retrouverait au cinéma. Par cela, le lecteur retient ces éléments du paysage et se les imagine mieux, ils frappent la vision virtuelle de celui qui lit par leur brillance. Cette fusion et l'idée d'éblouissement pourrait résonner avec les événements tragiques qui vont suivre, comme un début d'incendie en train de se déclarer. Coppola ne reproduit pas ces indications de l'auteur. Dans l'extrait du film qui correspond au passage cité, aucune couleur n'est intense et le tableau n'est même pas reproduit. On voit seulement les infirmiers refermer vivement les portes du véhicule puis la mère les regarder partir, paniquée. Lors du suicide réussi de Cecilia, Sofia Coppola insère un plan large dont la configuration pourrait faire penser à l'idée de tableau que décrit l'auteur du roman. C'est

---

205 Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, op. cit., p. 6.

206 *Idem*, *Virgin Suicides*, op. cit., p. 12.

non seulement le placement des acteurs mais aussi la longueur du plan, dix longues secondes où ils sont immobiles, qui laisse à penser à un tableau :



La famille Lisbon qui découvre la mort de Cecilia.<sup>207</sup>

Chaque acteur garde une pose qui semble figée en pleine action : la mère préserve énergiquement ses quatre autres filles de la vision horrible de leur sœur empalée sur une rambarde, Lux à droite se recroqueville et se cache vivement le visage, et le père semble encore retenir sa fille décédée, les genoux pliés comme s'il venait d'accourir en même temps que la chute alors que le plan dure déjà depuis huit secondes. C'est par cela que Coppola reproduit un tableau, en gardant le procédé déjà utilisé par Eugenides : figer les personnages jusqu'à leur faire incarner une scénographie de tableau religieux ou historique. Bien que la réalisatrice ne respecte pas les indications quant à l'éclat des couleurs, on constate encore une fois que ce sont les sources de lumière qui prennent cette place. Les végétaux sont bien présents de chaque côté de l'image, malgré leur couleur presque noire. La feuille pendante et floue en premier plan accentue la présence de la végétation et place le spectateur comme présent dans le plan, caché sous un arbre. Ce genre de plan large de la maison ou du quartier, parfois beaucoup plus envahi par la végétation, est très récurrent dans le roman comme dans le film. Sofia Coppola l'utilise fréquemment

---

207 Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, film cit., 18 min.

et cela permet de replacer le récit et les personnages dans un paysage qui les représente au fur et à mesure de leur évolution.

On peut transposer le rôle de la maison qui se délabre avec l'état des personnages sur le paysage et la végétation en particulier. Malgré l'exception que nous avons montré précédemment, le roman et le film se servent de l'état de la végétation pour illustrer celui des sœurs Lisbon, et même leur mort. Coppola ouvre le film avec un travelling rapide montrant les maisons du quartier entourées d'arbres verts et abondants :



Quartier des Lisbon au début du film.<sup>208</sup>

Eugenides insère de nombreuses descriptions de végétaux chatoyants ou d'éléments colorés au début du roman également, sur le même modèle que l'herbe dans l'extrait précédent. Ainsi, il insère des « géraniums rouges » dans le jardin de la famille traversé par les garçons « en blazers bleus et pantalons kakis »<sup>209</sup>. Les couleurs côtoient la lumière du soleil qui baigne tout le terrain et sous laquelle les sœurs discutent, lisent ou se prélassent :

In the following days we saw Cecilia a lot. She would sit on her front steps, picking red berries off the brushes and eating them, or staining her palms with the juice. She always wore the wedding dress and her feet where dirty. In the afternoons, when sun lit the front yard, she would watch ants swarming in sidewalk cracks or lie on her back in fertilized

<sup>208</sup> *Ibid.*, 2 min. 15 sec.

<sup>209</sup> Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 30. « red geraniums », « in blue blazers with kaki trousers » à la page 24 de l'édition en anglais.

grass staring up at clouds. One of her sisters always accompanied her. Therese brought science books onto the front steps, studying photographs of deep space and looking up whenever Cecilia strayed to the edge of the yard. Lux spread out beach towels and lay suntanning while Cecilia scratched Arabic designs on her own legs with a stick.<sup>210</sup>

Les jours suivants, nous vîmes beaucoup Cecilia. Elles restait assise sur les marches du perron, cueillant des mûres aux buissons pour les manger ou se colorer les paumes de leur jus. Elle portait toujours la robe de mariée et ses pieds nus étaient sales. Les après-midis, quand le soleil éclairait le jardin, elle regardait les fourmis grouiller dans les fentes du trottoir où elle fixait les nuages, allongée sur le dos dans l'herbe bourrée d'engrais. Elle était toujours accompagnée d'une de ses sœurs. Therese apportait des livres scientifiques sur les marches, étudiant des photographies de l'espace intersidéral et levant les yeux chaque fois que Cecilia dérivait en bordure du jardin. Lux prenait des bains de soleil sur une serviette de plage tandis que Cecilia se griffait des arabesques sur la jambe du bout d'un bâton.<sup>211</sup>

L'auteur installe les sœurs Lisbon dans un cadre vivant et vivifiant. C'est un extérieur fertile, lumineux et chaud, propice à l'oisiveté et la détente. Le paysage s'apparente plus ou moins à une petite Arcadie où les adolescentes semblent heureuses et apaisées. Dans cet extérieur baigné de lumière et de couleurs naturelles comme celles de l'herbe ou des fruits, les filles sont en contact avec la végétation et y sont reliées. Le meilleur exemple pour illustrer cela est leur relation à l'orme du jardin. Eugenides rappelle régulièrement que de son vivant, Cecilia l'« aimait tendrement<sup>212</sup> ». Coppola la montre en train de le regarder et le toucher dans le passage correspondant à l'extrait cité plus haut :

---

210 *Ibid.*, p. 16 et 17.

211 Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 22 et 23.

212 *Ibid.*, p. 189.



Cecilia et l'orme.<sup>213</sup>

Après la mort de l'adolescente, l'arbre continue de mourir et finit par devoir être abattu. Les quatre autres sœurs s'opposent à cela et se lient en rond autour de l'orme pour empêcher son abattage :



Les sœurs Lisbon protégeant l'orme.<sup>214</sup>

---

213 Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, film cit., 10 min. 55 sec.

214 *Ibid.*, 1h. 8 min. 57 sec.

Par leur position et leurs mains liées ensemble, les cinq sœurs sont réunies puisque l'orme incarne leur souvenir de Cecilia. La mort de l'arbre précède ensuite le délabrement de la maison ainsi que la mort de la végétation qui n'est plus entretenue. C'est dans l'état le plus critique de la maison et du jardin que les sœurs finissent par toutes se suicider. Comme les sentiments de l'Enfant sont symbolisés par les éléments aquatiques chez Duras et Annaud, le monde végétal est le miroir de l'intériorité et de la destinée des sœurs Lisbon.

### **c. Urbanité et hostilité chez Elfriede Jelinek et Michael Haneke**

Elfriede Jelinek et Michael Haneke se détachent plus du lien que nous venons de montrer. Alors que Jean-Jacques Annaud et Sofia Coppola prennent le parti de conserver une grande partie des descriptions paysagères ou naturelles des deux auteurs, le réalisateur autrichien supprime et raccourcit beaucoup de passages rappelant l'espace dans lequel se situe l'action. Jelinek utilise la capitale autrichienne Vienne comme décor de son roman. Elle décrit alors des paysages urbains et peuplés. Elle rapporte longuement et précisément les chemins empruntés par Erika. Par exemple, elle relate en détail son trajet en tramway lors de sa jeunesse, ou encore le chemin pour aller au *peep-show*. Ces excursions urbaines sont montrées comme presque dangereuses, dans un environnement hostile avec des personnes agressives. Jelinek décrit alors la difficulté d'emprunter les transports en communs lorsque la jeune Erika porte un instrument à cordes sur le dos avec « un peuple en colère qui l'oblige à descendre à un arrêt trop éloigné de chez elle<sup>215</sup> » (« Zwingt man SIE aufgrung von Volkszorn an der einen Haltestelle hinaus, wo sie noch zu weit von zu Haus entfernt ist<sup>216</sup> ») car ce transport n'est pas « à la disposition des gens de son espèce<sup>217</sup> » (« Für Leute wie sie wurde es nämlich nicht bereitgestellt<sup>218</sup> »). Le chemin pour se rendre au *peep-show* est un endroit où « l'on ne s'aventure guère à moins d'y être contraint<sup>219</sup> » (« Das sind Gegenden, die man nicht aufsucht, wenn man nicht muß<sup>220</sup> »). Au contraire des sœurs Lisbon et de l'Enfant, le paysage rattaché à Erika ne semble pas, du moins à première vue, être un espace de vitalité ou de liberté. Cependant et malgré son apparente hostilité, le paysage urbain décrit par Jelinek est en fait le seul moyen de fuite pour Erika. Ainsi, c'est dehors qu'elle suit Klemmer à partir du conservatoire, ou encore

---

215 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 12.

216 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 19.

217 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 13.

218 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 19.

219 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 39.

220 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 49.

qu'elle va espionner des couples en pleine relation sexuelle. Dans ces passages, Haneke montre une Vienne grise et droite, dans laquelle Erika se fond :



Walter Klemmer entre les voitures, observé du point de vue d'Erika.<sup>221</sup>



Erika suivant Klemmer.<sup>222</sup>

<sup>221</sup> Michael Haneke, *La Pianiste*, film cit., 43 min. 47 sec.

<sup>222</sup> *Ibid.*, 44 min. 36 sec.

L'image est principalement grise, les lignes de fuites sont droites, Haneke ne laisse aucune place à la fluidité et aux couleurs des éléments naturels comme chez Duras et Eugenides. Au lieu de la lumière solaire, on retrouve aussi une luminosité blanche et terne. L'architecture viennoise est très mise en avant dans le film, et certains plans en montrent une certaine sévérité :



Erika sortant de la salle de concert du conservatoire de Vienne.<sup>223</sup>

Sur ce dernier plan large, l'architecture Gründerzeit (« temps des fondateurs ») de Vienne donne une impression de droiture excessive par sa verticalité. Cette architecture typique des périodes d'après-guerre pourrait être le paysage urbain totem d'Erika. En effet, le caractère froid et rigide de la pianiste peut ressembler à la volonté des fondateurs de cette architecture, soit maîtriser, montrer un certain pouvoir pour dissimuler une défaite ou une souffrance subie, ou encore une frustration. Le seul espace vert que Jelinek décrit dans le roman est le quartier du Prater qui est une grande plaine au centre de la capitale. L'autrice investit ce décor pour montrer Erika espionnant un couple et donc en train de céder à ses fantasmes et ses pulsions. Cet espace quelque peu naturel s'oppose à la partie grise et dure de Vienne, comme les activités que peut y avoir Erika s'opposent à sa maîtrise de soi et sa frustration habituelles. Cependant, Haneke cache totalement le caractère naturel de l'endroit dans le film et ne montre que les voitures du cinéma d'extérieur. Non seulement ces deux œuvres autrichiennes s'opposent aux autres par la nature du paysage

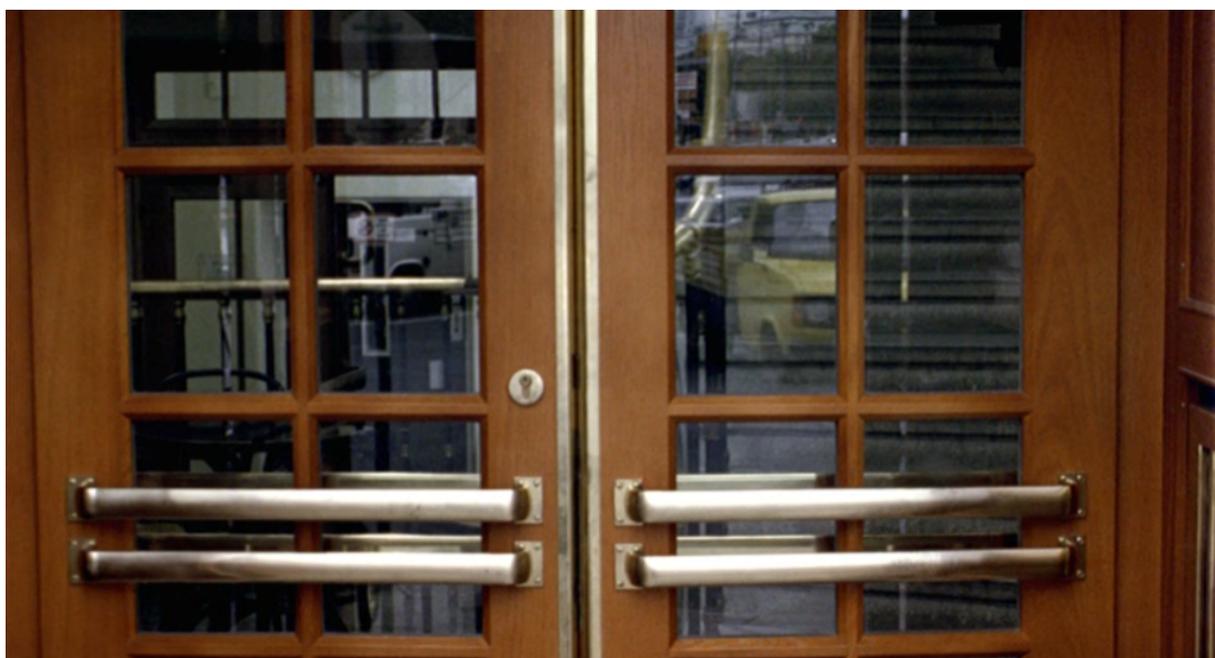
---

<sup>223</sup> *Ibid.*, 2h. 2 min. 34sec.

montré, mais en plus le réalisateur se détache par son infidélité au roman concernant l'illustration des paysages urbains.

#### **d. La voiture comme moyen de fuite**

Le motif de la voiture est un élément récurrent chez les trois autrices et auteurs et par conséquent chez les trois réalisateurs et réalisatrices aussi. Ce moyen de transport est ce qui amène les personnages féminins vers l'objet de leur désir. Son mouvement, même seulement sous-entendu par la nature même de la voiture, incarne leur départ vers ce qu'elles convoitent ainsi que l'éloignement de ce qui les emprisonne. Elle symbolise la mobilité, le fait d'aller de l'avant, de quitter quelque chose. La voiture fait partie du décor extérieur des œuvres, on le voit d'ailleurs avec les photogrammes précédents de *La Pianiste*. Bien qu'elle ne soit mentionnée que lors du passage du cinéma *drive-in* dans le roman de Jelinek, elle semble être un *leitmotiv* chez Haneke. Les voitures sont présentes dans la ville et surtout dans les moments où Erika s'apprête à succomber à ses envies. Par exemple, le plan qui précède les photogrammes précédemment utilisés semble annoncer les intentions de la pianiste en reflétant les voitures sur la route à travers la porte vitrée du conservatoire :



Entrée du conservatoire de Vienne.<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, 43 min. 30 sec.

Les voitures défilent dans le reflet pendant plusieurs secondes, jusqu'à ce qu'on voie Erika ouvrir les portes pour s'assurer qu'elle peut commencer à suivre de loin Walter Klemmer. Comme nous l'avancions avec le plan large de l'entrée de la salle de concert, la symétrie et la géométrie droite des deux portes vitrées incarnant une forme de rigueur excessive entrent en contradiction avec la symbolique d'épanouissement de la voiture. Le plan montrant Erika en train d'uriner près du couple en pleins ébats sexuels dans une voiture au cinéma d'extérieur est d'ailleurs le seul où le spectateur peut voir le visage de la jeune femme complètement dénué de sa rigidité habituelle. On retrouve alors le motif de la voiture dans un des moments d'extase de la pianiste qui réalise un fantasme voyeuriste. Le moyen de locomotion semble être une bulle d'intimité pour le couple à l'intérieur, un lieu de rencontre sexuelle, mais également pour Erika qui semble s'y inviter. Cela peut faire penser au rapprochement entre le Chinois et l'Enfant chez Duras dans leurs trajets en voiture. Ce passage a déjà été commenté, mais il est utile de rappeler ici l'impression de cocon, de refuge intimiste que représente l'habitacle à ce moment. Brigitte Cassirame considère cette voiture comme « un espace inaugural de la rencontre<sup>225</sup> » puisque, comme le fleuve, elle permet aux amants d'entamer leur relation par « une forme chaste de la sexualité<sup>226</sup> », à travers un premier contact sensuel de leurs mains. C'est donc une première forme de ravissement qui est ici opérée, l'Enfant s'évade déjà un peu de la maison de Sadec par cette première expérience sensuelle. Annaud représente très clairement la voiture comme un outil de fuite pour l'Enfant. On trouve de nombreux plans larges de la Léon Bollée noire s'éloignant au devant sur un long chemin. Celui-ci est très parlant :

---

225 Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement, op. cit.*, p. 43.

226 *Ibid.*, p. 50.



La voiture de l'amant s'éloignant avec l'Enfant dedans.<sup>227</sup>

Le chemin placé au centre de l'image semble infini et se dirige vers un point de fuite imperceptible. Les plaines attenantes sont plates, sans aucun relief hormis celui des arbres. Le ciel bleu et parsemé de quelques nuages translucides et épars au bord de l'horizon ressemble à celui qu'on peut observer sur les littoraux. On retrouve alors les mêmes caractéristiques qu'avec les étendues sans fin du fleuve. Le chemin et la voiture engloutissent l'Enfant comme le ferait l'eau : elle se sépare de l'emprise de sa mère par ces trajets en voiture dont personne ne connaît l'existence dans sa famille. Elle se dirige alors vers Cholen, à l'opposé de Sadec, là où se trouve la garçonnière de l'amant. Comme chez Jelinek et Haneke où cette dimension est bien plus symbolique, la voiture est le moyen d'arriver à la rencontre de ses désirs interdits.

Jeffrey Eugenides s'empare aussi du motif de la voiture pour conduire les sœurs Lisbon à ce qui leur est interdit. La voiture des garçons qui les amène au bal est leur première expérience d'un contact physique et sans surveillance avec eux, d'une intimité excitante et nouvelle, enfantine. Ce moyen de locomotion restera un outil de fuite tout au long du roman puisque c'est celui qui leur permettrait de s'éloigner de leurs parents qui les enferment. Lux choisit d'ailleurs cet endroit pour se suicider. Eugenides ne cesse de jouer avec le double sens de l'idée de départ que contient la voiture. Lux fait croire aux garçons qu'ils vont partir ensemble de la maison avec le véhicule de la mère Lisbon. Même si le lecteur ressent une ambiance étrange dans ce passage, il peut y croire aussi. Cependant,

<sup>227</sup> Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, film cit., 19 min. 49 sec.

alors qu'elle prétend attendre les adolescents, Lux se suicide avec les gaz d'échappement de la voiture :

Lux was the last to go, twenty or thirty minutes after we left. Fleeing, screaming without sound, we forgot to stop at the garage, from which music was still playing. They found her in the front seat, gray-faced and serene, holding a cigarette lighter that had burned its coils into her palm. She had escaped in the car just as we expected.<sup>228</sup>

Lux fut la dernière à partir, vingt ou trente minutes après notre départ. Fuyant, hurlant sans bruit, nous oubliâmes de nous arrêter au garage d'où la musique continuait à s'échapper. On la trouva sur le siège avant, le visage gris et serein, tenant un allume-cigare qui avait imprimé ses cercles dans sa paume. Elle s'était échappée dans la voiture tout comme nous l'avions pensé.<sup>229</sup>

L'auteur ne cesse d'utiliser des termes isotopiques du départ et de la fuite pour décrire l'acte de la jeune fille : « to go » (« partir »), « fleeing » (« fuyant »), « she had escaped » (« elle s'était échappée »). Au lieu de fuir réellement comme l'Enfant, Lux choisit le sens métaphorique et tragique de la fuite. La voiture devient alors le moyen de locomotion vers sa mort. Dans le film, Sofia Coppola réalise un plan de la main abandonnée de Lux à la fenêtre de la voiture dans le garage :



La main de Lux après sa mort.<sup>230</sup>

---

228 Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, op. cit., p. 216.

229 *Idem*, *Virgin Suicides*, op. cit., p. 222.

230 Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, film cit., 1h 21 min. 23 sec.

Cette main pendante à la fenêtre fait penser à celle que l'on laisse prendre l'air lors de trajets en voiture, de manière détendue. Pierre Jailloux écrit que Lux est montrée « agrippant l'air de la liberté (dans la vision fantasmée d'une fugue en voiture)<sup>231</sup> », elle joue le jeu de la fuite espérée jusqu'à la fin de sa vie. À cette volonté viscérale de partir, on peut relier la fausse coïncidence du prénom de l'intrus pénétrant dans le foyer, Trip. Son prénom qui signifie « voyage » renvoie directement et presque ironiquement à l'idée de départ, de fuite pour se reposer, voire de mort. Eugenides semble s'être amusé à utiliser le fil conducteur de l'isotopie du départ pour dessiner l'histoire tragique des cinq sœurs, et en particulier de Lux.

Nous avons régulièrement remarqué les teintes foncées et bleutées des images témoignant des états d'esprits les plus mornes, comme dans le photogramme ci-dessus. L'obscurité qui en résulte peut indirectement nous faire penser à l'espace temporel de la nuit qui est en fait un thème très riche que nous allons étudier à présent.

### **C) La nuit : un espace temporel polysémique et transgressif**

« Nuit en moi, nuit en dehors »

Jules Supervielle,  
*Nocturne en plein jour, La Fable du Monde*, 1938.

#### **a. Le temps de l'exceptionnel**

Dans les œuvres de notre corpus, nous constatons une forte dualité entre le jour et la nuit. Nous pouvons déjà le remarquer par ce chapitre : les lumières solaires et nocturnes nous permettent d'étudier les techniques narratives employées afin d'illustrer l'intériorité des personnages. Dans les films, sauf *La Pianiste*, les passages ensoleillés frappent plus le spectateur par leur récurrence et leurs couleurs intenses. Les passages nocturnes sont nombreux également, seulement ils sont plus implicites. Chaque extrait nocturne, dans les livres comme dans les films, comporte une dimension plus grave et plus tragique que les extraits lumineux que nous avons précédemment étudiés. Gérard Genette confirme notre impression en donnant une définition sémiologique de la nuit par rapport au jour :

Le terme non marqué, celui qui ne fait qu'un avec le paradigme, c'est le jour ; le terme marqué, celui que l'on marque et que l'on remarque, c'est

---

231 Pierre Jailloux, *Sofia Coppola, Virgin Suicides*, op. cit., p. 35.

la nuit. Le jour est ainsi désigné comme *normal*, le versant non spécifié de l'archi-jour, celui qui n'a pas à être spécifié parce qu'il va de soi, parce qu'il est l'*essentiel* ; la nuit au contraire représente l'accident, l'écart, l'altération.<sup>232</sup>

Cette définition de la nuit peut être totalement appliquée à notre corpus de romans et de films. Selon Genette, l'espace temporel de la nuit encourage l'exceptionnel, l'inhabituel. On constate par contre une ombre de négativité et même de tragique dans les passages nocturnes (suicides, viol, violence ou encore deuil), ce que le sémioticien confirme ensuite :

[...] la préférence accordée à la nuit n'est pas, comme elle le prétend, un choix licite et sanctionné (sanctifié) par l'adhésion divine, mais au contraire un choix coupable, un parti pris de la transgression. [...] En fait, la seule relation sémique vraiment symétrique est celle qui oppose le jour et la nuit sur le plan temporel, comme fractions séparées par le lever et le coucher du soleil, et aussi, métaphoriquement, comme symboles de la vie et de la mort.<sup>233</sup>

La nuit serait alors l'espace temporel de la transgression, qui est aussi relié à la féminité par Genette au contraire du jour qui est masculin. La volonté de transgression entreprise rend alors le choix de la nuit comme espace temporel décisif très cohérent. Les moments transgressifs et choquants, violents dans lesquels sont présents les personnages féminins sont regroupés dans la temporalité nocturne et polysémique des œuvres. Ce sont ceux qui marquent les lecteurs et spectateurs, ceux que l'on retient par l'action grave et/ou décisive qui s'y passe.

### **b. Une intimité cauchemardesque**

L'espace nocturne fait penser en premier lieu à l'intimité, thème que Gérard Genette aborde dans son article. L'intimité des personnages dans nos œuvres est souvent montrée la nuit et est synonyme de transgression. Eugenides montre Lux recevant de nombreux hommes sur le toit à la tombée de la nuit afin d'avoir des relations sexuelles secrètes. Yamada se sert de la nuit pour décrire la vie intime de Kim et Spoon qui est

---

232 Gérard Genette, « Le jour, la nuit » dans *Langages*, n°12, 1968. Linguistique et littérature. p. 30, [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1968\\_num\\_3\\_12\\_2350](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2350), consulté le 20/01/2020.

233 *Ibid*, p. 32.

transgressive par le rapport qu'a Kim à la sexualité et à la violence qu'elle contient. L'autrice saisit aussi l'espace temporel nocturne de son roman pour décrire des situations d'excès comme la prise importante de drogue et d'alcool. On retient cependant et surtout deux extraits nocturnes : une scène de violence conjugale où Spoon frappe Kim et celle où l'homme se fait arrêter par la police japonaise pour avoir tenté de vendre des documents secrets de l'armée. Le couple ne se voit donc plus et le roman se termine sur la détresse de Kim. La nuit chez Yamada se fait presque toujours ressentir par la nature sexuelle des actions qui sont les plus récurrentes du roman, mais l'autrice y a surtout placé les principales, celles qui ponctuent le roman et en font le fil conducteur. Le déclin progressif du couple se dessine pendant la nuit et s'aggrave à chaque fois. Jean-Jacques Annaud, Elfriede Jelinek et Michael Haneke font ce même choix. Annaud a décidé d'ajouter une scène de viol dans *L'Amant*. Cette scène n'existe ni dans *L'Amant*, ni dans *L'Amant de la Chine du Nord*, même si Duras fait déjà de la nuit un espace diégétique principal et productif. Pendant la rencontre entre la famille de l'Enfant et le Chinois, ce dernier constate la complicité et la tension sexuelle entre Paulo et sa sœur. Le réalisateur montre l'amant vexé, les larmes aux yeux, et insère alors la scène d'invention à la suite de ce moment, la nuit dans la garçonnière. Alors qu'il n'a jamais été question de ce type de transgression criminelle chez Duras, Annaud l'utilise peut-être pour ajouter un aspect plus dramatique et grave à la relation déjà transgressive par sa nature. On pense alors directement à la scène de viol dans *La Pianiste* et son adaptation cinématographique. Les deux extraits se rejoignent par leur situation temporelle mais aussi par l'impact qu'elles laissent sur le lecteur et le spectateur. Annaud montre une Enfant immobile et surplombée par l'ombre de l'amant qui est devenu son agresseur, Haneke laisse voir une Erika figée, livide, qui semblerait même morte par son expression et son corps ensanglanté, en souffrance. On aurait presque l'impression que Klemmer viole une défunte.



L'Enfant giflée puis violée par le Chinois.<sup>234</sup>



Erika et Klemmer pendant le viol.<sup>235</sup>

---

234 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, film cit., 1h 12min.

235 Michael Haneke, *La Pianiste*, film cit., 1h 55min 23sec.

Le viol est une transgression ultime du corps féminin. L'espace diégétique nocturne devient alors celui qui contient cette gravité qui par ailleurs choque moralement et visuellement. Ces deux scènes sont longues, difficiles à regarder, et s'installent dans la stratégie d'enfermement et de domination qui pèse sur les personnages féminins. La définition de Gérard Genette fait alors vraiment écho avec cela : la nuit est « un parti pris de la transgression ».

### **c. L'espace de la mort et du cosmique**

La malédiction nocturne se perpétue avec le thème de la mort auquel Genette fait aussi allusion : « c'est la nuit qui nous donne le jour, c'est elle qui nous le reprendra<sup>236</sup> ». La gravité de la mort se retrouve dans les espaces nocturnes du roman et du film *Virgin Suicides* et indirectement chez Marguerite Duras. Les suicides des cinq sœurs Lisbon se passent durant la nuit : Cecilia se jette sur la barrière du jardin le soir de leur unique fête, ses sœurs passent à l'acte en pleine nuit alors que les garçons veillent pour les observer, dans le faible éclairage que nous avons pu constater avec plusieurs photogrammes. Jeffrey Eugenides et Sofia Coppola travaillent le thème de la mort de manière directe, c'est en cela même que réside l'intrigue des œuvres. La nuit est l'habillage de ce thème, ce à travers quoi le lecteur ou le spectateur l'identifie et la sent approcher. Marguerite Duras place le thème de la mort durant les espaces temporels nocturnes comme lors du suicide d'un jeune homme qui a sauté du paquebot qui ramène l'Enfant et sa famille en France. Cependant, l'auteurice dépeint une mort plus importante et symbolique dans ce même espace diégétique : celle de l'amant. Après le suicide sur le bateau, l'Enfant entend de la musique et se rend dans un salon sombre où quelqu'un joue une valse de Chopin. C'est à ce moment là qu'elle réalise la fin de sa relation avec le Chinois et qu'il meurt en même temps symboliquement. Il devient intouchable, invisible voire inexistant, elle doit en faire le deuil :

Ce n'est pas ça. Ce ne sera plus jamais ça, ça qui avait voulu mourir pendant les quelques secondes qui avaient précédé son geste vers le bastingage.

C'est fini.<sup>237</sup>

Cette nuit-là, perdue entre les nuits et les nuits, de cela elle était sûre, la jeune fille l'avait justement passée sur ce bateau et elle avait été là quand

---

236 Gérard Genette, « Le jour, la nuit », *art. cit.*, p. 42.

237 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 239.

cette chose-là s'était produite, cet éclatement de la musique de Chopin sous le ciel illuminé de brillances. Il n'y avait pas un souffle de vent et la musique s'était répandue dans tout le paquebot noir, comme une injonction du ciel dont on ne savait pas à quoi elle avait trait, comme un ordre de Dieu dont on ignorait la teneur. Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer.<sup>238</sup>

Duras ne mentionne le Chinois et la relation amoureuse que par des pronoms démonstratifs mais le lecteur comprend à quoi ils font référence, même s'ils peuvent se confondre avec le suicide du jeune homme dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans *L'Amant*, l'autrice relie directement la révélation que subit l'Enfant à la nuit (« cette nuit-la ») tout comme les nombreuses nuits passées avec son amant d'un côté et celles de toute une vie (« perdue entre les nuits et les nuits »). Elle rattache un ordre divin, ce que Genette qualifierait aussi de cosmique, à la révélation par la musique qui s'étend dans le bateau. La dernière phrase de l'extrait montre le cheminement intérieur de la pensée de l'Enfant par sa longueur ainsi que les nombreuses juxtapositions et coordinations qui la composent. On comprend la détresse, la révélation et la succession de pensées comme celle de se suicider, par désespoir et regret. Ainsi, la découverte d'un sentiment amoureux pour son amant lui fait réaliser la fin de leur relation et donc le fait qu'elle ne le reverra plus. Tout comme la mère, le Chinois meurt symboliquement pour l'Enfant. Le caractère cosmique de la description se retrouve très souvent dans l'écriture de Duras et il semble inévitable dans le travail du thème de la nuit. L'extrait suivant montre un aspect grandiose, magique du ciel nocturne :

Je me souviens mal des jours. L'éclaircissement solaire ternissait les couleurs, écrasait. Des nuits, je me souviens bien. Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière les épaisseurs, il recouvrait le fond du monde. Le ciel, pour moi, c'était cette traînée de pure brillance qui traverse le bleu, cette fusion froide au-delà de toute couleur. [...] La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. Chaque nuit était particulière, chacune pouvait être

---

238 *Idem, L'Amant, op. cit.*, p. 133.

appelée le temps de sa durée. Le son des nuits était celui des chiens de la campagne. Ils hurlaient au mystère. Ils se répondaient de village en village jusqu'à la consommation totale de l'espace et du temps de la nuit.<sup>239</sup>

L'autrice sépare le ciel de sa couleur, rend la nuit encore plus insaisissable, seule sa couleur l'est. L'invisible comme la transparence, le silence et l'immobilité devient visible et palpable. La nuit saisit le monde entier et paradoxalement devient une lumière pure et brillante. C'est comme si l'espace diégétique de la nuit devenait un moment hors du temps réel, exceptionnel, dont on se souvient particulièrement. Ceci peut indirectement rappeler un extrait aux allures fantastiques du roman *Virgin Suicides* où, dans « un rayon de lune<sup>240</sup> », le père Lisbon aperçoit le fantôme de Cecilia debout à la fenêtre encore ouverte de sa chambre. Le cosmique peut également comprendre ce genre d'illusions ou de visions propices au moment de la nuit, aussi étroitement lié à la mort et au paranormal.

Les autrices, auteurs, réalisatrices et réalisateurs ont travaillé la nuit dans son aspect polysémique et symbolique qui est souvent exploité dans la littérature et les arts en général. Malgré le caractère plutôt habituel du thème, il devient une toile de fond indispensable à l'ambiance des œuvres ainsi qu'aux stratégies mises en place pour illustrer une oppression, une pression sur les personnages. La symbolique transgressive de la nuit permet de faire subtilement coïncider l'objectif des auteurs et autrices avec une esthétique visuelle et thématique.

---

239 *Ibid.*, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 96-97.

240 Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 65.

### **Chapitre 3 : Le personnage féminin, épicentre des regards : une observation à trois niveaux**

Dans le deuxième chapitre de la première partie « La position d’omniprésence et d’omniscience du lecteur », nous évoquons déjà un certain regard qui était posé sur l’intimité réaliste des personnages. Ici, il sera question de s’intéresser de manière plus précise à la notion de regard, très importante dans *Amère volupté*, *La Pianiste* et *L’Amant de la Chine du Nord*. Outre le champ lexical de la vision particulièrement présent, surtout chez Duras, on peut constater que les personnages féminins des trois romans sont regardés de toutes part. En effet, les différents moyens de description permettent au lecteur de les voir à travers les yeux des narrateurs qui, parfois, regardent à leur tour par l’intermédiaire des autres personnages.

#### **A. Du point de vue des autres. La figure de l’hypotypose**

La figure de l’hypotypose consiste à « [peindre] les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelques sortes sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau<sup>241</sup> ». On comprend alors que l’hypotypose est une description précise qui, par ses détails, pousse le lecteur à se représenter mentalement et de manière vivante, directe, ce qui est décrit. Yamada Eimi, Elfriede Jelinek et Marguerite Duras ont recours à ce procédé stylistique pour décrire le corps des personnages féminins de leur roman. Par les points de vue des narrateurs se crée un regard imbriqué que nous introduisons dans la présentation du chapitre : le lecteur regarde à travers les yeux du narrateur qui sait ce que voit et pense le personnage qui observe. C’est à la fois une mise en valeur du personnage féminin et une sorte d’oppression et même de violence : le corps féminin n’a plus d’intimité, il se retrouve continuellement observé, scruté au travers de procédés stylistiques.

##### **a. Effets de gros plans**

Yamada Eimi fait de Kim une narratrice autodiégétique au point de vue externe. Par conséquence, il n’y a qu’elle qui peut observer les personnages. Contrairement aux deux

---

241 Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, « Domaine français », éditions 10/18, 1984, p. 240.

autres romans, on ne peut avoir accès qu'à deux regards : le sien et celui du lecteur sur le corps de Maria. L'autrice japonaise procède à une hypotypose en plusieurs petites parties et qui court sur plusieurs pages. Le second personnage féminin du roman, Maria, est déjà sans cesse observée à cause de son métier de danseuse. Elle est un véritable modèle pour Kim qui aspire à se rapprocher du physique et de l'attitude de femme fatale que Maria a atteint. Lors de sa préparation avant un de ses *peep-shows*, Kim l'observe avec insistance :

Maria nēsan wa kuro no monsuki no kimono wo haori kiri no geta wo haite gakuya wo arukimawaru. Kagami no mae de keshō wo suru toki, sono kimono no jōanshin wo hadake, koshi no ichi de sode wo kiririto shibari, agura wo kaku. Koroï kimono no uragi wa shuiro da. [...] Maria nēsan wa shōtopīsu wo kuroi toki no haizara nonaka de momikeshi ishō wo tsuke hajimeru. Suritto ga oshiri no ichi made kireagatta shiroi rongudoresu da. [...] Kono koia de hito wo yokujō saseru yōna inbina kūkan wo tsukureru no wa kanojo dake no yōni omawareru. Burusu no nagareru nakade ashi wo hikaru onēsan no pussi wo mirutabi ni watashi wa sono sonzaikai ni attōsereru. [...] Karada ni haihīru to sofutore bōdake wo mi ni tsuke futatabi Maria nēsan wa tōjō suru. Shinayaka ni karada wo hugokashigara ji dai kōi ni hairu.<sup>242</sup>

Maria arpente la loge dans des *geta* de bois, un kimono noir de cérémonie sur les épaules. Elle s'assoit en tailleur devant la glace et commence à se maquiller. Elle a noué les manches du kimono autour des hanches. La doublure est vermeille. [...] Maria écrase son mégot dans le cendrier de faïence et enfle son costume de scène. Une longue robe blanche fendue jusqu'au niveau des fesses. [...] Elle est bien la seule à être capable de transformer cette salle glauque, grouillante de mollusques, en l'espace d'une incroyable sensualité à même d'attiser les désirs les plus fous. La chatte qu'elle exhibe en écartant ses jambes me fascine. [...] Maria ressurgit sur scène, elle ne porte plus sur elle qu'un feutre et des talons hauts. Elle commence à se caresser en ondulant son corps et en simulant un air d'extase – sans se départir pour autant de son élégante désinvolture.<sup>243</sup>

Tout l'extrait se concentre sur Maria dont le nom est répété à chaque nouveau coup d'œil sur son corps (« Maria nēsan »). Par l'anaphore du prénom, le lecteur se retrouve à imaginer une nouvelle fois le personnage, dans un nouvel angle, un nouvel endroit ou une nouvelle tenue. Son apparence est décrite à travers ses vêtements et ses positions qui correspondent à l'image de diva et de femme fatale que se fait Kim et dont nous parlions en début de partie. On retrouve également la cigarette, accessoire que Kim utilisait pour

---

242 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 18-19.

243 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 15 à 17.

s'observer dans sa chambre et se sentir plus sensuelle et provocatrice. La narratrice regarde attentivement son amie et donne des détails qui permettent au lecteur de préciser la vision virtuelle qu'il a de Maria, comme la précision quant à la couleur de la doublure de son kimono ou la longueur de la fente de sa robe. Ainsi, ces détails agissent comme des gros plans qui les matérialisent. On peut mentalement s'imaginer les gestes de la danseuse et sa tenue, observer son corps de très près, jusqu'à se représenter la naissance de ses fesses au niveau de sa cuisse et son sexe qui interpelle Kim. Nous entrons une nouvelle fois dans une intimité extrême et impudique avec le corps d'un personnage féminin qui est aussi regardé par un public dont la description est négative, même dégoûtante. Yamada donne des informations si précises – et en même temps secondaires puisqu'elle ne sont pas obligatoires au déroulement de l'action ni à la description générale du personnage – que l'on croirait voir Maria se préparer et danser aux côtés de Kim. C'est en cela que ce passage est une hypotypose qui place le corps d'un personnage féminin au centre d'une multitude de regards.

Jelinek nous permet également d'observer avec attention le corps d'Erika, cependant elle complexifie son hypotypose en décrivant en même temps les gestes et les réactions de Klemmer regardant la pianiste. Ce passage nous permet donc d'avoir réellement une hypotypose à trois regards par le point de vue interne du narrateur hétérodiégétique :

Beim letzten Satz vom Bach bekommt Herr Klemmer links und rechts auf der Wange eine rote Rosette. Eine rote Einzelrose hält er in seiner Hand, um sie nachher zu überreichen. Er bewundert uneigennützig die Technik Erikas und wie sich ihr Rücken rhythmisch mitbewegt. Er betrachtet, wie sich ihr Kopf weigt, etliche Nuancen, sie sie spielt, gegeneinander abwägend. Er sieht das Muskelspiel ihrer Oberarme, was ihn aufgrund des Zusammenpralls von Fleisch und Bewegung aufgeregt macht. Das Fleisch gehorcht der inneren Bewegung durch Musik, und Klemmer fleht, daß seine Lehrerin dereinst ihm gehorchen möge. Er wetzt im Sitz. Eine seiner Hände zuckt unwillkürlich an die gräßliche Waffe seines Geschlechts. Der Schüler Klemmer beherrscht sich mit Mühe and schätzt im Geist Erikas Gesamtausmaße ab. Er vergleicht ihr Oberteil mit ihrem Unterteil, das vielleicht eine Idee zu dick geraten ist, was er aber im Grunde recht gern hat. Er rechnet das Oben gegen das Unten auf. Oben : wieder eine Idee zu dünn. Unten : hier ist ein Plus zu verbuchen.<sup>244</sup>

Au dernier mouvement de Bach, une rosette rouge apparaît à droite et à gauche sur les pommettes de M. Klemmer. Il tient à la main une rose

---

244 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit, p. 67.

rouge qu'il compte offrir tout à l'heure. Il admire avec désintéressement la technique d'Erika et la façon dont son dos épouse la cadence. Il observe le balancement de sa tête, évaluant, comparant les nuances de son jeu. Il voit jouer les muscles de ses bras, et cette collision de la chair et du mouvement l'excite. La chair obéit au mouvement intérieur né de la musique, et Klemmer supplie le ciel de faire qu'un jour son professeur lui obéisse. Il gigote sur sa chaise. Une de ses mains porte machinalement vers l'arme redoutable de son sexe. L'élève Klemmer se maîtrise avec peine et jauge en esprit les dimensions hors tout d'Erika. Il compare la partie supérieure à la partie inférieure peut-être un soupçon trop forte, ce qui au fond n'est pas pour lui déplaire. Il confronte le haut et le bas. En haut : à nouveau un léger déficit. En bas : ici le solde est positif.<sup>245</sup>

On remarque directement l'utilisation du champ lexical de la vision. On trouve des verbes qui appartiennent complètement au vocabulaire du regard comme « er betrachtet » (« il observe », il contemple), « er sieht » (« il voit »), ainsi que des verbes qui prennent leur double sens visuel par le contexte : « er bewundert » (« il admire »), « er schätzt ab » (« jauge », il estime), « er vergleicht » (« il compare »), « er rechnet » (« il compare »). Ces verbes conjugués à la troisième personne du singulier permettent de se schématiser mentalement les différents regards du texte : le narrateur voit et décrit Klemmer en train de regarder. On a donc accès aux constatations du narrateur qui observe le personnage et le lecteur se les représente aussi aisément. Il peut s'imaginer les joues de Klemmer qui rougissent, comme un gros plan à nouveau, ou encore sa main qui tient une rose rouge. Lorsque le narrateur décrit ce que Klemmer voit, le lecteur regarde alors à la place de la voix narratrice et du personnage. Il se représente les gestes d'Erika, le mouvement de son corps, il va même jusqu'à zoomer sur ses muscles et sa chair en mouvement. Le corps du personnage féminin est trois fois observé, de manière assez cinématographique comme chez Duras. On imagine bien le film placer le spectateur à la place de Klemmer par des plans resserrés sur le dos et la tête d'Erika, puis tour à tour sur la partie supérieure et inférieure de son corps. Le spectateur jaugerait en même temps que l'élève. On peut tout visualiser mentalement, très clairement, et c'est en cela que cette description est une hypotypose. Le film de Michael Haneke fait à peu près cela : de la place du jeune homme, le spectateur voit le haut du corps d'Erika, puis sa tête qui suit le mouvement de la musique, et enfin ses mains sur le piano, tout cela entrecoupé par des plans resserrés de Klemmer, le regard droit sur la pianiste. Il insère aussi des plans d'ensemble qui pourraient être ceux du point de vue du narrateur derrière le piano qui observe Klemmer avec Erika dans son champ de vision :

---

<sup>245</sup> *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 55.



Erika du point de vue de Klemmer.<sup>246</sup>



La tête d'Erika dont le mouvement suit la musique.<sup>247</sup>

---

246 Michael Haneke, *La Pianiste*, film cit., 13min 15sec.

247 *Ibid.*, 13min 32sec.



Les mains d'Erika jouant du piano.<sup>248</sup>



Le potentiel point de vue du narrateur.<sup>249</sup>

---

248 *Ibid.*, 13min 36sec.

249 *Ibid.*, 12min 59sec.

Les photogrammes du film rendent bien compte de ce triple regard. Néanmoins, le texte montre mieux la dimension oppressante que peuvent avoir ces observations, en particulier celles de Klemmer. Le corps d'Erika est jaugé, il est scruté pour trouver quel est son défaut, et si elle est ou non désirable. Dans *La Pianiste*, Elfriede Jelinek utilise ce regard de manière constante, que ce soit par l'intermédiaire de Walter Klemmer, des hommes croisés dans la rue ou d'Erika elle-même. Oubliant ce pour quoi la pianiste est présente, le jeune homme est obnubilé par le désir qu'il a pour elle. Elle n'est envisagée que par le biais du potentiel sexuel de son corps ou de sa correspondance à des canons et des règles de bienséance quand il est question de sa mère. Ces remarques peuvent compléter le premier chapitre de la partie sur les différentes figures de domination. Même dans son élément professionnel, Erika se résume à un corps sexualisé et c'est en cela que le regard constitue un outil d'oppression chez Jelinek.

### **b. Autonomiser pour sexualiser**

Marguerite Duras fait un des premiers portraits de l'Enfant alors qu'elle est presque nue, sortant de la douche :

C'est alors qu'on la voit. Oui. Clairement, c'est encore presque une enfant. Encore maigre, sans presque encore de seins. Les cheveux sont longs, brun-roux, bouclés, elle a des sabots indigènes en bois léger à brides de cuir. Elle a des yeux vert clair striés de brun. Ceux, on dit, du père décédé. [...] Ainsi était l'enfant. Elle porte la même chemise en coton blanc que celle de sa mère, celle à bretelles rapportées, faite par Dô.<sup>250</sup>

L'autrice fait un portrait de son personnage qui pourrait paraître objectif, cependant cette description n'est pas anodine. Sa nudité infantile est sexualisée par le fait qu'on se concentre sur les éléments sensuels de son corps par le biais de gros plans. Cet effet est amplifié par le choix d'un article indéfini pour définir ses cheveux : on regarde des cheveux, sans les relier à quelqu'un, et ce qui implique aussi l'effet d'un très gros plan. Le lecteur imagine de manière vivante ses seins, puis ses cheveux, ses yeux, sa chemise en coton qui laisse apparaître son corps, ses pieds dans des sabots. Ainsi, alors que c'est la première fois que le lecteur se représente le personnage de l'Enfant de manière précise, elle est déjà définie par son corps sensualisé à travers le point de vue du narrateur et du lecteur.

<sup>250</sup> Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 24.

Malgré tout, son jeune âge est rappelé par le lien avec sa famille : elle est habillée comme sa mère par une robe faite par autrui, elle a les yeux d'un de ses parents, détail qu'on se plaît à remarquer lorsque l'on observe un enfant. Cette hypotypose, puisqu'on pourrait voir l'Enfant sortir de la douche en lisant, définit le statut qui correspond à la jeune adolescente dans tout le roman : une Enfant anormalement sensuelle, observée dans son intimité par les autres personnages, le narrateur hétérodiégétique et le lecteur. Toujours de manière moins violente que Jelinek, Marguerite Duras crée la même forme d'oppression par le regard constant posé sur son personnage féminin et qui a pour effet de vieillir son corps. Le film de Jean-Jacques Annaud montre de très gros plans du corps l'Enfant pendant ses relations sexuelles avec l'amant, à tel point qu'on ne reconnaît parfois même pas la partie du corps qui est filmée. Il s'attarde comme ci-dessous sur son ventre, ou encore ses fesses et ses seins qui ne correspondent pas du tout à ceux d'une enfant :

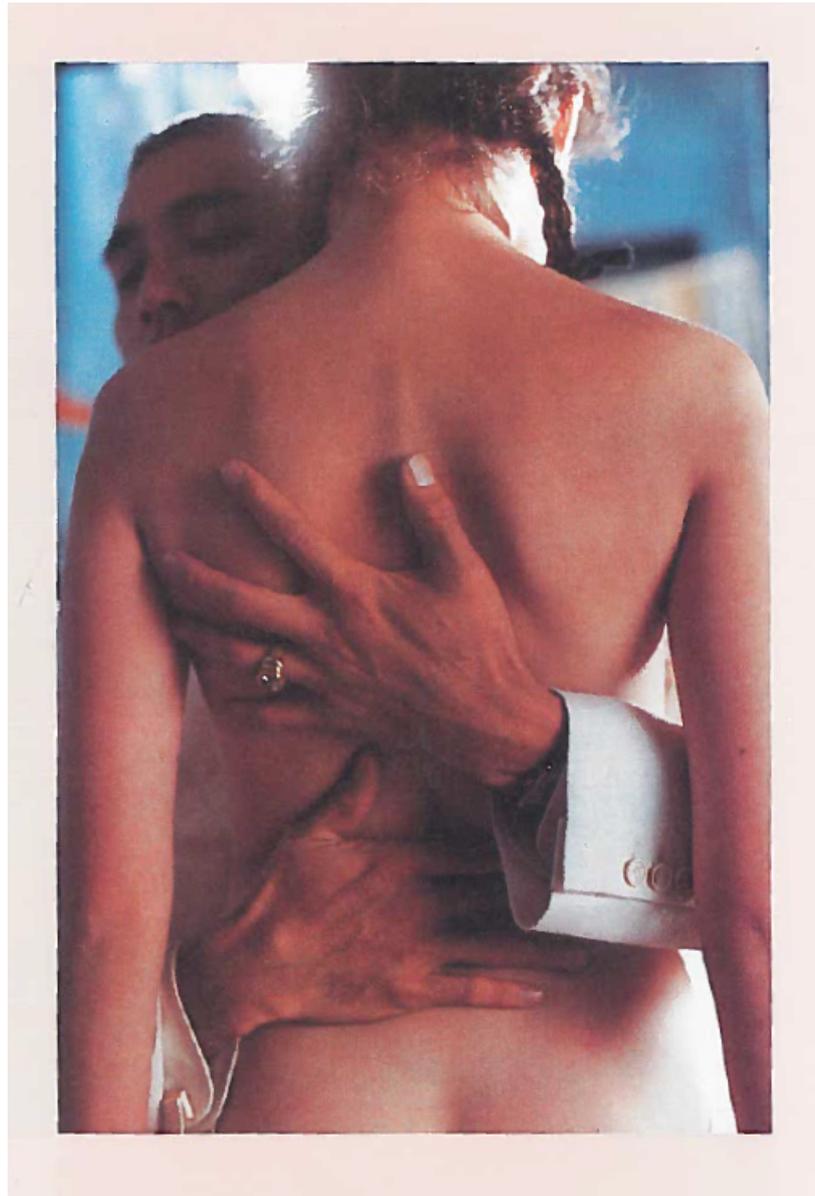


Ventre de l'Enfant.<sup>251</sup>

Par cette proximité sur des éléments corporels si intimes, on peut penser à l'extrait *d'Amère volupté* qui opère les mêmes gros plans, cette fois-ci à la lecture, sur les fesses et le sexe de Maria. Au contraire du film et des textes, certaines photographies du film prises par Benoît Barbier montrent très clairement l'écart d'âge entre le Chinois et l'Enfant :

---

251 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, film cit., 1h 26sec.



Le Chinois enlaçant l'Enfant par Benoît Barbier.<sup>252</sup>

Cette photographie rappelle le statut d'adulte du Chinois dont les mains et les poignets sont ornés de bijoux et des manches de costume. L'Enfant enlacée paraît très fine et petite dans les mains de son amant qui font presque la largeur de son dos nu. Sa coiffure, une tresse de chaque côté du crâne, rappelle aussi la manière dont on coiffe les petites filles. Ainsi, ces ambivalences et le regard constant, extrêmement proche et intime du narrateur, du lecteur et du spectateur emprisonnent le personnage de l'Enfant qui est constamment défini par son corps et sa sexualité.

---

<sup>252</sup> Jean-Jacques Annaud et Benoît Barbier, *L'Amant*, Paris, Grasset, 1992, p. 77.

La mise en abîme du regard dans *Amère volupté*, *La Pianiste* et *L'Amant du Chine du Nord* peut être un autre procédé des autrices qui constitue une métaphore de l'enfermement. Tout comme les injonctions omniprésentes faites par les figures de domination, les jeux lumineux ou bien l'utilisation de motifs narratifs et esthétiques, le regard démultiplié des œuvres peut être une nouvelle déclinaison du piège. Ici, le regard omniprésent sur le corps des personnages féminins serait le symbole d'une pression sociale sur leur apparence physique et sur leur personne.

## **B. L'écriture cinématographique de Marguerite Duras : une esthétique du montage**

Le terme d'écriture cinématographique peut paraître paradoxal puisque la littérature et le cinéma ont souvent été mis en opposition. En effet, le cinéma s'est vu attribuer une logique plus descriptive que narrative, au contraire de la littérature. Cependant, on s'aperçoit que ces deux arts peuvent devenir complémentaires et profondément liés : l'alliance de la littérarité et de la dimension visuelle du cinéma est largement exploitée dans les œuvres de Marguerite Duras, devenue ensuite cinéaste. Jacqueline Viswanathan l'évoque d'ailleurs brièvement dans son article « Une écriture cinématographique ? » en étudiant le rapport entre le scénario et la littérature. Si l'écriture d'un scénario appelle un style épuré, vide de toute fioriture et donc à l'inverse d'une écriture littéraire, on remarque que ces deux opposés peuvent créer un effet stylistique très visuel lorsqu'ils sont combinés. Ainsi, Viswanathan parle de la création d'un « film imaginaire<sup>253</sup> » et d'un « spectateur fictif<sup>254</sup> », tant dans un scénario qui serait écrit dans un langage moins technique qu'un roman à l'écriture cinématographique.

Dans son roman *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras inclut la présence d'un spectateur potentiel et même de plans par l'ajout de notes de bas de pages ou par la syntaxe et la disposition du texte. Cela crée un assemblage de plans virtuels et matérialise le regard du lecteur-spectateur qui participent alors à l'émergence d'une esthétique du montage dans son œuvre.

---

253 Jacqueline Viswanathan, « Une écriture cinématographique ? », *Études littéraires*, volume 26 n°2, 1993, p. 9 à 18, <https://doi.org/10.7202/501040ar>, p. 10.

254 *Ibid.*, p. 16.

## **a. Un roman construit en séquences**

Les premières pages du roman (p. 13 à 22) ressemblent au scénario de deux séquences qui pourraient être une ouverture de film. La première (p. 13 à 15) est constituée de plusieurs paragraphes rapprochés mais morcelés comme pour donner une indication de changements de plans :

Une maison dans une cour d'école. Elle est complètement ouverte. On dirait une fête. On entend une valse de Strauss et Franz Lehar, et aussi *Ramona* et *Nuits de Chine* qui sortent des fenêtres et des portes. L'eau ruisselle partout, dedans, dehors.

On lave la maison à grande eau. On la baigne ainsi deux ou trois fois par an. Des boys amis et des enfants des voisins sont venus voir. À grands jets d'eau ils aident, ils lavent, les carrelages, les murs, les tables. Tout en lavant ils dansent sur la musique européenne. Ils rient. Ils chantent.

C'est une fête vive, heureuse.

La musique, c'est la mère, une Madame française, qui joue du piano dans la pièce attenante.

Parmi ceux qui dansent il y a un très jeune homme, français, beau, qui danse avec une très jeune fille, française elle aussi. Ils se ressemblent.

Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci.

Lui, c'est Paulo, le petit frère adoré par cette jeune sœur, celle-là qui n'est pas nommée.

Un autre jeune homme arrive à la fête : c'est Pierre. Le frère aîné.<sup>255</sup>

La première phrase du roman « Une maison au milieu d'une cour d'école » intervient dans l'esprit du lecteur comme un plan qui suit fidèlement cette phrase averbale : il verrait une maison au milieu d'une cour d'école, dans son propre imaginaire. C'est la construction syntaxique qui crée l'image mentale. L'absence de verbe permet au lecteur de n'imaginer que cette maison de manière frappante, et pas de simplement lire une phrase. Elle ressemble d'ailleurs à une indication qui pourrait se trouver dans un scénario pour situer directement l'action. Chaque nouveau paragraphe ajoute des précisions visuelles ou sonores ici très précises car réelles. Il incarnent chacun un nouveau plan plus détaillé : le premier paragraphe serait un plan d'ensemble d'une maison ouverte, ruisselante d'eau, d'où sort de la musique ; le deuxième plan se rapprocherait de la maison et filmerait son intérieur nettoyé par des enfants amusés ; le troisième montrerait la mère en plan serré jouant du piano, et ainsi de suite. Les pronoms personnels détachés « elle » et « lui » suivis

255 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p.13 et 14.

respectivement d'une extraction (« c'est celle qui ») et d'un présentatif (« c'est Paulo ») donnent l'effet de gros plans qui seraient accompagnés d'une voix *off* qui introduirait les deux personnages. La dernière phrase de l'extrait « un autre jeune homme arrive à la fête » inspire plutôt un plan général en mouvement dans lequel on verrait le personnage de Pierre marcher et arriver sur le lieu de la fête. Un extrait peut donc insinuer de nombreux plans différents seulement par la disposition des paragraphes et la syntaxe des phrases. Nul besoin d'avoir recours à trop de tours linguistiques, cet effet est créé à partir d'une syntaxe assez épurée : des phrases simples et des détails donnés par des juxtapositions, dans un vocabulaire courant, comme pourrait l'être un scénario. Ainsi, Duras crée une sorte de montage fictif par la suggestion de plans dans l'esprit du lecteur-spectateur.

La deuxième potentielle séquence (p. 17 à 22) est construite sur les mêmes procédés. Les paragraphes sont toutefois nettement plus séparés et décrivent toute l'ambiance du roman ou du film imaginaire :

C'est un livre.

C'est un film.

C'est la nuit.

[...]

C'est une rue droite. Éclairée par des becs de gaz.

Cailloutée, on dirait. Ancienne.

Bordée d'arbres géants.

Ancienne.

De chaque côté de cette rue il y a des villas blanches à terrasses.  
Entourées de grilles et de parcs.

C'est un poste de brousse au sud de l'Indochine française.

[...]

Devant nous quelqu'un marche. Ce n'est pas celle qui parle.

C'est une très jeune fille, ou une enfant peut-être. Ça a l'air de ça. Sa démarche est souple. Elle est pieds nus. Mince. Peut-être maigre. Les jambes...Oui... C'est ça... Une enfant. Déjà grande.

Elle marche dans la direction du fleuve.<sup>256</sup>

Le passage continue ainsi encore plusieurs pages, décrivant les environs et l'entrée de personnages dans le roman. Duras note l'ambivalence de son œuvre dès le début par les deux premières phrases de l'extrait, entre film et livre, chose qu'elle maintient ensuite en mentionnant encore cette double nature (« dans le film », « dans le livre », « dans le film,

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 17 et 18.

dans ce livre ici »<sup>257</sup>). On retrouve des indications de changement de plan par la disposition des paragraphes ainsi que des gros plans par l'évocation de certains détails comme les éclairages, les cailloux de la rue, et on imagine des plans généraux sur les habitations. Enfin, l'autrice introduit son spectateur fictif en l'incluant dans le regard du narrateur par l'utilisation du pronom personnel à la deuxième personne du pluriel « nous ». Le lecteur est immergé dans la diégèse du roman par le montage fictif comme il le serait devant un film. Peu après cet extrait, Marguerite Duras inclut même la présence d'une caméra qui filmerait en *travelling* : « la caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant<sup>258</sup> ». On se retrouve alors avec un spectateur fictif mais aussi une caméra fictive qui viendrait donner des effets de mouvement aux plans suggérés. On trouve une unique fois la présence d'un spectateur imaginaire dans *La Pianiste* de la même manière que chez Duras : « Le spectateur invisible regarde par-dessus l'épaule de Klemmer<sup>259</sup> » (« Der unisichtbare Zuschauer blickt Klemmer über die Schulter<sup>260</sup> »). On peut finalement aussi le trouver d'une certaine manière dans l'extrait cité dans le point précédant du chapitre. Les autrices mêlent alors complètement les univers cinématographiques et littéraires pour créer une forme singulière de lecture, bien que cela soit bien plus discret chez Jelinek.

## **b. Le regard de l'autrice**

La présence de ces éléments fictifs est aussi incarnée par les notes de bas de pages qui ponctuent le roman :

\*En cas de cinéma on aura le choix. Ou bien on reste sur le visage de la mère qui raconte sans voir. Ou bien on voit la table et les enfants racontés par la mère. L'auteur préfère cette dernière proposition.<sup>261</sup>

\*Dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. Il s'agit d'autre chose qui joue en elle, l'enfant, de « difficile à éviter », d'une curiosité sauvage, d'un manque d'éducation, d'un manque, oui, de timidité. Une sorte de Miss France-

---

257 *Ibid.*, p. 21.

258 *Ibid.*, p. 21.

259 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 189.

260 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 216.

261 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 28.

enfant qui ferait s'effondrer le film tout entier. Plus encore : elle le ferait disparaître. La beauté ne fait rien. Elle ne regarde pas. Elle est regardée.<sup>262</sup>

\*En cas de film tout se passerait par le regard. L'enchaînement ce serait le regard. Ceux qui regardent sont regardés à leur tour par d'autres. La caméra annule la réciprocité : elle ne filme que les gens, c'est-à-dire la solitude de chacun (ici, on danse chacun à son tour). Les plans d'ensemble, ici, ce n'est pas la peine parce que l'ensemble, ici, n'existe pas. C'est des gens seuls, des « solitudes » de hasard. La passion est l'enchaînement du film.<sup>263</sup>

\*L'auteur tient beaucoup à ces conversations « chaotiques » mais d'un naturel *retrouvé*. On peut parler de « *couches* » de conversations *juxtaposées*.<sup>264</sup>

Par ces notes, on peut avoir l'impression que c'est Duras elle-même qui indique au lecteur-spectateur ou au potentiel réalisateur comment faire ou voir le film imaginaire. On pressent une oralité assez forte par certaines expressions répétitives (« Ou bien...Ou bien... », répétition de l'adverbe « ici » dans la troisième note), le rythme d'une explication vive imposé par les nombreuses juxtapositions ou par exemple celui de la dernière phrase de la troisième note, visible par les espaces typographiques plus grands entre les mots. Ce dernier traduit une accentuation des mots, comme si l'autrice appuyait chacun des éléments de la phrase en les espaçant d'un silence pour marquer l'importance de ses propos. Ces notes de bas de pages sont des indications de plans, d'effets, de jeu d'acteur ou même de choix d'actrice qui viennent directement de Marguerite Duras. Elle ne s'efface plus derrière le point de vue du narrateur du roman ou l'aspect formel et syntaxique du texte mais intervient directement et activement dans la vision que doit avoir son lecteur-spectateur du film imaginaire qui se trame dans son esprit. Se rajoute alors un œil au triple regard dont nous parlions auparavant : celui de l'autrice elle-même.

Marguerite Duras dédie d'ailleurs une petite partie de son roman à la proposition de plans de coupe<sup>265</sup> et de plans oraux<sup>266</sup>. L'autrice revoit alors entièrement son roman à travers le prisme d'une caméra et de son regard de cinéaste. Cela confère, plus que seulement une écriture cinématographique, une véritable portée scénarique et cinématographique à *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce regard se fait peut-être moins

---

262 *Ibid.*, p. 73.

263 *Ibid.*, p. 172.

264 *Ibid.*, p. 212.

265 Image fixe ou en mouvement pour faire une transition entre deux plans-séquence et nuancer le rythme d'une séquence.

266 *Ibid.*, p. 243 à 246, voir en annexe.

violent et transgressif que ceux que nous étudions dans le point précédent, néanmoins il les matérialise totalement. L'espace du filmage, de l'enregistrement de son image est omniprésent autour de l'Enfant et de son intimité familiale ainsi que sexuelle. La nature de ce roman appelle donc toujours à l'observation, et en cela nous pouvons le rapprocher de l'adaptation cinématographique d'*Amère volupté*. Le genre érotique et pornographique du film *Bedtime eyes* de Tatsumi Kumashiro appelle à une transgression de l'intimité extrême des personnages, à une forme de voyeurisme constant.

À l'issue de cette deuxième partie, nous pouvons attester d'une importance considérable de procédés de natures très diverses pour illustrer une oppression constante subie par les personnages féminins. Croiser notre corpus romanesque aux adaptations qui en ont été faites nous a permis d'observer un prolongement et même un enrichissement des procédés et symboles déjà installés par les autrices. Le caractère visuel des œuvres, très important dans la stratégie d'illustration et de choc que nous abordions en première partie, est confirmé et amplifié par ces films : la nature des plans choisis par Jean-Jacques Annaud, Michael Haneke et Sofia Coppola met l'accent sur la présence très et même trop présent d'un regard extérieur sur le corps féminin. Enfin, leurs œuvres cinématographiques nous ont permis d'aborder des thèmes hautement symboliques et cohérents qui ne sont que discrets dans les romans.

La dernière partie qui suit consistera en l'étude d'éléments plus concrets et ancrés dans un réalisme soigneusement travaillé par les autrices. L'étude des adaptations filmiques restera encore présente, seulement il s'agira plutôt d'étudier et de réinvestir des théories psychologiques et sociologiques qui parcourent les œuvres. En effet, afin de rendre compte d'une réalité sociale quant à une pression exercée sur le genre et le corps féminin, Marguerite Duras, Yamada Eimi, Jeffrey Eugenides et surtout Elfriede Jelinek introduisent des notions souvent psychanalytiques mais aussi des théories sociologiques qui mettent en valeur la dimension politique des œuvres. Par l'illustration de pathologies et de comportements qui détruisent un ordre social général, ils font du personnage et du corps féminins une arme politique ayant la capacité de repousser les limites de la société et de la bienséance. L'écriture devient alors un puissant outil d'engagement et de témoignage.

## **Partie III :**

### **Im Abseits<sup>267</sup>**

---

267 « À l'écart », titre du discours d'Elfriede Jelinek lors de son obtention du Prix Nobel de Littérature en 2004, Elfriede Jelinek – Conférence Nobel. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2020. Fri. 3 Apr 2020. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/>>.

Wenn man im Abseits ist, muß man immer bereit sein, noch ein Stück und noch ein Stück zur Seit zu springen, ins Nichts, das gleich neben dem Abseits liegt. Und das Abseits hat seine Abseitsfalle auch gleich mitgebracht, die ist jederzeit bereit, sie klafrt auf, um einen noch weiter fortzulocken.

Si on est à l'écart, on doit toujours être prêt à sauter encore et encore, dans le Rien qui se trouve à côté de l'écart. Et l'écart a tout de suite apporté son piège d'écart prêt à tout moment, l'entrouvre, pour attirer quelqu'un encore plus loin.

Elfriede Jelinek, *Im Abseits*  
(*À l'écart*, traduit par Louis-Charles Sirjacq).

Cette dernière partie vient relever et analyser les transgressions ultimes que l'on trouve dans les trois œuvres du corpus. Les stratégies de provocation et de transgression précédentes étaient violentes mais moins directes. Les trois autrices ont recours à de très nombreux procédés qui viennent instantanément et brutalement frapper la conscience, la morale et l'aisance du lecteur, sans passer par des sous-entendus ou des stratégies trop implicites. Il est alors question de transgressions stylistiques, morales et sexuelles qui montrent l'écart entre les personnages féminins des romans et la société dans laquelle ils évoluent et qui dont donc d'eux des figures de la marginalité.

Nous retrouvons dans cette partie la notion de violence poétique que nous expliquions dans l'introduction du mémoire : pour créer une prise de conscience, dénoncer et contrer les acteurs d'une violence existante, il est nécessaire de créer une violence par l'écriture, soit poétique. La réponse d'Elfriede Jelinek à Christine Lecerf à propos de son écriture pourrait être une bonne définition des enjeux de la violence poétique :

L'acte d'écriture a évidemment quelque chose d'agressif en soi parce qu'il naît de la transformation d'une frustration en agression. Tout ce que la femme ne cesse d'endurer, cette façon d'être méprisée, de ne pas être prise en considération, d'être exclue, tout cela se transforme en agression. C'est un procédé fondamental bien connu de la psychologie. Je me suis toujours demandé pourquoi le sang ne giclait pas davantage dans les

textes de femmes. Cette agressivité est justement ma façon à moi de m'opposer à ma condition.<sup>268</sup>

Cette citation peut aussi être rapprochée des autres œuvres et écritures de notre corpus. Mettre en avant une violence inhérente au corps et au personnage féminin, c'est une manière de retourner l'oppression subie. Par cette brutalité tantôt implicite et tantôt explicite qui suit le fil de tous les romans, une confusion, une impression de désordre général intervient. Il peut sembler plutôt faible du point de vue de la transgression suscitée par d'autres procédés, cependant c'est lui qui tisse un lien constant entre eux. Le désordre est une thématique volontairement travaillée par les autrices et il est en effet cohérent dans leur entreprise : vouloir replacer les limites d'une société oppressive, c'est d'abord la désordonner.

---

268 Elfriede Jelinek, Christine Lecerf, *L'entretien*, Paris, éditions du Seuil, 2007, p. 75.

## **Chapitre 1 : Désordonner l'ordre**

On constate, plutôt après relecture et visionnage des œuvres, que les autrices ainsi que les réalisatrice et réalisateur Sofia Coppola et Jean-Jacques Annaud créent une esthétique du désordre assez étendue. Par des procédés parfois discrets et que l'on peine à comprendre du premier coup, on remarque une volonté de rupture et d'indiscipline qui flotte dans les œuvres et qui est symbolisée par l'action de désordonner. Non seulement les personnages semblent vouloir rompre un ordre qu'on leur impose ou qui semble être socialement attendu, mais en plus on désordonne le texte, la syntaxe, les paysages et décors, on dérange les choses, et c'est justement l'effet que donnent ces procédés, en particulier sur les lecteurs.

### **A. Briser une voix narrative : une poétique du désordre**

Un texte, une phrase, un mot sont régis par des règles et un ordre complexe qui sont un des horizons d'attentes du lecteur pour sa bonne compréhension et sa facilité de lecture. Bien que tout auteur ait son style propre, l'ordre nécessaire à la syntaxe et à l'unité d'un texte reste présent et accessible. Marguerite Duras, Elfriede Jelinek et Yamada Eimi utilisent des procédés syntaxiques et narratifs qui détruisent ou, au mieux, mettent à mal cet ordre. Outre l'habitude prêtée aux personnages de défaire une injonction, les autrices participent par leur écriture à l'élaboration d'un effet de désordre. Celui-ci est principalement visible dans la voix narrative des œuvres : alors qu'elle devrait être rythmiquement fluide, unique et claire, les autrices jouent avec et cassent son rythme, sa mélodie et sa clarté.

#### **a. Un processus d'écriture perturbé**

Chez Duras, le désordre se manifeste par une constante fragmentation syntaxique et une inversion des termes dans les phrases. Elle explique elle-même ce qui crée son style :

Je dis les choses comme elles arrivent sur moi. [...] Comme elles m'attaquent si vous voulez, comme elles m'aveuglent. Je pense des mots beaucoup de fois, des mots d'abord, vous voyez. C'est comme si l'étendue de la phrase était ponctuée par la place des mots. Et par la suite,

la phrase s'attache aux mots, les prend et s'accorde à eux comme elle le peut, et que moi je m'en occupe infiniment moins que des mots.<sup>269</sup>

Le processus d'écriture est donc lui-même troublé. Ce sont les mots qui guident la création et l'articulation du texte et non pas des règles grammaticales et syntaxiques. C'est la raison pour laquelle les phrases de Duras sont fragmentées et désordonnées : elles suivent l'ordre et le rythme des mots et non de la ponctuation et de la syntaxe. Cela participe alors à couper, à briser l'équilibre des phrases. On peut illustrer l'écriture de Duras en la rapprochant des propos de Samuel Beckett cités par Ann Banfield dans son article « De la fragmentation syntaxique dans la prose tardive de Beckett » :

De plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière.<sup>270</sup>

Beckett propose de détériorer pour créer, de provoquer le déséquilibre de la langue pour arriver à quelque chose. Marguerite Duras inverse le processus d'écriture et de pensée d'un texte pour créer un trouble dans sa forme et donc arriver à son style. Les commentaires d'Ann Banfield sur l'écriture de Beckett pourraient totalement définir celle de Duras : « [...] la prose se brise en unités souvent inférieures à la phrase : le style tardif, bien que syntaxique, n'est donc plus d'abord un style phrastique<sup>271</sup> ». On retrouve en effet de nombreuses constructions parataxiques chez Marguerite Duras qui viennent bouleverser le rythme normal de lecture ou de parole. Cela crée une langue fractionnée, gouvernée par une ponctuation inhabituelle et artificielle. On finit par douter de la nature même des phrases :

Ils cessent de rire. Regardent ailleurs. Dehors, à perte de vue, les rizières. Le vide du ciel. La chaleur blême. Le soleil voilé.<sup>272</sup>

L'enfant se lève. Regarde dehors. La lumière n'est pas encore celle du jour. Se souvient. Et pleure.<sup>273</sup>

---

269 Marguerite Duras pour Bernard Pivot, « Marguerite Duras évoque son style littéraire », sur Antenne 2 le 12 décembre 1984 (<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04629/marguerite-duras-evoque-son-style-litteraire.html>).

270 Samuel Beckett dans une lettre à Axel Kaun en 1937 dans l'article de Ann Banfield, « De la fragmentation syntaxique dans la prose tardive de Beckett », traduit par Julien Piat, <https://books.openedition.org/pul/2849?lang=fr>, 2013, p. 3.

271 *Ibid.*, p. 3.

272 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 41.

273 *Ibid.*, p. 195.

Certaines phrases sont simples, normales et correctement construites comme « Ils cessent de rire », « L'enfant se lève » et « La lumière n'est pas encore celle du jour ». Les premières phrases sont souvent suivies d'une phrase sans sujet : « regardent ailleurs », « regarde dehors », « se souvient », « et pleure ». On trouve enfin des phrases non verbales constituées de groupes nominaux : « dehors, à perte de vue, les rizières. Le vide du ciel. La chaleur blême. Le soleil voilé ». La première phrase simple semble donc être une proposition gérant la suivante et ainsi de suite. Les phrases sans sujet sont indépendantes de la première phrase simple et les non verbales de celle qui les précèdent. Le verbe « regarder » est utilisé dans chaque extrait, les groupes nominaux qui suivent ont donc une vocation de démonstration, on décrit ce que regarde le personnage. Ce qui est particulier dans les constructions parataxiques de Duras, c'est la ponctuation : l'autrice utilise le point à la place de la virgule créant alors, en apparence, des petites fractions de phrase détachées les unes des autres. Le rapport parataxique est cependant bien présent puisque les points incarnent un rapport de coordination ou de subordination qui est même redoublé avec la présence de la conjonction de coordination « et » dans « et pleure ». Les propositions n'en sont pas toujours lorsqu'il s'agit de groupes nominaux qui sont vraiment dépendants du reste du paragraphe pour que l'on comprenne leur sens dans le texte. La fragmentation syntaxique créée par la parataxe chez Duras résulte donc de phrases grammaticalement incomplètes qui cassent la ligne mélodique, le rythme et l'intonation normale de la phrase. Cette dernière est désordonnée, la syntaxe de la voix narrative est brisée.

## **b. L'inversion**

Cette indiscipline de la fragmentation syntaxique se retrouve également dans l'inversion récurrente des termes dans la phrase :

- Son corps, comment il est beau ?
- [...]
- Beaucoup tu le désires ?
- Oui. Avec toi, ensemble avec toi.<sup>274</sup>
  
- [...] Ta femme aussi peut-être en mourir. Comme nous.
- Peut-être.
- Par cette souffrance que moi je vous fais à elle et à toi, vous allez aussi être mariés par moi.

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 95.

[...]  
- Tu es l'amour de moi.<sup>275</sup>

Duras inverse très souvent l'ordre des mots dans ses phrases, en majorité dans les dialogues entre ses personnages. Cela donne l'impression d'un langage enfantin ou d'une langue parlée par un étranger, ce qui correspond donc aux personnages de *L'Amant de la Chine du Nord*. Duras omet les inversions sujet-verbes lorsqu'elles sont nécessaires comme dans « comment il est beau ? » qu'on pourrait corriger par « comment est-il beau ? », de la même façon qu'on dirait plutôt « le désires-tu beaucoup ? » que « beaucoup tu le désires ? ». On trouve aussi des redoublements de sens dans l'utilisation de plusieurs pronoms ou adverbes pour désigner des mêmes personnes : « avec toi, ensemble avec toi », « par cette souffrance que moi je vous fais à elle et à toi », ou encore un déplacement du pronom personnel le modifiant et complexifiant la phrase : « tu es l'amour de moi ». Ces déplacements agissent comme des détours qui alourdissent les phrases. Enfin, Duras fait l'impasse sur la conjugaison de certains verbes créant alors une phrase incorrecte : « ta femme aussi peut-être en mourir » alors qu'on écrirait normalement « ta femme en mourrait aussi peut-être ». Toutes ces fautes volontaires et les inversions récurrentes des mots viennent modifier le rythme habituel du texte et en créer un nouveau, se fondant sur des erreurs de syntaxe et de grammaire. C'est un réel désordre qu'instaure alors l'autrice par un défaut de construction qui semble constituer une forme de langue propre aux personnages entre eux. Cela participe au caractère exotique de l'amant mais aussi de l'Enfant qui adopte le même langage que le Chinois. On trouve toutefois quelques phrases de la voix narrative qui ressemblent à ces dialogues et qui intègrent aussi, dans une moindre mesure, une sorte de fragmentation syntaxique :

Du soleil vient d'une fenêtre haute comme dans les prisons, les pensions religieuses, pour les hommes ne pas pouvoir entrer.<sup>276</sup>

Ils sont immobiles dans le lit enlacés cependant que séparés l'un de l'autre par les yeux fermés de lui, son silence.<sup>277</sup>

Ces phrases sont à la fois correctes et incorrectes. Une première partie est normalement construite puis semble se déliter petit à petit jusqu'à prendre une forme inhabituelle. Le lecteur doit relire ces phrases pour les comprendre et faire le lien entre les

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 220 et 221.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 139.

différents éléments. On pourrait les rapprocher du dialogue de la page 220, sauf qu'ici, en particulier dans la première, le lien entre les éléments n'est pas tellement explicite. La dernière partie « pour les hommes ne pas pouvoir entrer » rompt totalement la fluidité de la phrase et donc son rythme, ainsi que son sens qui se retrouve altéré. Dans la seconde phrase, on aurait instinctivement envie de placer des virgules qui la ponctueraient et la rendraient plus intelligible et on voudrait corriger l'inversion du pronom personnel. On écrirait alors : « Ils sont immobiles dans le lit, enlacés, cependant que séparés l'un de l'autre par les yeux fermés et le silence du Chinois ». Les virgules semblent placées d'une manière très peu naturelle et leur absence se fait sentir à des endroits où elles seraient nécessaires. Pour comprendre la phrase, le lecteur est obligé de s'arrêter et de réfléchir à la construction étrange qu'a choisi l'auteur. Cela participe alors à déranger non seulement la syntaxe et le rythme de la phrase elle-même, mais aussi celui de la lecture et la compréhension du lecteur. De plus, les phrases citées ci-dessus sont dites par la narratrice. Le désordre ne se limite donc pas à la parole des personnages mais envahit tout le récit du roman. Duras opère alors constamment à une poétique du désordre et de la confusion qui peut déranger et même empêcher la lecture si cela perturbe trop le lecteur.

### **c. Démolir une unité**

Cette dernière conséquence d'une poétique du désordre est souvent relevée dans le cas de *La Pianiste* d'Elfriede Jelinek. Lorsqu'on consulte des avis de lecteurs du livre, on retrouve souvent la même critique : l'écriture de Jelinek n'est pas accessible, la lecture est brouillée par des éléments que l'on retrouve dans cette stratégie du désordre. Dans un article de 2004, année d'obtention du prix Nobel par l'auteur, la journaliste Claire Devarrieux concluait d'ailleurs que l'auteur « va tellement loin dans la démolition (y compris celle de la phrase) que la lecture en devient difficile<sup>278</sup> ». Les lettres capitales utilisées à certains pronoms désignant Erika dans la première partie du roman sont certainement le procédé le plus évident. Nous supposons après comparaison des différents passages que ces lettres capitales interviennent lorsque Erika est mise en confrontation ou lorsqu'on la compare avec les autres et que ce rapport provoque une humiliation, un sentiment d'anormalité ou encore une douleur. La *Grammaire méthodique du français* de Riegel, Pellat et Rioul relève que les lettres capitales « permettent une mise en valeur, par

---

<sup>278</sup> Claire Devarrieux, « Jelinek, la subversion primée à Stockholm », [https://www.liberation.fr/evenement/2004/10/08/jelinek-la-subversion-primee-a-stockholm\\_495216](https://www.liberation.fr/evenement/2004/10/08/jelinek-la-subversion-primee-a-stockholm_495216) Libération, 08/10/2004.

rapport aux minuscules » et ont donc un accent expressif<sup>279</sup> qui les détache du texte. Chez Jelinek, tant dans le texte en allemand qu'en français dans la traduction, les pronoms en lettres capitales ont effectivement cet effet. À la lecture, un accent fort se place sur ces mots :

Alle spielen auf der Veranda Karten. Schmetterlinge umflattern halb bewußtlos die Petroleumlampe. SIE wird von keinem hellen Kreis angezogen. SIE sitzt allein in ihrem Zimmer, abgesondert von der Menge, die sie vergessen hat, weil sie so ein leichtes Gewicht ist. Sie drückt auf niemand. Aus einem vielschichtigen Paket wickelt sie sorgfältig eine Rasierklinge heraus. Die trägt sie immer bei sich, wohin sie sich auch wendet. Die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen. SIE prüft vorsichtig die Schneide, sie ist rasierklingscharf. Dann drückt sie die Klinge mehrere Male tief in der Handrücken hinein, aber wieder nicht so tief, daß Sehnen verletzt würden.<sup>280</sup>

Tout le monde joue aux cartes sous la véranda. Des papillons à demi groggys voltigent autour de la lampe à pétrole. ELLE, aucun cercle lumineux ne l'attire. ELLE est seule dans sa chambre, à l'écart de la foule qui l'a oubliée ; elle est si légère. Elle n'est un poids pour personne. Elle déballe avec soin une lame de rasoir emballée dans plusieurs papiers. Où qu'elle aille, elle ne s'en sépare jamais. La lame sourit comme le fiancé à sa promise. Elle examine le fil avec précaution : tranchant comme un rasoir. Alors elle enfonce la lame dans le dos de sa main, à plusieurs reprises, profondément mais pas assez pour toucher les tendons.<sup>281</sup>

Dans cet extrait, Erika se tient à l'écart de sa famille chez qui elle séjourne pendant son adolescence. Nous parlerons des positions spatiales dans le prochain chapitre, mais cet extrait montre déjà une séparation spatiale et indirectement sociale entre le personnage féminin et autrui. Elle est une chose légère (« so ein leichtes Gewicht »), un détail pour les autres. Cet écart permet au lecteur et au narrateur de ne se concentrer que sur Erika. Les pronoms personnels en lettres capitales renforcent ceci et opèrent une mise au point sur elle tant par le fait que les lettres la concernant ressortent visuellement du texte, mais aussi car elles marquent fortement l'accent de la phrase. On aurait tendance à appuyer la voix sur ces pronoms qui brutalisent alors l'intonation et le rythme des phrases. Cela donne une lecture peu naturelle et déséquilibre encore une fois l'unité ordonnée qu'est le texte. De

---

279 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 170.

280 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 47.

281 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 37.

plus, le personnage détruit consciemment ce qui la définit et qui lui donne une valeur aux yeux des autres : ses mains. Elles sont son outil de travail et cette utilité lui a été imposée par sa mère. On ressent un vice dans l'acte de tailler sa main par l'image presque drôle que Jelinek inscrit dans sa phrase « Der Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen » (« La lame sourit comme le fiancé à sa promise »). Cela invoquerait un plaisir sadique à meurtrir ce qui est tant aimé par les autres et qu'Erika repousse alors. Non seulement l'autrice détériore visuellement, rythmiquement et sonorement le texte mais elle redouble l'idée du désordre en balayant implicitement un ordre imposé à Erika par autrui. Dans d'autres extraits, les lettres capitales semblent renforcer la violence des pensées et des sentiments d'Erika dans sa période adolescente :

In grausiger Unbeholfenheit fällt das Kind, von dessen Begabung man weithin spricht, das sich aber nur bewegen kann, als stecke es bis zum Hals in einem Sack, über Vorrichtungen, niedrig gespannte Schnüre. Rudernd mit Armen und Beinen. Die Unachtsamkeit anderer hat diese Stolperdrähte ihm in den Weg gelegt, beklagt es sich laut. SIE selbst ist nie schuld. Lehrer, die es beobachtet haben, grüßen und trösten die musikalisch Überbeanspruchte, die einerseits ihre ganze Freizeit für die Musik aufopfert und sich andererseits vor den anderen lächerlich macht. Dennoch ist leiser Ekel, zart schwebende Abneigung in den Lehren, wenn sie erklären, SIE habe als einzige nach der Schule nicht nur Unsinn im Hirn. Sinnlose Demütigungen beschweren ihr Gemüt, über sie SIE sich bei der Mutter zuhause beschwert.<sup>282</sup>

Dans sa maladresse effroyable, l'enfant dont le talent est commenté à cent lieues à la ronde, mais dont tous les mouvements laissent croire qu'elle est engoncée dans un sac jusqu'au cou, trébuche sur un dispositif de ficelles tendues au ras du sol. Et rame avec les bras et les jambes. C'est la négligence des autres qui lui a dressé ces embûches, se plaint-elle haut et fort. ELLE n'est jamais en faute. Des professeurs qui l'ont observée saluent et consolent ce forçat de la musique qui d'une part lui sacrifie tout son temps libre, et d'autre part se ridiculise devant les autres. Néanmoins ce n'est pas sans un léger dégoût une aversion vague et diffuse, que les professeurs déclarent qu'ELLE est bien la seule, après l'école, à avoir autre chose en tête que des bêtises. SON âme est accablée d'humiliations gratuites dont elle accable sa mère en rentrant.<sup>283</sup>

S'il s'agit bien du narrateur qui décrit l'humiliation d'Erika ainsi que les dires des professeurs, on peut avoir l'impression que les pronoms en lettres capitales incarnent la voix de l'adolescente qui exprime son malheur. C'est comme si un « je » ou un « ich » se

---

282 *Idem, Die Klavierspielerin, op. cit., p. 84.*

283 *Idem., La Pianiste, op. cit., p. 71.*

cachait juste derrière les pronoms personnels à la troisième personne. Ainsi, l'ajout de lettres capitales produit un relief inhabituel au texte mais aussi aux voix : celle du narrateur est comme dédoublée par celle d'Erika. L'autrice utilise également les lettres majuscules pour mettre en valeur une expression comme le fait Duras avec les traits d'union (« en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir<sup>284</sup>») :

Ihm wird soeben vorgeschlagen, daß er für Erika eine Art Schürze aus festem schwarzem Plastik oder Nylon besorgen und Löcher hineinschneiden soll, durck die Man Blickte Auf Geschlechtsorgane Wirft.<sup>285</sup>

Aussitôt il se voit proposer d'acheter pour Erika une sorte de tablier noir en plastique rigide ou en nylon et d'y découper des trous par lesquels Il Est Permis De Jeter Un Coup D'oeil Sur Les Organes Sexuels.<sup>286</sup>

Ces majuscules sont plus visibles en français puisqu'elles sont beaucoup plus inhabituelles qu'en allemand où les noms communs en contiennent une. Elles se détachent dans tous les cas du reste du texte et ont le même résultat que les traits d'union chez Duras qui donnent une intonation et une déclamation particulières au texte. L'ajout de majuscules souligne aussi l'aspect égrillard de l'expression. Les particularités typographiques de Jelinek sont alors un des principaux procédés d'une poétique du désordre. Nous évoquons aussi un dédoublement de la voix narrative avec celle des personnages. Cela est totalement exploité dans *La Pianiste* par l'absence de la ponctuation nécessaire à l'ouverture d'un dialogue :

Freundlich fragt an einem Tag ihrer Mitschülerinnen, ein Mädchen, unter dem in zwei ewigen Flämmchen wunderbare hohe Absätze lodern, und das einen neuen pelzgefütterten Ledermantel neuester Bauart trägt : Was schleppest du hier und wie nennt es sich ? Ich meine diesen Kasten hier und nicht deinen Kopf dort oben. Es ist eine sogenannte Bratsche, erwidert SIE höflich. Was ist das, eine Baatsche ? Ich habe dieses seltsame Wort noch nie gehört, spricht ein geschminkter Mund belustigt. Das geht eine hin und trägt etwas spazieren, das sich Baatsche nennt und zu nichts Erkennbaren dient. Jeder muß ausweichen, weil diese Baatsche so viel Platz rundherum benötigt. SIE geht damit öffentlich auf der Straße und keiner verhaftet sie auf frischer Tat.<sup>287</sup>

---

284 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 35.

285 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 225.

286 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 197.

287 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 20.

Un jour, une de ses camarades de classe, une fille éternellement perchée sur de petites flammes – des hauts talons merveilleux – et vêtue d'un manteau de cuir neuf dernier cri doublé de fourrure, lui demande gentiment : Qu'est-ce que tu trimbales ? Comment ça s'appelle ? Je te parle de ça, dans la boîte, pas de ta tête là-haut. Ça s'appelle un alto, répond-ELLE poliment. Qu'est-ce qu'un nalto ? Drôle de mot, je ne l'ai encore jamais entendu, réplique, amusée, une bouche fardée. En voilà une qui se balade avec un truc qui a un nom bizarre et dont on se demande à quoi ça sert. Et il faut que tout le monde se pousse tellement ce truc est encombrant. Dire qu'ELLE se balade avec ça en pleine rue et que personne ne l'arrête !<sup>288</sup>

Outre la présence de pronoms en lettres capitales, on remarque que le dialogue – à différencier ici du discours indirect libre puisque le narrateur rapporte directement les paroles des personnages sans les modifier – commence sans les guillemets et les tirets nécessaires au discours direct et aux échanges. L'extrait évolue et se termine avec les pensées de la camarade d'Erika dites par le narrateur. Ce dernier donne alors l'impression de raconter un épisode de l'enfance de la pianiste en incarnant un autre personnage, jusqu'à reprendre ses défauts de langage (« eine Baatsche », « un nalto »). Les deux voix se confondent, créant une polyphonie dans la ligne claire et fluide que doit être celle du narrateur. Yamada Eimi transpose également les codes du discours direct dans la voix narrative du roman, en même temps qu'elle introduit la langue anglaise à plusieurs endroits :

I'm gonna be your teacher. (Ore wa, omae ni oshiete yaru yo) Kono kotoba wo watashi wa nani to tonomoshiku kiitakoto ka. Mattaku, sore wa ki tachī zata datta. Spoon, anta wa hon wo kaku bekigo, to toki tama watashi wa itta. Doraggusu no yori yūkōna tsukainichi. Sutorīto wo ikāni kūru ni yakuza sha noyo ni arukuka. Kawai nusume chan wo ikaine jibun no karada dake de muchuinisareru ka nado no kureijibaiburu wo.<sup>289</sup>

« I'm gonna be your teacher. » Comme cette promesse d'on ne sait quelles folies pouvait me reconforter ! Spoon, franchement, tu devrais écrire un livre. Un traité de savoir-vivre dément sur les manières de traîner les rues d'un air cool de voyou, de rendre les belles nanas complètement accros de son corps, etc.<sup>290</sup>

Alors que l'autrice utilise les temps du passé pour le récit de son roman, certains extraits sont rédigés au présent avec une adresse directe de la narratrice aux autres

---

288 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 13.

289 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 28.

290 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 26-27.

personnages sans que cela soit un dialogue. Ce sont des pensées qui pourraient être dites et qui donnent cette impression de déclamation. Elles se démarquent donc par cela et par l'usage de la deuxième personne du singulier ainsi que par la ponctuation de l'oral qui est aussi utilisée avec la modalité exclamative signifiée en japonais par le mot-outil « yo » en fin de phrase. Comme pour Duras et Jelinek, c'est donc la voix narrative qui est troublée et changée, son rythme et sa déclamation varient beaucoup. L'utilisation de l'anglais influe énormément sur cela puisque la langue est complètement autre. À la fin du roman, Yamada couple cela à une écriture phonétique basée sur la prononciation de l'opération « 2+2=4 » en anglais : « Dans mon cœur, il y avait la formule 2 sweet + 2 be = 4 forgotten (Too sweet to be forgotten)<sup>291</sup> » (« Watashi no kokoro ni wa, mōkōshiki ga dekiteiru. 2 sweet + 2 be = 4 forgotten (Too sweet to be forgotten)<sup>292</sup> »). L'anglais déjà récurrent dans le vocabulaire commun japonais ainsi que cette écriture abrégée et redoublée rompt l'unité du texte et de la voix narrative en ajoutant en plus le rythme et les accents de l'anglais. De plus, cela est visuellement très remarquable dans l'édition originale où un alphabet latin immerge des idéogrammes japonais. On constate aussi un changement du rythme dans la voix de la narratrice lorsqu'elle rapporte sa peine après que Spoon soit parti :

Watashi wa yonde mita. Spoon. Kicchin ni aru tada no doogu to shite yonde mita. Spoon. Tada no tabemono wo kuchi ni hakobu chippokena doobu de arunoni. Watashi wa, futatabi jitabata shita. Spoon. Kondo wa jibun wa jibun no otoko no na wo yonde mita.<sup>293</sup>

J'essayai de l'appeler. Spoon. Je l'appelai en tant que simple ustensile de cuisine. Spoon. Ce n'est qu'un objet insignifiant qui sert juste à porter de la nourriture à la bouche. À nouveau, je me débattis. Spoon. L'homme qui était le mien.<sup>294</sup>

La narratrice alterne entre phrases simples et complètes et phrases non verbales comportant seulement le nom Spoon. Ce dernier est un surnom monosyllabique qui devient très redondant dans le récit. Il ponctue alors les pensées et les gestes de la narratrice autodiégétique et sonne comme un rythme lourd et lent. Comme les autres procédés, il brise la continuité du récit et de la voix narrative, alimentant encore une fois l'effet de désordre donné par les autrices. Chez Duras, l'effet de polyphonie est absent. Toutefois, elle parle de « conversations “ chaotiques ” » et de « “ couches ” de conversations

---

291 *Ibid.*, p. 91.

292 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 92.

293 *Ibid.*, p. 57.

294 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 55.

juxtaposées » dans une note de bas de page<sup>295</sup> à propos d'un dialogue entre l'Enfant et sa mère, durant lequel cette dernière panique. Cette note destinée à quiconque voudrait faire une adaptation cinématographique du roman complète l'idée de désordre, de « chaos » pour reprendre les termes de l'autrice, qui se retrouve beaucoup dans le film de Jean-Jacques Annaud.

## **B. Une esthétique cinématographique de l'inertie et du désordre**

À l'instar des romans dont ils sont adaptés, les procédés du désordre perdurent dans les films *La Pianiste* et *L'Amant*. Ils sont plus explicitement montrés puisqu'on constate une opposition visuelle flagrante entre l'ordre ainsi que le vide des intérieurs et l'abondance désordonnée des extérieurs, sur le même principe que les jeux de lumières analysés dans la deuxième partie du mémoire.

### **a. La brisure dans *Amère volupté***

Malgré notre difficulté à pouvoir visionner l'adaptation cinématographique d'*Amère volupté*, on peut tout de même constater que le thème du désordre est un élément récurrent du roman. En effet, il semble être un décor habituel des personnages et il intervient lors de disputes entre eux. Toutefois, il n'est pas toujours présent. Ce sont Kim et Spoon qui le créent comme pour accompagner la violence de leurs disputes ou de leurs émotions. Lorsque Spoon tente de vaporiser de la peinture sur le chat de Kim, cette dernière l'en empêche et se fait alors elle-même toucher par le spray rouge vif. S'en suit une colère immédiate pendant laquelle elle lance des objets à travers la pièce. On retrouve cette habitude de lancer et de briser des choses tout au long du roman :

Kare wa watashi no te kara gurasu wo tori age yuka ni tataki tsuketa.  
Hōni hane agatta garasu no hahen ga watashi ni chi wo nagasaseru.<sup>296</sup>

M'arrachant le verre de la main, il [Spoon] le jette brutalement par terre.  
Un morceau de verre, rebondissant, blesse ma joue. Il hurle en m'étrayant.<sup>297</sup>

---

295 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 212.

296 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 41.

297 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 40.

Watashi wa tēberu no ue no shorui no taba wo Spoon megakete nagetsuketa. Shirabatta kami wa make no kādo no yōni kiran to hirogari watashi wo katto saseta.<sup>298</sup>

Je balançai le tas de papiers posés sur la table en direction de Spoon. Les feuilles éparpillées retombèrent net par terre comme les cartes d'un jeu perdant et me firent redoubler de colère.<sup>299</sup>

Tomaranai hakike ni iraira shite, watashi wa senmenjo de me ni tsuita Burūto no bin wo kabe ni mukatte nagetsuketta yasukōsui no bin wa garasu dehanakatta node, warezu ni futa ga koare, amai nioi ga eyaju ni tobi chitta. Sore wo kai dato dōjini watashi wa marude kemono no yōni naki hajimeta.<sup>300</sup>

Excédée par la nausée qui n'en finissait pas, je balançai le flacon de *Brut* qui se trouvait au-dessus du lavabo. Le flacon de parfum bon marché qui n'était pas en verre retomba sans se briser. Seul le couvercle sauta et une odeur douceâtre remplit tout l'appartement. Aussitôt, je m'écroulai sauvagement en larmes.<sup>301</sup>

Comme l'autrice le fait avec les aspects visuels, sonores et rythmiques du texte, ses personnages brisent les objets qui les entourent. L'action de jeter, lancer et casser (« nagetsukeru ») quelque chose leur permet d'accéder vraisemblablement à une colère ou une tristesse qui semblait latente. Ainsi, un trouble libérateur malgré sa violence est semé hors d'eux et en eux. L'acte de briser revient à désordonner quelque chose, à casser une unité auparavant existante. La brisure et donc le désordre sont des thèmes visiblement récurrents chez Yamada et ils font écho à l'esthétique de *La Pianiste* et de *L'Amant*.

## **b. Désordonner pour libérer**

Jean-Jacques Annaud fait du désordre une esthétique explicite. Alors que la maison de Sadec est vide et donne donc une impression d'ordre, que le dortoir du pensionnat est ordonné par les lignes raides des lits côtes à côtes, l'extérieur associé au Chinois se caractérise par une abondance peuplée, plus colorée, bruyante et surtout incontrôlée :

---

298 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 56

299 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 54.

300 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 96-97.

301 *Ibid.*, p. 96.



La maison de Sadec.<sup>302</sup>



L'Enfant sur le bac.<sup>303</sup>

---

302 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, *op. cit.*, 6min 58sec.

303 *Ibid.*, 4min 44sec.



Le quartier de Cholen.<sup>304</sup>



Dans la garçonnière.<sup>305</sup>

---

304 *Ibid.*, 32min 52sec.

305 *Ibid.*, 1h 33min 22sec.

On remarque que les extérieurs qui conduisent l'Enfant à sa prise de liberté sont beaucoup plus animés que son foyer familial et son pensionnat que nous observions dans la partie précédente. La foule toujours abondante habillée de tons bruns et de couleurs semble déborder des bacs et des rues, toujours en mouvement. Ces images donnent une forte impression de mouvement désordonné, placé dans un décor lui aussi sans souci d'ordre, au milieu duquel se trouvent souvent les deux amants. La garçonne, dans le dernier photogramme, est montrée en bazar, comme si l'on avait entassé des affaires et des plats sans porter d'intérêt au désordre que cela mettrait. L'Enfant se dirige alors vers des extérieurs opposés à son foyer silencieux et vide, dans lequel se démarque seulement la chaise qu'elle a renversé après s'être disputée avec Pierre. L'abondance et le désordre semblent être synonymes d'insouciance et surtout d'émancipation, au contraire des intérieurs familiaux et scolaires qui la retiennent dans une vie qu'elle repousse. Lors du mariage du Chinois qui signe le début de la séparation des deux amants, on retrouve une multitude de couleurs vives et de bruits assourdissants :



Le Chinois lors de son mariage.<sup>306</sup>

Le couple marié est entouré d'une vaste foule habillée de costumes brillants et colorés comme celui que porte le Chinois. La mariée est portée dans un palanquin rouge vif, tout comme sa robe et sa coiffe que l'on aperçoit brièvement. En plus d'une foule colorée, cet extrait du film est caractérisé par une abondance de bruits. Entre les paroles

---

306 *Ibid.*, 1h 35min 29sec.

des gens autour et des cris, on joue des percussions nombreuses et des instruments à vents traditionnels. L'extrait sans parole est alors une cacophonie saturée de couleurs et grouillante. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras fait d'ailleurs allusion aux bruits qu'elle entend depuis la garçonnière, comme si elle se trouvait dans la rue :

Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, *dans ce passage du dehors dans la chambre*. Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici.

On pourrait dire là aussi qu'on reste dans « l'ouvert » de la chambre aux bruits du dehors qui cognent aux volets, aux murs, aux frottements des gens contre le bois des persiennes. Ceux des rires. Des courses et des cris d'enfants. Des appels des marchands de glace, de pastèque, de thé. Puis soudain ceux de cette musique américaine mêlés aux mugissements affolants des trains du Nouveau-Mexique, à ceux de cette valse désespérée, cette douceur triste et révolue, ce désespoir du bonheur de la chair.<sup>307</sup>

Duras liste ici tous les bruits qu'a réintégré Annaud dans son film et qui décrivent au mieux l'impression de désordre polyphonique perçue dans *L'Amant*. Ce n'est pas seulement le son de la rue que l'Enfant laisse entrer dans la pièce, c'est aussi ceux de l'autre bout du monde : « ceux de cette musique américaine mêlés aux mugissements affolants des trains du Nouveau-Mexique ». Ce bruit immense et incessant suit le couple jusque dans sa plus grande intimité abritée de manière poreuse par la garçonnière. L'ouverture « de la chambre au bruit du dehors » ne semble pas les gêner mais au contraire les accompagner dans une mélancolie suscitée par le « bonheur de la chair ». Cela confirme et explique la tendance de l'Enfant à fréquenter avec plaisir et liberté ces espaces bruyants et mouvants : elle retrouve en eux une mélodie qui accompagne ses moments avec le Chinois. De plus, ils marquent à eux seuls une opposition avec le foyer familial ainsi que le pensionnat, témoignant encore une fois de sa volonté de renier des origines familiales pour s'imprégner d'une ambiance, d'une culture étrangère qui la libèrent.

Le même type d'opposition se retrouve chez Haneke. La salle de musique d'Erika se détache des extérieurs qui abritent ou précèdent la satisfaction de ses activités secrètes.

---

307 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 81-82.

Cette salle est vide, blanche, triste, au contraire des autres endroits qui montrent des objets en désordre ou des couleurs criardes :



Erika dans sa salle de cours.<sup>308</sup>



Dans la salle de bain des Kohut.<sup>309</sup>

<sup>308</sup> Michael Haneke, *La Pianiste*, film cit., 40min 51sec.

<sup>309</sup> *Ibid.*, 33min 53sec.



La vidéothèque où se rend Erika.<sup>310</sup>



La cafétéria avant l'épisode voyeuriste de la pianiste.<sup>311</sup>

---

310 *Ibid.*, 23min 40.

311 *Ibid.*, 46min 08sec.

Comme chez Annaud, la différence entre les différents endroits est nette. Alors que la salle de cours est aussi en ordre que les partitions d'Erika, les autres espaces qu'elle fréquente sont en désordre, remplis de monde ou arborent une multitude de motifs et de couleurs. Le premier photogramme montre la pianiste dans la salle de bains familiale avant qu'elle se mutile avec une lame de rasoir. En contradiction avec le caractère rigide d'Erika, cette salle de bains est désordonnée, avec des produits disposés partout, des sacs plastiques, ou encore des vêtements entassés sur la cuvette fermée des toilettes. Sans aucun souci de minutie, Erika jette son miroir sur le bord de la baignoire une fois la tâche terminée et l'appel de sa mère. Le dernier photogramme montre une foule légèrement semblable à celle de *L'Amant*, dans la cafétéria que Erika fréquente avant d'aller espionner le couple au cinéma *drive in*. Enfin, le deuxième photogramme laisse voir au spectateur tous les films pornographiques de la vidéothèque, rangés, mais dont les couleurs, les corps exposés dans de diverses positions lascives et les typographies forment une impression visuelle d'abondance et de désordre. Tout comme Yamada, ces décors désordonnés précèdent la purgation d'une émotion ou, dans le cas de *La Pianiste*, d'un désir gardé secret par Erika. Ils s'opposent alors en cela de la salle de musique que nous montrions. Cette dernière renseigne le spectateur sur l'état d'esprit contrôlé et mesuré de la pianiste alors que les autres espaces annoncent la satisfaction d'un désir socialement jugé pervers et obscène.

### **c. L'inertie : une stratégie politique ?**

Michael Haneke procède à une autre forme de procédé pour signifier le désordre. *La Pianiste* comporte une inertie des images, un manque de mouvement accru. Alors que le cinéma tend à profiter du caractère mouvant des images qu'il produit, le réalisateur leur impose une latence contraire à l'horizon d'attente commun des spectateurs. Certaines scènes peuvent durer de longues minutes avec seulement de très rares changements de plan. Par exemple, la première scène de sexe entre Erika et Walter Klemmer dure environ neuf minutes. On les voit partager des caresses maladroitement, Erika pratiquant ce qu'on devine être une fellation, cachée par un plan américain sur Klemmer. Les partenaires ne s'entendent pas : Erika se veut sévère et dominatrice, d'apparence frigide, alors que Klemmer en demande plus. En fin de scène, le jeune homme finalement un peu satisfait se met à courir sur place puis en rond, adressant quelques paroles maladroitement à sa professeur, devant un spectateur quelque peu troublé par la situation étrange qu'il vient d'observer. Cette inertie est récurrente et de nombreux plans laissent le spectateur regarder quelques

minutes le visage figé des personnages qui se scrutent discrètement les uns les autres, par exemple lors du récital privé que nous citons déjà précédemment, ou encore pendant la répétition d'un concert. L'interruption du mouvement cinématographique perturbe le spectateur. À ce propos, Brian Muñoz écrit dans un compte-rendu de l'ouvrage *Le Cinéma de l'immobilité* de Ludovic Cortade que :

L'articulation entre l'immobilité de l'image du cinéma et la croyance du spectateur sera analysée en détail afin d'en révéler les ressorts esthétiques et catégoriels : d'une part le figement et le repos dévoilés comme le moteur et le frein du paroxysme émotionnel et, d'autre part, l'*apatheia* (détachement) et l'inertie révélateurs de la condition humaine face à la réalité.<sup>312</sup>

Cette inertie freinerait donc les émotions du spectateur face au film en même temps qu'elle en déclencherait d'autres, et ainsi elle laisserait ce dernier juger et méditer – si l'on rapporte cela aux scènes de *La Pianiste* – quant aux actions des personnages. On regarde de l'extérieur sans la véritable empreinte émotionnelle que fournit normalement un film, on observe de loin, sidéré ou du moins mal à l'aise face aux agissements de personnages, et même temps captivé par une œuvre que nous avons choisi de regarder. Cela nous ramène à la bulle d'intimité que nous abordions dans la première partie du mémoire : le spectateur y est inclus malgré lui. Cette inertie, malgré son apparente tranquillité qu'on opposerait à un mouvement dynamique et donc potentiellement « troublé », sème un désordre intérieur dans les pensées et les émotions du spectateur, comme dans son horizon d'attente. Brian Muñoz écrit d'ailleurs que « l'auteur [Ludovic Cortade] soutient l'idée d'attente cinématique correspondant au rapport qu'entretient une société au mouvement<sup>313</sup> ». Le procédé de l'inertie serait alors un procédé d'une esthétique du désordre pour bousculer le public attaché à l'idée de mouvement. Nous sommes donc dans une stratégie qui rejoint le but d'une prise de conscience, et donc d'un enjeu politique, comme la majorité des procédés que nous avons étudiés.

Ce point sur l'inertie aurait pu se situer dans la première partie de ce chapitre puisqu'il concerne une rupture avec une écriture et une syntaxe cinématographique habituelle. Cependant, le placer en fin de chapitre nous permet de laisser ouverte cette

---

312 Brian Muñoz, compte-rendu du *Cinéma de l'immobilité* par Ludovic Cortade, [https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/40650766?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/40650766?seq=1#metadata_info_tab_contents), dans *The French Review*, vol. 83, n°5, avril 2010, p. 1093.

313 *Ibid.*, p. 1094.

question de l'enjeu politique potentiel et de mieux la lier à une esthétique cinématographique générale.

Nous n'avons pas évoqué *Virgin Suicides* par Jeffrey Eugenides et Sofia Coppola dans ce point, cependant nos propos sur le délabrement de la maison trouveraient tout à fait leur place ici aussi. Le désordre visible dans la maison et surtout la salle de bains ainsi que la chambre des filles Lisbon pourrait aussi être une manière de témoigner d'un trouble qui les habite.

Nous avons pu constater, notamment par l'étude des photogrammes de *L'Amant* ainsi que par certains extraits du roman *La Pianiste*, que les personnages féminins avaient tendance à se tenir physiquement à l'écart des autres. Le prochain chapitre nous permettra d'étudier ces positions spatiales mais aussi la marginalité physique et psychologique des personnages comme une stratégie de revendication et d'affirmation des figures féminines du corpus qui, par cela, viennent déstabiliser un ordre à plusieurs niveaux.

## **Chapitre 2 : Revendiquer par la marginalité**

En créant des personnages féminins marginaux, Elfriede Jelinek, Yamada Eimi et Marguerite Duras leur infligent une double peine : être femme et sujet d'injonctions, de préjugés et de domination en même temps qu'elles se situent en dehors d'un cercle social commun. En s'appuyant sur les conclusions tirées de la deuxième partie de ce mémoire, on constate que les charges portées par le genre féminin des personnages leur servent finalement d'arme pour contrer ce qu'on leur inflige. Dans cette logique, on peut alors reprendre les termes de Marie Buscatto et Catherine Marry qui définissent les femmes s'imposant dans des métiers masculins de « figures transgressives aussi bien que dominées<sup>314</sup> ». Dans une position située à mi-chemin entre domination et imposition, les trois personnages féminins du corpus heurtent la société fictive des romans et le lectorat par leur caractère indésirable : elles incarnent ce qui ne doit pas être vu afin de l'intégrer, violemment peut-être, au sein d'une communauté qui ne veut pas d'elles.

### **A. À l'écart des autres**

L'étude des positions spatiales des protagonistes, tant par le biais cinématographique que romanesque, nous permet de constater une véritable mise en marge des trois personnages féminins. Leurs positions traduisent une mise à distance à la fois volontaire et involontaire des personnages créés par les écrivaines. Erika, Kim et l'Enfant semblent marquer une volonté de ne pas se lier aux autres, d'un premier point de vue spatial puis indirectement symbolique. Cette marginalité est inhérente aux trois personnages, tellement indissociable d'elles qu'elle se marque visuellement.

#### **a. Place et éloge de celles qui sont « autres »**

L'Enfant chez Duras et Annaud est singulière dans tous les sens du terme. La voix narrative du roman ne la mentionne presque que par le pronom personnel de la troisième personne du singulier « elle » et elle n'est comprise dans un pronom personnel de la troisième personne du pluriel qu'avec d'autres personnages marginaux. Bien que la liste

---

314 Marie Buscatto et Catherine Marry, « Le plafond de verre dans tous ses états : la féminisation des professions supérieures au XX<sup>e</sup> siècle », <http://journals.openedition.org/sdt/16326>, *Sociologie du travail*, volume 51, n°2, avril-juin 2009, p.4.

des personnages qu'elle côtoie en dehors de sa famille soit courte, on constate rapidement que Duras n'entoure l'Enfant que de figures hors-normes. Hélène Lagonelle est sa seule amie vraiment proche – on pourrait même les qualifier d'amoureuses – et elle est systématiquement différenciée des autres jeunes filles de la pension. Sa première entrée dans le roman la met à l'écart des autres par une supériorité qu'elle occupe dans les yeux de l'Enfant :

Il y a là des jeunes filles, une cinquantaine. Il y en a sur les bancs de jardins, sur les marches de couloirs circulaires, il y en a d'autres qui tournent en rond le long des bâtiments, deux à deux, à bavarder et à rire aux éclats, de tout et de n'importe quoi.

Il y a celle sur un banc, allongée, celle nommée ici et dans les autres livres de son nom véritable, celle d'une miraculeuse beauté qu'elle, elle veut laide, oui, celle de ce nom de ciel, Hélène Lagonelle dite de Dalat. Cet autre amour d'elle, l'enfant, jamais oublié.<sup>315</sup>

Duras sépare de manière binaire Hélène et les autres jeunes filles. Elle les décrit par deux paragraphes séparés ainsi que par leurs positions : les autres adolescentes sont regroupées, plus actives et vivantes que Hélène qui est seule, allongée. Cette première description du personnage donne le ton de la différence qui caractérise la jeune fille. Elle est aimée par l'Enfant d'un amour fusionnel et plus qu'amical, elle est surélevée dans l'importance qu'elle lui porte. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle est décrite : Hélène est un « autre amour d'elle », issue d'un miracle, sur le même plan que Paulo et le Chinois. La différence d'Hélène ne se réduit pas à l'attachement qu'elle suscite chez l'Enfant, c'est aussi une figure ouvertement transgressive comme son amie. Nous abordions cela dans la première partie du mémoire ; Duras dessine une relation homosexuelle entre les deux adolescentes, nourrie par le fantasme du couple de l'Enfant et du Chinois, mais aussi de l'amour pour Paulo. Elles se retrouvent à nouveau dans leur attirance pour la prostitution d'Alice, une camarade de la pension qu'elles observent avec ses clients. L'autrice présente l'Enfant comme irrémédiablement attirée par ce qui est autre, différent, tant par des fantasmes amoureux et sexuels que par les personnages qui vont à l'encontre d'une majorité présente en un lieu donné. Yamada Eimi fait la même chose entre Kim et Maria. La première description de cette dernière se fait sur le même modèle que celle d'Hélène :

Maria nēsan no gakuya niwa futōta buta ga, takusa kawarete iru.  
Nanbiki kawa, itsumo shiroku buyobuyo to shita ashi wo hiroge tatami ni

---

315 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 53.

jikani okareta kareeraisu wo kakikondeiru. Buta nante iu mon janai wa datte hontoni sō, Maria onēsanto zenzen chigau yo. Watashi wa nēsan ni tashinamerarete kutchi wo tsugumu.

Maria nēsan wa kuro no monsuki no kimono wo haori kiri no geta wo haite gakuya wo arukimawaru. Kagami no mae de keshō wo suru toki, sono kimono no jōanshin wo hadake, koshi no ichi de sode wo kiririto shibari, agura wo kaku.<sup>316</sup>

Dans la loge de Maria, on élève quantité de grosses truies. Certaines sont toujours en train de bâfrer un curry rice posé à même le sol en écartant leurs grosses jambes gélatineuses. Tu ne devrais pas dire des choses pareilles, tu sais. Mais c'est vrai, écoute, elles sont tellement différentes de toi. Puis je finis par me taire sous ses remontrances.

Maria arpente la loge dans des *geta* de bois, un kimono noir de cérémonie sur les épaules. Elle s'assoit en tailleur devant la glace et commence à se maquiller.<sup>317</sup>

Yamada sépare Maria des autres danseuses par deux paragraphes différents, exactement comme Duras. L'autrice l'élève au-dessus des autres par le regard de Kim qui juge sévèrement ses collègues. Elle exprime explicitement cet avis et le commentaire « elles sont tellement différentes de toi » n'en est que plus dénigrant. De la même manière que dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la position et l'attitude des différents personnages informent le lecteur que la danseuse abrite une personnalité qui se différencie des autres. Alors que les collègues de Maria sont décrites péjorativement comme très peu gracieuses et mangeant à même le sol, l'amie de Kim est élevée à des gestes ainsi qu'à l'activité beaucoup plus raffinée et très féminine qu'est le maquillage. On retrouve chez Kim une admiration sans limite pour Maria, femme-diva hautement sensuelle et regardée, semblable à l'amour pour la sensualité et la beauté de Hélène décrite chez Duras. Les deux couples d'amies sont aussi similaires dans le sens où elles partagent une partie de leur univers : leur attirance pour l'interdit et la transgression chez Duras et le milieu musical dans lequel évoluent les deux Japonaises. Kim et Maria incarnent les métiers artistiques et marginaux de la scène, elles sont donc véritablement séparées spatialement de l'autre, signifié par le public. Kim se définit comme une piètre chanteuse de jazz dans un club et son amie est danseuse dans un *peep-show*. Elles sont alors des figures d'artistes du monde nocturne où une ambiance plus secrète et même sulfureuse se glisse, avec un arrière-plan d'obscène, surtout dans le cas de Maria qui est observée pour le désir qu'elle suscite. Cette dernière est donc aussi une figure spatialement et symboliquement marginale qui encourage le

---

316 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 17.

317 Yamada Eimi, *Amère volupté*, op. cit., p. 15.

personnage de Kim à se retrouver à l'écart des autres, exactement comme dans le cas de l'Enfant et Hélène.

### **b. Ne pas se lier à la foule**

La pianiste Erika est, de la même manière, essentiellement séparée des autres par sa place de musicienne. À propos de la jeunesse de son personnage, Jelinek écrit que « l'adolescente [vivait] dans une réserve où son espèce est à jamais protégée<sup>318</sup> » (« Die Pubertärlin lebt in dem Reservat der Dauerschönzeit<sup>319</sup> »), coupée du reste du monde comme un animal rare en voie de disparition. Cette réserve qu'elle habite la suit tout au long de sa vie : elle vit dans l'appartement familial à l'accès strictement surveillé et se place en face des autres par son métier, sur scène et dans les coulisses, intouchable. Michael Haneke illustre lui aussi l'écart qu'opère Erika entre elle et les autres. Lors d'auditions auxquelles assistent tous les professeurs du conservatoire où elle enseigne, le réalisateur coupe progressivement la professeure de ses collègues :



Erika (à l'extrême gauche) et ses collègues.<sup>320</sup>

---

318 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 28.

319 *Idem*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 37.

320 Michael Haneke, *La Pianiste*, film cit., 29min 09sec.



Premier plan d'Erika. <sup>321</sup>



Deuxième plan d'Erika. <sup>322</sup>

---

321 *Ibid.*, 29min 53sec.

322 *Ibid.*, 30min 22sec.



Dernier plan d'Erika. <sup>323</sup>

Le réalisateur a choisi de partir d'un plan large situant Erika dans la salle d'audition avec ses collègues pour se rapprocher puis isoler très lentement et progressivement le personnage. En près de trois minutes ne se succèdent que quatre plans, du plus large au plan poitrine. On retrouve alors la logique de l'inertie de Haneke qui contribue aussi à l'écart du personnage d'Erika : le spectateur oublie les autres professeurs et ne se concentre que sur elle. Dans cet extrait du film, le réalisateur écarte visuellement la pianiste des autres mais il les oppose en même temps. En effet, s'en suit un débat légèrement animé entre Erika et un autre pianiste au sujet du mérite de l'élève qu'ils viennent d'évaluer, Walter Klemmer, où l'on filme tour à tour chaque acteur qui s'exprime. Ce passage qui intervient relativement tôt dans la durée totale du film place très vite Erika en marge des autres, même au sein d'une communauté à laquelle on la penserait liée. Ce genre d'opposition vient compléter l'ambiguïté du personnage que l'on connaît déjà, entre retenue excessive et tumulte intérieur puissant, sexuellement comme mentalement. Le travail de Elfriede Jelinek et Michael Haneke quant à la figure marginale qu'est Erika traduisent cette position d'artiste inévitablement reclus et solitaire dont parle l'autrice dans son entretien avec Christine Lecerf : « il est très rare pour un écrivain de pouvoir écrire et

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, 31min 20sec.

prendre part à la vie<sup>324</sup> ». Erika joue mais ne se mêle pas, elle reste en dehors de tout public et de toute personne, même de ceux qui pourraient être des semblables.

Jean-Jacques Annaud écarte l'Enfant de la foule sur le même modèle que Haneke dans *L'Amant*. Les deux réalisateurs utilisent un procédé ressemblant pour mettre à l'écart leur personnage, bien qu'Annaud le fasse beaucoup plus directement :



L'Enfant dans la foule lors du mariage du Chinois.<sup>325</sup>



Gros plan sur l'Enfant.<sup>326</sup>

324 Elfriede Jelinek et Christine Lecerf, *L'entretien, op. cit.*, p. 97.

325 Jean-Jacques Annaud, *L'Amant, film cit.*, 1h 35min 30sec.

326 *Ibid.*, 1h 36min 01sec.

Le premier photogramme montre l'Enfant en marge de la foule, tout de même mêlée au public de la cérémonie de mariage. Jean-Jacques Annaud accentue sa présence par sa différence avec les autres : elle porte le chapeau d'homme décrit dans les romans alors que les Indochinois arborent un chapeau conique typiquement asiatique. L'effet flouté de l'image vient encore renforcer l'accentuation visuelle opérée sur l'Enfant. Les décors flous qui dépassent du cadre cachent en transparence les figurants, seule la jeune adolescente est entièrement visible et nette dans la focale. Après avoir montré le couple de mariés se rencontrer, Annaud revient sur l'Enfant par un gros plan sur son visage, sans transition, tout au contraire de Haneke.

Ces deux plans nous permettent à nouveau de remarquer que les origines de l'Enfant sont sans cesse rappelées. Elle se fond dans la masse du peuple autochtone ou asiatique qui l'entoure par ses vêtements bruns, le port d'un chapeau et sa place. Cependant et malgré sa naissance sur le territoire indochinois, elle est physiquement différente et sa culture diffère aussi d'une certaine manière. Cette position entre autochtone et étrangère la place dans un entre-deux qui crée un nouvel écart inhérent au personnage. Il en est de même pour sa relation avec le Chinois : une adolescente, blanche mais pas prostituée, amante d'un riche Chinois adulte et déjà fiancé. Sa singularité grammaticale, amoureuse, physique, spatiale et culturelle fait d'elle un personnage de l'écart et de la marginalité. Elle est singulière autant que plurielle, et en cela elle se rapproche des personnages de *La Pianiste* et *Amère volupté* qui oscillent entre de nombreuses contradictions et transgressions par leurs métiers et par leur vie intime. Les trois cas de notre corpus montrent très bien l'aura politique que ces écarts peuvent contenir. Si l'on peut penser que la mise à distance multiple des protagonistes n'est qu'une stratégie pour accentuer leur marginalité qui fait d'elles des personnages littéraires anti-héroïques, elles symbolisent certainement une prise de parti plus revendicatrice et personnelle chez les autrices. Les trois personnages féminins interviennent dans des milieux où elles ne sont ni attendues ni bienvenues, elles prennent place là où leur présence n'est pas forcément évidente. La mise à l'écart sociale opérée similairement par Kim et par l'autrice Yamada Eimi en étant en couple avec un Noir Afro-Américain illustre totalement l'ambition de revendiquer une différence par la marginalité, sur le même modèle que le choix d'un métier artistique dans un milieu dont la réputation est mauvaise.

### **c. La figure de la femme artiste**

Les professions de Kim et Erika reviennent sans cesse dans cette stratégie de revendication par le prisme de l'écart. Le titre du roman d'Elfriede Jelinek nous force directement à considérer le personnage principal dans son métier de pianiste. Erika est une musicienne élevée là où l'art du piano a pris un essor majeur, le milieu musical autrichien d'où proviennent ses modèles. Cette présence féminine au sein d'une institution éminemment et originellement masculine nous amène à penser à la théorie sociologique du plafond de verre, très travaillée par les sociologues du travail pour constater la féminisation progressive de nombreux corps de métiers. Cette théorie décrivant l'impact politique de l'appropriation féminine des structures hiérarchiques professionnelles traduit une transgression d'un ordre initialement imposé. On constate de foisonnantes études de sociologie du travail et du genre qui illustrent la difficulté d'atteindre un même prestige et un même statut que les hommes dans une profession supérieure<sup>327</sup> telle que celle de musicien ou musicienne. Cependant, on ne traite pas encore tellement de l'acte politique et militant que peut incarner le fait d'être femme dans un milieu masculin, cela peut illustrer une prise de position et un statut initialement réservé à un genre considéré comme dominant. Même si Jelinek fait d'Erika un personnage plus revendicateur que Kim par le prestige de sa profession et donc la difficulté de l'atteindre, ainsi que par la conscience qu'elle a à ce sujet, les deux personnages permettent aux autrices de revendiquer une légitimité du genre en décloisonnant les deux figures féminines des limites qui sont imposées aux femmes.

Cependant, les personnages semblent coincés entre le pouvoir revendicateur de leur position et le cercle vicieux dessiné par leur présence dans un milieu très masculin. Elles intègrent alors parfois des comportements dont elles sont victimes. Les deux personnages sont forcés d'adopter, même inconsciemment, des comportements définis comme masculins pour légitimer leur place. Marie Buscatto et Catherine Marry expliquent cela par l'existence tenace de « stéréotypes féminins » qui sont contraires à l'image même du travail, dessinée sur un modèle androcentré. En adoptant des caractères dits masculins, les personnages féminins « sont jugés trop [agressifs]<sup>328</sup> », on reconnaît dans cet aspect la personnalité de Kim et Erika. On peut évidemment penser à l'extrait d'*Amère volupté*

---

327 Voir le chapitre 3 « Genre et travail » dans l'ouvrage de Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminins / Masculins, sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2005.

328 Marie Buscatto et Catherine Marry, « Le plafond de verre dans tous ses états : la féminisation des professions supérieures au XX<sup>e</sup> siècle », *art. cit.*, p. 10.

précédemment cité où la Japonaise critique sévèrement les collègues de Maria sur leur physique, n'envisageant ces autres femmes que dans leur enveloppe corporelle, malgré l'usage nécessaire qu'il demande dans leur profession. Kim adopte le regard et peut-être le vocabulaire du public masculin qui vient les observer en même temps qu'elle intègre un des stéréotypes courants dont est victime le genre féminin, celui du physique qui prime sur une certaine valeur de la personne. D'une autre manière, Erika avec son comportement extrêmement sévère et sa tendance à une domination abusive illustre le caractère agressif expliqué par Buscatto et Marry. La pianiste montre parfois un manque probant d'empathie envers ses élèves, mettant mal à l'aise le spectateur dans le film *La Pianiste*. Alors que la professeure a gravement blessé secrètement son élève Anna, crise de jalousie extrême longuement relatée par Jelinek dans le roman, Haneke insère un entretien entre la mère de la jeune pianiste et Erika. On assiste alors à un dialogue instable, où la professeure feint de compatir avec la mère éplorée. La pianiste semble prête à n'importe quel acte pour garder sa supériorité professionnelle et sexuelle puisque le personnage d'Anna incarne une rivale dans les deux domaines : talentueuse, travailleuse et jeune, elle se place dans la lignée de la réussite d'Erika.

Par les ambivalences qu'elles illustrent, Jelinek et Yamada témoignent de nombreuses difficultés d'être femme et artiste : être de genre féminin tend à offrir une image moins qualitative de ces métiers dans la conscience de toute une société<sup>329</sup>. La réussite n'est plus un objectif premier pour Kim et Erika qui se comparent sans cesse à des femmes qu'elles considèrent comme des ennemies et non des semblables. On retombe alors dans des préjugés qu'analysent Christine Guionnet et Erik Neveu comme la compétition entre femmes, le manque d'honnêteté ou l'importance déplacée du physique féminin. Dans son entretien avec Christine Lecerf, Jelinek commente longuement cet aspect du statut de femme artiste. Dans le cas d'Erika, être musicienne parmi les musiciens revient à dépasser et transgresser une norme et une réussite masculines :

Quoi qu'il en soit, le travail des femmes, en particulier le travail artistique des femmes, est soumis à des critères spécifiquement masculins. Et c'est une forme de violence faite aux femmes. [...] C'est une forme d'humiliation de se permettre de juger mon travail selon des critères masculins. Il n'existe aucun critère esthétique du jugement artistique émis par des femmes. Et rares sont celles qui parviennent à graver leur nom dans l'univers froid des chefs-d'œuvre masculins.<sup>330</sup>

---

329 Christine Guionnet, Erik Neveu, « *Féminins / Masculins* », *op. cit.*, « Le sexe demeure un marquage qualitatif, y compris lorsque les deux genres exercent des professions identiques », p. 133.

330 Elfriede Jelinek, Christine Lecerf, *L'entretien*, *op. cit.*, p. 59.

La rigueur froide d'Erika ne serait peut-être pas seulement le résultat d'une frustration uniquement sexuelle et psychologique mais aussi d'un mécanisme utile à son intégration dans sa profession. À la lecture des propos de l'autrice, cela pourrait être plausible et justifierait également les reproches incessants de la mère Kohut quant à la coquetterie de sa fille : « Les grands maîtres de la musique ont-ils jamais été coquets ? Non<sup>331</sup> » (« Waren die Häupter der Musikgeschichte etwa eitel ? Sie waren es nicht.<sup>332</sup> »). La pianiste Erika semble être coincée entre son ambition, ses envies et les injonctions qui trônent au-dessus de son genre féminin. Kim, bien que visiblement moins contrariée par ces stéréotypes, est aussi victime de cela. La chanteuse n'envisage son talent que par rapport à celui des autres femmes, auxquelles elle se dit constamment inférieure :

Dōshite jazu wo utau onna tachi wa Maria nēsan no yōna hikuku shagareta koe wo shiteiru no darō. Watashi no fuafua to shita taiorinai koe wa, sore dake de kurō wo shotteiru. « Demo meikurabu ni saikō taze » to iu Supūn no sono kotoba de, sono toki ni dake jōzu ni utaereba yoi no da to omoi hajimeru.<sup>333</sup>

Pourquoi les chanteuses de jazz possèdent-elles toutes cette voix si rauque, semblable à celle de Maria ? La mienne est si molle, si cotonneuse, qu'est ce que je peux bien faire avec une voix pareille ? « Mais elle est sensas pour l'amour ». Je me persuade, en recevant cet encouragement de Spoon, que je n'ai pas à m'efforcer de bien chanter hors du lit.<sup>334</sup>

Alors que jusqu'ici elle ne fait que se comparer physiquement à son amie, Kim attaque à présent son métier, thème qui n'est d'ailleurs que rarement abordé par le personnage. Spoon termine de la rabaisser à son seul potentiel sexuel par ce qu'elle considère comme un encouragement. Yamada fait alors de Kim une véritable victime du regard masculin, inconsciente de cette obsession de séduction qui la cloisonne à l'espace conjugal et sexuel, de la même manière que Erika n'apparaît que comme un corps à conquérir dans l'esprit de Klemmer. De plus, la voix « rauque » (« hikuku shagareta ») enviée par Kim pourrait être assimilée à une voix masculine, sous-entendant alors des critères masculins pour juger de la bonne voix d'une chanteuse de jazz. La réduction

---

331 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 4.

332 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 11.

333 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 25-26.

334 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 24.

constante des personnages féminins à leur corps est un fil conducteur important dans la prise de conscience que veulent créer Marguerite Duras, Elfriede Jelinek et Yamada Eimi. Ce que considère l'Autrichienne Jelinek comme « une effroyable humiliation de la femme, humiliation de son œuvre et de son corps<sup>335</sup> » est une des conséquences principales d'une société phallogocentrée contre lesquelles se dressent les œuvres de notre corpus. Ce thème très présent qu'est le corps féminin reste encore à être considéré dans le prisme de la marginalité physique féminine, ce qu'on tend à repousser et à cacher.

## **B. La marginalité dans le vieillir féminin**

Si la marginalité physique féminine laisse d'abord penser à la laideur, elle comprend assurément la vieillesse gagnant la femme au cours de sa vie. Claudine Sagaert, autrice de *l'Histoire de la laideur féminine*, définit effectivement la vieillesse féminine comme une forme de marginalité physique, considérée comme telle dans une conscience générale. Cela peut paraître paradoxal en raison de l'universalité du vieillissement humain, néanmoins Sagaert parle d'un tabou spécifique au genre féminin. On peut alors penser à Mona Chollet citant Virginie Despentes pour illustrer le rapport contraire entre le vieillir masculin et féminin : « Les hommes n'ont pas de corps<sup>336</sup> ». La question de la marginalité féminine ne peut en effet pas être abordée sans son rapport au physique et donc au corps féminin, objet de scrutation par autrui et ainsi support de préjugés et d'injonctions. La laideur, englobant la vieillesse féminine dans une conscience collective globale, permet une mise à l'écart à double tranchant. D'une part, comme l'avance Claudine Sagaert, elles [la vieillesse et la laideur] sont « la condition même qui autorise, sans engendrer le plus souvent aucune culpabilité, l'irrespect de l'autre, son aliénation, sa haine<sup>337</sup> », d'autre part, elles peuvent être une arme sociale et politique pour revendiquer une légitimité féminine lorsqu'on les met en valeur. Ainsi, traiter du thème du vieillir féminin – hautement plus sensible que la vieillesse masculine à laquelle on attribue plus volontiers une dimension méliorative et touchante – revient à aborder de nombreux préjugés et tabous. La femme vieillissante devient alors moins acceptable, moins précieuse, voire même objet de méfiance. C'est cela que Marguerite Duras et Elfriede Jelinek montrent de deux façons

---

335 Elfriede Jelinek, Christine Lecerf, *L'entretien*, op. cit., p. 60.

336 Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, citée par Mona Chollet dans *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, « Zones », La Découverte, 2018, p. 161.

337 Claudine Sagaert, « La laideur, un redoutable outil de stigmatisation », <https://doi.org/10.3917/rdm.040.0239>, *Revue du MAUSS*, vol. 40, n°2, 1<sup>er</sup> novembre 2012, p. 16.

différentes dans leur œuvres, et Yamada Eimi également d'une façon plus subtile. Caroline Schuster Cordone parle de déclin physique conduisant à la déchéance sociale<sup>338</sup>, ce que l'on peut constater de près ou de loin dans les trois œuvres du corpus.

### **a. Éternelles**

L'autrice japonaise ne travaille pas ouvertement le thème de la laideur et de la vieillesse féminine, cependant il est intrinsèque aux réflexions que s'assène Kim sur son physique. Yamada ne donne aucune précision sur l'âge de son personnage principal. Le lecteur ne l'imagine alors ni jeune ni âgée, dans une sorte d'entre-deux flou reposant seulement sur son obsession pour son potentiel sexuel et sensuel. Kim est une femme adulte incarnée dans la majeure partie des aspects de sa vie par son corps : son métier de chanteuse dans un club appelle à un regard orienté sur elle-même et sa relation avec Spoon nous est relatée d'un point de vue majoritairement sexuel. Ainsi, l'attention ne se porte presque que sur son corps de femme et pas tellement sur une personnalité. Son métier que l'on rattache analogiquement à l'univers des *peep-shows* de Maria la pose dans une position de physique et non de fonction, en l'occurrence plutôt considéré comme masculine. Kim semble incarner une sorte d'éternel charnel féminin dépositaire des intentions et des injonctions d'autrui, symbole de toute une société. On peut alors penser à *Virgin Suicides* de Jeffrey Eugenides dans cette symbolique. Les cinq sœurs Lisbon, victimes de la pression exercée sur leurs corps qu'on ne veut pas voir grandir et donc vieillir, se suicident avant d'atteindre un âge de pré-adulte. Elles ne subissent donc pas le tabou du vieillir féminin qu'on leur interdit à cause de tous les préjugés négatifs qu'il contient, et ce à tous ses stades.

### **b. L'angoisse de la vieillesse anticipée**

Quelque part, la vision plutôt critique et péjorative de Yamada Eimi rejoint celle de Jelinek. Cette dernière aborde très explicitement la vieillesse approchante de son personnage principal dans un ton trahissant son regard acerbe et moqueur. De nombreux passages présentent la relation entre Walter Klemmer et Erika à travers le filtre d'une vieillesse qui menace la pianiste. Alors qu'elle n'a que trente-six ans, le jeune homme la

---

<sup>338</sup> Caroline Schuster Cordone, « Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne », *Femmes et vieillissements : nouveaux regards, nouvelles réalités*, vol. 26, n°2, 2013, p. 15.

considère comme « une femme nettement plus âgée – avec laquelle les égards sont devenus inutiles » qui « vieillit à vue d’œil [alors que] lui est encore jeune<sup>339</sup> » (« Außerdem wird diese Frau deutlich älter, und er ist noch jung. [...] Lernen möchte er im Umgang mit einer um vieles älteren Frauen – mit der sorgsam umzugehen nicht mehr nötig ist<sup>340</sup> »). On note par ailleurs le manque de considération que porte Klemmer à sa professeur jugée trop vieille pour qu’on puisse lui témoigner une certaine estime, ce qui recoupe les propos de Caroline Schuster Cordone quant au déclin social qu’apporte la vieillesse féminine. Elfriede Jelinek dépeint ensuite de manière très hyperbolique la vieillesse précoce d’Erika, également comparée à « un cadavre informe » qui « peut encore évoluer, car il n’est pas si vieux, ce sac à viande avachi<sup>341</sup> » par le regard de Klemmer et du narrateur (« Dieser formlose Kadaver, diese Klavierlehrerin, der man der Beruf ansieht, kann sich schließlich noch entwickeln, denn zu alt ist er gar nicht, dieser schlaffe Gewebesack<sup>342</sup> »). Une très longue description s’attelle à lister la différence physique visible entre Klemmer et Erika, dont le visage est observé à la loupe par le narrateur :

Klemmers Gesicht ist spiegelglatt, unberührt. Erikas Gesicht beginnt, von seiner späteren Verwesung gezeichnet zu werden. Ihre Gesichtshaut legt sich zu Falten zusammen, die Augenlider wölben sich schwach wie ein Blatt Papier unter Hitze einwirkung, das zarte Gewebe unter den Augen kräuselt sich bläulich. Über den Nasenwurzel zwei scharfe Knicke, nie wieder auszubügeln. Das Gesicht ist außen zu groß geworden, und dieser Prozeß wird noch jahrelang anhalten, bis das Fleisch dann unter der Haut schrumpft, verschwindet, und die Haut sich eng an den Totenkopf schmiegt, von dem sie nicht mehr gewärmt wird. Im Haar weiße Einzelfäden, sich, von abgestandenen Säften gespeist, unaufhörlich vermehrend, bis häßlichgraue Nester entwachsen, die nichts ausbrüten, nichts hegend umschließen, und auch Erika hat niemals etwas mit Wärme umschlossen, auch nicht ihren eigenen Leib. Aber sie ließe sich gerne umschließen. Er soll ihr nachgieren, er soll sie verfolgen, er soll ihr zu Füßen liegen, er soll sie unaufhörlich in seinen Gedanken haben, keinen Ausweg vor ihr soll es für ihn geben. Erika ist selten öffentlich zu sehen. Auch ihre Mutter hat es ihr Leben lang so gehalten und war selten zu betrachten. Sie bleiben in ihren vier Wänden und werden nicht gern von Besuchen aufgestöbert. Man nützt sich dabei nicht so ab. Allerdings hat bei ihren spärlichen öffentlichen Auftritten niemand besonders viel für die Damen Kohut geboten.

Erikas Zerfall klopft mit huschenden Fingern an. Schwach ausgeprägte Körperkrankheiten, Gefäßstörungen in den Beinen, Rheunmaanfälle,

---

339 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 56.

340 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 67-68.

341 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 57.

342 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, p. 69.

Gelenkentzündungen machen sich in ihr breit. (Diese Krankheiten kennt das Kind nur selten. Auch Erika hat sie bisher nicht gekannt.) Klemmer, ein Prospekt für gesundmachenden Paddelsport, mustert seine Lehrerin, als wollte er sie sich gleich einpacken lassen und mitnehmen oder womöglich im Stehen aufessen, noch ihm Geschäft. Vielleicht ist dies der letzte, der ein Verlangen nach mir hat, denkt Erika in Wut, und bald bin ich tot, nur fünfunddreißig Jahre noch, denkt Erika im Zorn. Rasch auf den Zug aufgesprungen, denn wenn einmal gestorben, höre, rieche und schmeckte ich ja nichts mehr !<sup>343</sup>

Le visage de Klemmer est lisse comme un miroir, intact. Le visage d'Erika est marqué par sa décomposition future. La peau de son visage se ride, les paupières se gondolent légèrement telle une feuille de papier sous l'effet de la chaleur, le tissu délicat sous les yeux se fronce en ombre bleuâtres. Au-dessus de la racine du nez, deux plis nets, à jamais ineffaçables. Le visage devient une enveloppe trop large, et ce processus durera encore des années, jusqu'à ce que la chair se ratatine sous la peau, disparaisse, et que la peau adhère étroitement à la tête de mort qui ne la réchauffe plus. Dans la chevelure, des fils blancs isolés, nourris de sucs insipides, se multiplient jusqu'à former des excroissances, des nids d'un gris hideux qui ne font rien éclore, n'enserrent et ne protègent rien, et Erika non plus n'a jamais rien serré avec chaleur, pas même son propre corps. Mais elle aimerait tant que des bras l'enserrent. Qu'il la convoite, qu'il la poursuive, qu'il soit à ses pieds, qu'il l'ait toujours présente à l'esprit et n'ait aucun moyen de lui échapper. Erika se montre rarement en public. Sa mère aussi s'est comportée de cette façon sa vie durant, elle s'exposait rarement aux regards. Elles restent entre les quatre murs et n'aiment pas beaucoup que des visiteurs les débusquent. Ainsi s'use-t-on moins vite. Il est vrai que lors de leurs rares apparitions en public les dames Kohut n'ont jamais vraiment trouvé preneur.

Pour Erika la décrépitude frappe à la porte d'un doigt furtif. Les premiers symptômes de maladies organiques – troubles vasculaires des membres inférieurs, crises de rhumatisme, inflammation articulaire – s'installent en elle. (Ces maladies, l'enfant les connaît rarement. Jusqu'ici Erika ne les connaissait pas non plus.) Klemmer, vivant prospectus de la santé par le kayak, examine son professeur comme s'il voulait la faire emballer et porter illico ou même la croquer sur le pouce dans la boutique. Peut-être est-ce le dernier qui me désire, pense Erika avec rage, bientôt je serai morte, plus que trente-cinq ans, pense Erika en colère. Vite, prenons le train en marche, car une fois morte, plus moyen d'entendre, de sentir, de goûter !<sup>344</sup>

Le parallélisme initial permet à Jelinek d'opposer au maximum les deux personnages : Klemmer est jeune, Erika est vieille. La comparaison du visage du jeune homme à la surface lisse d'un miroir (« spiegelglatt ») renvoie directement à un jeu de

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>344</sup> *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 101.

regard d'Erika se voyant à travers lui. En comparaison d'un visage et d'une personne si jeune, elle constate sa vieillesse approchant et donc sa mort. Caroline Schuster Cordone aborde ce thème du regard dans le miroir par rapport à la vieillesse féminine dans la peinture : « Parfois, les peintres joignent à la figure de la jeune femme absorbée dans la contemplation de son reflet une personnification de la mort qui l'espionne. Dans d'autres cas, c'est le reflet renvoyé par le miroir qui dessine la silhouette d'un squelette ou d'une apparition cadavérique<sup>345</sup> ». Cet extrait de *La Pianiste* fonctionne totalement sur ce principe de l'apparition de la mort à travers une scrutation physique et une introspection, comme une sorte de vanité. Voir en Klemmer un partenaire si jeune et si vif, un « vivant prospectus de la santé par le kayak », alarme Erika quant à sa déchéance physique et donc sa mort approchant. Il apparaît alors comme une chance unique de pouvoir profiter de ce que seule une femme jeune et fertile pourrait obtenir avant que son corps ne se désagrège aussi. Jelinek propose un *memento mori*, une description exagérée du physique d'Erika qu'elle jette déjà du côté des cadavres pourrissants. La première partie de l'extrait présente d'ailleurs la pianiste dans ce sens : elle se décompose d'ores et déjà, petit à petit décrite comme faite de matériaux fragiles et délicats, abîmés par les effets du temps et de l'environnement. Jelinek durcit sa description pour ajouter des caractéristiques cadavériques à Erika, comme les nuances « bleuâtres » (« bläulich ») et l'affaissement de la chair qui semble instantané. À travers des mots de plus en plus incisifs et définitifs (« nie wieder auszubügeln », « à jamais ineffaçables » ; « schrumpft », « se ratatine » ; « verschwindet », « disparaît » ; « Totenkopf », « tête de mort »), Erika vieillit jusqu'à perdre sa chaleur et donc son potentiel même de maternité et d'amour, ce que l'on comprend avec les aspirations amoureuses et affectueuses que Jelinek décrit. C'est en effet cette métaphore de la perte de la fécondité et donc de l'existence même à laquelle est réduite un corps féminin que cache l'autrice dans les « fils blancs isolés, nourris de sucs insipides » et donc sûrement non nutritifs et inutiles. La comparaison de ses cheveux à des « excroissances, des nids d'un gris hideux » évoquerait même l'apparition de maladies malignes comme des tumeurs qui ne lui permettent plus ce pourquoi son corps est fait et pensé : éclore, enserrer et protéger. Par sa vieillesse, Erika meurt même si elle existe, elle est invisibilisée. On sent alors une critique virulente de la part de Jelinek à travers la violence de cette description. La déchéance physique qualifiée de « décrépitude » – initialement déclin, décadence, par l'allemand « Zerfall » – s'intensifie lorsque l'autrice

---

345 Caroline Schuster Cordone, « Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne », *art. cit.*, p. 10-11.

ajoute des maladies dues à la vieillesse sur le corps d'Erika, posant pour réalité sa vieillesse naissante, ce qu'elle martèle encore plus en précisant qu'un enfant ne connaît pas ce genre de maux. Enfin, Erika n'hésite plus face à Klemmer qui l'attend miraculeusement car la mort est finalement trop vite présente, explicitement mentionnée à la toute fin de l'extrait.

La pseudo-vieillesse d'Erika est à la fois un outil qui sert à montrer la cruauté de la pression exercée sur le corps féminin, mais c'est aussi une manière de tourner en dérision le fantasme que cela crée chez Klemmer. Alors que le corps de la pianiste est considéré comme une denrée périssable qu'il faut vite consommer, il est en même temps objet d'une autre forme de sexualisation. La femme vieillissante devient un nouveau type de corps à obtenir, source d'expérience que n'auraient pas les jeunes femmes. On trouve cet aspect du vieillissement féminin dans de nombreux textes, croyances et iconographies : le vieux corps d'une femme n'est pas objet de la même surveillance que celui d'une jeune fille fertile, il est indépendant car il n'intéresse plus ou peu. Schuster Cordone explique cela par la disparition des menstruations, considérée comme l'évacuation d'un sang impur et vicié. S'il n'est plus expulsé, il reste dans le corps et contamine tout l'être, ce dernier devenant le contenant d'une impureté taboue rattachée à la déviance et la lubricité. La femme vieillissante est souvent considérée comme mal attentionnée et perverse. Le fantasme de la femme plus âgée que Jelinek pointe du doigt viendrait peut-être de là, laissant croire qu'une femme au corps vieillissant serait plus avide de relations sexuelles à cause du manque de considération qu'on lui accorde ainsi qu'à l'impureté imputée à son organisme diabolisé.

### **c. Une valorisation de l'expérience**

Marguerite Duras aborde le thème de la vieillesse féminine par cette question précise de l'expérience. Bien que cela soit tourné de manière très différente que chez Jelinek, on retrouve finalement cette même revendication et surtout la dédiabolisation du corps féminin vieillissant. L'Autrichienne tourne en dérision et hyperbolise toutes les croyances et visions qu'une conscience générale a de la vieillesse féminine alors que Duras semble accorder un sérieux solennel au gain de la vieillesse, il s'agit en effet une acquisition positive dans *L'Amant de la Chine du Nord* et *L'Amant*. Ce dernier roman s'ouvre directement sur le vieillissement de l'Enfant par l'intermédiaire d'une anecdote de Duras :

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous maintenant, dévasté. »<sup>346</sup>

Toujours par l'intermédiaire d'un regard masculin et jeune, l'autrice revalorise la vieillesse pourtant conçue comme dévastatrice. Duras poursuit cette anecdote en ajoutant que ces mots sont une image « émerveillante », « qui [lui] plaît [d'elle-même] ». Elle introduit alors la question de la vieillesse féminine en en faisant un atout malgré tout ce qu'elle a de destructeur sur un visage jeune. Ainsi, l'autrice sous-entend un gain de quelque chose de fort, qui marque positivement l'image que l'on a d'elle. En allant à contre-courant d'une pensée collective et ancrée, elle se permet ensuite de situer l'arrivée de sa vieillesse dans un âge très jeune où une femme commence à peine à être considérée comme telle :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. [...] J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit.<sup>347</sup>

Comme avec Elfriede Jelinek, le vieillissement chez Duras est foudroyant, il n'accorde aucun répit entre la jeunesse et la vieillesse et s'attaque au plus vite à ses victimes. On imaginerait presque une expression faciale s'inverser et dessiner un masque triste et vieux sur le visage de l'autrice. Malgré la vision cauchemardesque que cela pourrait représenter, Duras s'en accommode, elle accepte et constate une destruction qui s'est collée à son visage de jeune fille. La face qu'elle considère détruite l'est certainement à cause de l'histoire que racontent *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, comme si sa relation avec le Chinois avait intensément marqué son être. C'est en cela que la vieillesse

<sup>346</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 9.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

semble être un gain chez Duras : elle est liée à ce qu'a pu lui apporter un de ses amours miraculeux. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la vieillesse gagne à vue d'œil le visage de l'Enfant après quelques temps de relation avec le Chinois :

Elle se regarde elle – elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra bien des années plus tard : elle a le visage détruit de toute sa vie.

Le Chinois s'arrête. Il enlace l'enfant et il la regarde aussi. Il dit :

- Tu es fatiguée...

- Non... ce n'est pas ça... j'ai vieilli. Regarde-moi.

Il rit. Puis devient sérieux. Puis il prend son visage et il la regarde de très près. Il dit :

- C'est vrai... En une nuit.

Il ferme les yeux. Le bonheur peut-être.<sup>348</sup>

Ce court dialogue est entouré par deux moments plutôt heureux du couple qui se rend dans un restaurant pour dîner ensemble. Le vieillissement soudain de l'Enfant est d'ailleurs pris avec bonheur, comme si le couple prenait conscience de la signification de ce gain d'âge et s'en réjouissait presque. Dans ce sens, la vieillesse est alors mise sous le prisme positif de l'expérience. Cependant, on ressent une ambiguïté dans la considération du vieillir de l'Enfant. Le visage est à nouveau considéré comme « détruit », marqué violemment par un temps prématuré. On peut alors se demander si, alors que cette relation apporte une expérience extrêmement heureuse et sentimentale du point de vue de l'Enfant, il ne s'agit pas d'une violence qui lui est faite. La nature transgressive du couple pourrait alors ressortir, infligeant une relation d'adultes à une enfant qui en ressort usée par la maturité et donc détruite. Duras laisse le lecteur sur cette ambivalence qui reste sûrement sans réponse.

Elfriede Jelinek et Marguerite Duras font donc le tour de la question de la vieillesse féminine en interloquant le lecteur, d'une part à travers l'ambiguïté de leur traitement de la question et d'autre part en créant des personnages mi-jeunes mi-vieux, comme l'est Kim chez Yamada. Les personnages féminins sont des êtres soumis à une pression double issue d'injonctions contradictoires et de défauts inexistantes que l'on remarque en avance. Alors même que Kim, l'Enfant et Erika semblent toutes relativement jeunes, elles sont accusées précocement d'un tabou prenant sa source dans l'élément universel et inévitable du temps,

---

<sup>348</sup> *Idem.*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 88.

ou du moins il se tient suspendu au dessus de leur être. Elles sont marginales par le fait d'être le sujet d'une vieillesse toute relative que l'on veut cacher, mais aussi par la nature d'entre-deux que cela leur confère. Elles sont encore une fois à l'écart, incapables de se situer dans un axe commun comme le temps et à la fois outils de révélation d'une féminité honteuse qu'on tend à dissimuler.

Les différents écarts que nous avons aperçu chez Kim, Erika et l'Enfant jusqu'à maintenant prenaient leur source ailleurs qu'en leur personne. De ce fait, nous avons pu montrer qu'elles étaient marginalisées par l'intermédiaire d'autrui, bien qu'elles puissent parfois se servir de la différence qu'on leur assigne pour revendiquer une volonté d'écart. À présent, nous allons étudier des éléments marginalisants qui sont issus de leur comportement propre et qui émanent en grande partie d'elles seules. Les transgressions qui en ressortent n'en sont alors que plus grandes et représentent l'apogée des provocations et revendications des autrices.

### Chapitre 3 : L'écriture de l'abject et de l'obscène

La notion d'écart qui fonde la troisième et dernière partie de ce mémoire nous amène à penser à celles de l'abjection et de l'obscène. Ces termes sont en fait très liés, tant étymologiquement que sémantiquement. L'abject et l'abjection, provenant du latin *abjectio*, se réfèrent à ce que l'on rejette, ce qui est bas et de mauvais augure, exactement comme l'obscène du latin *obscenus*, qui contrarie la pudeur. L'abjection et l'obscène expriment alors une idée de répulsion et de marginalité inacceptable. C'est bien là la définition de l'abject, très travaillé par Julia Kristeva dans son essai *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* dans lequel elle qualifie ce qui est abject comme « des pôles d'attraction et de rejet<sup>349</sup> ». L'abjection contient une forte dimension sociale puisque c'est dans la relation à autrui qu'elle se mesure. Celui qui est abject ou qui commet l'abjection repousse les limites fixées par la société, sans toutefois les supprimer. On parle alors de transgression de tabous, à propos desquels Georges Bataille affirme que « la transgression ne les nie pas mais les transcende et les complète<sup>350</sup> ». L'abjection serait alors une manière de transgresser des limites et interdits et donc de souligner leur existence, créant logiquement une réaction de répulsion et d'indignation chez ceux qui n'en sont pas l'auteur.

Dans son article « The many faces of abjection : a review of recent literature », Arya Rina définit l'abjection par son rapport à la construction d'une identité en réponse à un manque de considération de certains individus, voire un irrespect ambiant au sein d'une société afin de montrer leur légitimité symbolique. Il s'agit donc d'une réponse à une forme de violence inhérente à une société excluant, oppressant ou dénigrant un type d'individus. C'est en cela que l'abjection nous intéresse particulièrement, puisque les personnages principaux de notre corpus sont des figures marginales qui, par leur déviances, expriment une réponse violente à l'ordre patriarcal visé par les autrices. Malgré la richesse du travail de Julia Kristeva, de nombreuses études tendent à en soulever un caractère sexiste et antiféministe à cause de sa portée psychanalytique, incriminant la figure maternelle dans de nombreuses déviances. Cela permet toutefois de s'intéresser de manière plus approfondie au personnage féminin en tant que figure d'abjection comme l'a fait Barbara Creed dans son ouvrage *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism,*

349 Alain Braconnier, « Entretien avec Julia Kristeva », *Le Carnet Psy*, éditions Cazaubon, vol. 6, n°110, 2006.

350 Je traduis. Georges Bataille cité par Arya Rina dans « The many faces of abjection : a review of recent literature », *Journal of Cultural Research*, vol.18, n°4, 2014.

*Psychoanalysis*. En étudiant le personnage féminin dans le cinéma d'horreur, Creed conclut qu'il détient un pouvoir de destruction et de dérangement des limites d'une société phallogcentrée par ses fonctions reproductives depuis toujours diabolisées, conduisant une conscience générale à considérer la femme comme éternellement autre et étrangère<sup>351</sup>. Ainsi, le personnage féminin détiendrait un potentiel d'horreur extrême par sa sexualité même, l'amenant à être une source de monstruosité. Les sexualités de Kim, Erika et l'Enfant sont un fil conducteur de ce mémoire dans le rapport logique qu'elles entretiennent avec le corps féminin, mais elles correspondent aussi à ce qui est l'origine de l'abjection dans *Amère volupté*, *La Pianiste* et *L'Amant de la Chine du Nord*. L'obscène, action de représenter sans fards quelque chose d'ordre sexuel, intervient alors forcément dans ce chapitre.

### **A.L'obscénité de la parole**

Alors que les mots et la parole pourraient être un rempart à l'obscénité, plus prudes que les actes, Marguerite Duras et surtout Yamada Eimi et Elfriede Jelinek les utilisent comme des propulseurs de l'obscène. Le vocabulaire des trois œuvres peut paraître cru en ce qui concerne la description des scènes de sexe très présentes. Sur le même modèle qu'une poétique du désordre qui vient bousculer les règles qui construisent un texte, les trois autrices se servent d'un vocabulaire sexuel parfois très familier et même rebutant pour décrire les rapports de leurs personnages. Ainsi, une certaine pudeur que les mots pourraient conserver est totalement anéantie, rendant la parole des personnages aussi obscène que leurs actes. Dans son ouvrage *L'Érotisme : de l'obscène au sublime*, Roger Dadoun explique « qu'une parole obscène ou une représentation obscène consistent, dans la majorité des cas, à nommer ou présenter « crus » [...], c'est à dire sans apprêt, pour ce qu'ils sont, avec nulle autre finalité avouée que de, justement, les présenter et les nommer<sup>352</sup> ». Les images brutalement représentées par les mots et la parole dans toute leur crudité, leur nature, apparaissent alors comme impudiques et à découvert. La sexualité qu'ils décrivent n'est plus voilée, aussi visible et explicite qu'une image pornographique. Elle bascule alors dans une sorte de gratuité qui vient heurter le lecteur mais qui, paradoxalement, peut constituer le caractère érotique des œuvres. Cette ambivalence de

---

351 Rachel Gear, « All those nasty womanly things : Womens artists, technology and the monstrous-feminine », *Women's Studies International Forum*, vol. 24, n°3-4, mai-août 2001, p. 322.

352 Roger Dadoun, *L'Érotisme : de l'obscène au sublime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 116.

l'érotisme entre heurt et potentiel plaisir incarne tout à fait le rapport de rejet et d'attrance présent dans l'abjection, montrant des scènes sexuelles parfois violentes et souvent vulgaires, même ignobles, mais qui viennent stimuler une forme de curiosité chez le lecteur.

### **a. Pudeur et obscénité**

Bien que la pudeur soit malmenée dans les trois œuvres, Marguerite Duras est celle qui la préserve le plus par les descriptions plus concises des rapports sexuels entre le Chinois et l'Enfant. L'autrice, certainement par la nature infantile de son personnage principal, matérialise même cette pudeur en faisant hésiter l'Enfant à prononcer le mot « jouir » lors d'une conversation avec Hélène concernant Alice :

- Elle dit que ça lui plaît... même beaucoup... que ces hommes on les connaît pas, on les voit pas, presque pas... et que c'est ça qui la fait... comment on dit...

L'enfant hésite et puis elle dit le mot « à la place d'Alice ».

Elle dit : jouir.

Elles se regardent et rient du bonheur de se retrouver.

Hélène dit :

- Ma mère, elle dit qu'il ne faut pas dire ce mot, même quand on le comprend. Que c'est un mot mal élevé.<sup>353</sup>

La réplique d'Hélène ainsi que l'hésitation des deux jeunes adolescentes rappellent leur jeunesse au lecteur. Cela confère aussi à la jouissance et donc à la sexualité une mauvaise image, faisant passer pour potentiellement abject celui qui jouit ou même qui ne fait que prononcer le mot. Alors que Duras évoque et décrit des scènes de sexe pédophile et parfois incestueuses, on retrouve une prudence et une décence dans son vocabulaire. Cela n'adoucit pas les actes décrits et contribue même à les aggraver en installant un sentiment de décalage, un malaise chez le lecteur. Lors des rapports entre l'Enfant et le Chinois, le terme le plus cru et direct serait celui de « prendre » au sens de pénétrer. Le Chinois dit « qu'il va le faire : la prendre<sup>354</sup> » et cela fait visualiser l'acte. On retrouve l'usage de ce terme dans la traduction française de *Amère volupté* dès la première phrase du roman (« Comme il sait me prendre, Spoon, il le fait si bien<sup>355</sup> », « Supuun wa watashi wo

---

353 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 55.

354 *Ibid.*, p. 79.

355 Yamada Eimi, *Amère volupté*, op. cit., p. 7.

kawaiharu no ga totemo umai<sup>356</sup> »). En japonais, Yamada utilise le verbe « kawaiharu » qui véhicule la même idée mais dans un sens presque opposé et plus doux de caresser, être affectueux, voire gâter. Par cela, Yamada adoucit également l'acte sexuel tout en l'explicitant toutefois. C'est pourtant celle qui use d'un vocabulaire le plus familier et vulgaire dans son œuvre où toutes les images sexuelles sont ouvertement dévoilées, sans aucune pudicité et souvent par l'intermédiaire de termes anglais. La langue japonaise fait beaucoup appel au vocabulaire anglais, surtout pour les termes insultants ou peu corrects, ce qui ici détruit encore plus tout le potentiel poétique des mots et idéogrammes japonais. En plus d'une entrée dans le roman directement obscène, Yamada nomme et dévoile les actes sexuels tels quels. L'autrice ne peut pas être plus claire et montre plus d'impudeur que de réserve : Kim parle de « lécher [le] sexe<sup>357</sup> » de Spoon (« Sore ga kare no dikku wo namemawasu yori<sup>358</sup> », de « chatte<sup>359</sup> » (« pusshi<sup>360</sup> ») ou de « queue<sup>361</sup> » (« kyuu<sup>362</sup> »). Elle fait également appel à des métaphores ouvertement sexuelles, traduites fidèlement du japonais au français. L'autrice fait alors discuter ses personnages autour de l'orifice vaginal métaphorisé par le « trou<sup>363</sup> », « ana<sup>364</sup> » en japonais, ou laisse Kim décrire ses sécrétions vaginales derrière une métaphore peu implicite du fruit juteux :

Watashi wo karada wa kajuu wo shibori dasu. Shugā wo takusan tokashi konde, Supūn. Moshi moanta no dikku ga koori de dekita tsunanahara karada no naka de no taion ga mizu ni kaete miseru.<sup>365</sup>

Du jus s'écoule de mon corps pressé comme un fruit. Injecte-moi tout ton sucre, Spoon. Si elle avait été de la glace, ta queue, je l'aurais liquéfiée dans moi avec ma chaleur.<sup>366</sup>

Ces images ont tendance à être des lieux communs de l'obscénité, rajoutant alors une forme de trivialité aux scènes de sexe des deux personnages. Yamada use de fantasmes populaires et connus, de la même manière qu'elle utilise des termes universels anglais, pour annihiler toute once de pudeur. Ces métaphores viennent autonomiser l'acte sexuel ou

---

356 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 9.

357 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 7.

358 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 9.

359 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 16.

360 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 18.

361 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 9.

362 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 10.

363 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 34.

364 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 35.

365 *Ibid.*, p. 72.

366 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 70.

le détail du corps qui est décrit et donc le mettent en valeur dans tout son érotisme et son obscénité, c'est d'ailleurs un procédé propre à la pornographie que de montrer les choses en gros plans.

### **b. À un pas de l'abjection**

Elfriede Jelinek réalise le même effet que Yamada à travers les descriptions des rapports sexuels de Klemmer et Erika, tout en provoquant parfois un sentiment de dégoût que nous travaillerons prochainement. Lors du très long passage de la première scène de sexe du couple Erika-Klemmer, l'autrice utilise près de dix termes pour désigner les sexes du jeune homme et de la pianiste. La focalisation n'est donc faite presque que sur ces derniers :

Erika hält Walter Klemmer auf die Entfernung ihres Arms von sich ab. Sie holt seinen Schwanz heraus, den er selbsts auch schon dafür vorgesehen hatte. Er fehlt nur noch der letzte Kunstgriff, denn das Glied ist bereits vorbereitet. Erleichtert, daß Erika diesen schwierigen Schritt für ihn getan hat, versucht Klemmer, seine Lehrerin auf den Hinterkopf zu stürzen. [...] Sie hält Klemmer an dessen Glied auf Armlänge ab ; während er noch wahllos in ihrem Geschlecht herumfuhrwerkt. Sie bedeutet ihm, damit aufzuhören, weil sie ihn sonst verläßt. Sie muß es etliche Male leise wiederholen, weil ihr plötzlich überlegener Wille nicht so leicht bis zu ihm und seiner rammeligen Wut durchdringt. [...] Erika beginnt, die rote Wurzel zwischen ihren Fingern zu kneten. [...] Sie unterläßt es sofort, seinen Schwanz zu masturbieren, wenn er nicht aufhört, ihren Unterleib abzugrasen. [...] Ungläubig betrachtet er sein von ihm losgelöst scheinendes Organ, das sich unter Erikas Händen aufplustert. [...] Ein gähnender Abgrund von etwa siebzehn Zentimetern Schwanz und dazu Erikas Arm und zehn Jahre Altersunterschied tut sich zwischen ihren Leibern auf. [...] Er paddelt mit den Händen in der Luft und wagt sich erneut in verbotenes Gelände, ob sie ihn nicht doch ihren schwarzen Festspielhügel öffnen läßt. Er prophezeit ihr, daß sie, und zwar beide, es noch viel schöner haben könnten, und er erklärt sich schon dazu bereit. Sein Glied zuckt bläulich aufgedunsen. [...] Sie untersucht Farbe und Beschaffenheit von Klemmers Schwanz.<sup>367</sup>

Erika tient Walter Klemmer à bout de bras. Elle sort sa queue que pour sa part il tenait prête à cet effet. Encore une dernière touche et le membre est à point. Soulagé qu'Erika ait franchi ce pas difficile à sa place, Klemmer tente de la culbuter. [...] Elle tient par son membre Klemmer à bout de bras tandis qu'il continue à fourrager indécis dans son sexe. Qu'il cesse,

---

367 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 181-183.

lui signifie-t-elle, ou elle le quitte. Elle est obligée de répéter plusieurs fois à voix basse, car sa volonté qui vient de reprendre le dessus a bien du mal à parvenir jusqu'à lui, pris dans sa rage fornicatrice. [...] Erika se met à pétrir la racine rouge entre ses doigts. [...] Qu'il cesse de brouter son bas-ventre ou elle renonce à masturber sa queue. [...] Incrédule il contemple son organe qui semble détaché de son corps et qui se rengorge sous les mains d'Erika. [...] Un gouffre béant d'environ dix-sept centimètres de queue de plus que le bras d'Erika plus une différence d'âge de dix ans s'ouvre entre leurs corps. [...] Il rame en l'air avec les mains, s'aventure à nouveau dans la contrée interdite, peut-être le laissera-t-elle accéder à la noire colline de son festival. Ce pourrait être bien mieux, et pour tous les deux, prédit-il, du même élan se portant volontaire. Son membre bleui et turgescent tressaute. [...] Elle examine couleur et constitution de la queue klemmerienne.<sup>368</sup>

L'extrait entier ne tourne qu'autour de organes génitaux des deux personnages, les qualifiant crûment et sans détour. Ils apparaissent alors dans toute leur réalité, décrits sous toutes leurs coutures, surtout en qui concerne le sexe de Klemmer. Comme Yamada, Jelinek a recours à des formules et des termes plutôt communs et répandus, créant une obscénité compréhensible par tous. Certaines expressions tendent à vulgariser encore les actes des personnages, comme l'usage familier des verbes « culbuter » (« stürzen »), « fourrager » (« herumfuhrwerkt »), ou encore « brouter » (« abzugrasen ») qui ignobilisent, rabaisent une forme de raffinement de l'érotisme et animalisent même les personnages. Le lecteur est au plus près et au plus juste des actes sexuels des personnages, l'autrice les rapportant clairement et simplement. Ce genre de description peut rappeler une autre scène de sexe chez Jelinek, celle où Erika finit par vomir à cause de la violence d'une fellation ponctuée de comparaisons peu ragoutantes pour décrire les sensations du personnage honteux :

Erika läßt sich ins warme Nest, ins leibwarme Bächlein der Scham hineingleiten wie in ein Bad, in das man vorsichtig eintaucht, weil das Wasser ziemlich dreckig ist. Sprudelnd steigt es an in ihr empor. Schmutzige Schaumkronen der Beschâmung, die toten Raten des Versagens, Papierfetzen, Holzstücke der Häßlichkeit, eine alte Matratze, mit Spermaflecken getränkt.<sup>369</sup>

Erika se laisse glisser dans le nid douillet, dans le tiède ruisseau de la honte, comme dans un bain où l'on s'immerge avec d'autant plus de prudence que l'eau est assez crasseuse. Une effervescence monte le long du corps. Couronnes de la honte en mousse sale, rats crevés de l'échec,

<sup>368</sup> *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 158-159.

<sup>369</sup> *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 251.

morceaux de papier, bois de la laideur, vieux matelas maculé de sperme.<sup>370</sup>

Cette description finale qui vient terminer le rapport sexuel de Klemmer et Erika plonge tout l'acte dans une insalubrité obscène, inspirant un certain dégoût. La saleté, la mort, les textures rêches et coupantes du papier et du bois et l'obscénité du sperme viennent plonger la fellation dans l'abjection, inspirant une relation sexuelle violente, désagréable et dégradante par la honte qu'elle provoque. Bien qu'Erika subisse en quelque sorte cette fellation, elle la propulse, de même ses penchants sadomasochistes, derrière les limites d'une normalité et d'une bienséance schématisées par l'abjection. L'érotisme est ici obscène et abject et illustre une grande partie de ce que travaille Jelinek dans son œuvre à partir de ces notions. On constate alors que l'obscénité, principalement chez Yamada et Jelinek, est intimement reliée à une autre forme d'abjection : celle du dégoûtant.

## **B. La provocation du dégoût chez le lecteur**

Je retrouverai l'abjecte nature et la purulence de la vie anonyme, infinie, qui s'étend comme la nuit, qu'est la mort. Un jour ce monde vivant pullulera dans ma bouche morte. Ainsi la déception inévitable de l'attente est-elle au même instant l'horreur inévitable que je nie, qu'à tout prix je devrais nier.

*Histoire de l'érotisme*, Georges Bataille

### **a. De la nourriture au corps humain**

Dans le point précédent, on aurait pu aussi souligner le rapport de coïncidence entre la nature orale du rapport sexuel entre Erika et Klemmer avec le fait que l'obscénité des textes réside en grande partie dans la parole. Ce lien entre l'élément corporel de la bouche et l'obscène peut donner lieu analogiquement à la création d'une sensation de dégoût liée non seulement au thème de la nourriture qui parcourt discrètement *Amère volupté* et plus indirectement *La Pianiste*. Chez Yamada, le repas est à plusieurs reprises un moment de partage et de paix entre Kim et Spoon. L'autrice décrit précisément les textures des aliments cuisinés en s'attardant aussi sur leurs odeurs : elle écrit alors que « la viande gluante qui sentait mauvais se met petit à petit à roussir en dégageant une agréable odeur »

---

<sup>370</sup> *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 220.

(«Betobeto shita okui niku ga shidaini kōbashī kaori wo sasete kōgete iku »<sup>371</sup>), que « la graisse des spareribs qui suinte sur le plateau du four excite » l'appétit de Kim qui cuisine ensuite une « délicieuse moelle gélatineuse »<sup>372</sup>. Les mets préparés sont décrits de manière ambivalente. D'un côté, ils peuvent susciter une envie, ou du moins une idée agréable chez le lecteur qui peut s'imaginer leur aspect gourmand qui est décrit. De l'autre, les adjectifs « gluante » (« betobeto shita opui niku ») et « gélatineuse » (« zerachin »), le verbe « suinter » (« nijimideta »), l'idée de graisse et de mauvaise odeur de viande crue ont tendance à prendre le pas sur l'envie potentielle. Entre attrait et répulsion, le lecteur reste sur ces images de textures organiques et écœurantes, sur l'imagination de fibres crues, animales et visqueuses, presque sexuelles. Yamada dessine alors une forme d'abjection assez discrète à laquelle Arya Rina fait allusion dans son article : la nourriture est en effet un support de l'abject, que ce soit dans l'illustration des pathologies auxquelles elle est liée ou encore dans ce qu'elle a de dégoûtant ou d'excessif, mais également dans le rapport qu'on lui prête avec sa décomposition future. Elle peut être répugnante, surtout lorsqu'elle devient inconsommable et qu'elle ramène alors à l'idée de morbidité et de mort. Dans notre corpus, cela pourrait même symboliser une dérision du motif familial et convivial du repas, cérémonie de partage avec autrui. Ainsi, la viande alléchante préparée dans *Amère volupté* est oubliée après l'arrestation de Spoon et elle pourrit, créant l'ultime réaction physiologique de dégoût chez Kim, le vomissement. On retrouve alors un nouvel élément de l'abject, relié ici au corps humain et à tout ce qu'il produit de sale et d'ignoble, symbolisé par ses déjections et excréments. Yamada se rapproche en cela de Jelinek qui ne cesse de faire allusion à des textures organiques désagréables et répugnantes mais surtout à leur putréfaction prématurée et inévitable, de la même manière qu'elle a pu présenter la vieillesse. Le thème de la nourriture est parfois présent, comme lors d'une sortie où Erika observe des femmes trier des légumes pourrissants, et il semble par la suite totalement inséparable du thème du corps humain :

Die Gemüsehändler haben aufgestapelte Kisten mit farbigen Vitaminträgern in allen Stadien der Fäulnis und Verwesung um ihre Eingänge herum gelagert. Mit Sachkenntnis wühlt die Frau darin herum. Sie stemmt sich gegen den Sturm. Sie tapp alles wiederlich ab, um Frische und Härtegrad zu überprüfen.<sup>373</sup>

---

371 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 87.

372 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 86-87.

373 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 93.

De chaque côté de leur porte d'entrée les marchands de légumes ont entreposé sur différents étages des cageots remplis de substances vitaminées multicolores à tous les stades de la pourriture et de la décomposition. La femme y fouille d'une main experte. Elle tient tête à le tempête. Elle tâte avec dégoût pour détecter degré de fraîcheur et fermeté.<sup>374</sup>

Comme dans *Amère volupté*, on passe d'une image positive des légumes décrits dans leur caractère sain et coloré pour finir directement sur celle de leur chair abîmée qui dégoûte les clientes. Le dégoût de la nourriture avariée rappelle la répulsion que l'on peut avoir pour des tissus organiques en état de décomposition comme peut le devenir un corps humain, considéré alors comme sale et repoussant, voire même le signe d'un danger. George Bataille explique dans son *Histoire de l'érotisme* que la pourriture renvoie instinctivement à la mort, et que, par exemple, « des os blanchis n'ont plus l'aspect intolérable des chairs en décomposition », ils apparaissent « sans l'excès de virulence active de la pourriture<sup>375</sup> », comme un squelette et non un cadavre. Ce parallèle logique entre corps, pourriture et mort est très présent chez Jelinek qui compare très fréquemment l'anatomie humaine à de la matière informe et figée, en train de pourrir, jamais propre ni attirante, toujours plus proche de son état de cadavre que de lui d'un vivant. Les bouches de la mère et de la grand-mère Kohut sont vues comme des « grandes lèvres silicifiées des deux vieilles [qui] happent le vide avec des claquements secs comme des mandibules d'un lucane à l'agonie<sup>376</sup> » (« Die kieselsäurig erstarrten Schamlippen der beiden Altfrauen schnappen unter trockenem Rasseln wie die Zangen eines sterbenden Hirschkäfers, doch nichts gerät in ihre Fänge<sup>377</sup> »), et le corps d'autrui semble toujours être le réservoir de toutes les sécrétions et odeurs possibles et imaginables :

Schmutzige Leiber bilden einen harzigen Wald ringsumher. Nicht nur der körperliche Schmutz, die Unreinlichkeit gröbster Sorte, die sich den Archselhöhlen und Schößen entringt, der fine Uringestank der Greisin, das aus dem Leitungsnetz der Adern und Poren strömende Nikotin des Greises, jene unzählbaren Haufen von Nahrung billigster Qualität, die aus den Magen heraufdünsten ; nicht nur der fahle Wachgestank des Kopfschorfs, des Grinds, nicht nur der haardünne, doch für den Geübten durch dringenden Gestank von Scheißmikrotomen unter den Fingernägeln – Rückstände der Verbrennung farbloser Nahrungsmittel, jener grauen, ledrigen Genußmittel, wenn man es Genuß nennen kann,

---

374 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 79.

375 George Bataille, *Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, p. 77.

376 Elfriede Jelinek., *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 28.

377 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 37.

die sie zu sich nehmen, peinigen IHREN Geruchsinn, IHRE Geschmacksknospen [...] <sup>378</sup>.

Des corps sales forment autour d'elle une forêt de résineux. Bien sûr, la saleté corporelle, les effluves redoutables s'échappant des aisselles et des entrejambes, la légère odeur d'urine de la vieille dame, la nicotine que le vieillard exsude par ses canaux veineux et par ses pores, les exhalaisons d'estomacs bourrés d'innombrables tonnes de nourriture au rabais, la fade odeur de cire montant des escarres et des croûtes du cuir chevelu, bien sûr, le relent, léger mais pénétrant pour quiconque a du nez, des filets d'excréments infiltrés sous les ongles – reliquats de la combustion d'aliments incolores, de ces stimulants gris et caoutchouteux qu'ils absorbent, mais pour stimuler quoi ? - bien sûr, tout ceci met à l'épreuve SON odorat, SES papilles gustatives... <sup>379</sup>

Dans ce passage où Erika est dans le tramway, les autres êtres humains sont réduits à tout ce qu'ils ont de sale et de dégoûtant. Ainsi, n'importe quel détail tel qu'une infime odeur ou les traces normalement invisibles de vie du corps sont agrandis à la plus grande échelle et contaminent tout l'espace public par leur saleté. Toute personne devient un nid humide infesté d'excréments et de substances indésirables, jusqu'à être une sorte de masse vivante, suintante et malodorante. On peut alors penser à un autre extrait du roman où Jelinek décrit les corps d'acteurs pornographiques résumés par leur disgrâce :

Diese schäbigen, ausgefransten Laienschauspieler arbeiten viel härter, sind auch viel dankbarer, daß sie in einem echten Film vorkommen können. Sie sind schadhaft, ihre Haut zeigt Flecken, Pickel, Narben, Runzeln, Schorf, Zellulitis, Fettwülste. Schlecht nachgefärbtes Haar. Schweiß. Schmutzige Füße. <sup>380</sup>

Ces comédiens-amateurs, ces minables déguenillés, triment beaucoup plus et sont beaucoup plus reconnaissants de pouvoir figurer dans un vrai film. Ils sont avariés, leur peau présente des taches, des boutons, des cicatrices, des rides, des croûtes, de la cellulite et des bourrelets de graisse. Cheveux mal teints. Sueur. Pieds sales. <sup>381</sup>

Par cette description, le corps est non seulement exempt de toute grâce mais il redevient obscène et sale. La liste des défauts fait état d'un corps entièrement ingrat et repoussant, cloisonnant encore plus le film pornographique et ses acteurs dans un niveau bas de gamme, absolument opposés à l'univers dans lequel évolue Erika. Elle est

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>379</sup> *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>380</sup> *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 110-111.

<sup>381</sup> *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 95.

cependant attirée par ce qu'elle voit, des corps transpirants, sales et mal soignés, par les détails fixés comme des gros plans par leur détachement dans des juxtapositions successives. Cela représente alors très bien le rapport d'attrait et de répulsion intrinsèque à l'abjection : les corps obscènes et avilis deviennent une source de plaisir chez la pianiste et la sensation de dégoût chez le lecteur est en fait un fantasme pour Erika qui continue d'être happée par ce qu'elle regarde.

### **b. Sécrétions et viscosités : l'abjection du corps comme métaphore sociale et politique**

La sexualité dans *La Pianiste* est presque toujours accompagnée de liquides humains et de saleté, directement reliés au rapport sexuel ou non. L'autrice ponctue tout le roman de descriptions précises de ces détails issus du corps humain faisant alors de la sensation de dégoût un fil conducteur de l'œuvre. Tout corps semble être une éponge remplie de liquide prêt à éclabousser et salir ce qui est autour de lui. Le mouvement de giclée se retrouve donc dans plusieurs passages (« la giclée finale qui retombe sur le corps de la femme<sup>382</sup> », « Wenn es nämlich aus ihm herausspritzt und auf den Körper der Frau niederfällt<sup>383</sup> » ; « Quelques gouttes giclent bien par en haut, mais le reste demeure dans son réceptacle et rancit lentement, faute de pouvoir relâcher dans son port de destination, la femme<sup>384</sup> », « Ein paar Tropfen spritzen zwar oben aus ihm heraus, doch der rest bleibt in seinem Behältnis und wird langsam ranzig, weil er seinen weiblichen Bestimmungshafen nicht anlaufen kann<sup>385</sup> »), sur le même plan que la mention d'excréments alvins ou animaux et de sécrétions génitales et buccales. Selon Susanne Böhmisch, la viscosité ainsi que les excréments et autres « déchets » humains qui parcourent *La Pianiste* sont des thèmes communs à l'œuvre entière de Jelinek. Ils s'incluent dans un processus de démystification de la nature humaine dont la considération a pu être largement changée avec l'arrivée de régimes politiques extrêmes ainsi que des sociétés de consommation, cette dernière pouvant être une forme d'obscénité en regard de la sur-consommation elle-même trop excessive. Salir, souiller et même meurtrir le corps humain contribue à le faire revenir à une forme de nature inévitable, tout comme la vieillesse. Jelinek ne cesse de faire des corps de ses personnages des corps sales, ingrats, malodorants voire pourrissants. Cela rappelle alors une réalité indésirable et taboue du corps humain, sa finitude et l'existence de déchets

---

382 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 89.

383 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 103.

384 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 106-107.

385 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 123-124.

et de défauts, et donc indirectement la mort. Ainsi, Böhmisch conclut que « la nature non-civilisée, « sauvage », devient paradigmatique de saleté et de danger » et que « son potentiel de décomposition constitue une menace pour une société hygiénique et sportive qui cultive la propreté et l'éternelle jeunesse »<sup>386</sup>. Par l'abjection visant le corps, Jelinek critique alors un ordre politique où le naturel ainsi que la mort sont devenus effrayants, et plus précisément l'arrivée du fascisme dans de nombreux pays européens, y compris l'Autriche après 1945.

Le corps d'Erika n'est absolument pas épargné par Jelinek malgré la répulsion que le personnage a des autres. L'autrice fait de son anatomie un endroit aussi repoussant que celle d'autrui, ce qui peut contribuer encore une fois au rejet de la sexualité d'Erika :

Zwischen ihren Beinen Fäulnis, gefühllose weiche Masse. Moder, verwesende Klumpen organischen Materials. Keine Frühlingslüfte erwecken etwas. Es ist ein strumpfer Haufen kleinlicher Wünsche und mittelmäßiger Sehnsüchte, die sich vor Erfüllung scheuen.<sup>387</sup>

Entre ses jambes, décomposition, masse molle insensible. Pourriture, caillots de matière organique faisandée. Aucune brise printanière n'éveille quoi que ce soit. C'est un morne tas de désirs mesquins, d'aspirations médiocres qui craignent de se voir réalisés.<sup>388</sup>

Le sexe d'Erika est toujours plus particulièrement visé, ou du moins l'autrice ne cesse d'y faire allusion pour faire état de la vieillesse et donc de la décomposition déjà entamée du corps de la pianiste. Il en devient alors d'autant plus repoussant et même tabou, décrit par le prisme de ce qui est redouté et considéré comme dégoûtant. On retrouve le même procédé consistant à lister des éléments humides, malodorants et décrépits que dans les autres descriptions corporelles, toujours reliés à un manque d'ambition amèrement moqué par l'autrice. Le corps humain est toujours sexualisé dans une sorte de vulgarité et semble être le symbole dégoûtant d'une abjection tant sexuelle que morale, ramenant quiconque à sa bassesse et sa banalité. Il devient totalement rebutant pour le lecteur à travers les regards de l'autrice et du personnage d'Erika qui mettent en valeur chez lui toute sa vanité et son potentiel morbide. À ce sujet, Böhmisch s'interroge sur la signification des métaphores de la décomposition appliquées au sexe féminin d'Erika. Sur le même modèle que l'automutilation, cela pourrait être le symbole d'une impossibilité

---

386 Susanne Böhmisch, *Le Jeu de l'abjection*, op. cit., p. 137.

387 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 200.

388 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 174.

douloureuse de construire une identité féminine, sans cesse abîmée et même sans vie, selon le lien entre décomposition et mort. On ne retrouve pas du tout cette vision extrêmement péjorative et déroutante chez Duras qui ne traite le corps que dans sa sensualité, même si elle peut être choquante. Quant à Eimi Yamada, elle calque régulièrement les textures et matières alimentaires sur le corps de Spoon, ce qui le sexualise d'une certaine manière sans toutefois le plonger dans la morbidité de la décomposition. Ainsi, la gourmandise parfois écoeurante par son excès que l'on mentionnait précédemment s'applique tout autant à la description du corps fantasmé par Kim :

Supūn no kurobikari suru karada wa kameba amai shiru ga jiwarito waite  
ki sōna chokoretto datta.<sup>389</sup>

Le corps noir luisant de Spoon était comme du chocolat dont on aurait pu  
faire jaillir, en le croquant, la liqueur sirupeuse.<sup>390</sup>

Le physique de Spoon est souvent comparé à du chocolat, et cela dès sa première apparition où son odeur est « semblable à celle du cacao : rance, douceâtre<sup>391</sup> », et son sexe est « une de ces douces barres de chocolat<sup>392</sup> ». Il n'est envisagé par Kim que par le paradigme de sa couleur de peau, il semble fétichisé et faire régresser Kim dans une sorte de puérité, comme une enfant gourmande. L'idée de jaillissement dans la description de son corps amène celle de l'abondance et de la jouissance par une gourmandise dont on peut disposer comme on le veut. Spoon semble objectifié, comme pourrait l'être un corps féminin auquel la comestibilité est plus couramment appliquée. Ce lien entre nourriture et sexualité apporte non seulement une sexualisation des corps dans *La Pianiste* comme *Amère volupté* mais, dans le dernier cas, il pourrait aussi introduire une forme de racisme véhiculé par le fétichisme du corps noir de Spoon. La sexualité et l'obscénité tombent alors dans une énième forme d'abjection, toujours dans son rapport entre attrait et répulsion, signifiés ici par la raison pour laquelle Kim est attirée par Spoon et le caractère raciste que cela peut contenir. Spoon est souvent réduit à son ethnie et sa couleur de peau, ce qui finalement ne le présente que comme un homme Noir, sans rien d'autre pour le définir. Yamada pourrait alors faire une critique de la société japonaise d'après-guerre restée sur des *a priori* fondés à partir de discours idéologiques anglo-américains, ne considérant pas

---

389 Yamada Eimi, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 59.

390 *Idem.*, *Amère volupté*, op. cit., p. 57.

391 *Ibid.*, p. 11.

392 *Ibid.*, p. 12.

un homme noir comme une individualité mais finalement un parasite, fort uniquement de son potentiel sexuel et fantasmatique.

## **C. Le jeu sexuel de l'insulte**

### **a. Racisme et stéréotypes chez Yamada Eimi et Marguerite Duras**

Dans *L'Amant de la Chine du Nord* et *Amère volupté*, l'usage de l'insulte est exclusivement relié à la sexualité. On ne retient pas particulièrement d'autre utilisation de ce mode d'adresse dans ces œuvres ni dans *La Pianiste*. Il semble donc être le véhicule d'une tension sexuelle, les prémices d'une forme de violence portée par une sexualité considérée alors comme abjecte, puisqu'elle se place en dehors de limites de ce qui est tabou ou choquant. Chloé Chouen-Ollier étudie le mode de l'insulte à travers le thème de la prostitution chez Duras et conclut qu'il permet d'attiser le désir sexuel des personnages et donc de ramener une pulsion, une animalité normalement refoulée. On peut alors penser au travail de Georges Bataille qui considère l'animalité et le primitif comme une forme d'érotisme non avoué, qui peut être refoulé à cause de ce qu'il a d'ignoble et, finalement, de naturel. L'insulte dans le cadre sexuel flatte et agresse en même temps, elle crée une nouvelle forme de désordre dans le texte et dans sa réception. Par son érotisme et son impudeur, elle révèle tout le caractère obscène d'une discussion amoureuse et peut très vite la faire tomber dans un pan de l'abjection. La vision presque uniquement érotique du personnage de Spoon dans *Amère volupté* est un parfait exemple : alors qu'on pourrait croire qu'il s'agit seulement de l'illustration d'un fantasme, c'est en fait toute une population qui se retrouve réduite à sa couleur de peau et son potentiel sexuel par le biais d'un roman. C'est ce que Roderick B. Ngoro reproche à l'auteur dans son article « Representations in the ruling ideas of Japan about Africa/ns/Blacks between 1984 and 2002 » : selon lui, certains auteurs japonais de l'après Guerre Froide auraient participé activement à faire circuler des stéréotypes négatifs sur les populations noires. La comparaison du corps de Spoon à de la nourriture n'est pas le seul discours raciste d'*Amère volupté*. Lors d'une dispute entre Kim et son compagnon, Yamada intègre des répliques ouvertement insultantes et discriminatoires :

Kare wa ikinari te wo hanashi, watashi wo kabeni tatakitsuketa. Kare no shirome wa yodonde ite shōten ga atteinai. Mata kyō mo doraggusu wo yari sugite iru.

- Hāremu no nioi daio ! Retsutookan no katamariri no nioi nioi ga surunda !<sup>393</sup>

Il desserra ses mains et me plaqua contre le mur. Son regard était flou et le blanc de ses yeux trouble. Il avait encore abusé de drogues :

- L'odeur de Harlem. Cette odeur puante de complexe d'infériorité concentré.<sup>394</sup>

- Soitsuwa kokujin da hakujin ka, masaka nihonjin, janē darō na. Anna agurii na renchuu jaa...

- Antatte saitei no otoko daio ! Haruchū de jankī de. Atashi datte mittomo nachī no nihonjin nanda. Dakedo anta yori mashida wa ! Kokujinte kitanai. Dakara umaretsuki, fukō nanda !<sup>395</sup>

- Un Blanc ? Un Noir ? Tu ne vas quand même pas me dire que c'est un Japonais... Des mecs aussi laids...

- T'es vraiment nul. Ivrogne et junkie. Eh oui, moi aussi je suis un laideron de Japonaise. Mais je vau mieux que toi. Ils sont dégueulasses, les Noirs. C'est pour ça qu'elle vous colle à la naissance, la poisse.<sup>396</sup>

Le racisme de ces mots ne peut être remis en question tant il est sans équivoque. Il discrimine les deux origines ethniques des personnages, bien que cela soit plus violent concernant la population noire. Yamada intègre des clichés sur les Noirs Afros-Américains dans les mots de Kim et donc les insulte. Ainsi par le personnage de Spoon, les Noirs semblent obligatoirement pauvres, reclus dans des quartiers considérés comme les lieux communs de la misère sociale américaine, dépendants des drogues et de l'alcool, violents et sales. On note d'ailleurs que plus tôt dans le roman, l'autrice place Spoon dans un univers criminel et sexiste dès sa plus jeune enfance lorsqu'il mentionne un viol incestueux entre son père et sa sœur (« Au Bronx, j'étais le meilleur parmi tous les rappers. Des paroles au contenu des plus sordides dites sur un ton affreusement enjoué. Ma frangine de quatorze ans s'est fait engrossée par papa. Là, j'ai compris comment qu'on faisait pour les niquer<sup>397</sup> », « Ore wa Buronkusu ja rappā n°1 tattanda. Kurai naiō no kashi wo hidōku akaruku rappu suru. Ore no nēsan jushi no toki ni dadi ni okasare mamī ni natta. Son toki,

---

393 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 41.

394 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 40.

395 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 42-43.

396 *Idem.*, *Amère volupté*, *op. cit.*, p. 41.

397 *Ibid.*, p. 25.

ore wa naratta yo, suke no atsukai, faku no yarikata. »<sup>398</sup>). Ce genre de propos racistes paraît d'ailleurs si stéréotypé que le lecteur peut se demander s'il s'agit de paroles tournées en dérision ou non. Ils s'inscrivent dans tout un discours idéologique de droite que plusieurs politiciens japonais de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ont véhiculé dans le but d'unifier une identité japonaise face à l'ouverture du pays sur le monde suite aux guerres précédentes. Roderick B. Ngoro explique qu'il s'agissait de se construire sur les différences et surtout la notion « d'autre »<sup>399</sup> incarnée par des populations Noires Africaines considérées alors comme instables et en demande d'aide après la fin de l'apartheid en 1984. La figure de l'homme noir, que l'on peut relier à la conception d'être éternellement « autre » de la figure féminine dont nous parlions précédemment, a été massivement utilisée par les médias et les politiques afin de mettre en place un conservatisme influencé par des discours idéologiques anglo-américains. Le stéréotype du Noir issu de la misère sociale des quartiers new-yorkais comme le Bronx ou Harlem vient alors dessiner ce que Ngoro appelle un « *despised other*<sup>400</sup> », un « autre » méprisé, modèle de ce qu'il ne faut pas suivre, rempli d'un « complexe d'infériorité concentré » qui a souvent été attribué aux Noirs. Yamada Eimi véhicule alors cette image telle quelle dans ce dialogue entre Kim et Spoon, bien qu'elle dénigre également les Japonais en les attaquant sur leur physique. Elle accentue cette vision négative en faisant suivre ce passage d'une relation sexuelle initiée par Spoon, excité par le jeu sexuel du viol proposé par Kim. Cela plonge alors le personnage de Spoon dans une dimension primitive et brutale, sans considération ni principe. Ngoro explique d'ailleurs que des politiciens de droite ont volontairement fait circuler le stéréotype d'une animalité présente chez les Noirs, notamment par l'utilisation de termes comme « dajin » qui se traduit par l'idée de peuple non-civilisé, incapable de se contrôler seul. Alors que le mode de l'insulte chez Yamada semble extrêmement violent et politique, il est en même temps un outil d'érotisme chez ses personnages. Cela peut déstabiliser le lecteur par plusieurs aspects, et tout comme Roderick B. Ngoro, on peut s'interroger sur la nature de ces propos. Est-ce un discours ouvertement assumé ou représente-il ce à quoi l'auteur souhaite éveiller la population Japonaise ? Lorsque l'on connaît le rapport personnel et intime de Yamada à la population Afro-Américaine, on se dirige plus aisément vers la deuxième hypothèse : le mode de l'insulte raciste dans *Amère*

---

398 *Idem.*, *Bedtime eyes*, *op. cit.*, p. 27.

399 « We contend that it is the structure of 'difference' and 'othering' that is over-emphasized in Japan's relationship with Africa and Africans people », Roderick B. Ngoro, « Representations in the ruling ideas of Japan about Africa/ns/Blacks between 1984 and 2002 », *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 5, N°1, 2004, p. 155.

400 *Ibid.*, p. 161.

*volupté* serait une manière d'illustrer brutalement les dangers et les raccourcis des discours idéologiques dominants. De plus, Ngoro rappelle l'utilisation de termes racistes tels que « kuro » et « kuronbo », que l'on peut traduire par « nègre », ou du moins qui comportent une très forte dimension négative de la population noire dans les discours politiques de droite. Yamada, quant à elle, utilise le terme de « kokujin », terme objectif et courant pour désigner les personnes noires. Dans l'optique d'un discours choquant et raciste comme celui qui est présenté, on imagine facilement l'utilisation transgressive des termes discriminatoires et racistes pour renforcer, peut-être, une considération négative assumée des populations noires. L'influence de l'insulte dans le cadre de leur sexualité des personnages n'en devient pas moins abjecte, leur violence reste tout aussi forte. Cet arrière-fond politique augmente d'ailleurs la dimension choquante des rapports sexuels des personnages et, dans un sens, leur obscénité.

L'insulte raciste est également utilisée chez Duras. Elle est néanmoins beaucoup plus simple et évasive, ne laissant pas le lecteur certain d'une réelle revendication derrière son usage. L'Enfant qualifie son amant d'« espèce de sale petit Chinois de rien du tout<sup>401</sup> » lors d'une conversation érotique, et lui la considère comme « une petite Blanche de quatre sous trouvée dans la rue<sup>402</sup> ». Leur différence ethnique ciblée par l'insulte semble être, comme l'avance Chloé Chouen-Ollier, un moyen d'augmenter la tension sexuelle en se dénigrant. Chacun a une vision de l'autre basée sur son aspect physique et des stéréotypes : l'Enfant considère son amant dans sa seule origine chinoise, colonisé, et le Chinois rattache la couleur de peau de l'Enfant à l'image qu'il a des prostituées puisqu'il continue en l'insultant de « petite putain, une rien du tout<sup>403</sup> ». La blancheur semble d'ailleurs être une sorte de fétichisme, souvent questionné par l'Enfant, accessible par le biais de la prostitution. Rajouter le terme de « putain » après avoir mentionné la blancheur de l'Enfant revient à la rabaisser à l'image négative d'une prostituée, selon les propos déjà commentés qui expliquaient qu'il était inhabituel de pouvoir coucher avec une Blanche sans échange financier. L'Enfant touche aussi le Chinois dans sa culpabilité lorsqu'elle l'insulte de « petit criminel<sup>404</sup> », ce qui ramène directement le lecteur à se rappeler de la dimension pédophile de leur relation. La majorité de ces insultes, bien qu'elles soient adoucies par le rayonnement affectueux de l'adjectif qualificatif « petit » ou « petite » à chaque fois, rend

---

401 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 139.

402 *Ibid.*, p. 137.

403 *Ibid.*, p. 137.

404 *Ibid.*, p. 139.

plus obscène la relation sexuelle et la fait tomber dans une forme discrète d'abjection, beaucoup plus atténuée que chez Yamada Eimi.

### **b. Réaffirmer le féminin**

On constate également que les termes insultants proviennent en majorité de la bouche des personnages féminins pour venir dénigrer et rabaisser un personnage masculin. L'insulte est donc une mise en valeur d'une identité sociale, toutefois elle est aussi, dans le cas de *L'Amant de la Chine du Nord* et d'*Amère volupté*, le retournement d'une domination du masculin sur le féminin. Chloé Chouen-Ollier parle d'une « quête du féminin<sup>405</sup> » chez Duras qui passe par des formes non-conventionnelles de la sexualité féminine. On peut alors appliquer cela à l'usage de l'insulte qui incarne le recouvrement d'« un point d'honneur » selon Lacan expliqué par Alexandre Lévy dans son article « Insulte et traitement du féminin. Étude psychanalytique ». Ainsi, la figure féminine qui insulte dans un rapport sexuel cherche à se réaffirmer par le rabaissement qui devient une satisfaction sexuelle<sup>406</sup>, par l'utilisation d'insultes souvent féminisantes envers un homme mais qui est, dans notre cas, une insulte sans sexisme dite par une femme. On retrouve alors la notion d'horreur présentée par Barbara Creed et son personnage « monstros-feminine » puisque cette sexualité qualifiée de « castratrice » par Lévy est la possibilité d'une forme de domination du féminin sur le masculin. Les autrices renversent alors non seulement le schéma plus attendu de l'homme violent et de la femme passive en faisant de tous les personnages des sujets insultants, mais elles dessinent aussi une sexualité féminine controversée et abjecte. Kim et l'Enfant semblent alors assimiler pour mieux rejeter par le biais des procédés des autrices. Si la tension sexuelle provoquée par l'insulte peut paraître uniquement érotique et même être un stéréotype des relations sexuelles dites violentes, elle est en fait un moyen issu de l'abjection pour éveiller et illustrer. Ce mode d'adresse constitue d'ailleurs un des premiers pas vers une sexualité immorale, symbole des plus hauts stades de l'abjection mise en scène par Marguerite Duras, Eimi Yamada et Elfriede Jelinek.

---

405 Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras. Écrire l'écart*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p. 185.

406 Alexandre Lévy, « Insulte et traitement du féminin. Étude psychanalytique », <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2017-4-page-291.htm>, *Bulletin de psychologie*, vol. 4, n°550, 2017, p. 297.

## Chapitre 4 : Sexualité et immoralité, les paraphilies

Le langage de l'obscène est masculin, c'est une langue totalement investie par l'homme où la femme est celle qui se montre, celle qui s'offre, et où l'homme est celui qui consomme le corps de la femme. Mon projet n'était pas d'écrire un simple porno mais de produire une critique sociale comme l'ont fait Georges Bataille ou, avant lui, le marquis de Sade. Sade s'est livré à une critique acérée de la société prérévolutionnaire française. Pour moi, la bonne pornographie est une pornographie de la société. Parce que la société est elle-même pornographique. Parce qu'elle a toujours quelque chose à cacher. Et c'est ça que je lui arrache.

Elfriede Jelinek, *L'entretien*

Nous avons pu le confirmer à de nombreuses reprises, l'abjection dans *Amère volupté*, *La Pianiste* et *L'Amant de la Chine du Nord* passe en majeure partie par la sexualité des personnages féminins. Dans notre corpus, la sexualité non-conventionnelle des figures féminines bascule rapidement dans l'illégalité et la violence : elle est hors des limites de la morale d'une société et d'une époque, elle est abjecte. On pourrait les qualifier de sexualités « perverses » ou, terme plus neutre, de « paraphilies ». Ce dernier terme désigne un ensemble de déviances sexuelles non conformes aux normes sexuelles et morales d'une société.

Les caractères illicites et immoraux de ces sexualités, féminines de plus dans notre cas, sont ce qui génère le sentiment d'horreur travaillé par Creed mais aussi par George Batailles qui le considère comme forcément lié à l'érotisme. Il est alors nécessaire de le redéfinir à travers cette vision : Bataille le résume par ce qu'il a d'interdit, « laissant voir un *envers* inavouable qui répond à l'endroit, correct et agréable<sup>407</sup> », il « n'englobe qu'un domaine délimité par *l'infraction aux règles*<sup>408</sup> ». C'est justement ces sexualités dites dépravées qui contribuent au rayonnement érotique des œuvres, et donc à leurs aspects

---

407 Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, op. cit., p. 121.

408 *Ibid.*, p. 122.

horrifiants. L'immoralité suscitée par leur vénalité, leur violence et même leur criminalité est érotique comme elle est effrayante et choquante. Encore une fois, cela sème le désordre et la confusion dans l'appréhension des œuvres et dans la lecture, nous ramenant, une ultime fois, à la violence poétique.

Par l'appréciation, le désir trouvé dans ces rapports sexuels ainsi que dans leur idée même, les personnages féminins se retrouvent à nouveau à l'écart. Ils sont peut-être dans les retranchements les plus éloignés, se séparant et se cloisonnant sans retour possible des autres et de la normalité d'une société. Kim, Erika et l'Enfant ainsi que d'autres figures féminines secondaires deviennent abjectes, elles demeurent dans un bord hautement transgressif et subversif de la marginalité.

## **A. La prostitution ou la vision positive d'un acte illicite**

### **a. Rappels et remise en contexte sur la prostitution**

On aurait tendance à définir l'acte de se prostituer seulement par le fait de vendre son corps en échange d'argent, ce qui situerait alors son immoralité et sa mauvaise réputation uniquement dans l'aspect marchand dont se dote alors le corps. Cependant, la corruption de la morale sexuelle ne réside pas tellement en ce but lucratif d'un corps humain, et plus particulièrement et initialement féminin. En effet, bien que cela a pu être remis en question et vu comme un acte de débauche, c'est en fait la multiplicité des partenaires sexuels qui a été le plus dénoncé. Selon Didier Lett, dès le Moyen-âge, c'est bien le nombre d'hommes différents avec qui elle a un rapport sexuel qui fait de la prostituée une femme « de mauvaise renommée<sup>409</sup> », considérée comme pécheresse par les autorités. L'opinion générale se durcit encore aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans le contexte de Réforme et de Contre-Réforme avec une marginalisation accrue des prostituées et des figures de l'écart en général par des politiques de contrôle et de confinement sévères<sup>410</sup>. La fermeture des maisons closes publiques pousse les prostituées à exercer dans la rue ou dans des établissements clandestins, les cloisonnant encore plus hors des limites de la morale sexuelle, dans des lieux symbolisant l'interdit. L'honneur féminin étant considéré comme contenu dans leur sphère familiale et sexuelle, la figure de la prostituée représente un versant extrême de l'écart, tant par son métier que sa place, au sens spatial, dans la société.

409 Didier Lett, Christine Bard, Sandra Boehringer, Gabrielle Houbre, Sylvie Steinberg (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 149.

410 *Ibid.*, p. 213.

« La femme est perçue comme portée à la luxure et perverse<sup>411</sup> », c'est ce que nous constatons déjà par la représentation de la vieillesse féminine critiquée dans notre corpus, et cela se confirme une nouvelle fois : la prostituée incarne cet anti-modèle, porteur non seulement d'une morale bafouée mais en plus d'une sorte de criminalité et de culpabilité.

### **b. La prostituée, figure de l'amour et de l'érotisme**

Notre corpus étale les sexualités dans leur intimité. Dans les trois romans, la prostitution, ou de manière plus ambiguë le fait de se montrer, de simuler à distance un acte sexuel contre de l'argent comme dans les *peep-shows*, n'est pas illustré par le biais d'une misère financière conduisant à un choix désespéré de vendre son corps. La transgression et la subversion résident en cela : rien ne justifie particulièrement la prostitution ou l'attrait pour une forme annexe de prostitution des personnages, si ce n'est leur plaisir et leur attirance pour cet interdit. Ainsi, le fantasme de la prostitution comme sa réalisation apparaît d'autant plus abject et déstabilisant, c'est un désir si illicite qu'il en vient même à faire culpabiliser le personnage envieux et curieux d'Erika. L'Enfant chez Duras fait partie des personnages qui observent de loin, ou de manière officieuse, le fait de se prostituer. On parle parfois d'une forme de prostitution entre elle et le Chinois qui donne de l'argent à sa famille en même temps qu'il a des rapports sexuels avec elle, cependant cela reste assez incertain. Le personnage d'Alice, une camarade de l'Enfant et d'Hélène à la pension, incarne la figure de la prostituée. Sur le ton d'un secret, Hélène raconte à son amie comment Alice a des rapports sexuels avec des hommes adultes en échange d'argent :

Tu ne devais pas me raconter quelque chose...

Hélène Lagonelle raconte tout de suite et d'une traite ce qui est arrivé à la pension Lyautey.

-Figure-toi, il y en a une, les surveillantes elle l'ont découverte, elle fait la prostituée tous les soirs, là derrière. On s'était aperçu de rien. Tu sais qui c'est : c'est Alice... la métisse...

Silence.

- Alice... avec qui elle va comme ça ?

- N'importe qui... des passants... des hommes en auto qui s'arrêtent, elle va aussi avec eux. Ils vont dans le fossé derrière le dortoir... toujours au même endroit.

Silence.

- Tu les as vus...

Hélène Lagonelle ment :

---

411 *Ibid.*, p. 163.

- Non, elles m'ont dit, les autres, que c'est pas la peine de regarder, qu'on ne voit rien du tout...

L'Enfant demande ce que dit Alice de cette prostitution.

-Elle dit que ça lui plaît... même beaucoup... que ces hommes on les connaît pas, on les voit pas, presque pas... et que c'est ça qui la fait... comment on dit...

L'Enfant hésite et puis elle dit le mot « à la place d'Alice ».

Elle dit : jouir.

[...]

Silence. Et puis Hélène oublie son sort. Elle recommence à parler d'Alice, celle qui fait l'amour dans les fossés. Elle parle tout bas. Elle dit :

- Je ne t'ai pas tout dit... mais elle se fait payer Alice... et très cher... Elle fait ça pour acheter une maison. Elle est orpheline Alice, elle n'a aucun parent, rien, elle dit qu'une maison, même petite, ce sera toujours ça qu'elle aura, Alice, pour savoir où se mettre – elle dit : on sait jamais.

[...]

Et puis Hélène recommence à parler à l'enfant. Elle dit :

- Il y a autre chose que je voulais te dire – c'est que moi aussi je suis comme Alice. Ça lui plaît cette vie-là. À moi aussi ça me plairait. J'en suis sûre. Remarque que moi, je préférerais aussi faire la prostituée plutôt que de soigner les lépreux...

[...]

Elles rient. N'empêche que Hélène Lagonelle ne remet pas en doute ce que raconte Alice.

L'Enfant demande à Hélène Lagonelle ce que Alice raconte encore sur cette histoire.

Hélène dit qu'Alice trouve ça très naturel. Qu'il n'y a pas deux hommes pareils, elle dit : comme partout et pour tout. Qu'il y en a de très très extraordinaires aussi. Il y en a aussi qui ont peur de faire ça. Mais ce qui plaît surtout à Alice, et il y en a beaucoup de ceux-là, c'est ceux qui lui parlent comme à d'autres femmes, qui l'appellent avec d'autres noms, qui lui disent des choses dans des langues étrangères. Qui parlent de leur femme aussi, il y en a beaucoup, de ceux-là. Il y en a aussi qui l'insultent. Et des autres qui lui disent qu'ils n'ont aimé qu'elle dans leur vie.<sup>412</sup>

Le fait de se prostituer apparaît comme un jeu et Alice comme une sorte de comédienne, autre que la personne qu'elle est au quotidien. En effet, Duras choisit des expressions telles que « faire la prostituée », ce qui implique une notion de réalisation ; Alice joue le rôle de la prostituée. Cela semble contribuer à l'admiration d'Hélène. Comme un fantasme, elle s'imagine dans le rôle d'Alice qui est résumée par sa prostitution et sa marginalité. La jeune fille, « métisse », est orpheline et se situe donc déjà dans une sorte d'écart des autres adolescentes de la pension. La lucrativité de ses activités est abordée par Hélène, mais cela ne semble pas constituer un des attraits des jeunes filles puisque ça ne

---

412 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 54 à 59.

justifie pas vraiment l'acte de prostitution. Bien qu'il y ait un but d'épargne par ces rapports payants, c'est surtout afin de trouver une place qu'Alice se prostitue. Figure de l'écart, elle semble chercher à se protéger elle-même dans un foyer dont elle est maîtresse, trouver sa place dans un endroit plus conventionnel. L'endroit où elle se prostitue est un espace de l'écart : le fossé se situe derrière le dortoir, peut-être sur les côtés d'une route ou d'un chemin, à l'abri des regards. Chloé Chouen-Ollier confirme le rôle marginalisant du fossé : « lieu en marge – non de la ville mais de la route –, le fossé symbolise la marginalisation d'Alice tout en représentant pour celles qui regardent un lieu de fascination<sup>413</sup> ». La jeune fille se situe hors des limites, hors du champ moral et visuel de la société, et de là elle rencontre tous ceux qui s'y rendent. Les profils pluriels d'hommes qu'elle croise – les violents, les amoureux, les étrangers – lui permettent de se replacer dans une sorte d'unicité. Elle devient la figure de la prostituée face à une multiplicité d'hommes qui ne la considèrent pas comme Alice mais comme une source de plaisir et de désir. C'est ce qu'envie Hélène, Alice « fait l'amour », elle le distribue. Marguerite Duras a souvent évoqué cet avantage de la multiplicité des relations qui permet une distribution d'un désir finalement vu comme naturel, elle parle de « disponibilité » à l'amour et au désir :

J'ai interviewé des prostituées et je sais qu'on leur dit « je vous aime ». C'est là la puissance du mot. On dit « je vous aime » à l'amour. On ne dit pas « je vous aime » à quelqu'un. Cette notion unitaire de l'amour et du désir, c'est-à-dire cet abandon total du mode préférentiel dont je vous parlais, « je t'aime toi plutôt que l'autre », il est dans tout le livre. Nous nous tenons plutôt dans cette disponibilité marginale de l'être humain, cette disponibilité à aimer tout le monde et chacun en même temps. Cette disponibilité qui ira dans l'avenir, à mon avis, en s'agrandissant toujours. C'est là la forme de mon optimisme politique.<sup>414</sup>

Duras, interviewée juste après les événements de 1968, précise une portée politique dans cette vision des relations sociales et sexuelles, ce qui nous conforte dans l'aspect revendicateur du thème de la prostitution dans son œuvre. La notion de « naturel » qui est avancée par Alice nous rappelle directement le rapport à la nature dont parlait Georges Bataille. Par la prostitution, Duras montre le retour à une nature pulsionnelle, et donc animale, très érotique, reniée pour son manque de pudeur et de civilité. En cela, la

---

413 Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 73-74.

414 Marguerite Duras pour Christiane Lénier, « *Détruire dit-elle* », <https://www.youtube.com/watch?v=CPVDvv74Hs0>, 1969.

prostitution dans *l'Amant de la Chine du Nord* se situe bel et bien dans une forme d'immoralité qui contient un érotisme inacceptable. Cela attire Hélène ainsi que l'Enfant, bien que dubitative quant à la véracité de ce que lui rapporte son amie, et attise leur curiosité. La prostitution est vue comme fascinante par son caractère interdit. Ce qui la rend illicite la rend également profitable et attrayante, elle véhicule une manière de pensée positive, celle de distribuer universellement une forme d'amour et d'érotisme, et finalement de se lancer dans la quête d'un féminin à travers les libertés qu'Alice prend avec son corps. On lui parle comme à d'autres femmes, elle devient l'incarnation d'une féminité, d'un désir, et Chloé Chouen-Ollier l'explique également, tout en justifiant la maladresse ou l'ambiguïté de certains propos de Marguerite Duras par sa volonté de ne pas souffrir d'une « étiquette » : « la quête du féminin chez Duras passe [donc] par une pleine disposition de la femme à l'égard de l'homme<sup>415</sup> ». On retrouve une même fascination pour une forme idéale de féminité chez Yamada Eimi avec son obsession de sensualité que nous avons déjà abordée plusieurs fois. Par l'intermédiaire de la danseuse Maria, Kim fantasme sur une forme connexe à la prostitution. La jeune hôtesse est intouchable, à la manière d'un *peep-show* elle simule un plaisir érotique et se déshabille face à un public qui l'observe afin d'avoir du désir, elle est rémunérée pour cela. L'idée de fantasme et de féminité stéréotypée incarnée par Maria suscite une grande admiration chez Kim qui souhaiterait pouvoir faire pareil. Comme Hélène Lagonelle, elle a une vision positive d'un métier qui peut être considéré comme une forme de débauche et être comparé, dans la conscience générale, à une forme indirecte de prostitution. On touche alors à un point assez délicat, entre légalité et sentiment d'illégalité et d'immoralité.

### **c. La possibilité d'un exutoire**

La prostitution ou l'hôtessariat des *peep-shows* provoque une excitation sexuelle et morale chez les personnages qui l'observent. Jelinek présente les acteurs d'un film pornographique vu par Erika comme des danseurs d'un « laborieux ballet<sup>416</sup> » (« mühselige Ballet<sup>417</sup> »), ce qui les rapproche encore de comédiens qui occupent un rôle ; il y a une dimension théâtrale dans leurs actes. Cela nous ramène forcément à un voyeurisme présent dans chaque œuvre par ce biais : on exhibe et on regarde, parfois avec remord, un intime normalement inaccessible. Cela renforce l'interdit de la situation et par conséquence

---

415 *Ibid.*, p. 185.

416 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 89.

417 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 103.

l'attrait que les personnages en ont. Comme le fossé où se prostitue Alice et le club nocturne où se produit Maria, les *peep-shows* chez Jelinek se tiennent dans un endroit marginalisé par sa position spatiale – un quartier éloigné décrit comme peu fréquentable pour une femme surtout la nuit – et par ce qu'on y fait. L'espace intérieur lui-même délimite des cabines privées réservées aux clients ainsi qu'une cabine centrale pour l'hôtesse regardée. C'est donc un endroit essentiellement de l'écart dans tous les sens du terme, mais également de l'intimité. La description que fait Jelinek de ce spectacle érotique rappelle à plusieurs reprises une forme de prostitution :

Erika bekommt persönlich eine Kabine de luxe gewiesen. Sie muß nicht warten, die Dame Erika. Dafür warten die anderen länger. Das Geld hat sie griffbereit wie die linke Hande beim Geigenspiel. Tagsüber rechnet sie manchmal aus, wie oft sie für ihre gesparten Zehner schauen kann. Sie spart sich dieses Geld von der Jause ab. Jetzt streift ein blauer Scheinwerfer ein Fleisch. Sogar farben setzen sie gezielt ein ! Erika hebt ein von Sperma ganz zusammen gebackenes Papiertachtuch vom Boden auf und hält es sich vor die Nase. Sie atmet tief ein, was ein anderer in harter Arbeit produziert hat. Sie atmet und schaut und verbraucht ein bißchen Lebenszeit dabei.

Es existieren auch Clubs, wo man fotografieren darf. Dort sucht sich jeder sein Modell je nach Laune und Geschmack selbst aus. Erika will jedoch keine Handlung vollführen, sie will nur schauen. Sie will einfach still dasitzen und schauen. Zuschauen.

[...] Eine Schwarzhaarige macht eine schöpferische Pose, bei der man in sie hineinsetzt. Sie rotiert auf einer Art Töpferschreibe im Kreis herum. Doch wer bewegt das Rad ? Zuerst schließt sie die Schenkel, man sieht nichts, doch das schwere Wasser der Vorfrende schießt in die Mündern. Dann spreizt sie ihre ihre Beine langsam und fährt an entlichen weiteren Fensterchen vorüber.

[...] Erika schaut ganz genau zu. Nicht um zu lernen. In ihr rührt und regt sich weiter nichts. Doch schauen muß sie trotzdem. Zu ihrem eigenen Vergnügen. Immer wenn sie fortgehen möchte, drückt etwas von oben ihren gutfrisierten Kopf energisch wieder gegen die Scheibe, und sie muß weiterhin blicken. Die Drehscheibe, auf der schöne Frau sitzt, fährt im Kreis herum. Erika Erika kann nichts dafür. Sie muß und muß schauen. Sie ist für sich selbst tabu. Anfassen gibt es nicht.<sup>418</sup>

Erika se voit attribuer une cabine de luxe. Mme Erika n'a pas à attendre. Les autres n'en attendront que plus longtemps. Elle tient l'argent à portée de sa main gauche comme le manche du violon qu'elle joue. Dans la journée, il lui arrive de calculer combien de séances elle pourra s'offrir avec les pièces qu'elle a mises de côté. Ce sont des économies qu'elle rogne sur ses goûters. Un spot bleu effleure un morceau de chair. Mêmes

---

418 *Ibid.*, p. 56 à 59.

les couleurs sont bien envoyées ! Erika ramasse un mouchoir en papier tout collé de sperme et le tient sous son nez. Elle respire profondément ce qu'un autre a produit au terme d'un dur labeur. Elle respire, regarde et ce faisant consomme un petit bout de vie. Dans certains clubs, on peut prendre des photos. Là-bas chacun choisit son modèle selon son humeur et ses goûts. Mais Erika ne veut pas passer à l'acte, elle veut simplement regarder. S'asseoir tranquillement et regarder. Regarder.

[...] Une fille aux cheveux noirs prend une pose inspirée permettant de plonger jusqu'au fond d'elle-même. Elle tourne en rond, juchée sur une sorte de tour de potier. Mais qui actionne le tour ? D'abord elle serre les cuisses, on ne voit rien, et les bouches salivent ferme dans l'anticipation du plaisir. Puis elle écarte lentement les jambes et défile devant toutes les lucarnes.

[...] Erika regarde de très près. Non pour apprendre. En elle rien ne s'anime, tout reste inerte. Mais il faut qu'elle regarde quand même. Pour son propre plaisir. Chaque fois qu'elle veut se lever, quelque chose rabat sa tête coiffée avec soin, la plaque énergiquement contre la vitre, et elle se voit contrainte à regarder encore. Le plateau sur lequel la belle femme est assise continue de tourner. Erika n'y peut rien. Il faut qu'elle regarde. Il le faut. Pour elle-même elle est tabou. Pas question de toucher.<sup>419</sup>

L'hôtesse que regarde Erika est ouvertement rapprochée d'une prostituée par l'évocation des autres clubs, sous-entendant des maisons closes où l'acte sexuel est vraiment consommé. Le spectacle de *peep-show* est également tarifé, cependant on ne fait qu'y observer une hôtesse, donc sans contact physique, et cela en même temps que d'autres personnes. On retrouve à nouveau la multiplicité face à un unique individu. Le fait de regarder, « schauen » en allemand, est très souligné dans l'extrait. Le verbe est répété sept fois et l'auteur martèle l'idée de regard avec la courte phrase finale du premier paragraphe « Regarder », « Zuschauen ». Car en effet, ce n'est pas tellement le fait de pouvoir soulager un désir et une envie par la vue d'une femme simulant des gestes sexuels qui plaît à Erika, mais plutôt le fait de pouvoir la regarder dans son intimité, d'avoir accès à ce qu'elle n'est pas et sûrement à une forme d'obscénité interdite. Par procuration, Erika « consomme un petit bout de vie » en s'immergeant dans une ambiance la plus érotique possible : entre odeur et vision, elle vit sans le ressentir un acte sexuel et intime. On pourrait penser à un penchant homosexuel chez la pianiste, cependant il est précisé qu'elle ne ressent rien à la vue de cette femme et qu'elle ne pense même pas à essayer quelque chose dans un autre club où elle aurait même le choix de sa partenaire. Il s'agirait en fait de plus qu'un *eros* qui pousse Erika à payer pour regarder, mais d'une forme d'obsession si forte qu'elle paraît hypnotisée par la femme sur laquelle est toute l'attention. Le fait que l'hôtesse tourne en

---

419 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 45 à 47.

rond est plusieurs fois mis en valeur (« im Kreis herum ») et cela crée un envoûtement auquel Erika est sujette. Son regard incontrôlable semble happé par le mouvement circulaire d'une femme attisant le désir d'autres personnes. Alors même qu'elle voudrait arrêter, une force l'en empêche, créant une incompréhension pour elle-même. Elle devient « tabou » par le fait d'avoir ces penchants voyeuristes et elle l'est pour elle également, elle se trouve elle-même obscène et transgressive. Ce sentiment de culpabilité semble toujours se trouver dans l'attrait ressenti par les personnages, et encore une fois cela schématise le rapport abject qu'on trouve dans l'admiration ou le fantasme d'une forme de prostitution. C'est interdit et on en a conscience, mais on veut le faire à cause de la tentation, de la transgression et de la subversion que cela comporte.

Malgré la perturbation qu'Erika ressent face à ce conflit intérieur, elle semble être une cliente fréquente du club. Elle économise en se privant sur de petites réjouissances quotidiennes pour avoir accès à ce plaisir coupable et en tire finalement une satisfaction. Alors que les autres clients atteignent leur but de jouissance, Erika décide que s'en est trop et qu'elle doit partir, comme si elle aussi avait atteint l'orgasme :

Erika ist an eine Grenze gestoßen. Bis hierher und nicht weiter. Das geht denn doch zu weit, sagt sie wie schon oft. Sie steht auf. Ihre eigenen Grenzen hat sie längst abgesteckt und durch unkündbare Verträge abgesichert. Dafür überschaut sie alles von einer hoher Warte aus und sieht dementsprechend weit ins Land. Gute Fernsicht ist Bedingung. Das Weiter will Erika auch diesmal kennenlernen. Sie geht nach Hause.<sup>420</sup>

Erika a atteint une limite. Jusqu'ici et pas plus loin. Cela dépasse quand même les bornes, se dit-elle, comme bien souvent. Elle se lève. Elle a depuis longtemps fixé ses propres limites et les a étayées de conditions irrévocables. En revanche, du haut de sa tour d'ivoire, elle embrasse tout du regard et voit jusqu'à l'horizon. Voir de loin, c'est l'essentiel. Cette fois non plus Erika ne veut pas connaître la suite. Elle rentre chez elle.<sup>421</sup>

Comme si sa frustration était soulagée, elle ne peut plus supporter d'autres stimulations et doit partir. De la même manière que si elle avait consommé une relation sexuelle avec une prostituée, elle culpabilise et se remet en question. Cependant, on sent qu'Erika est apaisée par ce qu'elle vient de faire, par la satisfaction qu'elle exprime d'avoir pu tout voir, comme si elle était allée au bout de quelque chose sans laisser une once de frustration en elle pour le moment. Malgré cela, le personnage d'Erika semble toujours se

---

420 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 59.

421 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 48.

brider, elle ne veut pas ou n'ose pas aller plus loin que le regard. Le fait d'observer cet acte lui apporte une sensation positive, elle lui permet de se sentir mieux et d'assouvir ce qui semble être un besoin. La conscience qu'a Erika de l'obscénité ainsi que de l'interdit du lieu et de l'acte lui pèse toutefois sur l'esprit. À nouveau, on trouve un certain optimisme dans une pratique sexuelle jugée dépravée. Jelinek montre la corruption d'une morale sexuelle pourtant très respectée dans le foyer d'Erika. Alors que la mère incarne justement ce qui est bien, ce qui est moral sur le plan sexuel, Erika qui loge avec elle vient souiller ce qu'elle a voulu lui inculquer et donc en dessiner les limites. Elle est hors du cadre tout en étant dedans, elle est provocante. Ce genre de rébellion assez ambivalente étant donné la culpabilité ressentie se trouve aussi dans *Virgin Suicides*. « Les gens commencèrent à voir Lux copuler sur le toit avec des garçons et des hommes sans visages<sup>422</sup> » (« people began to see Lux copulating on the roof with faceless boys and men<sup>423</sup> ») alors qu'elle est confinée de force par ses parents. Il n'est pas précisé si ces rapports sont tarifés, mais l'idée de multiplicité commune aux autres œuvres est présente, et on retrouve la disponibilité aveugle de Duras qui décrit aussi les hommes qui viennent voir Alice comme anonymes. Il en est de même pour le lieu des rapports, sur le toit, qui peut être rapproché au fossé. Au-dessus de la maison, donc dans un endroit inaccessible et auquel on ne prête pas attention, c'est un espace à l'écart. Enfin, Lux est observée comme le sont les autres personnages qui se prostituent ou qui se montrent, elle rend visible une intimité. Eugenides met en valeur le caractère ambivalent de ces relations, le narrateur explique qu'il ne sait pas si Lux aime ce qu'elle fait. L'aspect laborieux de ces rendez-vous est bien décrit :

True, it was impossible for Mr. and Mrs. Lisbon to see their own roof, and, once installed, Lux and her partners enjoyed relative safety ; but there was the unavoidable prior noise of sneaking down to let boys and men in, of leading them creaking up stairs in a darkness charged with anxious vibrations, night noises humming in their ears, the men sweating, risking statutory rape charges, the loss of their careers, divorce, just to be led up the stairway, through a window, to the roof, where in the midst of their passion they chafed their knees and rolled in stagnant puddles.<sup>424</sup>

Certes, il était impossible à Mr et Mrs Lisbon de voir leur propre toit, une fois installés, Lux et ses partenaires jouissaient d'une sécurité relative ; mais il fallait auparavant descendre ouvrir aux garçons et aux hommes, leur faire monter les marches grinçantes dans une obscurité chargée de vibrations terrifiantes, les bruits de la nuit leur murmurant aux oreilles,

422 Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 149.

423 *Idem.*, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 145.

424 *Ibid.*, p. 146.

les hommes transpirant, risquant l'accusation de viol, leurs carrières, le divorce, juste pour monter un escalier, passer par une fenêtre et arriver sur un toit où au beau milieu de leurs transports ils s'écorchaient les genoux et roulaient dans des flaques d'eau stagnante.<sup>425</sup>

Les hommes qui viennent voir Lux sont montrés comme inconscients des risques qu'ils prennent, de la même manière que le seraient des clients de prostituées. Ils risquent la stabilité de leur vie pour avoir un rapport compliqué dans un endroit inconfortable et même sale, ce qui pourrait illustrer une immoralité que l'on retrouve dans l'illégalité d'être client d'une prostituée. Contrairement aux autres œuvres, les actes de Lux sont dépeints sans le parti heureux qui a été montré de la prostitution. Lux, que le narrateur décrit comme manquant de vigilance quant à sa sécurité et qui paraissait lassée de ces relations qu'elle maintenait pourtant, incarne une vision plus sombre de la multiplicité louée ailleurs. Cette dernière semble être permise par un désespoir blasé qui pousse la jeune fille à aller chercher, dans un élan d'insoumission à son sort, une manière de désobéir et d'échapper à sa fatalité. La vision positive de l'acte est éliminée dans le cas de *Virgin Suicides*, Eugénide nous montre principalement la révolte qui donne naissance à ces actes. On se retrouve à nouveau aux sources même de la présence de l'abjection dans les œuvres du corpus : la réponse à une violence, repousser des limites pour transgresser ce qui opprime. Bien que la majorité des œuvres que nous étudions présente, par provocation de la morale également, une dimension positive dans un acte abjecte, les auteurs nous rappellent à chaque fois la triste raison de cette abjection. La vision et le sentiment positifs qui sont retirés des expériences des personnages semblent être une juste réaction observée chez les personnes sexuellement déviantes. Selon de nombreux courants psychiatriques, la sensation d'apaisement décrite par Jelinek ou la vague satisfaction que tire Lux de ses relations pourtant risquées sont le résultat d'une « fonction défensive de la sexualité<sup>426</sup> ». L'assouvissement d'une sexualité considérée comme dépravée par la norme aurait une « fonction restructurante et réparatrice<sup>427</sup> » face à l'oppression ou le malaise présent chez le protagoniste. Le voyeurisme et l'exhibitionnisme latent des personnages ainsi que leur admiration d'un acte illicite serait, selon Franco De Masi, la possibilité de soulager les douleurs infligées par l'impossibilité de s'identifier et de s'intégrer aux normes d'une société à laquelle ils appartiennent. Ainsi, sur le modèle d'une réponse violente à un coup,

---

425 *Idem.*, *Virgin Suicides*, *op. cit.*, p. 150.

426 Franco De Masi, *La Perversion sadomasochiste. L'entité et les théories*, traduit de l'italien par Thomas Van der Hallen, Paris, Les éditions d'Ithaque, 2015, p. 73.

427 *Ibid.*, p. 88.

on constate de nombreuses autres paraphilies chez plusieurs personnages des romans. Nous nous intéresserons à présent à celle qui évoque peut-être la répulsion la plus directe chez le lecteur : les violences sexuelles érotisées et plus particulièrement le sadomasochisme.

## **B. De la violence du désir : le cas du sadomasochisme**

### **a. L'érotisation du viol et de la violence**

Avant de s'étendre sur le sadomasochisme, il est nécessaire d'aborder le cas de Eimi Yamada utilise qui érotise le viol et les violences sexuelles dans l'intimité de ses personnages, ce qui « met l'accent sur la subjugation et la dégradation d'une femme au cours d'un drame érotique<sup>428</sup> » selon Stephanie Anderson. À plusieurs reprises dans son roman, l'autrice japonaise intègre le motif du viol dans les passages décrivant un rapport sexuel entre Kim et Spoon. Kim déclare une première fois qu'elle « simulait une résistance muette pour l'exciter<sup>429</sup> ». S'en suit cette description :

Spoon wa watashi wo yuka no ue ni nekase huku wo nugasekakattaga, watashi ha sonotoki, hutekusareta youni mukiryokudatta. Keredo, sorega pōzu dearu kotowo wakarasetakute, watashi ha kare no kubi ni te wo mawashi hikiyose, mimitabu wo kanda.<sup>430</sup>

Il me coucha sur le sol et se mit à me déshabiller mais je restais impassible comme une femme usée par ses trop nombreuses infidélités. Puis, voulant lui faire savoir que ce n'était qu'un genre que je me donnais, je glissai un bras autour de son cou et le tirai vers moi pour mordre le lobe de son oreille.<sup>431</sup>

Yamada instaure un jeu sexuel entre Kim et Spoon qui prend appui sur le scénario de la soumission féminine et du viol. On peut justifier cette affirmation par un passage suivant ce dernier dans lequel Kim dit à Spoon qu'il « n'a qu'à la violer<sup>432</sup> », ce qui suscite le désir chez les deux personnages. Dans l'extrait que nous avons cité, Kim précise qu'il s'agit d'un rôle consciemment pris par elle-même et qui semble être une habitude dans leur

---

428 Stephanie Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Librairie Droz, 1995, p. 17.

429 Yamada Eimi, *Amère volupté*, op. cit., p. 29. « Watashi ha mugen de teikou suru youni misekakate, Supūn no kiwo sosotta. » dans *Idem.*, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 30 et 31.

430 *Ibid.*, p. 34.

431 *Ibid.*, p. 29.

432 *Ibid.*, p. 44. « Goukansureba ijanai » dans *Idem.*, *Bedtime eyes*, op. cit., p. 46.

couple. Le passage précédent celui-ci relate une dispute conjugale où Kim a insulté Spoon, ce qui a excité ce dernier. On se rend alors compte que la violence et le conflit sont des moteurs dans leur couple, puisque leur vie commune se résume à des situations conflictuelles et des humeurs violentes ainsi qu'à une vie sexuelle très active. La position de femme soumise de Kim est tantôt appréciée, tantôt redoutée par elle-même. Quelques pages après l'extrait que nous citons, le personnage féminin se qualifie comme le « petit jouet » (« Supūn no chiisana omocha », à la page 34 de notre édition japonaise) de Spoon et complète : « Le jouet, à force d'être frappé, trituré par le gosse capricieux, finit par prendre plaisir à sa douleur<sup>433</sup> » (« Toi wa kimagure na kizzu ni tatakitsukerare, moteasobareruuchini, sono itami wo tanoshimihajimeru<sup>434</sup> ». Par cela, Kim se décrit comme soumise au « gosse capricieux » (« kimagure na kizzu ») qu'est son compagnon, sans faculté de consentement ni de refus à ce qu'il souhaite faire d'elle. Les participes passé « frappé » et « trituré » évoquent une attitude passive où elle est violentée. La fin de cette phrase fait penser au syndrome de Stockholm, réaction psychologique souvent visible dans les situations de violences conjugales et familiales où la personne maltraitée s'attache à son bourreau et à ses comportements malgré leur brutalité. Yamada érotise alors ce schéma dangereux qui constitue un réel problème contre lequel luttent les féministes dans les années 1980, époque de publication du roman. L'acte brutal et imposé du viol, explicitement mentionné, est ici un jeu, ce qui semble totalement contraire à l'initiative même de l'auteurice qui veut contrer l'ordre de soumission de la femme à l'homme. Cela pourrait encore être une stratégie de provocation de l'auteurice en direction du lecteur. Ce jeu sexuel fondé sur la violence et la soumission peut amplifier son malaise. Cette érotisation de la violence sexuelle peut être rapprochée, avec précaution toutefois, à la sexualité d'Erika et Klemmer dans *La Pianiste*. Kim et Spoon ne semblent vraisemblablement pas sadomasochistes, mais l'établissement d'un rapport dominant/dominé au sein de leur intimité sexuelle peut y faire penser.

### **b. Le sadomasochisme est-il une forme de violence érotisée ?**

Dans son travail sur la prostitution dans l'œuvre de Duras, Chloé Chouen-Ollier rappelle la présence d'une tendance masochiste chez ses personnages féminins. Certaines violences subies, tel que peut-être vu le fait de se prostituer ou celui de se faire battre sans

---

433 *Ibid.*, p. 33.

434 *Idem.*, *Bedtime Eyes*, *op. cit.*, p. 34.

émettre une quelconque résistance, montrent un comportement qui semble volontairement passif. Outre les nombreuses occurrences citées par Chouen-Ollier, on peut rappeler la scène de viol du film *L'Amant* où, dans un silence total et en réponse à un sentiment de jalousie, le Chinois gifle et viole l'Enfant qui souffre ouvertement mais qui ne bouge pas, avec une expression de douleur sur son visage qui se transforme petit à petit en contrariété passive. On peut également se remémorer la peur de l'Enfant au seuil de son premier rapport sexuel qui tente de « se sauver du lit<sup>435</sup> » pour être tout de suite et sans autre résistance rattrapée par son amant. Chloé Chouen-Ollier parle alors d'une figure de femme « fluide » dans l'œuvre de Duras, « sur laquelle l'homme agit à sa guise<sup>436</sup> ». L'habitude de Kim à exciter sexuellement Spoon en prenant appui sur des scénarios de violence érotisée et à répondre à ses gestes violents par une soumission sexuelle rappelle aussi le comportement des personnages durassiens. Ce type de violence peut apparaître comme l'illustration d'une violence sexiste érotisée à outrance.

Il semblerait, toujours selon Chloé Chouen-Ollier, que la « romantisation » de ces relations ait créé des polémiques et des critiques de la part de nombreuses figures féministes, considérant cet aspect des œuvres de Duras comme « une condamnation de la femme, une humiliation et au-delà, « la mise à mort de toute parole érotique au féminin »<sup>437</sup> ». Cependant et malgré le terrain risqué que sont toutes ces problématiques, la réponse de Marguerite Duras est tout à fait intéressante dans notre cas. Selon l'autrice, « se soumettre est une glorification de l'être, mais surtout, relève du jeu de rôles et donc, d'une entente, plus que d'une domination. Lire ce texte [*L'Homme assis dans le couloir*] comme une dégradation de la femme, c'est donc le considérer d'un seul point de vue : celui du sadique. C'est nier le masochisme<sup>438</sup> ». Elle rappelle alors le fonctionnement souvent méconnu de la sexualité BDSM (Bondage et Discipline, Domination et Soumission, Sadisme et Masochisme) qui repose sur l'établissement d'un pacte, écrit ou non, entre un dominant et un dominé qui fait alors preuve de servitude volontaire. Dans son article « Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance », Véronique Poutrain donne une définition complète du sadomasochisme et ajoute que s'entendre sur ce type de relation « signifie que la relation sadomasochiste est une relation consentante, négociée et contractualisée<sup>439</sup> » dont on déduit donc la présence d'une éthique établie par des règles et

---

435 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 80.

436 Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 194.

437 Marcelle Marini citée par Chloé Chouen-Ollier, *ibid.*, p. 195.

438 *Ibid.*, p. 195.

439 Véronique Poutrain, « Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance », <https://www.cairn.info/revue-cites-2005-1-page-31.htm>, *Cités*, vol. 1, n° 21, 2005, p. 32-

des codes ainsi que d'une confiance mutuelle. Cependant, bien que l'on ait pu constater la bienveillance prônée par les acteurs d'une sexualité sadomasochiste, les normes sociales la considèrent depuis longtemps comme une déviance et même, si l'on en suit la définition de Gabrielle Houbre, un attentat aux mœurs. Cette dernière expression veut dire « créer un préjudice social par une immoralité sexuelle : c'est atteindre les personnes dans leur sécurité morale<sup>440</sup> ». À la différence des offenses et violences sexuelles dont parle l'historienne, le sadomasochisme ne violence pas physiquement et directement mentalement des gens qui ne sont pas consentants, cependant l'idée même de la paraphilie sadomasochiste heurte les mœurs et la morale générale : une personne sadomasochiste est souvent considérée comme dépravée et malade, elle fait peur. De nombreux travaux s'accordent sur ce dernier fait : Franco De Masi explique qu'« on considère traditionnellement comme pathologique tout comportement non prévu par les normes du comportement social<sup>441</sup> » et Véronique Poutrain explique la transgression liée au sadomasochisme par le fait que ces pratiques « remettent en cause la notion même de personne en tant que fait fondamental du droit<sup>442</sup> ». Les personnes hors d'une relation sadomasochiste ne comprennent donc pas forcément le plaisir trouvé et sont dérangés par le rapport maître-esclave qui la fonde. Cette incompréhension montre une fois de plus que les limites de la liberté admise au sein d'une société sont atteintes et plonge cette paraphilie du côté de ce qui est abject.

### **c. Dominant, dominé : allégories d'une structure sociale**

Le cas du personnage d'Erika est celui qui nous intéresse le plus en regard du thème du sadomasochisme. Les autres romans n'en montrent que certaines caractéristiques alors que *La Pianiste* illustre explicitement et longuement ce qu'est une sexualité sadomasochiste et quel regard la société pose sur elle. L'extrait auparavant étudié de la masturbation mutilatoire d'Erika évoquait déjà un plaisir sexuel suscité par une douleur contrôlée, sa portée abjecte et obscène pouvait déjà largement choquer le lecteur. Nous pouvons nous intéresser à présent au très long extrait (p. 188 à 206 de la version française, p. 215 à 235 de la version en allemand) que représente l'aveu de la paraphilie du personnage à son amant. Nous ne citerons que certains passages clés qui nous permettent

33.

440 Gabrielle Houbre, Didier Lett, Christine Bard, Sandra Boehring, Sylvie Steinberg (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 334.

441 Franco De Masi, *La Perversion sadomasochiste*, op. cit., p. 39.

442 Véronique Poutrain, « Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance », art. cit., p. 34.

de considérer le traitement que Jelinek fait de cette paraphilie et le regard social qui est porté dessus, cependant tout l'extrait mérite d'être lu et rapporte toutes les différentes violences et sévices auxquelles Erika veut être exposée.

De manière assez procédurière comme pourrait l'être fait un véritable contrat, la pianiste rédige une lettre à Klemmer pour notifier et fixer les conditions de leurs ébats sadomasochistes. On note l'utilisation du nom complet de Klemmer ou de la formule plus cordiale « monsieur » pour le désigner : « Erika prie M. Klemmer de bien vouloir s'approcher d'elle, alors qu'elle n'est vêtue que d'une paire de bas et d'une combinaison noire en nylon<sup>443</sup> » (« Erika bittet, daß sich Herr Klemmer ihr nähern möge, während sie nur mit einem schwarzen Nylonunterkleid und ihren Strümpfen bekleidet ist<sup>444</sup> »). Jelinek présente donc l'aveu d'Erika sous la forme d'un véritable pacte avec Klemmer qui ne semble pas le voir ainsi, il considère plutôt son écrit comme le moyen de cacher une certaine honte, sans doute présente malgré tout chez son professeur. Cette dernière s'excuse même pour la pauvreté stylistique de sa lettre, ce qui nous conforte dans l'idée de contrat rédigé de manière plus sobre qu'une lettre qui aurait pour but de se confier à un amant. Par cela, Jelinek répond déjà à une des premières conditions de la relation sadomasochiste : l'établissement d'un pacte qui vient soutenir la confiance mutuelle que les partenaires ont l'un pour l'autre. En plus des nombreuses caractéristiques réalistes que dessine l'auteurice telles que les activités proposées, Jelinek insère très rapidement le rapport de soumission qu'Erika demande et qui est celui de la relation maître-esclave, métaphore très courante qui fonde les rapports sadomasochistes. Comme l'explique Poutrain, Erika renonce volontairement à son statut et son droit de personne :

Sie will nur ein Instrument sein, auf dem zu spielen sie ihn lehrt. Er soll frei sein, sie aber durchaus in Fesseln. Doch ihre Fesseln bestimmt Erika selbst. Sie entscheidet, sich zum Gegenstand, zu einem Werkzeug zu machen ; Klemmer wird sich zur Benützung dieses Gegenstands entschließen müssen.<sup>445</sup>

Elle ne veut être qu'un instrument dont elle lui apprendra à jouer. Il doit être libre, et elle, entièrement enchaînée. Mais ces chaînes c'est elle qui les choisit. Elle décide de se faire objet, de se faire outil ; Klemmer devra se résoudre à s'en servir, de cet objet.<sup>446</sup>

---

443 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 191.

444 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 218.

445 *Ibid.*, p. 216.

446 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 188-189.

Cette première explication que donne Erika du principe de leur relation choque Klemmer qui espérait une relation plus conventionnelle. La pianiste n'est pas contrainte au manque de considération qu'elle subirait, elle le « veut » (« sie will ») et elle souhaite même initier son amant à cela en lui apprenant à la considérer comme un objet. Erika apparaît même, paradoxalement au statut d'objet qu'elle demande, comme la première initiatrice et celle qui dirige la relation. Le verbe « müssen » (devoir) exprime la modalité de l'obligation et la traduction française implique cette même idée par le fait de se résoudre à quelque chose. Le fait qu'Erika soit finalement celle qui maîtrise la vie sexuelle du couple est souligné lorsque l'autrice écrit qu'« elle veut se confier à quelqu'un, mais à ses propres conditions<sup>447</sup> » (« sie will sich jemand anvertrauen, doch zu ihren Bedingungen<sup>448</sup> »). On note également qu'Erika prend souvent l'ascendant sur Klemmer dans leur dialogue par le biais de verbes à l'impératif ou qui expriment une modalité conative, notamment par le fait qu'elle lui « ordonne<sup>449</sup> » (« Erika befiehlt, lies den Brief<sup>450</sup> ») de lire la lettre et qu'elle « exige<sup>451</sup> » (« Erika verlangt<sup>452</sup> ») une réaction de sa part.. La procédurière Erika va même jusqu'à directement décrire le rapport de maître et d'esclave qu'elle souhaite trouver entre eux : « Erika exige par écrit qu'il l'accepte comme esclave et lui donne certaines tâches<sup>453</sup> » (« Erika verlangt schriftlich, daß er sie als seine Sklavin annimmt und ihr Aufgaben aufgibt<sup>454</sup> »), « Moque-toi de moi, traite-moi d'esclave stupide ou pire<sup>455</sup> » (« Verspote mich und nenne mich blöde Sklavin und schlimmeres<sup>456</sup> »). Par le fait de vouloir être réduite au statut d'esclave qui implique le renoncement à toute notion d'humanité en elle, Erika s'objectifie consciemment et devient, dans le cadre de leur jeu de rôles, la propriété de Klemmer. Ce dernier prend alors la position du dominant malgré lui et le rapport de force est en fait inversé, malgré les apparences. Le jeune homme le prend très mal et se sent contraint. C'est d'ailleurs une des raisons qu'il donne à Erika pour justifier son viol à la fin du roman. Selon lui, elle a voulu s'imposer face à lui qui représente la figure masculine socialement et essentiellement dominante. Par son désir d'instaurer une relation sadomasochiste et son statut de professeure, Erika surplombe Klemmer socialement, ce qui est contraire à une norme et une société patriarcale qu'il

---

447 *Ibid.*, p. 190-191.

448 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 218.

449 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 190.

450 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 218.

451 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 203.

452 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 231.

453 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 192.

454 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 219-220.

455 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 194.

456 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 222.

incarne : « Klemmer est la norme<sup>457</sup> » (« Klemmer ist die Norm<sup>458</sup> »). On pourrait même parler de figure allégorique d'une société normative et patriarcale autrichienne en la personne de Klemmer qui vient punir et remettre à sa place Erika à la fin du roman, que l'on pourrait voir comme une figuration du féminisme et du hors-normes.

#### **d. L'enjeu politique et social derrière le thème du sadomasochisme**

Pour souligner ce rapport allégorique entre les deux personnages, Jelinek dissémine de nombreuses répliques de Klemmer qu'il faut comprendre comme le reflet du regard d'une société sur ce qui est autre et non-conventionnel. Ainsi, le désir sadomasochiste d'Erika est considéré comme une pathologie que Klemmer qualifie de « cas clinique<sup>459</sup> » (« einem klinischen Fall<sup>460</sup> »), il lui demande même plusieurs fois si elle est devenue folle. Cela nous ramène aux propos du psychiatre Franco De Masi qui explique justement la conception de maladie qu'a la société concernant ce genre de paraphilie. Il conclut même que c'est la société qui rend malade les sadomasochistes par le sentiment de culpabilité qu'engendre une telle considération d'un désir intime méconnu<sup>461</sup>. Jelinek décrit en plus le schéma mental qui se dessine dans l'esprit d'Erika sur le modèle de celui qui est rapporté par les psychiatres et psychanalystes. De très nombreux travaux ont tenté de comprendre la raison d'une sexualité sadomasochiste. Selon des courants psychiatriques inspirés des recherches de l'autrichien Heinz Kohut (on pourrait y voir un clin d'œil de la part de l'autrice), ce désir paraphile trouve ses origines chez de nombreux patients à personnalité narcissique qui « ont dû faire face à l'isolation et à la dépression causées par un objet-Soi (les parents) absents ou sans empathie<sup>462</sup> ». Le psychiatre Masud Khan, du même groupe que Kohut, rajoute que « dans les perversions, il y a une part d'échec du développement et de l'intégration du Soi, découlant de déformations de la relation mère-enfant<sup>463</sup> ». La relation entre Erika et sa mère, sans aucun doute anormale et dont souffre la pianiste, intervient plusieurs fois dans l'esprit du personnage au cours de son aveu. Non seulement la mère Kohut frappe et crie derrière la porte condamnée de la chambre de sa fille car elle n'accepte pas de ne pas avoir accès à la situation, mais en plus l'enfance d'Erika refait

---

457 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 191.

458 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 218.

459 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 193.

460 *Idem.* *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 221.

461 Franco De Masi, *La Perversion sadomasochiste*, *op. cit.*, p. 165.

462 *Ibid.*, p. 87.

463 *Ibid.*, p. 88.

surface au moment où elle comprend qu'elle aime Klemmer : « Erika s'attache à cet homme. Elle a été enfant et ne le sera jamais plus<sup>464</sup> » (« Erika sieht auf den Mann. Sie ist einmal ein Kind gewesen und wird es nie wieder sein<sup>465</sup> »), « Le piano vibre sous un coup assené par la mère, car la position des mains n'est pas correcte. Des souvenirs incorruptibles jaillissent de l'inépuisable boîte crânienne d'Erika<sup>466</sup> » (« Ein flirrender Klavierschlag erfolgt von der Mutter, weil die Handhaltung des Kindes nicht gestimmt hat. Unbestechliche Erinnerungen springen aus der unerschöpflichen Schachtel von Erika Schädel hervor<sup>467</sup> »). La mère interfère complètement dans l'intimité des deux amants et répète même à Erika, pour l'amadouer, qu'elle est la meilleure. Cela rappelle encore une fois les théories de Kahn qui expliquait qu'« une facilitation de la perversion peut provenir du comportement de la mère qui idolâtre un enfant<sup>468</sup> ». Erika, forcée de pratiquer avec acharnement son instrument, est toujours placée au dessus des autres par sa mère et ce depuis son enfance. On peut également penser au personnage de Pierre chez Duras, ouvertement déviant, qui est privilégié par la mère. De plus, Véronique Poutrain explique dans son article que celui qui prend la position du dominé « éprouve la plus grande difficulté à « s'appartenir » à lui-même<sup>469</sup> » et que son statut au sein de la relation sadomasochiste lui permet de « lever, pour un temps donné, les entraves à l'accès à soi-même<sup>470</sup> ». La relation que désire Erika serait alors une autre forme d'exutoire à une souffrance ressentie profondément. Jelinek montre aussi une confusion chez la pianiste concernant son rapport à Klemmer et indirectement dans ce qu'elle perçoit d'une relation mère-enfant : elle voit le couple conventionnel qu'il souhaite comme le prolongement déplacé d'une affection maternelle. Ainsi, alors qu'il la prend dans ses bras, elle refuse de faire de même, lui rappelant qu'elle n'est pas une mère et qu'il n'est pas un fils. Erika est montrée comme une personne psychologiquement malade à travers le regard et l'influence des autres personnages, alors que l'autrice ne cesse de sous-entendre qu'ils sont justement la cause de ce déséquilibre. Erika finit par se rendre compte de la manière dont Klemmer la considère et lui demande, finalement, de l'aimer à sa façon pour regagner son amour et donc mieux s'intégrer à une norme. Jelinek critique encore une fois la société autrichienne : « Elle souhaite de toute son âme qu'au lieu de la torturer, il lui applique son

---

464 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 194.

465 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 222.

466 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 201-202.

467 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 230.

468 Franco De Masi, *La perversion sadomasochiste*, op. cit., p. 88.

469 Véronique Poutrain, « Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance », art. cit., p. 42.

470 *Ibid.*, p. 43.

amour selon les normes en vigueur en Autriche<sup>471</sup> » (« Sie wünscht sich innigst, daß er, anstatt sie zu quälen, die Liebe in der österreichischen Norm an ihr tätigt<sup>472</sup> »). Par les normes autrichiennes, Erika désigne les normes conventionnelles que représente Klemmer. Cependant, on pourrait supposer qu'il s'agit aussi d'une attaque directe à la société autrichienne que veut dénoncer l'autrice. En demandant à Klemmer de l'aimer selon ses envies plus conventionnelles et issues de l'environnement dans lequel il évolue, Erika s'en remet à lui, figure masculine et allégorie de la norme. Ainsi, elle gomme toute impulsion et volonté qu'elle a pourtant imposé avec ferveur les instants précédents, et par extension la figure de l'autre et du féminin qu'elle représente. Dans son *Entretien* avec Christine Lecerf, l'autrice explique que c'est ce schéma sans succès, celui de la femme soumise et dépendante de l'homme, qu'elle veut illustrer dans son œuvre. Ce modèle de couple lui sert à symboliser l'échec inévitable des sociétés qui prônent ce rapport de force et de domination entre homme et femme :

À partir du moment où Nora choisit de se désolidariser des autres femmes pour gravir les échelons à l'aide d'un homme, elle remet son destin entre les mains de cet homme et ne peut qu'échouer. Mais si Nora échoue à un niveau individuel, c'est également vrai pour tous les types de sociétés fondées sur le refoulement du féminin. Je pense, par exemple, au système nazi où la femme n'était bonne qu'à enfanter et à servir l'homme. Mais ça me rappelle également une phrase de Mussolini qui disait en substance : dès qu'une femme décide de travailler, c'est qu'en réalité elle veut castrer l'homme, lui ôter le pain de la bouche. Il y a déjà quelque chose de sexuel dans le fait de considérer que dès qu'une femme transgresse les frontières dans lesquelles elle est maintenue, c'est qu'elle veut retirer quelque chose à l'homme. L'homme a toujours le sentiment que la femme lui prend quelque chose, alors qu'il faudrait simplement partager ce pouvoir avec la femme pour que tout aille mieux.<sup>473</sup>

À partir du personnage éponyme de sa pièce de théâtre *Ce qui arriva après le départ de Nora* (*Was geschah, nachdem Nora ihrem Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*), Jelinek explique l'échec de toute société régie par des idéologies misogynes – et ici plus généralement extrémistes avec l'exemple du nazisme et du fascisme. Ces idéologies qui ont gouverné l'Autriche successivement semblent avoir laissé une trace sur la société contemporaine de l'autrice. La faible considération de la femme et du féminin serait selon elle un des défauts majeurs de ces types de sociétés, instaurant injustement une

---

471 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 205.

472 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 234.

473 Elfriede Jelinek, Christine Lecerf, *L'entretien*, op. cit., p. 62-63.

rivalité entre les sexes ainsi qu'une ubiquité du rapport sexuel qu'ils entretiennent. Conformément au sentiment de domination ressenti par Klemmer après l'aveu de la sexualité transgressive d'Erika, l'imposition d'une égalité avec le féminin dans ces sociétés amène la peur de se faire castrer, soit de se faire réduire, annihiler. C'est la raison pour laquelle la figure du féminin est écrasée dans les romans de Jelinek : en illustrant des rapports dissymétriques entre masculin et féminin, elle montre l'impossible émancipation de la femme si l'on s'en tient aux normes régies par les sociétés abritant de tels modèles. Les violences sexuelles et les paraphilies qu'elle représente sont les outils qui lui permettent de schématiser et de symboliser les oppositions et les interactions qui lient les citoyens.

Considérée comme hors des limites de l'acceptable, ce à quoi Klemmer fait de nombreuses allusions, Erika représente donc une abjection sociale, sexuelle et morale. Elle transgresse de nombreux codes socialement attendus et permet à Jelinek d'illustrer la violence qu'ils véhiculent à l'égard des figures de l'écart qui, sur le modèle de ce personnage, ne sont pas forcément dangereux pour la société, leur déviance résidant en leur intimité la plus grande et étant basée sur un contrat de confiance. En plus de l'autorité injustifiée d'un patriarcat ambiant, l'autrice montre la sévérité et la brutalité avec laquelle est traitée une figure féminine qui corrompt les attentes les plus grandes de sa société. Le viol qui succède l'aveu d'Erika intervient comme une remise en place violente de cette femme dans le cadre normé de la société qu'elle brouille.

## **C. L'inceste : désordre et meurtre de la famille**

### **a. Le tabou ultime de l'inceste**

Pour définir l'inceste et son influence sur la psyché, Boris Cyrulnik écrit :

Le sentiment d'inceste est comme une métaphore, une représentation en images de la sexualité entre proches qui provoque un dégoût, de même que la pratique d'une sexualité interdite provoque un sentiment d'horreur. Le façonnement de ce sentiment s'enracine aussi bien dans le discours social qui définit l'inceste, que dans le tissage du lien qui crée le

sentiment de proximité affective, d'intimité où tout acte sexuel devient répulsif.<sup>474</sup>

Plus qu'une paraphilie, l'inceste est un réel interdit tant sur les plans légal et social que culturel. Il ne convoque pas que la répulsion et le jugement de la part d'une société mais un véritable « sentiment d'horreur » instinctif. Comme la nécrophilie, l'inceste est une des prohibitions premières des sociétés humaines servant de base à l'établissement d'une culture qui sépare l'homme d'un état de nature. L'interdit de l'inceste est si inhérent à la culture humaine que le rapport incestueux est un tabou, à tel point que certaines sociétés n'osent même pas en prononcer le nom et qu'ils préfèrent le remplacer confusément par le terme de « désordre »<sup>475</sup>. Le caractère indicible de l'inceste révèle la transgression qu'il incarne. La polémique issue de la publication de *L'Amant de la Chine du Nord* de Duras réside en grande partie dans la monstration explicite de l'inceste entre Paulo et l'Enfant. On peut se rappeler des propos d'Aliette Armel qui expliquait que la publication de ce roman avait déclenché la fascination et l'indignation du lectorat pour cette partie sombre de la vie de l'autrice. Le thème de l'inceste court d'ailleurs dans toute l'œuvre de Duras, et on reconnaît des référents réels de la famille Donnadiou dans les personnages durassiens. Chez Jelinek, la transgression réside dans les nombreuses paraphilies et perversions d'Erika, l'inceste en faisant partie. Comme pour Duras, ces déviances attisent la curiosité comme elles déclenchent le dégoût et l'horreur, preuves d'une confusion et d'un potentiel choc du lectorat. Le roman de Yamada Eimi ne fait pas tellement état d'actes incestueux, cependant on peut trouver des points communs forts avec les deux autres œuvres du corpus.

### **b. Tuer le père, faire taire la mère**

L'inceste réside dans le cadre de la famille, une des institutions premières de toute société. Ainsi, montrer des relations incestueuses, c'est toucher à une de ses sphères sacrées et fondatrices. Le fait que certaines populations qualifient les rapports incestueux de « confusion » ou de « désordre » est très intéressant puisque cela illustre la manière dont ils sont représentés : l'inceste désordonne, il retourne et détruit. Dans le compte-rendu du séminaire de Françoise Héritier *De l'inceste*, les divers spécialistes qui interviennent

---

474 Boris Cyrulnik, Françoise Héritier, Aldo Naouri, Margarita Xanthakou, *De l'inceste*, Paris, éditions Odile Jacob, 2000, p. 62-63.

475 *Ibid.*, p. 32.

s'accordent à dire que cette perversion s'observe au sein de familles sans réelle structure et sans trop d'interactions extérieures. Les liens qui unissent initialement les membres de la famille ne se créent pas correctement, perturbant le sentiment d'interdit et d'horreur qui devrait être ressenti à l'idée d'un rapport avec un de ses proches. La répulsivité dont parle Boris Cyrulnik est absente. Ces familles victimes d'inceste sont déséquilibrées émotionnellement et il manque souvent certains membres, tel est le cas des foyers illustrés dans notre corpus. On remarque que le père est absent chez Duras et Jelinek et que les parents de Kim ne sont jamais évoqués. Plus précisément, dans les trois cas, le père est mort : s'il s'agit de décès plus « conventionnels » dans *La Pianiste* et *L'Amant de la Chine du Nord* où les pères sont morts de maladie, Kim « tue » symboliquement un père imaginaire en faisant croire à son patron qu'elle doit assister à son enterrement. Les parents de cette dernière sont sinon totalement absents de son histoire. Les sphères familiales des trois romans sont donc déstabilisées par l'absence d'une autorité parentale ou seulement paternelle qui rôde malgré tout comme un fantôme, incarnée par d'autres personnages. Nous le constatons déjà auparavant, Pierre chez Duras semble être un substitut autoritaire de la figure paternelle disparue en accord avec une mère réelle complaisante, Maria agit comme une mère ou une grande sœur pour Kim et la mère Kohut occupe simultanément l'autorité du père et de la mère. Par toutes ces constatations, on peut se rendre compte que les autrices ont éliminé de leur roman la figure réelle du père. On peut supposer qu'il s'agit d'une métaphore de la suppression de ce qui incarne le patriarcat, définit par la détention de l'autorité par les hommes au sein des institutions d'une société. Dans le cas de Yamada, c'est ce qui représente la famille entière et plus précisément l'autorité du couple parental qui est supprimée. En prenant connaissance de ses avis à propos du couple dans la société japonaise, on peut se douter qu'il s'agit de détruire symboliquement ce qui, selon elle, enferme et annule l'identité de la femme au Japon, le mariage l'empêchant de créer la sienne, écrasée par le mari.

On pourrait penser que c'est pour créer des foyers illustrant une forme de matriarcat que les autrices ont supprimé un symbole du patriarcat. Cependant, on s'aperçoit rapidement qu'elles illustrent en fait un échec et une impossibilité de l'installation d'un matriarcat. Les mères sont bien présentes et semblent, à première vue et par leur rôle de parent seul, régir le foyer par leur autorité. Les personnages qui suppléent la figure paternelle absorbent en fait tout leur pouvoir. Pierre chez Duras sème la terreur et surplombe la mère qui se complaît dans le désordre qu'il entraîne. Selon Tran van Cong, il

incarnerait même un mari pour cette dernière, créant alors une forme d'inceste<sup>476</sup>. Maria, dont le prénom évoque forcément le nom « mère », est peut-être celle qui illustre le plus une identité féminine forte et indépendante, consolant et conseillant Kim comme sa fille. Malgré tout, elle répond à de nombreux critères et violences issues d'un système patriarcal. Enfin, la mère Kohut de Jelinek est une mère qui a intégré toutes les injonctions d'une société patriarcale et qui les renvoie constamment sur sa fille. Ainsi, alors que l'on aurait l'impression que les autrices ont montré des foyers féminins fonctionnant sur un modèle matriarcal, elles n'en montrent que la fragilité et leur inexistence dans une société patriarcale. Les discours et les schémas de la domination masculine ont contaminés ces foyers féminins et c'est justement ce qui pousse les personnages principaux à vouloir s'en défaire, dans le cas de l'Enfant et d'Erika surtout.

Cette démonstration des liens présents dans les familles de notre corpus est importante puisqu'ils représentent déjà un meurtre du modèle familial commun au sein de la société. Ce qui incarne une société patriarcale – le père, que Boris Cyrulnik considère d'ailleurs comme une sorte de représentation de l'Etat<sup>477</sup> – est montré comme mort, voire complètement inexistant. Cela vient renforcer l'effet des relations incestueuses qui sont montrées et qui à leur tour finissent de tuer les liens qui existaient malgré leur instabilité.

### **c. Semblants d'incestes paternels et pédophilie**

On distingue plusieurs types d'inceste dans *La Pianiste*, *L'Amant de la Chine du Nord* et *Amère volupté*. Pour faire suite à ce que nous avançons sur la figure du père, on peut aussi remarquer que Duras et Jelinek illustrent indirectement des incestes paternels. Dans l'extrait de la masturbation d'Erika, cette dernière se sert d'une lame de rasoir qui appartient à son père encore vivant. L'intrusion de cet objet relié à la figure paternelle dans son orifice génital peut symboliser une pénétration entre un père et une fille, de même que l'idée seule d'utiliser un objet appartenant à un parent pour se masturber peut mentalement être assimilé à une forme d'inceste. Quant à Duras, elle semble à plusieurs reprises montrer un lien d'affection parentale entre le Chinois et l'Enfant. La différence d'âge entre les amants peut déjà engager cette impression que l'autrice renforce en attribuant au Chinois des paroles trahissant un amour parfois fraternel mais surtout filial. Il dit alors à la jeune

---

476 Tran van Cong, « Le principe incestueux dans les romans indochinois de Marguerite Duras », intervention aux rencontres de Duras de 2012, <https://www.margueriteduras.org/les-conf-%C3%A9reances-en-ligne/tran-van-cong-le-principe-incestueux-dans-les-romans-indochinois-de-marguerite-duras/> .

477 Boris Cyrulnik, *De l'inceste*, p. 12.

adolescente qui pleure, en la regardant : « mon amour...ma petite fille<sup>478</sup> ». Il la contemple également avec des pensées et une tendresse dignes d'un parent, toute dimension érotique oubliée :

Il la caresse encore. Elle se rendort. Il la regarde. Il regarde celle qui est arrivée chez lui, cette visite tombée des mains de Dieu, cette enfant blanche de l'Asie. Sa sœur de sang. Son enfant. Son amour. Déjà, il le sait.<sup>479</sup>

Le Chinois observe l'Enfant endormie comme un parent regarderait celle qu'il a mise au monde, émerveillé par ce miracle, rempli d'amour. Le fait qu'elle soit décrite comme « sa sœur de sang » et « son enfant » décrit normalement un lien biologique, alors qu'ici il exprime une autre forme d'amour qui prend des tours incestueux. De plus, il la voit comme une enfant, ce qui ne laisse plus aucun doute sur le caractère déviant et désordonné de leur relation. Paul-Claude Racamier, psychiatre, parlerait ici de « climat incestuel<sup>480</sup> » : cela désigne un sentiment d'inceste sans relation sexuelle incestueuse consommée.

Il est par ailleurs nécessaire de faire une parenthèse à propos du caractère pédophile de cette relation. L'inceste amène très souvent à une relation dissymétrique étant donné qu'il touche la plupart du temps un enfant et un membre de sa famille plus âgé. Le Chinois a conscience de la jeunesse de son amante, il en a honte et peur. À plusieurs reprises, il doute sur l'âge que l'Enfant lui dit avoir et finit par se faire à l'idée qu'elle est plus jeune que ce qu'elle affirme. Il continue néanmoins leur relation et justifie même son goût pour la très jeune fille par sa culture chinoise après que l'Enfant a avoué son mensonge : « Les Chinois ils aiment aussi les petites filles, ne pleure pas. Je le savais<sup>481</sup> ». La fiancée de l'amant est d'ailleurs elle aussi très jeune, il dit l'avoir vu pour la première fois pendant son adolescence alors qu'elle n'avait que six ans. Duras joue beaucoup de cette relation pédophile qui est explicitement démontrée tout au long du roman. Alors qu'elle reste assez réservée dans l'expression crue des relations sexuelles, le premier rapport entre les amants peut s'avérer choquant. Nous avons déjà étudié cet extrait dans la première partie pour illustrer la très grande intimité dans laquelle pénétrait le lecteur. Nous ne le citerons pas à nouveau dans son entièreté, seulement certaines expressions sont très intéressantes pour ce

---

478 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 200.

479 *Ibid.*, p. 84.

480 Paul-Claude Racamier, *L'inceste et l'incestuel*, Paris, « Psychismes », éditions Dunod, 2010, p. XIII du prologue.

481 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 201.

point. L'autrice ne cesse de rappeler qu'il s'agit d'une enfant qui a son premier rapport sexuel : « le sourire s'est effacé du visage de l'enfant », elle porte « un slip d'enfant en coton blanc », elle a des « seins d'enfant », son corps est « maigre et vierge »<sup>482</sup>. Ici la jeune fille n'est pas désignée comme une adolescente de quinze ans et demi, Duras la montre vraiment comme une petite fille. Elle joue avec sa jeunesse : tantôt adolescente, tantôt enfant, elle la fait devenir finalement femme par sa sensualité anormale lors de ses relations sexuelles. Le traitement de la pédophilie est travaillé de manière à accentuer grandement le choc occasionné par cette perversion extrêmement transgressive et tabou. De plus, le roman est publié quelques années après un contexte de revendication particulier. Dans les années 1980, la condamnation d'actes pédophiles se fait beaucoup plus efficace après les combats de féministes qu'ont suscités des publications plaidant un droit à la pédophilie et la reconnaissance d'une sexualité infantile<sup>483</sup>. Duras vient alors provoquer par une illustration ambiguë de ce thème d'actualité. À certains moments, le lecteur n'est pas très certain du consentement de la jeune fille, il garde toujours une certaine distance quant à cette relation.

#### **d. Inceste maternel**

Pour en revenir à l'incestuel, ce climat flotte dans tout le roman d'Elfriede Jelinek à travers la relation qu'entretiennent Erika et sa mère. Ces deux personnages constituent l'inceste maternel le plus flagrant de notre corpus. Dès les premières pages, Jelinek donne le ton en qualifiant le lit que partagent les deux femmes de « lit conjugal<sup>484</sup> » (« Ehebett<sup>485</sup> »). Plus loin, l'autrice ajoute que la mère surveille les mains d'Erika dans le lit pour veiller à ce qu'elle ne se masturbe pas : « Erika n'a pas de sensations et pas l'occasion de se caresser. Sa mère dort dans le lit voisin et surveille ses mains<sup>486</sup> » (« Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu liebkoosen. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände<sup>487</sup> »). La relation des deux femmes ne reste alors qu'incestuelle à ce moment là, elle gêne le lecteur bien qu'elle ne constitue pas un inceste réalisé. Alors qu'on aurait tendance à penser que c'est la mère, celle qui instaure cette relation dissymétrique, qui irait jusqu'à commettre l'inceste sur sa fille, c'est finalement

---

482 *Ibid.*, p.77-78.

483 Christine Bard, *Une histoire des sexualités*, op. cit., p. 453.

484 Elfriede Jelinek, *La Pianiste*, op. cit., p. 8.

485 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 15.

486 *Idem.*, *La Pianiste*, op. cit., p. 45.

487 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, op. cit., p. 56.

Erika qui agresse sa mère. Dans un extrait très détaillé, Jelinek décrit comment la fille embrasse et touche sa mère qui se débat. L'autrice commence par installer le contexte d'inceste en transposant le mythe d'Oedipe sur la famille Kohut :

Die Mutter schnarcht laut in ihrer Bethälfte unter Einwirkung von ungewohntem Alkohol, der nur auf Gäste anzuwenden ist, die nie kommen. Bei ihr hat vor vielen Jahren, ebenfalls in diesem Bett, Begierde zur hl. Mutterschaft geführt, und die Begierde wurde beendet, sobald dieses Ziel erreicht war. Ein einziger Erguß tötete Begierde und schuf Raum für die Tochter ; der Vater schlug zwei Fliegen mit einer Klappe. Und erschlug sich selber gleich mit. Aus innerer Trägheit und schwachem Geist heraus vermochte er die die Folgen dieses Ejakulats nicht abzusehen. Jetzt läßt sich Erika in ihre eigenen Bethälfte gleiten, und der Vater ist under der Erde begraben.<sup>488</sup>

La mère ronfle bruyamment dans sa moitié du lit sous l'influence inhabituelle de l'alcool réservé à des invités qui ne viennent jamais. Chez elle le désir aboutit, voici bien des années et dans ce même lit, à la Ste Maternité, et il s'arrêta net sitôt le but atteint. Un seul épanchement tua le désir et créa de la place pour la fille ; le père fit d'une pierre deux coups. Mais cette pierre lui fut fatale. Par indolence et faiblesse d'esprit il ne put mesurer les conséquences de cette éjaculation. À présent Erika se glisse dans sa propre moitié du lit, et le père gît sous terre.<sup>489</sup>

Jelinek décrit une famille fermée sur elle-même, sans interaction sociale. La naissance d'Erika agit comme la naissance d'Oedipe, et l'autrice ne s'empêche pas d'utiliser le verbe « tuer » (« töten ») pour désigner la procréation d'Erika. L'enfant est alors montrée comme celle qui a tué son père et, par sa place dans l'ancien lit conjugal, a eu des rapports sexuels avec sa mère. Déjà, la faute de l'inceste est mise sur Erika. C'est toujours elle qui, après que sa mère se soit réveillée et qu'une dispute éclate, se jette sur cette dernière. Jelinek continue de transposer la relation mère-fille en une relation de couple : après que la mère ait eu peur qu'Erika puisse dormir ailleurs si la dispute continuait, la relation incestueuse débute et l'autrice décrit que la pianiste souhaite retourner dans le ventre de sa mère : « c'est de cette chair qu'elle est née ! De ce placenta blet<sup>490</sup> » (« Aus diesem Fleisch ist sie anstanden ! Aus diesem mürben Mutterkuchen<sup>491</sup> »), « Erika suce et grignote ce grand corps, comme si elle voulait y retourner, s'y cacher<sup>492</sup> » (« Erika saugt und nabt an diesem großen Leib herum, als wollte sie gleich noch einmal

488 *Ibid.*, p. 235.

489 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 206.

490 *Ibid.*, p. 207.

491 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 237.

492 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 207.

hineinkriechen, sich darin zu verbergen<sup>493</sup> »). Dans cette dernière citation, Jelinek fait d'abord retomber Erika dans sa prime enfance, comme si elle souhaitait téter sa mère à nouveau. Le lien entre les deux femmes n'a jamais été coupé alors qu'Erika a presque quarante ans, faisant basculer la relation dans le climat incestuel. La dispute entre une fille et sa mère dégénère ensuite, illustrant le passage à l'acte dans une famille où les relations ne sont pas stables et claires :

Sie schlägt, weil keine erwünschte Reaktion von der Mutter erfolgt, auf diese Mutter fordernd, wenn auch leicht, ein. Sie schlägt verlangend, nicht bestrafend auf die Mutter ein, die es als böswilligen Akt mißversteht und droht und schimpft. Mutter und Kind haben die Rollen getauscht, denn das Schlagen obliegt stets der Mutter ; diese hat von oben den besseren Überblick auf des Kind hinunter. Die Mutter glaubt, sich entscheiden gegen die parasexuellen Attacken ihres Schößlings wehren zu müssen, und ohrfeigt blind in die Dunkelheit hinein.

Die Tochter reißt der Mutter die Hände weg und küßt die Mutter auf den Hals, in kryptosexueller Absicht, eine seltsame und ügeübte Liebende. Die Mutter, die ebenfalls in der Liebe keine feinere Ausbildung genossen hat, wendet eine falsche Technik an und trampelt um sich herum alles nieder. Das alte Fleisch wird dabei am stärksten mitgenommen. Es wird nicht als Mutter geachtet, sondern rein als Fleisch. [...] Die Tochter tastet noch einmal wie ein blinder Maulwurf nach dem Hauptkörper ihrer Mutter, doch die Mutter schaufelt der Tochter Hände fort. Die Tochter hat für ganze kurze Dauer das bereits schütter gewordene dünne Schamhaar der Mutter betrachten können, das den fett gewordenen Mutterbauch unter verschloß. Das hat einen ungewohnten Anblick geboten. Die Mutter hat dieses Schamhaar bislang strengsten unter Verschluß gehalten. Die Tochter hat absichtlich während des Kampfes im Nachthemd der Mutter herumgestiert, damit dieses Haar endlich erblicken kann, von dem sie die ganze Zeit wußte : es muß doch dasein ! Die Beleuchtung war leider höchst mangelhaft. [...] Die Tochter schleudert der Mutter ins Gesicht, was sie soeben erblickt hat. Die Mutter schweigt, um es angeschehen zu machen.

Beide Freuen schlafen dicht an dicht ein.<sup>494</sup>

La réaction souhaitée se faisant attendre, Erika porte à sa mère quelques coups – légers – pour la provoquer. Ces coups revendiquent plus qu'ils ne punissent mais la mère qui n'y voit qu'un acte de méchanceté menace et gronde. Mère et fille ont échangé leurs rôles, car les coups sont toujours du ressort d'une mère ; celle-ci a d'en haut une meilleure vue sur l'enfant en bas. La mère croit devoir se défendre résolument contre les attaques para-sexuelles de son rejeton, et des claques se perdent.

---

493 *Idem.*, *Die Klavierspielerin*, *op. cit.*, p. 237.

494 *Ibid.*, p. 237 à 239.

La fille écarte brutalement les mains de sa mère et l'embrasse dans le cou, dans une intention cryptosexuelle, amante étrange et inexpérimentée. La mère qui, elle non plus, n'a pas joui en amour d'une éducation très raffinée, utilisant la mauvaise technique, écrase tout ce qui l'entoure. C'est la vieille chair qui en pâtit le plus. Elle n'est plus considérée en tant que mère, mais purement et simplement en tant que chair. [...] Telle une taupe aveugle la fille cherche à tâtons une dernière fois le corps principal de sa mère, mais celle-ci écarte les mains à la pelleuse. Un très bref instant la fille a pu contempler les poils pubiens déjà clairsemés qui terminent le bas-ventre maternel devenu bien gras. Spectacle inhabituel. Jusqu'ici la mère les a toujours soigneusement gardés secret. Mais pendant la bataille la fille a fouillé exprès sous la chemise de nuit, afin d'apercevoir enfin ces poils dont elle a toujours su qu'ils existaient forcément ! Hélas l'éclairage était déficient. [...] La fille lui balance en pleine figure ce qu'elle vient de voir. La mère se tait, passez muscade. Les deux femmes s'endorment serrées l'une contre l'autre.<sup>495</sup>

Erika maintient d'abord un comportement puéril d'une enfant désobéissante qui veut montrer sa frustration à sa mère. Dans la traduction française, la dernière phrase du premier paragraphe renforce avec humour cette situation. L'allemand ne fait qu'exprimer le fait que la mère Kohut mette des claques au hasard dans le noir, mais la traduction française intègre l'expression courante « des claques se perdent » que des parents peuvent prononcer lorsque des enfants sont provocants et mériteraient une punition. Cette relation mère-enfant devient toutefois anormale avec la mention d' « attaques para-sexuelles » (« die parasexuellen Attacken »), faisant référence par le préfixe « para- » à ce qui est autre, comme les paraphilies. La mère prend alors conscience de comportement déviant et changeant de sa fille. Jelinek continue de semer les indices des gestes suivants d'Erika en utilisant un deuxième préfixe, « crypto- » (« krypto- ») qui nous renseigne sur le caractère inavoué, inconscient des intentions du personnage. L'inceste n'est alors pas nommé mais il arrive et le lecteur s'en rend compte. Alors que c'est Erika qui initie ces gestes, le narrateur met la faute sur le comportement de la mère qui n'a pas su montrer son amour correctement. On note l'utilisation sarcastique du terme « jouir » dans un tel moment, invoquant une dimension sexuelle dans un amour censé être filial. Enfin, l'autrice exprime plus directement l'inceste qui arrive et le déroulement mental d'Erika : la mère n'en est plus une, elle est un corps détaché de son statut aux yeux de sa fille. Cela peut nous rappeler des propos de Boris Cyrulnik expliquant que l'inceste montre la mise en place d'un frein émotionnel qui permettrait une absence de pudeur et de distance quant au corps

---

495 *Idem.*, *La Pianiste*, *op. cit.*, p. 208-209.

convoité par celui qui fait l'inceste<sup>496</sup>. Jelinek semble donc réinvestir une nouvelle fois des travaux et des théories psychologiques dans son roman. Après avoir voulu embrasser sa mère et avoir finalement réussi à avoir des gestes sexuels envers elle, Erika reprend un comportement enfantin, tout de même toujours présent dans sa maladresse signifiée par l'autrice. La curiosité déplacée avec laquelle elle nargue sa mère semble s'éteindre à la vue de son intimité corporelle. Comme si elle avait réussi à retourner à l'intérieur par la simple vue, Erika se calme et lâche la mère Kohut. On pourrait imaginer qu'un tel événement ait pu brusquer et choquer la plus vieille des deux femmes, agressée sexuellement par sa fille. Cependant, la fureur d'Erika se termine et elles se rendorment dans les bras l'une de l'autre. Ainsi, Elfriede Jelinek fait état d'une dispute conjugale où il y aurait eu une agression sexuelle tristement courante, où le couple se rendormirait sans trop d'inquiétude. On pourrait penser que cet inceste sèmerait le désordre dans le foyer, cependant il ne fait que confirmer et perpétuer le climat incestuel qui règne chez les Kohut. Ce passage de *La Pianiste* peut aussi nous faire penser à celui où l'Enfant saute violemment sur sa mère tout en l'embrassant sur la bouche. Toutefois et malgré le doute que cela peut semer, Duras renforce un véritable côté enfantin chez son personnage qui est en réelle demande d'amour maternel. On pourrait aussi avoir cette impression d'inceste entre Maria et Kim, ou du moins un sentiment d'anormalité. Les deux jeunes femmes extrêmement proches partagent les mêmes amants, y compris Spoon. Leur relation semble fraternelle et même maternelle parfois, ce qui fait penser à deux personnes d'une même famille qui partagent une partie de leur intimité sexuelle par l'intermédiaire d'un même amant. Françoise Héritier explique que ce sentiment d'inceste est réel puisqu'il qualifie les « incestes de deuxième type ». Même si l'inceste maternel n'est réellement présent que dans *La Pianiste*, l'impression d'une relation incestueuse entre les figures maternelles et leur fille existe bel et bien dans les autres romans.

#### **e. Inceste adelphique**

*L'Amant de la Chine du Nord* relate le seul inceste adelphique de notre corpus, thème littéraire romancé dans de nombreuses œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle. Elfriede Jelinek décrit bien une scène de jeu plutôt trouble entre Erika et son cousin, et cela peut effectivement faire penser à une forme d'inceste. Duras laisse aussi penser à un inceste de deuxième type avec Thanh, le domestique que l'Enfant considère comme un frère. Ce dernier décline les

---

496 Boris Cyrulnik, *De l'inceste*, op. cit., p. 48.

avances de l'adolescente mais laisse voir parfois une tentation qui nous pousse à nous demander si quelque chose s'est passé. En revanche, la relation entre Paulo et l'Enfant est très claire : les deux personnages sont liés par un fort désir érotique mutuel et un amour sans limite. Tous les autres personnages semblent être au courant de cela et les plus proches de l'Enfant lui en parlent ouvertement, Paulo devient même un fantasme pour Hélène. Au début du roman, il semblerait que l'autrice livre la raison de la haine de Pierre pour son petit frère. Il a surpris des gestes sexuels entre les deux enfants, ce qui l'a mis hors de lui :

On allait chasser ensemble dans la forêt au bord de l'embouchure du rac. Toujours seuls. Et puis une fois c'est arrivé. Il est venu dans mon lit. Les frères et sœurs, on est des inconnus entre nous. On était très petits encore, sept huit ans peut-être, il est venu et puis il est revenu toutes les nuits. Une fois mon frère aîné l'a vu. Il l'a battu. C'est là que ça a commencé, la peur qu'il le tue. C'est après ça que ma mère m'a fait dormir dans son lit à elle. Mais on a continué quand même. Quand on allait à Prey-Nop on allait dans la forêt ou dans les barques, le soir. À Sadec on allait dans une classe vide de l'école.<sup>497</sup>

Comme s'ils étaient initialement deux enfants sans lien de parenté, l'Enfant et Paulo ont fini par se découvrir sexuellement ensemble. Toujours à propos du frein émotionnel, Boris Cyrulnik rapporte une « fusion émotionnelle » chez des jumeaux qui, par un contexte familial instable, n'ont pas vraiment tissé de lien fraternel et ne ressentent donc pas de transgression quant à ces actes. En déclarant « les frères et sœurs, on est des inconnus entre nous », l'Enfant confirme cette relation fraternelle manquée et brouillée. L'inceste adelphique de cette famille est l'élément perturbateur originel de son équilibre, et la mère rend une juste place face à l'enfant en la faisant dormir avec elle. Elle est le rempart, certes inefficace mais existant, à la déviance incrustée dans les liens de sa famille. Son fils Pierre conserve sa place de figure d'autorité par la punition violente qu'il a donnée à son petit frère. Sa communication et son accord avec la mère renforcent aussi un équilibre déplacé, il apparaît effectivement comme un égal qu'on concerte, comme un père. Ainsi, la famille de l'Enfant semble combattre des perversions inévitables, elles la rongent malgré la conscience qu'ils en ont. Dans cet extrait, Duras reste évasive. On ne sait pas vraiment ce que font les deux enfants, seulement on comprend que cela n'est pas normal et à caractère sexuel. Durant tout le roman, l'autrice joue de ces non-dits, installant une grande confusion dans l'esprit du lecteur. C'est seulement à la fin que l'on est fixé :

---

497 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 56.

L'enfant va dans la salle de bains. Elle se regarde. La glace ovale n'a pas été enlevée.

Dans la glace passe l'image du petit frère qui traverse la cour. L'enfant appelle tout bas : Paulo.

Paulo était venu dans la salle de bains par la petite porte du côté du fleuve. Ils s'étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s'était mise nue et puis elle s'était étendue à côté de lui et elle lui avait montré qu'il fallait qu'il vienne sur son corps à elle. Il avait fait ce qu'elle avait dit. Elle l'avait encore embrassé encore et elle l'avait aidé.

Quand il avait crié elle s'était retournée vers son visage, elle avait pris sa bouche avec la sienne pour que la mère n'entende pas le cri de délivrance de son fils.

Ç'avait été là qu'ils s'étaient pris pour la seule fois de leur vie.

La jouissance avait été celle que ne connaissait pas encore le petit frère. Des larmes avaient coulé de ses yeux fermés. Et ils avaient pleuré ensemble, sans un mot, comme depuis toujours.

Ç'avait été cet après-midi là, dans ce désarroi soudain du bonheur, dans ce sourire moqueur et doux du petit-frère que l'enfant avait découvert qu'elle avait vécu un seul amour entre le Chinois de Sadec et petit frère d'éternité.<sup>498</sup>

L'inceste est réalisé juste après le dernier rendez-vous du Chinois et de l'Enfant. Dans le secret et le silence, les deux enfants se sont réunis comme s'ils savaient ce qui allait arriver, en s'embrassant comme si cela était habituel. Comme le Chinois a guidé et donné sa première jouissance à l'Enfant, elle a éduqué son petit frère, heureuse de lui transmettre cet amour. Duras est claire : ils se sont « pris », comme le Chinois a pris l'Enfant. Le rapport a été finalisé, l'inceste adelphique a vraiment eu lieu. Comme chez Jelinek, ce rapport incestueux a une fin sans répercussion et elle est même heureuse ici : l'autrice décrit un « désarroi soudain du bonheur » qui fait allusion à une joie sans culpabilité ni angoisse. Ce rapport semble être la réalisation d'un fantasme constant de l'Enfant qui vivait déjà cette relation incestueuse dans son intimité avec le Chinois. La fin de cet extrait confirme qu'elle a pu transposer son amour pour son petit frère sur la relation amoureuse et sexuelle fusionnelle qu'elle a vécu avec son amant chinois.

Dans son film *L'Amant*, Jean-Jacques Annaud montre parfois la tension sexuelle qui existe entre le frère et la sœur. Paulo, qui paraît plus âgé à l'écran que le petit garçon décrit dans le roman, semble former un véritable couple avec sa sœur. On les voit danser ensemble au début du film, lors du nettoyage de la maison, mais la danse qui succède le

---

498 *Ibid.*, p. 209-210.

repas familial avec le Chinois apparaît comme la plus sensuelle. Elle suscite d'ailleurs la jalousie de l'amant. Le réalisateur crée des plans montrant le frère et la sœur serrés l'un contre l'autre en se concentrant sur des gros plans de leurs bassins qui se déhanchent de manière presque érotique. Simultanément, la mère pleure en disant au Chinois qu'elle a mal élevé ses enfants, honteuse de toutes les tares présentes dans les liens de sa famille.

Somme toute, l'inceste semble obtenir un aspect positif dans *La Pianiste* et *L'Amant de la Chine du Nord* malgré toutes les catastrophes qu'il engendre. La famille qu'il contamine illustre une société, un État dans lequel se dissémine le trouble. L'institution la plus commune et la plus importante est souillée et tuée. Comme pour la prostitution et le sadomasochisme, les autrices montrent un regard ouvert qui pourrait être considéré comme approuvateur sur des tabous majeurs de la société. Cet optimisme des trois autrices n'est certainement que stratégique, malgré tous les signaux perturbateurs qu'elles envoient aux lecteurs : que pensent-elles vraiment ? Ces attaques ultimes des normes d'une société ont été créées pour bousculer et montrer des limites rigides en négatif. Le corps féminin, objet de toutes les fascinations jusqu'à en devenir victime, semble se défendre en s'illustrant dans les pires actes prohibés socialement, légalement ou moralement. C'est par ces stratégies de choc très élaborées et réfléchies, construites sur le fonctionnement de la psyché humaine ainsi que des éléments réels et réalistes, que les trois autrices montrent leur engagement politique et leur défense du corps féminin, et finalement de ce qui est autre pour contrer un ordre trop pesant et brutal. Par cet éloge provocant des interdits les plus grands, elles tentent d'offrir une prise de conscience importante à qui voudra bien le comprendre et dépasser le choc premier.

## Conclusion

Ce mémoire avait pour but de déterminer en quoi l'écriture du corps féminin est une écriture politique qui révèle un engagement chez les autrices de notre corpus. Afin de répondre à notre problématique, il a fallu s'intéresser à la réception des œuvres, à des notions telles que l'autobiographie, les genres littéraires, la sexualité, l'histoire littéraire, les contextes historiques, politiques et sociaux, ou encore s'initier à des disciplines telles que le cinéma, la psychologie et la sociologie.

En définitive, il est aisé de constater que Marguerite Duras, Elfriede Jelinek, Yamada Eimi mais aussi Jeffrey Eugenides, ainsi que la réalisatrice Sofia Coppola et les réalisateurs Michael Haneke et Jean-Jacques Annaud revendiquent un fort engagement quant à la condition féminine au sein de sociétés patriarcales, capitalistes et religieuses. À travers des récits fictionnels solides, les autrices de notre corpus primaire font référence à des discriminations sociales inhérentes et métaphorisées par le corps et le personnage féminin. Son environnement et les paradigmes narratifs et stylistiques qui l'entourent recréent et symbolisent bon nombre d'oppressions et d'injonctions qui pèsent lourdement sur lui afin de les dénoncer. La dimension fortement autobiographique, la réutilisation de théories psychologiques et sociologiques ainsi que l'insertion de contextes sociaux, politiques et historiques réels permettent aux trois autrices d'ancrer leur représentation fictionnelle du corps dans une réalité problématique qu'elles critiquent. Les adaptations cinématographiques permettent aussi d'illustrer visuellement et par des moyens inaccessibles aux romans les stratégies mises en places par les autrices ainsi que leurs revendications.

Les représentations violentes et sans filtre du corps féminin marquent une volonté affirmée d'adresser ces romans afin d'éveiller et de créer une prise de conscience globale. La notion de violence poétique, qui est un fil conducteur de ce mémoire, est sans doute ce qui illustre le mieux l'ambition de Marguerite Duras, Elfriede Jelinek et Yamada Eimi. Outre la dimension politique efficace de cette notion, elle permet une grande liberté littéraire et artistique. La richesse des éléments stylistiques, linguistiques, typographiques et narratifs nous a permis d'explorer un grand nombre d'aspects strictement littéraires des œuvres et de démontrer une transgression plus subtile. *Amère volupté*, *La Pianiste* et

*L'Amant de la Chine du Nord* ne sont pas uniquement subversives d'un point de vue socio-politique, elles comportent des styles et des particularités déroutantes, complexes et extrêmement intéressantes à étudier. Ce sont ces multiples transgressions, dans le fond comme dans la forme, qui font de ces romans de véritables défis scripturaux pour les autrices et qui leur ont valu les prix prestigieux qu'elles ont remportés.

Nous pouvons aussi conclure que la réception des œuvres primaires et secondaires a été globalement mitigée. Bien qu'un large lectorat a su reconnaître la virtuosité des autrices ainsi que l'intérêt majeur de leur engagement, on constate tout de même une confusion fréquente. Que ce soit d'un point de vue uniquement littéraire ou bien dans l'ambition des œuvres, une partie du lectorat a dénoncé la difficulté de lecture résidant soit dans le fait de faire face à des tabous sociaux originels soit simplement dans l'écriture littéraire ou cinématographique souvent complexe des artistes.

Il faut malgré tout nuancer nos propos. Si la dimension politique du corps féminin ressort prioritairement dans notre recherche, cette écriture a un but fortement cathartique qui n'est pas à négliger. Par les éléments autobiographiques disséminés dans les romans, les autrices se libèrent d'une pression et de souffrances enfouies. Nous avons eu l'occasion de le constater par les entretiens d'Elfriede Jelinek par exemple, mais les trois autrices ont cette ambition de se raconter, de « se dévoiler » comme l'explique Annie Ernaux que nous citons en début de ce mémoire. La transgression réside évidemment en cela aussi, ces dévoilements ne sont pas anodins et renforcent finalement l'enjeu politique des œuvres. Les autrices sont aussi victimes que les personnages qu'elles ont créés.

Il convient aussi de préciser les relations entre les romans et leur adaptation cinématographique. Si dans la majorité des cas ces dernières ont été fidèles et ont permis de diffuser autrement l'engagement des autrices ainsi que le fort potentiel visuel et artistique de leur œuvre, le cas du duo Duras-Annaud est à préciser. L'autrice qui affirmait de son vivant ne pas aimer les adaptations filmiques et ne les accepter qu'en raison de leur avantage financier a certainement pu confirmer son sentiment : la réalisation de Jean-Jacques Annaud a été plutôt mal reçue malgré la beauté incontestable de ses images. Alors que Duras relate la sensualité déplacée d'une enfant, métaphore d'une sexualisation exacerbée du corps féminin, Annaud retranscrit moins une relation transgressive et symbolique qu'une histoire d'amour romantisée et réadaptée. Bien que le film soit adapté du roman *L'Amant*, peut-être moins ouvertement transgressif que *L'Amant de la Chine du*

*Nord*, la critique s'est accordée sur le fait que l'adaptation pouvait appauvrir la complexité de l'œuvre durassienne.

Le corps féminin apparaît finalement comme la représentation d'un épice de tensions sociales et politiques. Son écriture récurrente dans la période d'après-guerre qu'est la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle témoigne non seulement d'une volonté de révolutionner un ordre établi et bouleversé par les événements passés, mais également de la continuité d'un mouvement féministe qui progresse toujours plus, utilisant l'écriture et la littérature comme des conducteurs efficaces. Ces recherches permettent de constater une forte évolution du statut de la femme au cours du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que l'importance de la littérature et de l'art en général pour témoigner et lutter.

En représentant le corps d'un personnage féminin, les autrices ont su finalement représenter analogiquement la marginalité dans son ensemble. Ce mémoire nous a permis de démontrer les enjeux et l'influence du corps et de la sexualité dans la revendication de l'intérêt d'être « autre » par rapport à une norme et de l'importance de l'égalité de tous. Il nous permet aussi d'entrevoir la complexité du fonctionnement d'une société contenant des limites sociales peut-être trop discriminantes et cloisonnantes quant à ces questions. Nous avons pu également étudier le personnage masculin par l'intermédiaire du personnage féminin. Outre la représentation critique d'une virilité oppressive et autoritaire, nous avons pu entrevoir une autre forme de masculinité et de sexualité à travers l'amant Chinois chez Marguerite Duras. Il pourrait être très intéressant d'élargir notre étude à d'autres figures de la marginalité et d'autres corps afin d'avoir accès à un usage divers de la violence poétique. Cette notion peut être très riche et peut se retrouver parfois réduite dans un corpus illustrant seulement le corps et la sexualité féminine. Ainsi, il serait possible d'étudier le traitement du corps masculin et de la masculinité à travers la violence poétique et l'écriture politique dans cette même période de bouleversements qu'incarne l'après-guerre du XX<sup>e</sup> siècle. L'interdisciplinarité serait encore une fois utile et nous permettrait d'intégrer à nouveau des théories sociologiques et politiques ainsi qu'artistiques.

## **A. Sources primaires**

### **1. Corpus primaire**

JELINEK ELFIEDE, *Die Klavierspielerin*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005.

IDEM., *La Pianiste*, traduit de l'allemand par Y. Hoffmann et M. Litaize, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2002.

山田 詠美, ベッドタイムアイズ (YAMADA EIMI, *Beddo taimu aizu*), Tokyo, Shinchoscha Publishing Co. Ltd, 1996.

IDEM., *Amère volupté*, traduit du japonais par Jacques Lévy, Arles, Éditions Philippe Picquier, « Picquier poche », 1994.

DURAS MARGUERITE, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », 1991.

### **2. Corpus secondaire**

#### **2.a. : Romans**

DURAS MARGUERITE, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

EUGENIDES JEFFREY, *Virgin Suicides*, New York, Warner Books Edition, 1993.

IDEM., *Virgin Suicides*, traduit de l'anglais par Marc Chodolenko, Paris, « Points », éd. de l'Olivier, 2010.

#### **2.b. : Corpus cinématographique**

ANNAUD JEAN-JACQUES, *L'Amant*, France et Royaume-Uni, *Renn Productions* et *Pathé Productions*, 1992.

COPPOLA SOFIA, *The Virgin Suicides*, États-Unis, American Zoetrope Pathé, 1999.

HANEKE MICHAEL, *La Pianiste*, Paris, Mk2 Éditions, 2001.

#### **2.c : Scripts**

HANEKE MICHAEL, *La Pianiste*, scénario d'après le roman de Elfriede Jelinek, Paris, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », éditions Phaidon, 2001.

## **B. Sources secondaires**

### **1. Références bibliographiques par autrice**

#### **1.a. Ouvrages critiques et articles sur Elfriede Jelinek**

BÖHMISCH SUSANNE, *Le Jeu de l'Abjection, étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, « Les Mondes germaniques », L'Harmattan, 2010.

DESHUSSES PIERRE, « Avec *Les Amantes*, Elfriede Jelinek décrète la haine générale », *Le Monde*, le 4 septembre 1992, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/09/04/jelinek-decrete-la-haine-generale\\_3897243\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/09/04/jelinek-decrete-la-haine-generale_3897243_1819218.html).

DEVARRIEUX CLAIRE, « Jelinek, la subversion primée à Stockholm », *Libération*, le 8 octobre 2004, [https://www.liberation.fr/evenement/2004/10/08/jelinek-la-subversion-primee-astockholm\\_495216](https://www.liberation.fr/evenement/2004/10/08/jelinek-la-subversion-primee-astockholm_495216).

MAYER VERENA, KOBERG ROLAND, *Elfriede Jelinek. Un portrait*, traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

Site interne de l'autrice : <https://www.elfriedejelinek.com/> .

#### **1.b. Ouvrages critiques et articles sur Yamada Eimi**

KUWAHARA YASUE, « Make me sick : Perceptions of Traditionnal Sex Roles in Japanese Society in Novels by Yamada Amy », *Journal of Popular Culture*, mars 1994, n°27.

MALONEY IAIN, « Bedtime Eyes », *The Japan Times*, 12/12/2015, [https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/12/12/books/book-reviews/bedtime-eyes/#.XpCIW\\_gzayI](https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/12/12/books/book-reviews/bedtime-eyes/#.XpCIW_gzayI).

EUN WHA SHIN, « Study on Amy Yamada : focusing on alienation and self-examination ».

#### **1.c. Ouvrages critiques et articles sur Marguerite Duras**

ANDERSON STEPHANIE, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Librairie Droz, 1995.

ARMEL ALIETTE, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1990.

BAJOMÉE DANIELLE, *Duras ou la douleur*, Paris-Bruxelles, De Boeck et Lancier, 1989.

BORGOMANO MADELEINE, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, éditions Albatros, 1985.

CASSIRAME BRIGITTE, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique*, Paris, « Critiques littéraires », L'Harmattan, 2004.

CHOUEN-OLLIER CHLOÉ, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras. Écrire l'écart*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015.

FOSTIER ROMANE, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, collection « Folio biographie », 2018.

LIMAM-TNANI NAJET (dir.), *Marguerite Duras : altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

### **b. Entretiens et interviews des autrices**

DURAS MARGUERITE pour Bernard Pivot, « Marguerite Duras évoque son style littéraire », sur Antenne 2 le 12 décembre 1984 (<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04629/marguerite-duras-evoque-son-style-litteraire.html>).

DURAS MARGUERITE pour Christiane Lénier, « *Détruire dit-elle* », <https://www.youtube.com/watch?v=CPVDvv74Hs0> , 1969.

JELINEK ELFRIEDE, LECERF CHRISTINE, *L'entretien*, Paris, Seuil, 2007.

JELINEK ELFRIEDE par Baptiste Liger pour *L'Express*, « Je le revendique, oui, je suis un auteur comique », le 7 mai 2012 ([https://www.lexpress.fr/culture/livre/elfriede-jelinek-je-le-revendique-oui-je-suis-un-auteur-comique\\_1108742.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/elfriede-jelinek-je-le-revendique-oui-je-suis-un-auteur-comique_1108742.html)) consulté le 10.03.2019.

## **2. Références bibliographiques concernant le corpus cinématographique**

### **2.a. Ouvrages critiques, articles et entretiens sur le corpus cinématographique**

CARRÉ VALÉRIE (dir.), *Fragments du monde, retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Paris, « Ciné-politique », Le Bord de l'eau, 2012.

JAILLOUX PIERRE, *Sofia Coppola. Virgin Suicides*, Paris, « Contrechamp », éditions Vendémiaire, 2018.

GURAL-MIGDAL ANNA, CHAVEYRON ROMAIN, « The 'ghost-image' of horror and pornography in Michael Haneke's *La Pianiste* (2001) », *Studies in French Cinema*, 2011, volume 11 n°1, p. 57-69 (doi: 10.1386/sfc.11.1.57\_1).

HUPPERT ISABELLE par Michèle Levieux pour *L'Humanité*, « La pianiste est une mutante », le 5 septembre 2011 (<https://www.humanite.fr/node/251729>, consulté le 03.03.2019).

« *L'Amant* le nouveau film de Jean-Jacques Annaud d'après Marguerite Duras dans les bras du Mékong », *Le Monde*, 23/01/1992 ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/01/23/l-amant-le-nouveau-film-de-jean-jacques-annaud-d-apres-marguerite-duras-dans-les-bras-du-mekong\\_3874716\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/01/23/l-amant-le-nouveau-film-de-jean-jacques-annaud-d-apres-marguerite-duras-dans-les-bras-du-mekong_3874716_1819218.html), consulté le 10.02.2020).

## **2.b. Ouvrages et articles sur le cinéma**

ANDRÉ EMMANUELLE, *Esthétique du motif : cinéma musique peinture*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

BETTON GÉRARD, *Esthétique du cinéma*, Paris, « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, 1994.

DARSES LOÏC, « L'horreur au féminin : portrait d'une gynéphobie », *Cinéma et femmes*, été 2013, volume 31, n°3, (<https://id.erudit.org/iderudit/69648ac>, consulté le 08.04.2020).

MAGNY JOËL, *Le point de vue de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Paris, « Les petits cahiers », Cahiers du cinéma, 2001.

MUÑOZ BRIAN, « Compte-rendu du *Cinéma de l'immobilité* », *The French Revue*, 2010, volume 83, n°5, [https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/40650766?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/40650766?seq=1#metadata_info_tab_contents), consulté le 20.09.2020.

VILLAIN DOMINIQUE, *Le montage au cinéma*, Paris, « Essais », Cahiers du cinéma, 2002.

VISWANATHAN JACQUELINE, « Une écriture cinématographique ? », *Études littéraires*, 1993, 26 (2), p. 9 à 18, (<https://doi.org/10.7202/501040ar>, consulté le 29.02.2020).

### **3. Références bibliographiques générales**

#### **3.a. Sur la femme, le féminin, la féminité**

CHOLLET MONA, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, « Zones », La Découverte, 2018.

FEDERICI SYLVIA, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, traduit de l'anglais par le Collectif Senonevero, Éditions Entremonde, Genève, 2014.

DODANE CLAIRE, « Femmes et littérature au Japon », « Cahiers du genre », Paris, L'Harmattan, HS n°1, 2006, p. 197 à 218, (<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2006-3-page-197.htm>, consulté le 01.03.2019).

GEAR RACHEL, « All those nasty womanly things : Women artists, technology and the monstrous-feminine », *Women's Studies International Forum*, mai-août 2001, volume 24, n°3-4, p. 321-333, (<https://id.erudit.org/iderudit/69648ac>, consulté le 09.04.2020)

LÉVY ALEXANDRE, « Insulte et traitement du féminin. Étude psychanalytique », *Bulletin de psychologie*, 2017, volume 4, n°550, p. 291 à 299 (<https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2017-4-page-291.htm>, consulté le 16.04.2020).

MEURE CHANTAL, BOSQUET MARIE-FRANÇOISE (dir.), *Le féminin en Orient et en Occident, du Moyen-Âge à nos jours : mythes et réalités*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2011.

SAUZON VIRGINIE, « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de racialisation », *Genre, sexualité et société*, juin 2012, n°7, <https://journals.openedition.org/gss/2328>, consulté le 05.02.2019.

PLANA MURIEL, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, « Féminin, féminité, féminisme », Dijon, collection « Écritures », Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

#### **3.b. Sur l'érotisme, le corps et la sexualité**

BATAILLE GEORGES, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, collection « TEL », 1976.

BEAUCHAMP HÉLÈNE, PLANA MURIEL (dir.), *Théâtralité de la scène érotique du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Dijon, « Écritures », Éditions Universitaires de Dijon, 2013.

CORBIN ALAIN, COURTINE JEAN-JACQUES, VIGARELLO GEORGES, COURTINE JEAN-JACQUES (dir.), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2006.

DADOUN ROGER, *L'Érotisme : De l'obscène au sublime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

STEINBERG SYLVIE (dir.), BARD CHRISTINE, BOEHRINGER SANDRA, HOUBRE GABRIELLE, LETT DIDIER, *Une histoire des sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.

### **3.c. Psychologie et psychanalyse**

DE MASI FRANCO, *La perversion sadomasochiste : l'entité et les théories*, traduit de l'italien par Thomas Van der Hallen, Paris, Les éditions d'Ithaque, 2015.

HÉRITIER FRANÇOISE, *De la violence II*, Paris, éditions Odile Jacob, 1996.

IDEM., CYRULNIK BORIS, NAOURI ALDO, VRIGNAUD DOMINIQUE, XANTHAKOU MARGARITA, *De l'inceste*, Paris, éditions Odile Jacob, 2000.

KRISTEVA JULIA pour Alain Braconnier, « Entretien avec Julia Kristeva », « Le Carnet Psy », éditions Cazaubon, 2006, volume 6, n°110, (<https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-40.htm>, consulté le 08.04.2020).

IDEM., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

POUTRAIN VÉRONIQUE, « Un corps sans limites : sadomasochisme et auto-appartenance », *Cités*, 2005, volume 1, n°21, p. 31 à 45 (<https://www.cairn.info/revue-cites-2005-1-page-31.htm>, consulté le 22.04.2020).

RACAMIER PAUL-CLAUDE, *L'inceste et l'incestuel*, Paris, « Psychismes », Dunod, 2010.

### **3.d. Sociologie**

ACHIN CATHERINE, RENNES JULIETTE, « La vieillesse : une identité politique subversive, entretien avec Thérèse Clerc », *La Découverte*, volume 59, n°3, 2009, (<https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-3-page-133.htm>, consulté le 29.03.2020).

BOURDIEU PIERRE, *La Domination masculine*, Paris, « Points essais », éditions du Seuil, 2014.

BUSCATTO MARIE, MARRY CATHERINE, « « Le plafond de verre dans tous ses états » : la féminisation des professions supérieures au XX<sup>e</sup> siècle », *Sociologie du travail*, avril-juin 2009, volume 51, n°2 (<http://journals.openedition.org/sdt/16326>, consulté le 28.03.2020).

GUIONNET CHRISTINE, NEVEU ERIK, *Féminins / Masculins, sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2005.

NGORO RODERICK B., « Representations in the ruling ideas of Japan about Africa/ns/Blacks between 1984 and 2002 », *Inter-Asia Cultural Studies*, 2004, volume 5 n°1, consulté le 15.03.2020.

SAGAERT CLAUDINE, « La laideur, un redoutable outil de stigmatisation », *Revue du MAUSS*, volume 40, n°2, 1<sup>er</sup> novembre 2012, consulté le 29.03.2020.

IDEM., pour Florent Mathieu, « Claudine Sagaert : la laideur est un outil de stigmatisation », *Place Gre'net*, le 23.02.2016., consulté le 29.03.2020.

SCHUSTER CORDONE CAROLINE, « Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne », *Femmes et vieillissements : nouveaux regards, nouvelles réalités*, 2013, volume 26, n°2 (<https://id.erudit.org/iderudit/1022772ar>, consulté le 31.03.2020).

### **3.e. Théorie littéraire et grammaires**

RINA ARYA, « The many faces of abjection : a review of recent literature », *Journal of Cultural Research*, 2014, volume 18, n°4, p. 406-415, (<http://dx.doi.org/10.1080/14797585.2014.941162>, consulté le 08.04.2020).

BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

BANFIELD ANN, « De la fragmentation syntaxique dans la prose tardive de Beckett », traduit par Julien Piat, dans Julien Piat et Philippe Wahl (dir.), *La Prose de Samuel Beckett*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013 (<https://books.openedition.org/pul/2849?lang=fr>, consulté le 17.03.2020).

BARTHES ROLAND, *Le Degré zéro de l'écriture*, dans les *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Seuil, 1995.

BERNARD-NOURAUD PAUL, « Un présent empreint de passé. Brève généalogie de l'hypotypose comme figure de la mémoire », *Acta Universitatis Lodzianensis : Folia*

*Litteraria Romania*, 2016, Issue 11, p. 223 à 236 (<http://dx.doi.org/10.18778/1505-9065.11.17>, consulté le 27.02.2020).

DUPRIEZ BERNARD, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, « Domaine français », éditions 10/18, 1984.

GENETTE GÉRARD, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 2007.

GENETTE GÉRARD, « Le jour, la nuit » dans *Langages*, n°12, 1968. Linguistique et littérature. p. 30 ([https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1968\\_num\\_3\\_12\\_2350](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2350), consulté le 09.02.2020).

LEJEUNE PHILIPPE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1996.

MIRAUX JEAN-PHILIPPE, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, collection « 128 », 2009.

RIEGEL MARTIN, PELLAT JEAN-CHRISTOPHE, RIOUL RENÉ, *Grammaire méthodique du français*, Paris, « Linguistique nouvelle », Presses Universitaires de France, 1994.

ZUFFEREY JOËL, *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, collection « Au coeur des textes », Academia, 2012.

#### **4. Autres**

##### **4.a. Ouvrages et entretiens critiques et théoriques**

CHOLLET MONA, *La Tyrannie de la réalité*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2004.

ERNAUX ANNIE pour Raphaëlle Rérolle, « Tout écriture de vérité déclenche les passions », *Le Monde*, 03/02/2011, [[https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions\\_1474360\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html)], consulté le 20.04.2020.

KOESTENBAUM WAYNE, *Anatomie de la folle lyrique*, traduction française de Laurent Bury, Paris, Cité de la Musique – Philharmonie de Paris / La Rue musicale, 2019.

MIZUBAYASHI AKIRA pour Elisabeth Quin, « Le Désarmement nucléaire, une utopie ? », *28 minutes*, pour Arte, le 25/11/2019.

#### **4.b. Album photographique**

ANNAUD JEAN-JACQUES, BARBIER BENOÎT, *L'Amant*, Paris, Grasset, 1992.

#### **4.c. Autres œuvres citées**

KANE SARAH, *Blasted*, in *Complete Plays*, Londres, Methuem Drama, 2011.

*IDEM.*, *Anéantis*, traduit de l'anglais par Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998.

## Table des matières

<b>SOMMAIRE</b>	4
<b>INTRODUCTION</b>	6
<b>AVANT-PROPOS</b>	17
<b><u>PARTIE I : LE ROMAN ET L'ÉCRITURE DE L'INTIME</u></b>	21
<b><u>Chapitre 1 : La dimension politique d'une écriture autobiographique</u></b>	22
<u>A. Du réel à la fiction : l'importance d'un contexte</u>	22
a. Autofiction et réception	22
b. Des contextes sociaux véridiques	23
c. Le reniement d'une identité culturelle et nationale	27
<u>B. Entre scandale et libération</u>	29
a. Détails autobiographiques	29
b. Un environnement familial instable	30
c. Des relations amoureuses scandaleuses	34
<u>C. Questionnements et incertitudes : le malaise du lectorat</u>	37
a. Dans la plus grande intimité	37
b. Une souffrance personnelle ?	40
c. La provocation par le plaisir érotique	42
<b><u>Chapitre 2 : Omniscience et omniprésence du lecteur</u></b>	45
<u>A. Une écriture du sensible</u>	45
a. L'intervention des cinq sens	45
b. La souffrance contre l'érotisme	51
<u>B. Nuances narratives et écriture du « je »</u>	53
a. Narration autodiégétique	54
b. Narration hétérodiégétique	55
<u>C. Être au plus près du réel</u>	59
a. Économie grammaticale	59
b. L'oralité et le discours indirect libre : une forme de réalisme	62
<b><u>PARTIE II : LE PERSONNAGE FÉMININ OBJET DE STRATÉGIES NARRATIVES ET CINÉMATOGRAPHIQUES</u></b>	67

<b><u>Chapitre 1 : Oppression, négation et domination du genre féminin</u></b>	69
<u>A. Rendre la féminité caduque</u>	69
a. Le déguisement	70
b. Cacher et empêcher la féminité	73
<u>B. « La saleté, ma mère, mon amour ». Le paradoxe de la figure maternelle</u>	78
a. Des relations mère-fille ambivalentes	78
b. Entre présence et absence symbolique de la mère	85
<u>C. Les dominations masculines</u>	87
a. La loi de la nature ou la soumission à une figure d'autorité	88
b. L'amant Chinois : un anti-modèle de la domination masculine	95
<b><u>Chapitre 2 : Représentations stylistiques et cinématographiques de l'intériorité : entre désir de liberté, enfermement et contrôle</u></b>	98
<u>A. La dichotomie entre intérieur et extérieur : métaphores de l'enfermement et jeux de lumière</u>	99
a. Un intrus chez soi	99
b. Les motifs de la cage et de la vitre	101
c. L'opposition intérieur/extérieur par la lumières et les couleurs chez Eugenides et Coppola	112
d. La lumière artificielle pour symboliser le tourment	119
<u>B. Une typologie des paysages à l'image de leur rôle initiatique</u>	126
a. L'eau chez Marguerite Duras et Jean-Jacques Annaud	126
b. L'univers végétal de Jeffrey Eugenides et Sofia Coppola	131
c. Urbanité et hostilité chez Elfriede Jelinek et Michael Haneke	136
d. La voiture comme moyen de fuite	139
<u>C. La nuit : un espace temporel polysémique et transgressif</u>	143
a. Le temps de l'exceptionnel	143
b. Une intimité cauchemardesque	144
c. L'espace de la mort et du cosmique	147
<b><u>Chapitre 3 : Le personnage féminin, épice centre des regards. Une observation à trois niveaux</u></b>	150
<u>A. Du point de vue des autres : la figure de l'hypotypose</u>	150
a. Effets de gros plans	150
b. Autonomiser pour sexualiser	156
<u>B. L'écriture cinématographique de Marguerite Duras : une esthétique du montage</u>	159
a. Un roman construit en séquences	160
b. Le regard de l'autrice	162

<b><u>PARTIE III : IM ABSEITS</u></b>	165
<b><u>Chapitre 1 : Désordonner l'ordre</u></b>	168
<u>A. Briser une voix narrative : une poétique du désordre</u>	168
a. Un processus d'écriture perturbé	168
b. L'inversion	170
c. Démolir une unité	172
<u>B. Une esthétique cinématographique du désordre et de l'inertie</u>	178
a. La brisure dans <i>Amère volupté</i>	178
b. Désordonner pour libérer	179
c. L'inertie : une stratégie politique ?	186
<b><u>Chapitre 2 : Revendiquer par la marginalité</u></b>	189
<u>A. À l'écart des autres</u>	189
a. Place et éloge de celles qui sont « autres »	189
b. Ne pas se lier à la foule	192
c. La figure de la femme artiste	197
<u>B. La marginalité dans le vieillir féminin</u>	200
a. Éternelles	201
b. L'angoisse de la vieillesse anticipée	201
c. Une valorisation de l'expérience	205
<b><u>Chapitre 3 : L'écriture de l'abject et de l'obscène</u></b>	209
<u>A. L'obscénité de la parole</u>	210
a. Pudeur et obscénité	211
b. À un pas de l'abjection	213
<u>B. La provocation du dégoût chez le lecteur</u>	215
a. De la nourriture au corps humain	215
b. Sécrétions et viscosité : l'abjection du corps comme métaphore sociale et politique	219
<u>C. Le jeu sexuel de l'insulte</u>	222
a. Racisme et stéréotypes chez Yamada Eimi et Marguerite Duras	222
b. Réaffirmer le féminin	226
<b><u>Chapitre 4 : Sexualité et immoralité : les paraphilies</u></b>	227
<u>A. La prostitution ou la vision positive d'un acte illicite</u>	228

a. Rappels et remise en contexte sur la prostitution	228
b. La prostituée, figure de l'amour et de l'érotisme	229
c. La possibilité d'un exutoire	232
<b><u>B. De la violence du désir : le cas du sadomasochisme</u></b>	<b>238</b>
a. L'érotisation du viol et de la violence	238
b. Le sadomasochisme est-il une forme de violence érotisée ?	239
c. Dominant, dominé : allégories d'une structure sociale	241
d. L'enjeu politique et social derrière le thème du sadomasochisme	244
<b><u>C. L'inceste ou le désordre et le meurtre de la famille</u></b>	<b>247</b>
a. Le tabou ultime de l'inceste	247
b. Tuer le père, faire taire la mère	248
c. Semblants d'incestes paternels et pédophilie	250
d. Inceste maternel	252
e. Inceste adelpgique	256
<b>CONCLUSION</b>	<b>260</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>263</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>272</b>