

La représentation de la figure féminine à travers le je(u) autobiographique de Marguerite Duras

Dr. Rajaa Al-Tamimi Subhi

Université Lumière – Lyon, France

Abstract: *The form of autobiographical writing, is, to varying degrees, in many modern contemporary writers, especially women. For various reasons, the fundamental question that arises is: these autobiographical narratives, are they sincere? The author is not obliged to include occasionally, for reasons of modesty, of imaginary elements, not excluding even the lie? In fact, it's what Marguerite Duras had confirmed: "In Moderato Cantabile, I tried to tell a secret experience. Then arose a problem of shame. I built walls around this experience. And I wrapped the ice ... I'm hidden behind Moderato Cantabile much behind my other books. It is also one of my books which we made many mistakes! . The statement said the author's wishes to invite the reader to read his novels, not only as referring to a fictional truth of human nature, but also as "fantasies" indicative of an individual. Why the writing of Marguerite Duras has often been defined as a common place between reality and fiction. Our intention is to study through three of his novels: Un Barrage contre le Pacifique, L'Amant and L'Amant de la Chine du Nord, the duracien autobiographical. Identify strategies and the challenge of such a practice that endangers the possibility of fiction, but also to understand how this fiction persists to emerge and make sense.*

Mots-clés : *Marguerite Duras, écriture autobiographique, féminité, thèmes, personnages féminins*

La forme autobiographique se trouve, à des degrés divers, chez de nombreux d'écrivains modernes et contemporains, notamment des femmes. Pour différentes raisons, se pose la question fondamentale de savoir si ces récits autobiographiques sont ou non sincères ? L'auteur ne se trouve-il pas quelquefois conduit, et même contraint d'associer le mensonge à son travail d'écriture ? Telle est en effet la position de Marguerite: « Dans *Moderato Cantabile*, j'ai essayé de relater une expérience personnelle vécue secrètement, alors s'est posé un problème de pudeur... J'ai construit des murs autour de cette expérience. Et je l'ai entouré de glace... Je suis cachée derrière *Moderato Cantabile* beaucoup plus que derrière mes autres livres. C'est aussi celui de mes livres sur lequel on a fait beaucoup d'erreurs ».

Ce jeu autobiographique entre la réalité et la fiction est assez fréquent chez beaucoup d'écrivains et peut être aussi apparaître à l'intérieur d'un roman. En effet, le rapport de Marguerite Duras à l'autobiographie, même s'il ne devient directement lisible qu'à partir de, 1984, est intégré à la nature même de son œuvre. Il ne s'agit pas d'établir des événements chronologiques, ni la description d'un itinéraire personnel, mais de retrouver des traces marqués en soi par le passé. Ces traces, transformées par le temps et la mémoire, sont enfouies dans une zone obscure, celle que Marguerite Duras appelle « l'ombre interne ».

Choisissant parmi ses œuvres réparties entre des genres très divers, notre intention est d'étudier à travers trois romans un certain nombre de thèmes qui touchent à l'écriture durassienne et aux principes directeurs de son écriture : « Je change de temps sans prévenir, je mets sans cesse le sujet à la fin des phrases. Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite je dis son devenir, son état »

C'est par cette conception que Marguerite Duras a réussi à reprendre la même histoire, (celle de sa vie) dans trois œuvres différentes : *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). C'est à travers le souvenir d'un pays natal (L'Indochine) que nous allons parler de la représentation de la figure féminine qui occupe une place fondamentale. Nous tenterons de dégager les stratégies ainsi que l'enjeu d'une telle pratique qui met en péril la possibilité de la fiction, afin de comprendre également de quelle manière la fiction persiste à se former et à faire sens. En effet, c'est un lieu paradoxal qui caractérise l'écriture de Marguerite Duras.

Dans un premier temps, nous nous intéressons à une lecture de la représentation de la figure féminine à travers une étude romanesque non autobiographique, tandis que dans la deuxième partie, nous étudierons cette figure en référence à la biographie de l'auteur, afin de montrer une correspondance entre l'expérience intime et la composition littéraire. La

différence entre ces trois romans réside dans la représentation des deux principales figures féminines : Suzanne l'adolescente est cette « petite » attachante qui deviendra « écrivain » et sa mère, très liées mais marquées dès l'origine par des mondes séparés.

La séparation

L'œuvre de Duras est hantée par l'image douloureuse de la séparation. Dans *Un Barrage conte le Pacifique*, roman écrit à la troisième personne, la narration pose les bases de l'univers indochinois divisé en deux mondes distincts : le monde de la peur, de la misère, du manque, de la mort et de la pauvreté, qui conduit finalement la famille à un destin tragique ; tandis que l'autre monde est celui de la puissance, de l'injustice et de la richesse qui continue à s'enrichir. L'isolement entre ces deux mondes produit une série de ruptures, mais tout commence par celle qui sépare les pauvres et les riches. Ce décalage fondamental fait de la pauvreté une identité qu'on peut qualifier de cruelle. Ce sentiment de division est bien souligné dans la discussion entre la petite fille « l'enfant » et le Chinois : « Je crois qu'on est pauvre de naissance. Même si je suis riche un jour je resterai avec une sale mentalité de pauvre, un corps, un visage de pauvre, toutes ma vie, un visage de pauvre, toute ma vie. J'aurai l'air comme ça. Comme ma mère¹ ».

Un autre élément, plus tragique encore, se manifeste par la séparation entre la mère et ses enfants : la mère va vers sa mort, Joseph rencontre une femme et s'en va, Suzanne se libère quant à elle de l'emprise maternelle. Cette séparation est peut être l'image dominante qui habite Marguerite Duras. Dans *Les Lieux*, elle revient sur le rapport de l'enfant à sa mère, de la mère à son enfant, associant la naissance de l'enfant à un état de culpabilité. Elle dit notamment : « L'accouchement, je le vois comme une culpabilité, comme si on lâchait, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements (...). Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. (...) C'est des cris d'égorgé, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas² ».

Mais, ne pas être mère fait perdre la moitié du monde et que sans cette séparation entre mère et enfant, le monde n'aurait pas d'existence ; de même, la séparation de Suzanne et Joseph d'avec leur mère, après sa mort, est nécessaire s'ils veulent aller vers un autre monde, « meilleur » ou « pire ». Si nous faisons de cette vision durassienne, de l'accouchement et de la douleur, le point de départ de notre recherche dans cette partie, la culpabilité de la mère, sera cependant présente et multipliée dans les trois œuvres que nous examinerons dans notre étude.

La mère malheur

La culpabilité de la mère se lit d'abord dans son comportement envers sa fille. La ville du *Barrage* se disperse entre trois points différents : Ram, Kam et la ville de Saïgon. Kam est le lieu d'où viennent les agents du cadastre. La piste y conduit donc à l'opposé de Ram, comme au pôle négatif d'un circuit électrique. Donc, c'est à Ram qu'il faut aller ; point de rassemblement où circulent les agents d'autres mondes. La famille qui vit dans le manque d'hygiène, de soins, de nourriture, toujours, menacée par les Blancs, soumise à l'arbitraire d'une administration inhumaine, cherche la sécurité. Sa première étape est la cantine de Ram. Quand la mère voit l'homme regarder Suzanne d'une manière appuyée, elle demande à sa fille d'être aimable. Suzanne sourit au planteur du Nord. Il faut obéir à la mère, qui offre sa fille à un étranger pour échapper à la souffrance. La liaison va durer un an et demi. Toute la famille, secrètement complice. Cette atmosphère de complicité conduit Suzanne à recevoir un phonographe en échange de l'exhibition de sa nudité. Cette jeune fille faut-il qu'elle soit vue pour qu'elle fasse son chemin dans le monde auquel appartient M. Jo ? Question dont la réponse est évidente, car M. Jo a su exploiter un point faible en lui proposant d'échanger son regard contre le phonographe dont elle désire la possession. Le corps et le monde extérieur

sont donc à l'origine d'un assez triste constat : « C'est ainsi qu'au moment où elle allait ouvrir, se donner au monde, le monde la prostituait³ ». L'enfant s'est trouvée contrainte de se vendre, de se soumettre au regard de l'homme, dans le seul but d'offrir à sa famille un peu de « bien-être ». La mère, qui a encouragé les amants à se rencontrer, se jette sur l'enfant avec des crises de désespoir, elle hurle que sa fille est déshonorée. Mais en même temps, elle lui permet de sortir dans une tenue « d'enfant prostituée ». Ou bien encore, la mère accepte les « dîners fabuleux » au « prix exorbitant ». C'est toujours elle, la mère, dans une conversation avec l'amant, qui discute le prix du déshonneur : « Mon père ne veut pas du mariage de son fils avec votre fille, Madame. Mais il est prêt à vous donner l'argent qui est nécessaire pour liquider vos dettes et quitter l'Indochine⁴ ».

De même, dans *l'Amant*, toutes les discussions avec l'amant montrent le drame sous tous ses aspects : celui de l'enfance obscure, celui de la société injuste, celui de l'amour impossible et, surtout, celui de la folie de la mère qui se dresse tel un archétype de toutes ces femmes qui peuplent l'univers durassien : « Je vois que ma mère est clairement folle (...) dès la naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé⁵ ». La haine attache dès lors fille et mère dans une situation passionnelle qui s'avère être la source du mystérieux silence striant l'écriture : « (...) Je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi (...) Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie (...) Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée⁶ ».

Tout indique que le lien à la mère est un antécédent à la douleur. Elle constitue une dimension essentielle, elle se suffit à elle-même, et nous pouvons nous demander si elle n'est pas le seuil ultime de nos états d'âme. Cette clôture, cet empêchement renvoie à l'univers angoissant vécu par Marguerite Duras enfant dans la fusion destructrice avec sa mère. Que la douleur soit à l'horizon de ses livres et de son écriture, Duras en est consciente. Nous pouvons nous demander si elle ne rejoint pas en cela les analyses de nombreux philosophes. André Comte-Sponville dit, par exemple, que la douleur est un fait, et que celui qui l'a vécue y reconnaît quelque chose de son expérience. La douleur est un mal, et le seul mal. Et tout bien ne se définit même que par rapport à ce mal qu'affronte le sujet : « Quand nous ne souffrons pas, disait Epicure, nous n'avons plus besoin du plaisir⁷ ». Ce n'est pas que le plaisir cesse alors de valoir comme tel, mais qu'il cesse de manquer : ce n'est plus un besoin ; il est le présent même de vivre. Chacun de nous sait que le désir a partie liée, avec la souffrance. Pour que le plaisir soit, il faut donc combattre la douleur, chacun le faisant à sa manière : ainsi, Marguerite Duras le fait par l'écriture.

La peur de la folie maternelle conduit en tout cas la romancière à faire disparaître cette mère. Mais en effaçant la figure de la mère, elle en prend en même temps sa place. Sa folie se substitue à la folie maternelle ; en ce sens, elle tue moins sa mère qu'elle ne la prolonge dans l'hallucination négative d'une identification toujours fidèlement amoureuses : « Il y a eu tout à coup, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère (...) Cette identité qui n'était remplaçante par aucune autre avait disparu et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle recommence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison⁸ ». L'écriture de Marguerite Duras nous fait côtoyer la folie. Elle ne la montre pas de loin, elle ne l'observe ni l'analyse pour en souffrir à distance dans l'espoir d'en sortir. Tout au contraire, la douleur est la toile d'araignée du texte, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et surtout s'établit durablement.

La mort

Il nous paraît, qu'à travers cette fantasmagorie de la séparation et de la douleur que nous avons évoquée, tout tend à exprimer l'obsession la plus humaine et la plus générale qui

soit : l'angoisse de la mort. Cette obsession de la mort se trouve orchestrée et amplifiée par un large registre métaphorique présent dans l'œuvre de Duras.

Dès le début d'*Un Barrage*, la mort du cheval annonce celle de la mère qui n'interviendra qu'à la fin du roman. Le cheval meurt de fatigue tandis que la mère, dont les échecs sont dus à une situation politique et idéologique bien précise (la corruption dans l'administration coloniale), représente également une figure comparable à celles des grands personnages mythiques que sont Phèdre et surtout Médée, mère également morte sous l'écrasement du malheur. Le médecin qui fait remonter l'origine de ses crises à l'écroulement des barrages a peut-être tort. Le malheur de la mère n'a pas une seule cause clairement identifiable : il en a « mille », parmi lesquelles l'écroulement. L'injustice du monde, la difficulté de la vie, le manque, tant de causes et de ressentiments sont restés en elle pour s'accumuler très lentement jour après jour pendant des années : « La mère avait eu pourtant des débuts qui ne le prédestinaient en rien à prendre vers la fin de sa vie une telle importance dans l'infortune, qu'un médecin pouvait parler maintenant de la voir mourir de cela, mourir du malheur⁹ ».

Cette mère représente l'expérience de milliers d'autres individus (ceux à qui ont été attribuées des concessions incultivables), mais elle est la seule qui ait mené un combat contre cette situation. Cette mère a en effet décidé de lutter contre l'injustice des hommes et de la « Nature » : contre les agents du cadastre et contre les vagues du Pacifique : elle est une martyre.

Dans l'univers durassien, la mort rôde comme si elle était une direction unique des conditions les plus caractéristiques de l'individu. La mort comme douleur ou comme désir, peu importe. La mort. Seule est essentielle. Jean Agosti, à qui Suzanne s'est donnée à la fin de l'histoire, a tué l'enfance. La façon dont il a coupé l'ananas qu'il veut donner à la mère et que Suzanne pose sur le lit ; la façon dont la mère le caresse machinalement, font penser à une fatidique transformation. La mère a donné son enfant, l'enfant n'est plus enfant, l'ananas est son substitut.

La scène de la mère morte a rendu Joseph fou de douleur ; mais la véritable apparition de la douleur se manifeste dans *L'Amant*. Rien ne peut abolir le scandale de la mort du petit frère. En effet, l'expression utilisée pour décrire cette douleur s'accompagne d'une accusation contre l'ordre fatal du monde : « Le scandale était à l'échelle de Dieu¹⁰ ». Duras emploie, pour exprimer la profondeur de la douleur, des termes métaphoriques qu'on utilise souvent pour parler du plaisir : « La douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emporté », « Douleur partout répandue¹¹ ». Le corps absent, celui de l'amour, celui du petit frère, est intouchable. Le long passage qui décrit les effets du télégramme annonçant depuis Saïgon la mort du petit frère est proche d'une description mystique à tel point qu'on peut peut-être rapprocher le corps du petit frère de celui du Christ. On ne finira jamais de dénombrer dans les romans de Duras les situations, les images, les mots qui évoquent la mort et nous conduisent à une lecture sans commune mesure avec la lecture systématique et nécessaire à l'analyse des structures du récit. Cette lecture ne peut être qu'une relecture, celle qui vient après d'autres et qui, reprenant les textes à neuf, en parcourt d'un regard distrait l'espace déjà connu : alors quelque signe, un mot, une phrase nous frappent de manière révélatrice. Une sorte de fantasme textuel se constitue alors, semblables aux rêves qui se présentent sous une forme étrangement condensée. Selon Freud, la condensation est en effet l'une des ruses essentielles du « travail du rêve » participant à l'élaboration secondaire d'un contenu manifeste¹².

Désirants / Désirés

Un autre aspect important représente la figure féminine caractéristique de l'œuvre de Marguerite Duras : le désir comme réaction à un manque, le conflit entre désir et interdit, l'opposition entre désir inconscient et désir conscient. Les romans de Duras nous mettent face aux mouvements assez vagues de « l'ombre interne », où désir et amour sont des termes qui

se superposent souvent. Ces termes, malgré leur parenté, sont en général l'objet d'une distinction ; mais chez Duras rien justement n'est distingué.

En tant que sensation, il s'agit d'un mélange ou d'une alternance de sentiments où se mêlent l'admiration, les besoins inassouvis d'affection et d'amour, et le ressentiment. Ce désir est la projection de l'imagination dans la relation à autrui. Chez les personnages féminins, l'imagination se projette toujours sur un objet d'amour impossible ou interdit.

Ainsi, dans les trois romans, ce qui frappe d'abord le lecteur, chez la petite fille, c'est le sentiment d'être mal ou insuffisamment aimée par un père qui a toujours préféré le frère aîné. De ce point de vue, la relation affective ne se situe pas entre le père et la mère, mais dans ce qui unit le frère et la sœur sous le regard d'une seule personne, la mère ; c'est bien une structure triangulaire qui bouleverse la scène primitive en l'inversant. Suzanne (la petite fille), est engagée dans un véritable amour-passion, pour son petit frère. Le manque lié à la mort du père nourrit chez l'adolescente un sentiment ambivalent envers la mère : c'est pourquoi nous voyons apparaître en elle un profond mélange d'amour et de haine.

Dans *Un Barrage contre la pacifique*, l'amour fou de Suzanne pour son frère Joseph, qui s'inscrit dans un schéma scandaleux, introduit une atmosphère de tendresse et de folie. Même si des relations amoureuses sont nouées entre Suzanne et d'autres hommes, (M. Jo ou Agosti), on comprend que le frère, Joseph, reste pour elle l'homme unique de sa vie. Elle éprouve pour lui une passion sans partage de forme très complexe. Cet être constitue à ses yeux le modèle même de l'homme unique.

Cette certitude devient plus limpide encore quand elle assiste à la projection d'un film d'amour. Suzanne désirante, en échappant à la panique du réel, éprouve envers son frère un sentiment de tendresse et d'amour.

Certes, jamais Joseph ne répondra à l'exaltation de Suzanne. Tout reste très abstrait. Mais l'amour du frère et de la sœur est incarné dans une relation de tendresse fraternelle tout à fait neuve. Il ne se fonde pas sur l'absence de désir, mais sur le refus d'y céder. L'amour qui les lie est construit sur l'imagination, c'est-à-dire qu'il ne se situe pas au niveau de la réalisation, sans quoi la relation qui les unit serait mort-née.

Ainsi la volonté de fusion avec le frère trouve son expression concrète à travers une image fantasmée, celle d'un tiers. Il semble que pour Suzanne dans *Un Barrage contre la pacifique*, comme pour la jeune fille de *l'Amant*, l'image de M. Jo ou celle de l'amant chinois, sont toujours associées à celle, fondamentalement obsessionnelle, du petit frère. Jo, c'est en effet la moitié de Joseph. Après avoir évoqué la turbulence du frère, sa faculté de désobéissance lorsqu'il s'en va chasser la panthère au cours de son enfance, Duras raconte la possession de l'adolescente par le jeune Chinois : derrière le corps de l'amant se profile le corps du frère, et à travers lui, celui du « jeune chasseur » trop aimé : « (...) quelquefois, il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps¹³ ».

Duras constitue donc des couples trinitaires qui permettent de partager un désir inconscient censuré. Elle met ainsi en scène le conflit entre désir et interdit qui s'incarne sous une forme que l'interprétation psychanalytique nomme « refoulement ». En un certain sens, Suzanne fait du petit frère son double ; et tout se passe sous le regard de la mère qui, assise en face de M. Jo, les regarde valser sur l'air de Ramona, stupéfiée de leur ressemblance. Ils avaient les mêmes épaules, les mêmes cheveux un peu roux et dans les yeux, la même insolence heureuse. On pourrait dire qu'ils veulent jumeaux, car cette gémellité exprime l'idéal de leur relation et abolit toute distance. Tout se réunit pour Suzanne et son frère, l'air de l'amour, du bonheur et surtout du désir troublé. De plus, la danse du frère et de la sœur est présentée comme une image « dont il faut se défendre ». Pourtant, la fascination de Suzanne pour Joseph se manifeste plus clairement dans *l'Amant*. On la retrouve en effet sous une forme plus émouvante encore. La fragilité du frère et sa peur en font un double de l'amant qu'on a quelquefois des difficultés à distinguer de Joseph : « Avec lui, mon petit frère, je danse. Avec mon amant aussi je danse¹⁴ ».

De même, face au terrible frère aîné, qui essaye de jouer le rôle du père, le petit frère se trouve sans cesse menacé, tout comme l'amant. C'est aussi autour de lui que les images du bonheur enfantin se concentrent sans souillure : « On était des enfants rieurs, mon petit frère et moi¹⁵ ». Le petit frère est l'image dissociée du mal. Il meurt très jeune, victime d'un mal dans lequel on voit confondus la guerre et le frère aîné. Il meurt en effet en décembre 1942, pendant l'occupation japonaise, tandis que le frère aîné devient une figure allégorique du mal et de la guerre : « Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre¹⁶ ». Dans une conversation entre la mère et sa fille, cette dernière déclare : « (...) Tu ne le sais pas, j'aime Paulo plus que tout au monde, plus que toi, que tout¹⁷ ».

La question de ce désir interdit et troublé, banalisé par l'anthropologie et la psychanalyse, ne s'impose pas dans les œuvres de Duras comme franchissement de l'interdiction, mais comme souhait de ne plus percevoir l'altérité. Dans le processus du deuil, c'est aller vers l'empire où règne la douleur. En effet, pour Duras, il n'est de désir que sadique, car l'impossibilité d'établir une authentique relation intersubjective conduit à la négation de l'autre. Ainsi, on découvre que cet amour impossible n'est, pour Duras, qu'une figure qui suturerait la douleur de la déchirure. Duras le confirme elle-même lorsque elle affirme : « L'amour peut-être fait de l'impossible de l'atteindre¹⁸ ».

Le désir féminin

Si nous avons voulu inscrire l'œuvre de Marguerite Duras sous le signe du féminin, c'est parce qu'elle-même donné le point de départ de cette inscription : « La femme c'est le désir. On n'écrit pas au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat¹⁹ ».

Ainsi, la contemplation de la beauté de la femme qu'on trouve dans les œuvres de M. Duras relève d'une esthétique chargée d'une profonde essence spirituelle. La description des corps de femmes est toujours l'expression du désir féminin absolu, impossible à réaliser, car il ne repose que sur le regard.

Dans les trois œuvres que nous étudions, le regard désirant et la puissance des correspondances entre le matériel et le spirituel créent un espace dans lequel l'esthétique et l'érotique se mélangent, comme en témoigne ce passage qui évoque la sublimité du corps féminin : « Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle...Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main²⁰ ». Hélène Lagonelle est l'amie de dix-sept ans dotée d'une beauté extraordinaire, mais elle ne s'adapte pas à la pension. Fille d'un fonctionnaire des postes, elle est promise à l'obéissance conjugale, sacrifiée d'avance, vouée au destin de la plupart des femmes : « Elle, on peut la marier, l'établir dans la conjugalité, l'effrayer, lui expliquer ce qui fait peur et qu'elle ne comprend pas, lui ordonner de rester là, d'attendre²¹ ». Ici, le pronom personnel indéfini « on » indique implicitement l'instance qui appartient au monde bourgeois, lequel voue la femme à la passivité et à la dépendance. Cette situation nous indique que la vie d'Hélène Lagonelle s'inscrira dans la ligne tracée par ce monde bourgeois : le mariage, l'ennui, l'attente, etc.

On constate qu'Hélène Lagonelle est faible. Cette faiblesse est proche de celle du petit frère et de l'amant chinois et c'est ainsi que le trajet du désir recommence toujours chez Duras, afin de nous placer une fois encore devant un amour qui est comme le redoublement d'un autre : « Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme...²² ». Comme s'il fallait à la jeune fille, pour incarner toutes les ambivalences du désir, être à la fois celle qui possède, qui regarde, qui agit et surprend, dans une abondance d'identités cumulatives. Comme tous les personnages de M. Duras, elle revit la scène de frustration de son désir au centre du triangle : ici, Hélène Lagonelle, la jeune fille et l'amant chinois. Les trois personnages sont unis par le désir qui passe de l'un à l'autre. Mais il est important de signaler que l'union des corps féminins ne se réalise que dans l'imagination, dans le regard désiré. La parole est toujours au service de l'intérieur d'un désir qui ne repose que sur la vision du corps intouchable. En effet,

tout se passe comme si la passion était condamnée à être toujours différée, parce qu'elle n'est pas le point le plus abouti pour l'être humain, comme si le désir devait indéfiniment subsister et demeurer solitaire: « Je suis exténuée par le désir d'Hélène Lagonelle. Je suis exténuée par le désir²³ ». Hélène Lagonelle est l'exemple parfait qui illustre ce désir féminin que rien ne peut impressionner ni arrêter. Tous les personnages féminins de M. Duras sont plongés dans l'océan du désir : « Toutes mes femmes. Elles sont envahies par le dehors, traversée, troublées de partout par le désir²⁴ ». On comprend que le désir peut faire appel au regard porté sur un objet d'amour qui est de l'ordre de l'intellect. Ce genre de désir est éprouvé par le Chinois pour la petite Française qui ne ressemble pas aux autres femmes, car elle est celle qui veut écrire : « Tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire²⁵ ».

Cette volonté d'écrire résume et justifie toutes les provocations : d'abord celle d'aimer un étranger au su et vu de toute la colonie, puis celle de refuser les modèles traditionnellement imposés aux femmes de son époque, l'envie de partir et la conscience précoce du désir.

Une lecture autobiographique de la figure féminine dominante de l'univers durasien

Selon l'expression de Duras, la publication de *L'Amant* en 1984 a fait d'elle un « écrivain mondial ». La question se pose alors de savoir pourquoi *L'Amant* joue-t-il ce rôle révélateur, alors que son auteur a déjà fait auparavant le lien entre sa vie et son œuvre. Une lecture de l'ensemble de ses publications nous montre que tous les aspects déjà évoqués dans des livres, entretiens et déclarations antérieurs, sont rassemblés pour la première fois dans *L'Amant*. Ainsi, même si elle n'a jamais cessé de raconter, de multiples façons son histoire et sa vie, on constate que c'est le je(u) autobiographique qui seul autorise l'interprétation proprement autobiographique de ce roman.

Toutefois, le « je » autobiographique utilisé dans *L'Amant* est équivoque ; en effet, le personnage qui s'exprime à la première personne n'est pas nommé. Le livre s'ouvre par la description du visage « dévasté » de la locutrice et son désir d'écrire son passé : un homme s'approche et affirme qu'il trouve aujourd'hui ce visage plus beau qu'autrefois. Cette réflexion sur l'évolution du visage renvoie la narratrice à son passé, à son visage de jeune fille de quinze ans et demi, avant le passage sur le Mékong. Elle abandonne l'épisode de la concession perdue dans la brousse cambodgienne où elle a passé son enfance, pour évoquer désormais ses études secondaires dans la pension de Saïgon. Cet événement marque un tournant dans la vie de Marguerite Duras, à savoir que *L'Amant* est une « quête des origines ». Pourtant, à la sortie du livre, elle s'est timidement défendue, en tentant de revendiquer la construction du roman et l'enchevêtrement des récits qui le composent, répétant que *L'Amant* était une fiction et non un récit autobiographique.

Mais qui est Marguerite Duras ? Elle est la fille d'Henri Donnadiou, mais elle abandonne le patronyme de Donnadiou quand elle publie son premier livre *Les Impudents*. Elle se donne un pseudonyme emprunté à une petite cité viticole du Lot-et-Garonne où son père avait une propriété : Duras. On constate que dans le signe de son nom, quelque chose d'indescriptible indique que le nom du père Donnadiou « Don-à-Dieu » l'a vouée fatalement à un non-amour. Ce nom l'identifie également aux enfants donnés à Dieu : on lâchait et confiait autrefois à Dieu l'enfant, que l'on l'abandonnait. C'est exactement le cas de l'auteur, après la mort de son père, malgré la présence d'une mère qui se sacrifie pour ses trois enfants. Marguerite Duras a toujours eu l'impression qu'elle était exclue de l'amour maternel. Il nous paraît important, afin de garantir autant que possible l'authenticité de la restitution des événements, de revivre réellement ces souvenirs centrés sur quelques figures dominantes.

La mère

Nous suggérons que l'un des axes affectifs essentiels de l'œuvre de Duras est centré autour de la figure maternelle. Si nous voulons rendre compte de la relation mère-fille, il est

important d'étudier la vie et la personnalité de la mère « folle » d'*un Barrage contre le Pacifique*. D'origine modeste, elle est institutrice. Après avoir épousé un enseignant, elle part avec celui-ci pour la « colonie ». Dans *l'Amant de la Chine du Nord*, Duras raconte que sa mère a été nommée en Indochine française en 1905. Le père est mort après lui avoir donné trois enfants. C'est après ce décès que les difficultés ont commencé. Duras nous raconte que sa mère a joué du piano, pendant dix ans, tout en continuant à enseigner le français. Elle achète une concession pour devenir riche et mettre pour toujours ses enfants à l'abri du besoin, ignorant que cette concession est incultivable.

Nous pouvons aisément supposer que l'absence du père a donné au fils une place centrale : celle d'un époux de substitution, qui traite avec la mère d'égal à égal, mais se cache une tendresse authentique qui montre la profondeur des sentiments envers la mère. Parlant de sa mère à sa sœur, Joseph dit : « Merde, faut penser à elle aussi (...). Elle a jamais beaucoup rigolé, elle rigole plus jamais. Trop vieille pour ça, elle n'a plus le temps²⁶ ». Cette vérité est confirmée dans la biographie de Marguerite Duras : même lorsqu'elle était jeune, les élèves de l'école craignaient sa mère. Les rapports ne manquent pas de souligner ses défauts : ses supérieurs hiérarchiques la critiquent. Ces interprétations révèlent un malaise dans les rapports avec le monde extérieur, car ce dernier est synonyme de peur, d'angoisse, de menace et de danger. Ses enfants la font souffrir : le fils aîné disparaît des nuits entières pour fumer l'opium et ne rentre que pour lui soutirer de l'argent. Elle désespère de tout selon ce qu'elle confie à sa fille. Elles pleurent ensemble. La fille crie contre la mère puis elle demande pardon. Toutes deux, mère et fille restent ensemble dans la nuit pour parler de lui.

Finalement, le fils aîné repart une nouvelle fois, et c'est pendant son absence que la mère achète la concession. Terrible aventure. Cette mère est prête à tout pour ses enfants ; elle se métamorphose : tantôt elle est pianiste, tantôt capitaine d'industrie ou princesse des rizières, sans interrompre sa carrière de petit fonctionnaire. Une lecture attentive des textes nous montre que la mère est censée avoir des dons surnaturels. Duras raconte dans ses livres que sa mère apprendra la mort du père avant l'arrivée du télégramme, par un signe qu'elle est la seule à avoir vu et à savoir entendre.

La mère voit également son père mort, elle lui parle, l'appelle comme quand elle était petite. Elle se sent abandonnée par le père. La mère ne parle qu'aux morts. Cette « folie » de la mère lui confère une dimension symbolique et le combat contre la montée des eaux sur sa concession ajoute encore à celle-ci une composante tragique. Cette dimension se lit notamment dans la haine et l'amour que lui portent ses enfants. En écrivant *l'Amant*, Duras dira avoir eu le sentiment d'être débarrassée de toute contradiction : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on se portait les uns les autres²⁷ ». On comprend qu'entre mère et enfants, existe une relation amoureuse très ambiguë. Mais vis-à-vis de la fille, la mère éprouve une jalousie violente qui touche au désir d'écrire : « Je lui ai répondu que ce que je voulais avant tout autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est (...) La saleté, ma mère, mon amour²⁸ ».

Ainsi, nous sommes en face du stéréotype de la mère possessive dont les enfants précipiteront la mort, une fois qu'elle sera devenue la vieille femme nourrie de rêves, de projets de chimères, dernière représentante de ces êtres assez naïfs pour croire que la Colonie et l'Orient, peuvent offrir la fortune. Ainsi la mère représente une figure mythique du pauvre en tant que symbole de la féminité. Elle n'est pas un individu, une personne distincte. Elle est toute une histoire de la « folie », qui ressemble à la folie de la mendicante, autre figure dominante dans l'œuvre comme dans la vie de Marguerite Duras.

La mendiante

L'histoire de la mendiante qui court dans tous les récits de Marguerite Duras à partir du Vice-consul, a sans doute des origines autobiographique. Cette femme, qui a bouleversé la vie de Duras, et qui lui a fait peur dans son enfance, semble hurler tout le temps. Mais qui est cette mendiante ? Qui est cette « folle » que Duras a connue ? Elle entre dans la maison, un enfant sur les bras, pourchassée, battue, reniée. Elle traverse le pays pour vendre son enfant. La folie de la mendiante commence par un traumatisme, celui de la séparation brutale d'avec la mère qui l'a chassée en raison de sa maternité : elle est en effet tombée enceinte après être allée dans la forêt avec un pêcheur voisin. Le rejet de la jeune fille à la suite de cet événement provoque un douloureux arrachement, non à l'amant, mais à la mère.

La mère, quant à elle, est liée à la vie du corps, car elle est la nourrice et la distributrice du riz chaud : « Je veux retourner à Battambany pour un bol de riz chaud, ensuite je repartirai pour toujours²⁹ ». Mais la mère fait aussi partie de son corps. La naissance de l'enfant qui se prépare la ramène au désir de fusion avec sa mère : « Elle part, elle part pour chercher un endroit où le faire, un trou, quelqu'un qui le prenne à son arrivée et le sépare complètement, elle cherche sa mère fatiguée qui l'a chassée³⁰ ». Mais après la naissance de l'enfant, elle s'éloigne sur la route de l'abandon définitif de sa mère, et elle rencontre alors la folie dans la forêt.

Dans *Un Barrage contre le pacifique*, Duras nous raconte la suite de cette histoire. Elle donne sa petite fille à la mère de Duras qui la soignera, lui construira un berceau, lui consacra ses jours et ses nuits. Mais la petite fille meurt en s'étouffant. De sa bouche sortiront des vers. Cette histoire provient d'un épisode réellement vécu par Marguerite Duras vers l'âge de huit ans. Sa mère avait en effet acheté la petite fille de la mendiante, moyennant une piastre. Un jour, tandis que la petite mourait, la mendiante qui sans cesse cherchait à se sauver, s'est enfuie. Duras a souvent affirmé l'authenticité de cette histoire. Ce souvenir dont Duras déclare qu'elle ne pouvait pas l'évoquer sans souffrance, prend dans son œuvre une dimension symbolique. La mendiante, dont le visage est maigre comme la mort, représente une allégorie de la folie qui constitue une situation pire que la mort. Le personnage de la mendiante incarne plusieurs images. Tout d'abord, celle du chagrin de la narratrice à la mort de cette petite fille, qui « mourra à l'intérieur de la maison en robe de dentelle³¹ ». Mais avec le temps, cette figure de la mendiante prend la dimension d'un archétype. Elle se multiplie pour atteindre d'une certaine manière une sorte d'identité universelle qu'on peut dire « surnaturelle » : « Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta³² ».

La mendiante est une figure mythique dans l'œuvre de Marguerite Duras. Elle représente, dans l'extrémité de sa pauvreté, une image de la misère matérielle et morale. Elle est, comme la mère de Marguerite Duras, obligé de vendre sa fille pour vivre. Rejetée de tous, elle est aussi l'image de la mère trahie et volée par les agents du cadastre. Toute l'histoire de la folie de la mendiante l'a rendue indistincte. Elle fait partie de la masse des mendiants et des lépreux qui envahissent les rues de Calcutta. La mendiante représente le mythe du colonisé ou de l'exploité, mythe qui rejoint celui de la féminité. Cette lecture mythique nous la trouvons dans le texte en mettant la jeune mendiante au pluriel : « Les autres comme elle ? (...) Quand tu parles d'elle, je la vois parmi des jeunes filles, d'autres jeunes filles, je les vois vieilles entre Siam et la forêt, et jeunes à leur arrivée à Calcutta...³³ ». En effet, l'errance de la mendiante, sa marche géographique, ne sont qu'une image métaphorique d'un voyage dirigé vers les lieux où ne se rencontrent que la folie et la perte : « Elle crie et elle rit à gorge déployée !! » (...) « Elle prend la direction du tournoiement du monde³⁴ ».

Ainsi, nous voyons glisser, de métaphores en métaphore, le mouvement continu de la mendiante : « Elle commence à descendre vers la mer, vers la fin. Elle dévale de sa grande marche maigre les pentes de la forêt. Elle traverse, traverse³⁵ ». Cette marche s'arrête derrière l'ambassade de France, ce qui permet à cette figure de devenir comme immortelle en s'inscrivant dans la mémoire de la narratrice puis, de façon définitive, dans l'œuvre de Duras :

« Calcutta, elle reste...³⁶ ». La marche de la mendicante s'arrête à ce point précis, car c'est que réside une autre figure féminine porteuse de folie, comme son double inversé, en la personne de l'épouse de l'ambassadeur de France : Anne-Marie-Stretter.

Anne-Marie-Stretter

Cette figure, évoquée à plusieurs reprises dans les œuvres de Duras, incarne, comme toutes les femmes déjà présentées, les nombreux visages de la féminité (séduction, folie, désir, absence). Elle constitue le modèle d'un personnage autour duquel se fonde tout un cycle romanesque dans les œuvres de Duras : *Le Vice-Consul*, *India song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Le caractère que l'auteur attribue au personnage d'Anne-Marie Stretter nous indique que son modèle semblait extrêmement séduisant pour la petite fille. Elle est toujours aux antipodes du personnage de la mère. Dans *l'Amant*, comme dans toutes les œuvres de Duras, cette femme adultère s'oppose notamment au personnage de la mère qui n'a plus aucun goût pour le plaisir. Anne-Marie-Stretter, comme toutes les femmes déjà caractérisées par une différence remarquable qui les séparent des autres, a fait l'expérience de la folie amoureuse qui rend capable d'aller jusqu'à la mort : « ...à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour³⁷ ». Cette figure dévoile certains rapports étroits entre la vie et l'écriture. Qui est Anne-Marie-Stretter, Cette femme si lisse, si convenable, mariée, mère de deux filles, et à cause de laquelle un jeune homme se suicide, Marguerite Duras prétend qu'elle a vraiment existé.

On peut en tout cas constater que ce personnage opère la synthèse de deux femmes réelles : l'une était femme d'un administrateur que Marguerite Duras a rencontrée quand elle était petite, et dont la beauté l'avait frappée. L'autre s'appelait Elizabeth Striedter et devient par l'écriture durassienne déesse de la vie et de la mort. Pour Marguerite Duras, elle unit en effet l'amour et la destruction. Elle est l'une des images archétypales de ses romans. Dans *Les Lieux*, Duras dit : « Quelquefois je me dis que j'ai écrit à cause d'elle³⁸ ».

Cette figure possède donc la dimension d'un symbole essentiel dans la vie de Duras ainsi que dans son œuvre. Elle est derrière elle, elle la suit, et l'auteur se demande si les autres femmes de ses livres ne l'ont pas longtemps masquée. Femme d'ambassadeur, adultère, opposée de la mère de la narratrice qui « vivait comme une nonne », elle est encore, pour la narratrice, celle qui présente les images d'une vie interdite à l'enfant pauvre, (les tennis, les bais ralentis des administrations générales). L'adolescente s'identifie à l'aventure amoureuse de cette femme, au point que le texte de *l'Amant* confond les deux histoires.

Dans *l'Amant*, toutes deux sont vouées à un amour impossible et scandaleux, mais magnifique. Toutes deux partagent en effet le même isolement et le même royaume. La narratrice est fascinée par le fantôme de femme, errant. Elle incarne l'image de la femme adultère, Anne-Marie-Stretter, toujours en proie au regard des autres, notamment à celui des enfants et des hommes.

Dans la biographie de l'auteur, on lit qu'elle aimait aussi chez Elizabeth Striedter la mépris de la vie coloniale. Alors qu'elle menait une fastidieuse existence mondaine, tout à coup elle bascule dans une autre vie, celle du désir et des sens. C'est pourquoi Duras envoyait cette femme qui pour elle était « la femme » et défiait sa classe sociale. Anne-Marie-Stretter connaît quant à elle la solitude la plus totale : le désespoir l'a envahit et la conduit au suicide. Dans les propos qu'elle tient sur ce personnage, Duras en revient toujours à sa rencontre avec Elizabeth Striedter, sorte de « Scène primitive », qui passe par l'alliance du désir et de la mort.

Selon la biographie de l'auteur, le 13 octobre 1977, après avoir vu *India Song*, la petite fille d'Elizabeth Striedter envoie à Duras une lettre dans laquelle elle lui apprend que sa grand-mère vit dans une maison de retraite de la banlieue parisienne. Elle l'invite à la rencontrer, mais Duras ne répond pas. Le 15 novembre, Elizabeth Stridter lui écrit : « Madame, vous avez raison de rester silencieuse. A travers la jeune femme que j'étais, votre

imagination a créé une image fictive et qui garde son charme justement grâce à cet anonymat mystérieux et qu'il faut préserver. J'en suis si profondément consciente moi-même que je n'ai pas voulu lire votre livre, ni voir votre film. Discretions de souvenir, d'impressions qui gardent leur valeur à rester dans l'ombre, dans la conscience de réel, devenu irréel...³⁹ ». Le 8 octobre 1978 qu'Elizabeth ferme les yeux pour toujours, à l'âge de quatre-vingt-onze ans, mais Duras répond à ce décès en affirmant qu'Anne-Marie-Stretter « a mille ans, elle a vécu mille ans⁴⁰ ».

Mille ans, car elle est pour Marguerite Duras l'incarnation de Calcutta. Elle est ouverte à tout, à Calcutta, à la misère, à la faim, à l'amour, au désir. C'est tout cela, Anne-Marie-Stretter, au cœur le plus ardent du mythe de la féminité selon Marguerite Duras.

A travers la remontée vers l'enfance, ses lieux, et ses figures féminines dominantes on est donc toujours avec elle dans cette terre natale qui est la vie, et la seule route conduisant à l'écriture dominée par le je(u) autobiographique entre réalité et fiction.

Notes

- [1] Duras, M., *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, Paris, 1991, p. 143.
- [2] Duras, M., Port Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977, p. 23.
- [3] Ibid., p. 73-74
- [4] Duras, M., *L'Amant de la Chine du Nord*, Op. cité., p. 164
- [5] Duras, M., *L'Amant*, Minuit, Paris, 1984, p. 40
- [6] Ibid., Op. cité., pp. 34-35
- [7] Cité par André Comte-Spouville, *Une éducation philosophique*, PUF, France, 1989, p. 325
- [8] Duras, M., *L'Amant*, Op. cité p. 105
- [9] Duras, M., *Un Barrage contre le pacifique*, Gallimard, Paris, p. 22
- [10] Duras, M., *L'Amant*, Op. cité., p. 127
- [11] Duras, M., *L'Amant* Op. cité., p. 127
- [12] Sigmund, F., *L'Interprétation des rêves*, PUF, France, [1967], nouvelle édition révisée, 1999, p. 242
- [13] Duras, M., *L'Amant*, Op. cité., p. 122
- [14] Duras, M., *L'Amant*, Op. cité., p. 68
- [15] Ibid., p. 78
- [16] Ibid., p. 71
- [17] Duras, M., *L'Amant de la Chine du Nord*, Op. cité., p.30
- [18] *Magazine littéraire*, Interview avec M. Duras, N° 278, juin 1990.
- [19] Duras, M., Michelle Porte, *Le lieux de Marguerite Duras*, Op. cité., p. 102
- [20] Duras, M., *L'Amant*, Op. cité., p. 89
- [21] Ibid., p. 90
- [22] Ibid., p. 92
- [23] Ibid., p. 91
- [24] Duras, M., X. Gautier, *Les parleuses*, entretien avec Xavière Gauthier, Minuit, Paris, 1974, p. 232
- [25] Ibid., p. 28
- [26] Ibid., p. 145
- [27] Duras, M., *L'Amant*, Op. cité., p. 34
- [28] Ibid., p. 31
- [29] Duras, M., *Le Vice-Consul*, Gallimard, Paris, 1965, p. 22.
- [30] Ibid., p. 25
- [31] Ibid., p. 106
- [32] Ibid.
- [33] Duras, M., *Le Vice-Consul*, Op. cité., p. 180.
- [34] Ibid., pp. 106-107
- [35] Ibid., p. 107
- [36] Ibid., p. 71
- [37] Duras, M., *L'Amant*, Op. cité., p. 111.
- [38] Duras, M., Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Op. cité., p. 65.
- [39] Adler, L., *Marguerite Duras. Biographie*, Gallimard, Paris, 1998, p. 406.
- [40] Duras, M., *Les Lieux*, Op. cité., p. 69.

Bibliographie

- Comte-Spouville, A., *Une éducation philosophique*, PUF, France, 1989.
- Duras, M., *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris, 1950.
- Duras, M., *Le Vice-Consul*, Gallimard, Paris, 1965.
- Duras, M., X. Gautier, *Les parleuses*, entretien avec Xavière Gauthier, Minuit, Paris, 1974.
- Duras, M., *L'Amant*, Minuit, Paris, 1984.
- Duras, M., *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, Paris, 1991.
- Duras, M., Port, Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977.
- Magazine littéraire*, Interview avec M. Duras, N° 278, juin 1990.
- Freud, S., *L'Interprétation des rêves*, PUF, France, [1967], nouvelle édition révisée, 1999.