

**Universit  de Çukurova**  
**Institut des Sciences Sociales**  
**D partement d'Enseignement**  
**de la Langue Française**

107451

**LE FACTEUR DE L'INCONSCIENT DANS LES ROMANS**

**DE MARGUERITE DURAS**

107451

**Sultan Birg l ARSLAN**

**Conseiller de Th se : Prof. Dr. Ahmet Necmi YAŐAR**

**THESE DE MAITRISE**

**Adana / 2001**

**T.C. YUKSEK ÜRETİM KURULU  
DOKUMANTASYON VE ARŐEV**

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan .....  


Prof.Dr. Necmi YAŞAR

Üye .....  


Yrd.Doç..Dr. Turan PAKER

Üye .....  


Yrd.Doç..Dr. Mediha ÖZATEŞ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

28.12.2001

  
Prof.Dr. Mahir FİSİNOĞLU  
Enstitü Müdürü  


## **TABLES DE MATIERES**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>REMERCIEMENTS</b> .....   | <b>i</b>  |
| <b>RESUME (TURC)</b> .....   | <b>ii</b> |
| <b>RESUME (FRANÇAIS)</b> .....   | <b>iv</b> |
| <b>INTRODUCTION</b> .....  | <b>1</b>  |
| <b>PARTIE THEORIQUE</b>  |           |
| <b>I. PSYCHANALYSE, CRITIQUE ET CREATION</b> .....                             | <b>3</b>  |
| <b>1.1. Vue générale sur la création</b> .....                                 | <b>3</b>  |
| <b>1.2. Psychanalyse et création</b> .....                                     | <b>4</b>  |
| <b>1.3. Facteur de l'inconscient dans la création</b> .....                    | <b>6</b>  |
| <b>1.4. Naissance de la psychanalyse littéraire</b> .....                      | <b>9</b>  |
| <b>II. METHODE PSYCHOCRITIQUE</b> .....  | <b>12</b> |
| <b>2.1. But et frontières de la psychocritique</b> .....                       | <b>12</b> |
| <b>2.2. Autres méthodes de critique littéraire contemporaines</b> .....        | <b>16</b> |
| <b>2.2.1. Critique Thématique</b> .....  | <b>16</b> |
| <b>2.2.2. Nouvelle Critique</b> .....  | <b>17</b> |
| <b>III. MARGUERITE DURAS ET SON ŒUVRE</b> .....                                | <b>19</b> |
| <b>3.1. Esthétique et techniques narratives dans l'œuvre durassienne</b> ..... | <b>19</b> |
| <b>3.2. Carrière romanesque de Marguerite Duras</b> .....                      | <b>23</b> |
| <b>3.2.1. Première période</b> .....   | <b>23</b> |

|   |    |
|---|----|
| 3.2.2. Deuxième période .....                   | 24 |
| 3.2.3. Troisième période .....                  | 26 |
| 3.3. Marguerite Duras et Le Nouveau Roman ..... | 27 |

## **PARTIE PRATIQUE**

### **APPLICATION DE LA PSYCHOCRITIQUE AUX ROMANS DE MARGUERITE DURAS**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>I. STRUCTURES OU S'EXPRIME L'INCONSCIENT .....</b> | <b>30</b> |
|---|-----------|

#### **II. STRUCTURES INVOLONTAIRES ET**

|                                |           |
|--------------------------------|-----------|
| <b>LEUR METAMORPHOSE .....</b> | <b>38</b> |
|--------------------------------|-----------|

|  |           |
|--|-----------|
| <b>2.1. RESEAUX D'ASSOCIATIONS .....</b> | <b>38</b> |
|--|-----------|

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 2.1.1. Image de l'oiseau ..... | 38 |
|--------------------------------|----|

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 2.1.2. Image de la forêt ..... | 47 |
|--------------------------------|----|

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 2.1.3. Image de la mer ..... | 50 |
|------------------------------|----|

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 2.1.4. Image de la mendiante ..... | 53 |
|------------------------------------|----|

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 2.1.4.1. Séparation de la mère ..... | 55 |
|--------------------------------------|----|

|   |    |
|---|----|
| 2.1.4.2. Vide, recherche et attente ..... | 56 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.1.4.3. Oubli, mémoire et folie ..... | 58 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.1.5. Autres images et symboles de l'œuvres durassienne ..... | 60 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.1.5.1. La musique, le cri et la voix ..... | 60 |
|--|----|

|                           |    |
|---------------------------|----|
| 2.1.5.2. Les bijoux ..... | 61 |
|---------------------------|----|

|                           |    |
|---------------------------|----|
| 2.1.5.3. Les fleurs ..... | 62 |
|---------------------------|----|

|   |            |
|---|------------|
| <b>2.1.4. Modalités de la destruction dans l'univers</b>                  |            |
| <b>des textes durassiens .....</b>  | <b>63</b>  |
| <b>2.1.6.1. La décomposition .....</b>                                    | <b>64</b>  |
| <b>2.1.6.2. La combustion .....</b>                                       | <b>65</b>  |
| <b>2.1.6.3. La pétrification .....</b>                                    | <b>67</b>  |
| <b>2.1.6.4. La dévoration .....</b>                                       | <b>68</b>  |
| <b>2.2. Ambivalences et sentiments contradictoires .....</b>              | <b>70</b>  |
| <b>2.2.1. Effets ambivalents du temps sur l'amour .....</b>               | <b>72</b>  |
| <b>2.2.2. Ambivalence «amour/mort» .....</b>                              | <b>76</b>  |
| <b>2.2.3. Ambivalence de la mère et la scène des coups .....</b>          | <b>79</b>  |
| <b>2.2.4. Ambivalence du père et la scène du bal .....</b>                | <b>82</b>  |
| <b>2.3. Inceste .....</b>   | <b>86</b>  |
| <b>2.3.1. Inceste fille/père .....</b>                                    | <b>87</b>  |
| <b>2.3.2. Inceste sœur/frère .....</b>                                    | <b>88</b>  |
| <b>2.4. Analyse de trois ouvrages de Marguerite Duras .....</b>           | <b>93</b>  |
| <b>2.4.1. <i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i> .....</b>                 | <b>93</b>  |
| <b>2.4.2. <i>Le Vice-consul</i> .....</b>                                 | <b>109</b> |
| <b>2.4.3. <i>La Maladie de la mort</i> .....</b>                          | <b>133</b> |
| <b>III. INTERPRETATION DU MYTHE PERSONNEL.....</b>                        | <b>147</b> |
| <b>3.1. Nostalgie paternelle, inceste et ambivalence amour/mort .....</b> | <b>147</b> |
| <b>3.2. Haine ressentie pour la mère .....</b>                            | <b>155</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>3.3. Dérives des sentiments et des comportements .....</b>          | <b>161</b> |
| <b>3.4. Fascination des personnages réels .....</b>                    | <b>168</b> |
| <b>3.4.1. Mendiante .....</b>  | <b>169</b> |
| <b>3.4.2. Anne-Marie Stretter .....</b>                                | <b>171</b> |
| <b>3.4.3. Yann Andréa .....</b>  | <b>174</b> |
| <b>3.5. Images fantaisistes relatives à la nature et la voix .....</b> | <b>175</b> |
| <b>IV. CONTROLE BIOGRAPHIQUE .....</b>                                 | <b>178</b> |
| <b>CONCLUSION .....</b>  | <b>186</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>   | <b>188</b> |



## Remerciements

Je remercie tout particulièrement M le Prof. Dr. Ahmet Necmi YAŞAR qui a dirigé ce mémoire, et m'a assuré de son soutien moral et de ses conseils généreux qui m'ont permis de mener à bien ce travail.

Je remercie également Mme Marie Françoise ABAK d'avoir eu la gentillesse de corriger mes traductions en français, et d'avoir pris la peine de relire la dernière version de ce travail, Mme le Maître de conférence Ayten Er KILIÇ de m'avoir fourni des documents livresques dont j'ai largement profité.

**ÖZET****MARGUERITE DURAS ROMANLARINDA BİLİNÇDİŞİ FAKTÖRÜ**

**Sultan Birgül ARSLAN**  
**Yüksek Lisans Tezi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı**  
**Danışman : Prof. Dr. Ahmet Necmi YAŞAR**  
**Aralık 2001, 192 sayfa**

*Psikokritik Yöntem* kullanılarak yürütülen bu çalışmada, yazar Marguerite Duras'ın bilinçdışı kişiliğinin yaratıcı Ben'ini nasıl yönlendirdiği ve romanlarına nasıl etki ettiği konusuna açıklık getirilmesi amaçlandı.

Söz konusu bu çalışmanın konusu ve kapsamını daha ayrıntılı bir biçimde ifade etmek gerekirse; birbirine yakın durumlar olarak görülen *esin* ve *yaratma* kavramları, tarihsel gelişimleri içerisinde farklı okul ve akımlara bağlı görüşler ortaya konularak karşılaştırılmalı bir yöntemle ele alındı. Psikanalizin bir yazın eleştirisi yöntemi olarak nasıl kullanıldığı açıklandıktan sonra, Sigmund Freud'un *serbest çağrışımlar* yönteminden hareketle 1948 yılında Charles Mauron tarafından ortaya atılan Psikokritik Yöntemi'nin amacı ve sınırları belirlendi. Psikokritik Yöntem *Klasik Eleştiri*, *Tıbbî Psikanaliz*, *Tematik Eleştiri* ve *Yeni Eleştiri* yöntemleri ile karşılaştırılarak, bu eleştiri yöntemlerinin benzer ve farklı yanları ortaya çıkarıldı.

Psikokritik Yöntemi Marguerite Duras romanlarına uygulamadan önce, genel bir bakış açısıyla yapıt, estetik ve teknik yönlerden incelenerek Duras anlatısının özellikleri ve özgün yanları sergilendi.

Metin odaklı bu çalışmamızda; yazarın metinleri üst üste konularak, metinlerdeki *çağrışım ağları*, *imge gruplaşmaları* ve *saplantısal izlekler* ortaya çıkarıldı. Bu istem dışı kalıpların yapıt boyunca nasıl tekrarlanıp değişikliğe uğradıkları araştırılarak, bunların yazarın bilinçdışının göstergeleri olarak



değerlendirmesi yapıldı. Böylelikle, fikir çağrışımları ve yaratıcı imgegücünde kendini gösteren, iç dünyası, masal ya da mit dünyası diyebileceğimiz, yazarın *kişisel söylen*'ine ulaşılmış oldu. Yazarın kişisel söyleni ruhçözümsel verilerle yorumlanarak, bu söylenin nasıl oluştuğu ve yapıta nasıl yansıdığı açıklandı. Sonuçlar yaşamöyküsel verilerle karşılaştırıldı.

Böylelikle, yazarın yaşamı ve yapıtı birlikte çözümlenerek, yapıtın oluşumunu hazırlayan gizil içeriğin kaynağı gün ışığına çıkartılmış oldu.

*Marguerite Duras Romanlarında Bilinçdışı Faktörü* başlıklı çalışmamızda, yazarın imge evreninin bütünlüğünü bozmamak ve çalışmanın bu yönüyle eksik kalacağı endişesiyle yazarın romanları dışında öykü, tekst, senaryo ve tiyatro yapıtlarına da yer verildi.

Bunun yanı sıra Marguerite Duras'ın *Lol Stein'in Kendinden Geçışı*, *Konsolos Yardımcısı* ve *Ölüm Hastalığı* adlı kitapları derinlemesine incelenerek yorumlandı.

Sonuç olarak bu Yüksek Lisans Tezi yazarın bilinçdışı kişiliği ve yapıtı arasındaki ilişkilerin bağlantı noktalarını ortaya koyarak Duras yapıtı konusundaki bilgi ve yorumumuzu zenginleştirecektir.

**Anahtar sözcükler:** izlek, imge, simge, çağrışım, kişisel söylen.

**RESUME****LE FACTEUR DE L'INCONSCIENT DANS LES ROMANS DE  
MARGUERITE DURAS****Sultan Birgül ARSLAN****Thèse de Maîtrise, Département d'Enseignement de la Langue Française****Conseiller de Thèse : Prof. Dr. Ahmet Necmi YAŞAR****Décembre 2001, 192 Pages**

Dans ce travail, nous nous sommes fixés comme objectif de mettre en lumière la façon dont la personnalité inconsciente de Marguerite Duras, l'écrivain, a orienté son Moi créatif et influencé ses romans. Pour cela, nous avons eu recours à *La Méthode Psychocritique*.

S'il faut exprimer en détail le thème et le contenu de notre travail, considérés comme des concepts proches l'un de l'autre, les concepts «inspiration» et «création» ont été analysés dans leur développement historique avec une méthode comparative en révélant les opinions dépendant d'écoles et de mouvements différents. Après avoir expliqué comment la psychanalyse est utilisée comme méthode de critique littéraire, on a défini le but et les frontières de la méthode psychocritique proposée par Charles Mauron en 1948, influencé par la méthode des «libres associations» de Freud. Comparant la psychocritique avec les méthodes de «la critique classique», de «la psychanalyse médicale», de «la critique thématique» et de «la nouvelle critique», on a fait apparaître leurs côtés ressemblants et différents.

Avant d'appliquer la psychocritique aux romans de Marguerite Duras, abordant l'œuvre du point de vue de l'esthétique et de la technique avec une perspective générale, on a donc présenté les traits caractéristiques et les côtés originaux de l'écriture durassienne.

Dans notre travail focalisé sur le texte; en superposant des textes de l'auteur, on a fait apparaître des réseaux d'associations, des groupements d'images et des thèmes obsédants. Etudiant comment se répètent et se modifient à travers l'œuvre

ces structures involontaires, on les a évaluées comme signes de l'inconscient de l'écrivain. On a ainsi défini le mythe personnel de l'écrivain, que l'on peut nommer son monde intérieur, son monde fabuleux ou mythique qui se manifeste à travers les associations d'idées et la fantaisie imaginative. Interprétant le mythe personnel de l'écrivain à l'aide des données psychanalytiques, on a mis au jour comment ce mythe s'était constitué et reflété dans l'œuvre. Les résultats acquis ont été comparés avec les données biographiques.

Analysant conjointement la vie et l'œuvre de l'auteur, nous avons donc mis à la lumière l'origine du contenu latent qui prépare la constitution de l'œuvre durassienne.

Dans notre travail intitulé *Le Facteur de l'Inconscient dans les Romans de Marguerite Duras*, pour ne pas briser l'unité de l'univers imaginaire de l'auteur et par souci de produire un travail le plus complet possible, nous avons utilisé des récits, textes, théâtres et scénarios ainsi que les romans de l'écrivain.

Par ailleurs, nous avons interprété en profondeur trois livres de Marguerite Duras, intitulés **Le Ravissement de Lol V. Stein**, **Le Vice-consul** et **La Maladie de la mort**.

En conclusion, cette Thèse de Maîtrise enrichira notre connaissance et notre interprétation sur l'œuvre durassienne, faisant apparaître les points de liaison des relations entre la personnalité inconsciente de l'écrivain et son œuvre.

**Les mots clés:** thème, image, symbole, association, mythe personnel.

## INTRODUCTION

Tout au long de ce travail, en utilisant *La Méthode Psychocritique*, nous nous proposons d'essayer de mettre en relief le facteur de l'inconscient dans les romans de Marguerite Duras. Pour ce faire, on va étudier la langue, le Moi créatif et enfin le mythe personnel de l'écrivain, en prenant en considération leur changement temporel.

Selon la théorie artistique de Sigmund Freud, il y a dans la conception d'une œuvre la décharge des tensions que provoquent des désirs et des privations que l'écrivain a refoulés dans son subconscient, et ceux-ci prennent place dans l'œuvre sous forme d'idées qui se manifestent symboliquement.

La méthode psychocritique, proposée par Charles Mauron, influencée par la méthode des «*libres associations*» de Freud, vise à mettre en lumière dans les textes des faits et des relations qui ont leur origine dans la personnalité inconsciente de l'écrivain.

L'œuvre durassienne que façonnent des fantasmes d'un bout à l'autre se prête aisément à la psychocritique. Sous forme de constructions artistiques, elle présente le pouvoir de refléter largement les profondeurs du subconscient avec les traits autobiographiques.

Présentant une grande diversité comme romans, récits, textes, théâtre, scénarios et documentaires, l'œuvre durassienne a une structure contrapuntique où l'on relie obsessionnellement l'amour à la mort, le désir à la douleur, l'oubli à la mémoire, la solitude à l'attente, le vide à la recherche.

Ornant l'œuvre par des thèmes qu'elle a choisis volontairement, Marguerite Duras fait ressortir sans s'en apercevoir ses sentiments, ses pensées, ses désirs, même ses complexes de l'enfance, qu'elle a cachés dans son subconscient. En le faisant, l'écrivain rapporte les événements et les faits avec des symboles inconscients en se cachant derrière une expression fermée.

On peut considérer l'œuvre durassienne comme un puzzle. Lorsque toutes les pièces se regroupent, elle forme un tout; les interprétations de la vie, fermées et indéterminées dans l'œuvre seront analysées.

Dans ce contexte, les images, les thèmes, les symboles et les associations qui reviennent dans l'œuvre, constituent le contenu latent de son œuvre, et mettent au jour son monde intérieur.

Quel aspect s'exprime avec quel symbole, quel explication se réalise avec quel mot? Quelle est la source de leur articulation inconsciente l'une l'autre, leur répétition transformationnelle et leur utilisation obsédante?

Nous pensons que notre travail permet d'approfondir l'origine du contenu latent qui prélude à la constitution de l'œuvre durassienne.

En outre, les livres de Marguerite Duras sont des œuvres complexes, très difficiles à lire, à comprendre et à interpréter. Nous croyons que notre travail donne la possibilité de comprendre mieux et d'interpréter les romans de l'écrivain.

Bien que nous ayons consacré notre travail aux romans de Marguerite Duras à cause de leur diversité, nous avons dû faire place à d'autres œuvres de l'écrivain.

Dans les parties théorique et pratique de notre thèse, nous avons recouru à des livres et articles écrits en turc. Il faut souligner que les citations faites de ces sources ont été traduites par nous-même en français.

Dans la partie pratique, tout en mettant en relief, relativement à plusieurs livres, les thèmes et les constructions artistiques transformés en écriture de l'univers imaginaire de l'écrivain, nous les avons abordé de nouveau dans l'analyse de trois œuvres intitulées **Le Ravissement de Lol V. Stein**, **Le Vice-consul**, **La Maladie de la mort**, pour montrer comment ils forment un tout.

## PARTIE THEORIQUE

### I. PSYCHANALYSE, CRITIQUE ET CREATION

#### 1.1. Vue Générale sur la Creation

On sait que l'on a mis en avant des idées bien différentes sur *la création* qui éveille autant de curiosité que les artistes et les œuvres d'art, et que l'on a cherché à formuler généralement sous forme de concept de *l'inspiration* l'origine de ce pouvoir étonnant. Quant à l'inspiration, elle a été différemment interprétée durant l'histoire. Par exemple l'inspiration s'entendait dans la Grèce antique "*comme une mise de l'artiste sous l'influence d'une puissance extérieure*" et on croyait que "*cette puissance extérieure était les dieux*" (Moran,1994,134).

Chez *les romantiques*, à cette opinion, se substituait une idée d'inspiration "*qui jaillissait d'une source inconnue se trouvant à l'intérieur de l'artiste lui-même, mais à l'extérieur de la conscience [...] ou qui dépasse la conscience*" (Moran,1994,135). Autrement dit, en tout cas, l'inspiration était considérée comme "*une tendance créative qui se manifestait par le fait que les puissances surnaturelles influençaient le psychisme*" (Timuçin,1998,119).

En outre, il est intéressant de souligner que *les surréalistes* qui avaient de la création une idée différente de celle des romantiques "*qui refusaient que l'on puisse créer une réelle œuvre d'art par la raison, l'intelligence, l'esprit, la pensée*", faisaient appel à des méthodes diverses "*pour supprimer le contrôle de la conscience et pour laisser surgir les matériaux du subconscient*" (Moran,1994,135).

De nos jours, l'inspiration, ayant perdue "*son interprétation romantique et mystique*", est reconnue comme "*une émotion, [...] un acte de l'affectivité et de l'intellectualité dont les racines se trouvent dans les profondeurs de la vie intérieure autant que dans le monde extérieur*" (Timuçin,1998,119,120).

Considérant l'inspiration et la création comme des concepts proches l'un de l'autre, *Henri Delacroix* affirme que *“l'inspiration est la conséquence d'une sorte de recherche spontanée”*:

*«L'idée vue la plupart du temps comme nouvelle dans l'inspiration, est une idée ancienne, forgée par l'artiste, mûrie et qui a acquis en un moment la valeur de nouveauté. On voit la plupart du temps qu'elle reste longtemps cachée et inaperçue, puisqu'elle se manifeste sous forme d'inspiration. C'est ce qui constitue la préparation consciente ou inconsciente, l'inspiration n'est rien moins que cela»* (Timuçin,1998,120).

Quant à *Marguerite Duras*, elle formule en ces termes l'acte d'écrire dans son livre intitulé **La Vie matérielle**:

*«Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Ecrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps: entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. L'image du bloc noir au milieu du monde n'est pas hasardeuse. (...) L'instinct dont je parle, ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres.»*  
(p.33,34)

Il faut demander ce qu'est l'instinct qui pousse l'écrivain à écrire?

## 1.2. Psychanalyse et Création

*Sigmund Freud*, subodorant *“une analogie entre l'art et le rêve”* (Mauron,1988,16), cherche à *“déterminer le rôle du subconscient sur la création en établissant une relation entre l'acte créateur de l'artiste et la névrose”* (Moran,1994,134). Au cours d'une de ses conférences, il définit ainsi l'artiste:

*«L'artiste est introverti au point de vue de son caractère; il n'est pas loin du névrosé. Il est sous la pression de ses besoins instinctifs extrêmement forts. Il veut l'honneur, le pouvoir, la richesse, la célébrité et gagner l'amour des femmes; mais il est privé de la possibilité d'obtenir ces sources de satisfaction. En conséquence, tournant le dos à la réalité comme tous les autres insatisfaits, il mobilise tout son intérêt et sa libido pour réaliser les vœux de sa vie fantaisiste qui pourraient s'orienter vers la névrose» (Erinç,1998,92).*

À partir de la théorie artistique de Freud, il est possible à la fois de percer le subconscient du désir de création des artistes et de faire apparaître le subconscient de l'artiste, par exemple ses mobiles sexuels, ses complexes cachés, ses mécanismes de défense (Erinç,1998,92). Mais il ne faut pas en conclure que chaque personne au caractère obsessionnel, schizoïde ou manico-dépressif puisse être un artiste ou que chaque artiste doive présenter ce type de caractéristiques (Erinç,94). On pourrait dire selon un certain point de vue que l'artiste qui s'efforce incessamment de créer a un caractère obsessionnel. Mais il est difficile de dire définitivement si cette obsession influence négativement ou positivement sa psychologie (Erinç,93).

Özcan Köknal s'explique ainsi à ce sujet dans son article intitulé **L'Art du point de vue de la Santé Psychique**<sup>1</sup>:

*«Il y a généralement dans la conception d'une œuvre la décharge des accumulations des tensions, des sentiments et des pensées refoulés.... La force et l'effort accomplis pour façonner et ordonner cette décharge constitue une œuvre d'art, sa place dans le critère artistique lui fait gagner de la valeur» (Erinç,1998,93).*

La fantaisie de l'artiste est d'ailleurs plus dense et plus violente autant que ses perceptions, ses intérêts, ses capacités et ses intuitions, c'est pourquoi, une

---

<sup>1</sup> KÖKNEL, Özcan; "Ruh Sağlığı Açısından Sanat", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 211, 1976, İstanbul.



projection ordinaire ne suffit pas pour qu'il se délivre de ses pulsions, ses mobiles, ses impulsions et qu'il devienne créatif, il crée l'œuvre d'art (Erinç,1998,93).

Si l'on accepte que ce sont ses désirs ou ses privations qu'il doit refouler ne pouvant exprimer ce qui pousse l'écrivain à écrire, on peut dire que ceux-ci prendraient place dans ses œuvres en se transformant comme des idées qui se manifestent symboliquement dans les rêves.

En vérité, selon la théorie psychanalytique, la sublimation se trouve à peu près au fond de toute l'activité créative. Un artiste réoriente son pouvoir instinctif sexuel ou agressif en une source à créer une œuvre d'art. L'œuvre peut avoir une relation symbolique avec les mobiles, comme le contenu manifeste d'un rêve a une relation avec son contenu latent (Fancher,1990,207).

### **1.3. Facteur de l'Inconscient dans la Création**

Quelles que soient les distinctions d'école, on peut résumer ainsi les concepts essentiels adoptés dans la psychologie analytique:

La détermination de l'attitude: dans un instant précis, les pensées, les sentiments, les actes affectifs d'un individu, ne dépendent que de l'histoire de ses motivations personnelles et de la forme que prend sa perception du milieu.

L'importance essentielle de la petite enfance dans l'évolution de la personnalité sous l'influence ambivalente des tendances instinctives, de la structure psychologique et sociale: les aspects différents de la personnalité se construisent ainsi: le «ça» (l'ensemble des instincts et des impulsions inconscientes), le «moi» (l'ensemble des fonctions de conscience et de perception), le «surmoi» (le champ des réactions de culpabilité et de répression).

Le rôle essentiel des conflits intérieurs et surtout des frustrations; on peut en général solutionner ces conflits au moyen des mécanismes de défense comme le refoulement, la sublimation, le déplacement, le symbolisme, la projection, la rationalisation, l'identification, la compensation, la régression.

L'inconscient dans lequel l'individu trouve à la fois des conflits puissants et des états contradictoires. L'individu n'a que conscience de leurs conséquences (Carloni et Filloux, 1984, 88, 89).

Quand il s'agit de création, le subconscient est important autant que la conscience. Dans son livre intitulé **Esthétique**<sup>1</sup>, Afşar Timuçin explique ainsi comment les activités du conscient et de l'inconscient déterminent les conditions de l'acte de création, et l'importance essentielle de l'enfance, surtout de la petite enfance dans la création artistique:

*Chaque explication contemporaine sur l'art doit prendre en considération les éléments subconscients, aussi bien du point de vue du spectateur que du point de vue du créateur... La composition que nous avons constituée pour qu'elle rende possible l'expression, a été structurée ou constituée la plupart du temps par des éléments du subconscient.... (p.95) L'affectivité et l'intellectualité, la conscience et l'inconscient constituent une totalité complète dans notre connaissance.... (p.96) Dans ce cadre, la connaissance présente toujours une unité cohérente mais contradictoire. Chez elle, elle perçoit ses inconnus, retrouve ses contrastes.... (p.97) Dans la création artistique, l'inspiration brille sur un fond d'enfance. «L'enfant voit tout comme nouveau, il est toujours ivre.» dit Baudelaire.... Dans le jeu, la fantaisie atteint sa puissance créative de haut niveau .... (p.98) L'enfant rêve en jouant, et joue en rêvant. Une allumette qu'il promène sur une table est peut-être un paquebot qui est en train de dépasser les océans, et qui court de temps à autre un danger de naufrage sous l'influence des vagues effrayantes. L'enfant ne fait pas de grand effort pour transformer la baguette en cheval, le cercle en voiture, la boîte à ordures en avion.... (p.99) L'artiste est une personne qui garde autant que possible son âme d'enfant, la faisant vivre dans son for intérieur comme*

---

<sup>1</sup> Timuçin, Afşar, Estetik, İnsancıl Yayınları, 1998, İstanbul.

*une source créative, la développant même.... Ces deux entités ont complètement atteint un point de vue intuitif ou complétif avec une aptitude spéciale: pour faire apparaître les significations, elles regroupent les éléments considérés comme désaccordés.... (p.100,101) Charles Baudelaire, lui aussi, pense que l'art est directement une révélation de l'enfance: «Une comparaison philosophique qui sera établie entre les œuvres d'un artiste mûr et son état d'âme dans son enfance, fait-elle facilement la preuve que le génie n'est rien que l'enfance manifestée clairement, qu'elle n'est rien que l'enfance équipée à présent des organes virils et forts pour s'expliquer?».... (p.101) Il faut entendre comme étant la même chose.... le concept «complexe» que Bleuler avait proposé, et que Freud a développé, et le concept «archétype» que Jung a proposé et qu'il a particulièrement abordé au niveau social. Tous les deux reçoivent les images troublées et contradictoires acquises dans l'enfance, surtout l'enfance primaire. Ces images sont des images entourées d'émotions profondes même si elles se sont placées dans l'inconscient, elles influencent intérieurement la conscience...., elles ont tendance à créer les problèmes.... (p.106) En vérité, ce sont les rêves et les rêveries qui animent la fertilité des complexes ou des archétypes, et qui les transportent vers l'art.... C'est le travail de l'artiste que d'amener l'inconscient à l'art ou d'utiliser, dans les œuvres, le produit riche de l'inconscient.... (p.108) Bien sûr que l'inconscient se reflète avec sa pleine forme dans les rêves, sur les glaces étranges des rêves. «L'étrangeté d'un rêve est à dimensions si grandes qu'un autre semble rêver dans nous.» dit Bachelard.... La rêverie commence à l'endroit où recule l'attention soutenue.... Le manque d'attention donne la possibilité à un certain nombre d'images ou d'archétypes de se manifester dans la conscience. Dans ce cas, comme dans le rêve, on établit spontanément une mémoire ou un ordre d'association*

*originale: des mémoires, des images, des sentiments se suivent. Mais la conscience y garde une certaine activité constitutive.... Dans la rêverie aussi, comme dans le rêve, il y a des facteurs déterminatifs comme les frustrations, comme l'insatisfaction des volontés.... (p.110) Pour l'artiste qui ne se contente pas de la pensée conceptuelle, qui s'attache aussi aux éléments extra-conceptuels de la conscience, les rêves et les rêveries assurent à peu près toutes les conditions d'extériorisation. La structure enfantine de l'artiste et la ressemblance de l'enfant avec l'art sont la preuve ontologique de cette aptitude. Ici, l'humanité semble se regrouper dans une enfance commune qui renferme l'enfance de chaque personne. La mythologie construit l'expression la plus parfaite de cette enfance commune. «La mythologie contient l'histoire du monde des archétypes: elle réfugie chez elle le passé, le présent, le futur.» dit Novalis.... (p.111) A travers la connaissance la plus générale que la rêverie fait apparaître dans le cadre artistique, nous retrouvons l'homme, et toute l'humanité, nous atteignons un subconscient universel qui garde et explique directement sous forme la plus active les valeurs humaines (p.111,112).*

#### **1.4. Naissance de la Psychanalyse Littéraire**

Donnant à la notion d'inconscient, à la fin du XIXe siècle, *“une valeur non plus mystérieuse, mais définie, non plus surnaturelle, mais naturelle et quelquefois pathologique”*, un certain nombre de travaux psychanalytiques ont donné naissance à *la psychanalyse littéraire* (Mauron,1988,15). Si l'on pense que l'acte d'écrire est un comportement, on voit que la création littéraire pourrait aussi être analysée et se diviser en éléments comme les autres comportements. Dans ce contexte, *“chaque œuvre est une conséquence d'une cause psychique comme un rêve, elle a un «contenu manifeste» et aussi un «contenu latent»: elle est une «réflexion» du*

*monde intérieur de l'écrivain et des motivations qu'il ignore en général tandis qu'il la façonne. La psychanalyse littéraire peut être définie comme une analyse du contenu latent d'une œuvre*" (Carloni et Filloux, 1984, 89).

Dans son article intitulé **Dostoïevski et Meurtre du Père**, Sigmund Freud, qui avait donné les premiers exemples dans le domaine de la psychanalyse littéraire, a tiré des conclusions relatives à l'épilepsie de l'écrivain, son homosexualité inexprimée et son désir de la mort de son père, et il a révélé des idées clarifiantes sur ses œuvres en s'appuyant sur la vie de *Dostoïevski* et les événements, les personnages, les thèmes dans ses œuvres.

Trouvant dans la pièce de *Sophocle* intitulé **Œdipe roi**, l'illustration du thème du *Complexe d'Œdipe* qu'il a analysé dans son livre **Le rêve et son interprétation** (1925), Freud a signalé à la fois qu'on pourrait interpréter **Hamlet** en faisant référence au *Complexe d'Œdipe*, mais que c'était *Ernest Jones* qui l'avait réalisé avec son œuvre **Hamlet and Œdipus** (1949). Comme on le sait, l'un des problèmes le plus disputé par les critiques d'**Hamlet**, c'est que Hamlet ne parvient en aucune sorte à venger son père et reculait incessamment l'échéance en créant des prétextes. D'après Jones, Hamlet n'a pas pu venger son père en aucune façon: C'est que l'homme, qui l'avait remplacé après avoir tué son père et s'être marié avec sa mère, avait réalisé un désir qu'en vérité Hamlet avait ressenti et refoulé dans son enfance. Du fait qu'il avait ressenti dans son inconscient le désir de s'unir à sa mère en éliminant son père, Hamlet ne peut pas s'empêcher de s'accuser lui-même face à l'homme qui a réalisé ce désir et d'agir d'aucune sorte.

Mais allant plus loin, Ernest Jones a tiré une autre conclusion relative à *Shakespeare* lui-même; d'après celle-ci, le Complexe d'Œdipe que l'on a découvert dans son personnage d'**Hamlet** éclaire la psychologie de Shakespeare. Du fait qu'il croyait que **Hamlet** avait été écrit aussitôt après la mort du père de Shakespeare, Jones a conclu que l'écrivain avait écrit **Hamlet** au moment où ont ressurgi les sentiments qu'il avait sentis contre son père dans son enfance (Moran, 1994, 137, 138).

La psychanalyse se manifeste comme un instrument de critique littéraire en France aux environs de 1930 contrairement à *la critique classique* "qui ne tient

*compte que des contenus conscients de l'œuvre* et s'attache traditionnellement *"à l'analyse de ce qu'a pensé, senti, voulu, l'auteur"* (Mauron,1988,13): **La Psychanalyse de l'Art de Charles Baudouin** (en 1929), **L'Echec de Baudelaire de René Laforgue** (1931), **Edgar Poe de Marie Bonaparte** (1933).

La psychanalyse littéraire a trouvé avec les travaux de Charles Baudouin *"de nouveaux éléments d'interprétation et d'évaluation des états d'âme"*. Mais par leurs études conçues dans un esprit purement médical, René Laforgue et Marie Bonaparte veulent montrer comme Freud et Jones *"comment est utilisée une œuvre littéraire comme moyen qui permet la recherche des profondeurs de l'auteur: leur but, ce n'est pas de réaliser une évaluation critique, mais d'analyser leurs malades par l'intermédiaire d'un ouvrage; leur effort entre d'abord dans le domaine de la psychanalyse, et n'est pas complètement littéraire"* (Carlioni et Filloux,1984,90). Et, *"la plupart du temps, les symboles artistiques peuvent s'interpréter à des niveaux de sens différents comme les condensations dans les rêves"* (Fancher,1990,189).

## II. METHODE PSYCHOCRITIQUE

### 2.1. But et Frontières de la Psychocritique

*La psychocritique*, proposée par Charles Mauron en 1948, se distingue de la psychanalyse médicale, "explorant le mythe personnel qui forme l'œuvre en pensant que la personnalité inconsciente de l'écrivain oriente sa créativité" (Akten,1996,113). Contrairement à "la psychanalyse médicale qui interprète les œuvres comme de simples expressions d'un inconscient souvent pathologique" (Mauron,1988,13), le psychocritique n'est pas un thérapeute, et la personnalité qu'il saisit est avant tout littéraire étudiée à travers les textes.

*Il ne faut pas considérer de tel travail comme réducteur. La critique, même s'il relie les éléments primitifs relatifs à l'enfance et à la sexualité avec le développement de la raison et de l'art, n'entreprend pas de réduire ces éléments finaux aux premiers éléments.... Comme l'exprime Charles Mauron, le psychocritique, même s'il pense, comme un psychologue qui éclaire l'œuvre, que les réalités cachées sont les plus importantes, cherche comme mécène l'ensemble signifiant des éléments manifestes dans la structure du contenu caché, et atteignant l'inconscient, il n'y voit que le squelette qui donne aux textes une voix réelle et humaine». Quand Baudouin nous montre Hugo accablé entre les volontés contradictoires de l'agressivité et de la culpabilité, et quand Mauron nous montre Mallarmé marqué de façon ineffaçable du souvenir de sa sœur morte, ils ne veulent pas dire, «Ils ne sont que ça», mais «Si ce n'était pas comme ça, ils n'écriraient pas ce qu'ils ont écrit» (Carloni et Filloux,1984,91).*

Née des réflexions de Charles Mauron, sur les thèses du critique anglais Roger Fry (Mauron,1988,19-23), la psychocritique peut être définie comme une

méthode de critique littéraire “consistant à mettre en lumière dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu’ici inaperçus ou insuffisamment perçus et qui auraient leur origine dans la personnalité inconsciente de l’écrivain” (Mauron,1988,13).

*Influencée par la méthode «des libres associations» de Freud, la psychocritique recourt à la psychanalyse pour étudier la création littéraire, évaluant ensemble le Moi créateur de l’écrivain, son langage et son milieu social.... La donnée principale qui sera analysée, c’est l’ouvrage.... Avec des thèmes que l’écrivain a choisi consciemment, les réflexions de ses rêves éveillés et nocturnes, les signes de son subconscient s’immiscent indirectement dans l’œuvre. Le Moi de l’écrivain qui se mobilise pour réaliser cette fiction est ainsi une donnée primordiale. C’est pourquoi, il faut déchiffrer à l’aide de symboles inconscients le langage de l’inconscient de l’écrivain qui raconte les événements. On fait apparaître les mystères de son monde intérieur en mettant en relief les symboles, les thèmes obsédants, les associations et les images répétitives. On recherche comment les structures qui constituent le mythe personnel de l’écrivain, les réflexions psychologiques qui se perçoivent sous les textures des images, les conditionnements et les traces des complexes essentiels influencent l’acte créateur. En appliquant à l’analyse de l’œuvre littéraire ce que fait le thérapeute qui vise avec l’interprétation des rêves à la décharge du subconscient, on a ainsi la possibilité de connaître en détail le produit qui est constitué des faits inconscients de l’écrivain (Akten,1996,13,14).*

*Tandis que l’on étudie attentivement les poèmes et les autres ouvrages d’imagination, on voit qu’ils nous inspirent spontanément l’idée de groupes d’images qui s’attirent l’une l’autre ou qui se ressemblent sous forme d’harmonies répétitives. S’il est possible de lier ces images à des points fixes et*



*obsédants ayant une réalité psychique profonde, ces points invariables relieront les images qui apparaissent au premier regard comme inexplicables.... Ainsi, chez Mallarmé, une obsession cachée de sœur morte inspire le choix des images qui est une sorte d'accord entre le réel actuel et les besoins subconscients” (Carloni et Filloux,1984,91).*

Applicant pour la première fois la méthode psychocritique aux poèmes de *Mallarmé* (**Mallarmé l'obscur**,1941; **Introduction à la psychanalyse de Mallarmé**,1950; **Mallarmé par lui-même**,1964), Charles Mauron a interprété d'ailleurs en utilisant les mêmes procédés les poèmes de *Nerval*, *Valéry* et *Baudelaire* (**Nerval et la psychocritique**,1949; **La personnalité affective de Baudelaire**,1957; **Le dernier Baudelaire**,1966), les épopées de Mistral (**Le Vocabulaire affectif de Mistral**,1961), les tragédies de Corneille et Racine (**L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine**, 1954), les comédies de Molière (**Psychocritique du genre comique**,1963), les romans et le théâtre de Victor Hugo et de Jean Giraudoux.

Selon Timuçin, *«pour percevoir l'activité créative réelle qui crée l'art dans toutes ses dimensions, il faut aller de l'enfance à l'adolescence, de la conscience à l'inconscient, de la raison à l'irrationnel, du concept au rêve, à la rêverie»* (Timuçin,1998,95). Ce serait une tentative impossible que de présenter tous ces faits qui préparent la constitution de l'œuvre selon les méthodes de critique littéraire ou selon une seule méthode de critique (Akten,1996,116). Dans ce contexte, la psychocritique est par définition une analyse partielle qui n'a pas la prétention de constituer une critique totale (Mauron,1988,13). Cependant, la méthode psychocritique est considérée comme *“la meilleure des approches qui visent, à partir de la biographie de l'écrivain, à analyser le contenu latent de l'ouvrage”* (Akten,1996,115).

La psychocritique est avant tout *“une technique de recherche des associations d'idées involontaires qui surgissent sous les structures voulues du texte”* (Mauron,1988,23). Pour ce faire, dans la méthode de Charles Mauron, influencée par la méthode de *Galton* qui cherche à trouver les caractères héréditaires

communs, en superposant les photographies des individus de la même famille, on recherche, en superposant les textes du même auteur, leur point commun en comparant la texture des événements, les thèmes obsédants et les personnages principaux qui apparaissent dans plusieurs livres. On met à jour ainsi les images, les thèmes et les associations symboliques des textes. Après le classement de ceux-ci, on passe à l'évaluation selon leurs répétitions, c'est-à-dire leurs utilisations répétitives ou obsédantes; on les interprète comme les signes de l'inconscient de l'écrivain à l'aide des données psychanalytiques.

Après cette évaluation, on recherche comment s'est constitué le mythe personnel que l'on peut nommer "*monde intérieur*", le monde fabuleux ou mythique de l'écrivain. Le mythe personnel changera naturellement durant la vie et l'œuvre de l'écrivain. Prenant en considération ce changement, la vie et l'œuvre de l'écrivain sont interprétées ensemble à la lumière des résultats acquis par la voie des associations (Akten, 1996, 114).

La méthode psychocritique comporte ainsi quatre opérations:

*1. Superposition des textes révélant les structures où s'exprime l'inconscient: En superposant des textes d'un même auteur, on fait apparaître des réseaux d'associations, des groupements d'images, des métaphores obsédantes et probablement involontaires.*

*2. Etude de ces structures et de leur métamorphoses: On recherche, à travers l'œuvre de l'écrivain, comment se répètent et se modifient les structures révélées par la première opération. Car, en pratique, ces structures dessinent rapidement des figures et des situations dramatiques. Tous les degrés peuvent être observés entre l'association d'idées et la fantaisie imaginative; cette opération combine ainsi l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et de leurs métamorphoses. Elle aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel.*

3. *Interprétation du mythe personnel: Ce mythe et ses avatars sont interprétés comme l'expression de la personnalité inconsciente de l'écrivain et de son évolution.*

4. *Contrôle biographique: Les résultats acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain (Mauron,1988,32).*

Cherchant à mettre en relief le mythe personnel de l'écrivain, le souci original de la psychocritique est de séparer dans les textes la part inconsciente de l'acte créateur (réseaux d'associations obsédantes) des ordonnances volontaires (relations logiques et syntaxiques, figures poétiques, rapports de rythmes et de sons) (Mauron,1988,30,31). Car, pendant l'acte créateur, l'écrivain, ornant l'expression verbale par des mots qu'il a choisi volontairement, révélera sans s'en apercevoir, par les images et les thèmes, les accumulations qu'il cachait dans son subconscient, et il utilisera des métaphores, des symboles éloignés de la signification première des mots. Quel aspect s'exprime avec quel symbole, quelle explication se réalise avec quel mot? Quelle est la source de leur articulation inconsciente l'une l'autre, leur répétition transformationnelle et leur utilisation obsédante? (Akten,1996,116). Dans ce contexte, la méthode de la psychocritique permet de descendre dans l'origine du contenu caché qui prépare la constitution de l'œuvre chargée des expressions rhétoriques.

## 2.2. Autres Méthodes de Critique Littéraire Contemporaines

### 2.2.1. Critique Thématique

Il ne faut pas confondre la psychocritique avec *la critique thématique* qui se préoccupe "*des rêves, des thèmes et des mythes plus que des faits et des pensées clairs*" (Mauron,1988,13,14). Dans la critique thématique, on étudie non pas la personnalité profonde de l'écrivain, mais un certain nombre de thèmes relatifs à la culture; "*on n'y voit point d'angoisse, de conflit, de menaces à parer ou de tâches*

à remplir. Les contenus s'en classent donc non d'après le critère d'une réalité interne ou externe, mais autour de ces présences sans problème dont un promeneur solitaire entretient sa rêverie de civilisé" (Mauron, 1988, 23, 24).

Dans ses travaux qu'il a fait sur les images d'éléments primitifs (*La Psychanalyse du feu*, 1938; *L'Eau et Les Rêves*, 1941; *L'Air et Les Songes*, 1943; *La Terre et Les Rêveries du Repos*), *Gaston Bachelard*, le précurseur de cette critique, s'était fixé de trouver, à travers des œuvres de plusieurs poètes et écrivain, "des complexes différents qui donnent son unité au thème littéraire" (Carloni et Filloux, 1984, 90).

*Selon Bachelard, notre présence intellectuelle se laisse entraîner, en fonction des tendances profondes, dans une réelle «faim d'images» face à la matière, elle découvre beaucoup de joies dans les fantaisies «qui considèrent» le rocher comme de l'eau, la flamme comme de la pâte que l'on forme à souhait. Les complexes dépendants de ces images donnent spontanément l'unité «aux centres de rêveries»: Analysant la «joie de taille» (bêcher la terre, tailler le bois), Bachelard écrit ainsi «combien sommes-nous remplis de ces expériences bizarres que nous faisons, mais qui nous entraînent aux rêves infinis dans notre subconscient (Carloni et Filloux, 1984, 92).*

### 3.2.2. Nouvelle Critique

La psychocritique se distingue de *la nouvelle critique*. L'un des représentants de la nouvelle critique, *Jean-Paul Weber*, dans *La Genèse de l'Œuvre Poétique* (1960), prétend trouver la «*clé psychanalytique*» des poètes dans la recherche de «*thème*». Weber définit le thème comme «*un événement ou un état qui reste de l'enfance, et qui pourrait apparaître symboliquement ou clairement –en général inconsciemment- dans un ouvrage d'art ou dans l'œuvre*».

Croyant que des actes humains de toutes sortes ont généralement un caractère thématique, Weber amène cette critique à l'esthétique ou la métaphysique (Carloni

et Filloux,1984,94,95). *“Jean-Paul Weber dit ainsi: «Chaque œuvre d'art donne au spectateur quelque chose de son enfance. Chaque ouvrage est l'un et l'autre, le je et l'autre, le seul et le tout.»... Cela assure à la fois l'attachement au monde et l'éloignement du monde, et les conditions de la socialisation et celles de l'individualisation”* (Timuçin,1998,112).



### III. MARGUERITE DURAS ET SON ŒUVRE

#### 3.1. Esthétique et Techniques Narratives dans l'Œuvre Durassienne

*“Sur le mode irréel plutôt que perceptuel, sur le mode imaginaire ou mémoriel, peut-être”* (Bajomée,1989,7), l'univers durassien, que l'on saisit dans les livres et dans les films, est intensément fantasmatique, et se prête aisément à la psychocritique.

L'écriture, les voix et même les images, lentes et dissociées, nous mettent en contact avec *“les mouvements vagues de «l'ombre interne», avec une «mer noire qui bouge à la place d'autre chose»,*” comme l'a exprimé l'auteur dans *La Maladie de la mort* (p.32). *“Rodant sans cesse au bord des rivages du délire ou de la folie même”,* l'œuvre durassienne ne peut nous laisser indifférents à elle-même, car, *“exaspérante ou fascinante”,* elle exige de *“violentes réponses”*.

L'écriture de Marguerite Duras, *“dans un style très différent, se fonde aussi sur une expérience des limites qu'elle ose à grands risques et où elle entraîne, de gré ou de force, son lecteur”*. Autrement dit, il s'agit des limites *“qui séparent le conscient contrôlé de l'irruption désordonnée des forces inconscientes, qui séparent la raison ou ce que l'on nomme ainsi, de la folie, ou de ce que l'on relègue sous cette dénomination”* (Borgomano,1987,9).

*Les textes durassiens semblent participer à un ensemble d'initiatives qui, actuellement, remettent en cause ce qui paraissait définitivement acquis. Paradoxalement, raison et folie, théorie et ignorance ou délire, peuvent apparaître, à des moments fragiles mais essentiels de nos expériences, comme les formes mortifères d'un même non-savoir face à l'advenue de nouvelles pratiques de la connaissance qui dépassent ou contournent les systèmes dichotomiques. Ces textes sont de ceux qui font surgir, ces instants privilégiés où naît soudain une vision tout autre* (Marini,1985,31).

Marguerite Duras qui n'hésite pas à présenter son autobiographie dans ses œuvres, se cache inconsciemment derrière une expression fermée (Akten,1996,17). D'une enfance sauvage, déjà rébelle, en Cochinchine, de ses relations complexes avec sa mère, de ses rapports fantasmatiques avec un père absent et un frère mort, l'écrivain tire la matière d'**Un Barrage contre le Pacifique** (1950). Elle y revient dans **L'Amant** (1984), où elle s'exprime à la première personne du singulier, et dans **L'Amant de la Chine du Nord** (1991). Sur un mode obsessionnel, ses œuvres reprennent d'ailleurs en charge les enjeux dialectiques qui soudent la parole au silence, la solitude à l'attente, l'oubli à la souffrance, l'amour à la mort (Mertens,1985,9,10).

Youssef Ishaghpour exprime en ces termes le lieu et l'importance de l'œuvre durassienne dans le domaine littéraire:

*L'écriture moderne trace un espace de mort, de solitude, de refus de la parole, de méfiance à l'égard de la fable, avec une volonté harassante et laborieuse de sortir du sens, d'accéder au rien. Or Duras semble avoir accédé à ce rien, cet effacement, cet oubli; elle en part, et n'a pas besoin d'y aller. C'est donc un autre monde qui s'ouvre devant elle: la modernité cherche la destruction de la forme, Duras donne forme à l'absence (Ishaghpour,1985,102).*

L'originalité de l'œuvre durassienne est caractérisée par les traits formels et les thèmes abordés:

*Dans ses œuvres où l'existence et l'absence, la vie et la mort sont pétries des sentiments les plus chaleureux, Duras vise à refléter la vie comme on la vit.... Elle traite des hommes avec leurs sentiments les plus complexes, avec leurs vitalités dans la vie réelle.... Elle sait exprimer toute l'histoire dans une seule phrase au lieu d'orner un livre par des enseignements d'un bout à l'autre. La narration, dépouillée de la foule humaine, des longues durées et des descriptions détaillées d'espace, présente*

*sous la forme la plus simple des parties de la vie courante, que seules très peu de personnes peuvent vivre (Akten,1996,20).*

Quant à l'autre originalité de l'auteur, elle réside dans ce que son œuvre présente une grande diversité au niveau de la narration où l'on retrouve des genres différents: roman, récit, texte, théâtre, scénario et documentaire.

Le passage d'un genre à l'autre apparaît comme "*une sorte d'expérimentation qui se trouve constamment dans la carrière de Duras*" (Guers-Villate,1985,84). Dans sa première tentative, en 1965, elle adapte à la scène **Le Square**, un récit de 1955 composé en majorité de dialogues.. D'innombrables transformations de cet ordre ont suivi. **Les Viaducs de la Seine-et-Oise** (pièce,1960) deviennent **L'Amante anglaise**, première version (roman, 1967) puis deuxième et troisième version (pièces à nouveau, 1968, 1982). **Un Barrage contre le Pacifique** (1950) se métamorphose en **L'Eden-Cinéma** (pièce, 1977). Toutes une série d'œuvres seront remaniées en films. De pièce, **La Musica** (1965) passera à l'écran en gardant le même titre (1966). **Détruire, dit-elle** (1969), **Abahn, Sabana, David** (1970) et **L'Amour** (1971), récits cryptiques deviendront respectivement **Détruire, dit-elle** (1969), **Jaune le soleil** (1971) et **La Femme du Gange** (1973). **Le Vice-consul**, chef-d'œuvre romanesque (1965) se transformera en **India-Song**, texte, théâtre (1973), et film (1975). **La Maladie de la mort**, récit (1982) devient **Les Yeux bleus, cheveux noirs**, roman (1986).

Selon plusieurs critiques, les écrits de Duras sont complexes et ne permettent pas d'arriver à une synthèse, à cause de la diversité de son genre (Ataseven,1994,353). En outre, ses livres sont des œuvres très difficiles à lire, à comprendre, comme l'auteur l'a exprimé elle même dans son livre intitulé **La Vie matérielle**:

*«Mes livres sont-ils difficiles, c'est ça que vous voulez savoir? Oui, ils sont difficiles. Et faciles. L'Amant, c'est très difficile. La Maladie de la mort, c'est très difficile, très difficile. L'Homme Atlantique, c'est très difficile, mais c'est si beau que ce n'est pas difficile. Même si on ne comprend pas. On ne peut pas comprendre d'ailleurs ces livres-là. Ce n'est pas le mot. Il*



*s'agit d'une relation privée, entre le livre et le lecteur. On se plaint et on pleure, ensemble.» (p.135,136)*

C'est une autre originalité de l'écrivain que l'importance qu'elle donne aux points de vue dans la narration.

*La narration durassienne est comme un «kaléidoscope». D'où qu'on entre, d'où qu'on regarde, la signification est ouverte à toutes les réflexions. Cernées d'un univers étroit, la vie de trois ou cinq personnes se trouve résumée condensée en quelques heures. Le contexte s'élargit si bien que le point de vue de la narration tient une place importante. L'existence de nombreux points de vue est le trait caractéristique et l'originalité de Duras. Le point de vue n'a pas une place évidente dans l'univers du roman comme dans la description du milieu où se meuvent les personnages. Parfois les personnages du roman dont on ne cerne pas bien le lieu de vie dans le monde sont présentés par le narrateur ou par l'écrivain, parfois ils sont rapportés par le point de vue des personnages eux-mêmes. Le point de vue de la narration évolue d'après le temps, l'espace et la façon de présenter les personnages. Déterminant la dimension de la narration pour l'accorder avec le temps, la romancière réussit à faire modifier les points de vue même dans une seule phrase, unité la plus courte de l'expression, par la souplesse qu'elle manifeste dans l'utilisation des points de vue.... Le point de vue de la narration qui se développe en relation avec le temps n'est pas évident, l'écrivain se trouve devoir adopter une voie détournée et indirecte. Le point de vue se reflète en général indirectement; en fondant le passé et le futur dans le même creuset, elle les transforme en présent. Parfois elle gèle ou assouplit le temps, le prolongeant ou l'écourtant, elle ne limite pas la durée au temps. Utilisant l'arrière-plan, elle donne la possibilité de rapporter un réel événement sous forme indirecte. Changeant sans cesse le point de vue de la narration, elle*

*introduit dans le circuit le personnage, et dans le même plan, le personnage, lui aussi, reflète un événement d'un autre point de vue* (Akten,1996,9,10).

Les personnages principaux sont presque tous des femmes. Les hommes ne jouent généralement qu'un rôle secondaire; même si les narrateurs du **Marin de Gibraltar** et du **Ravissement de Lol V. Stein** et les protagonistes du **Vice-consul** et de **La Maladie de la mort** sont masculins, leur fascination pour les femmes qu'ils aiment leur fait tout centrer sur elles. Certains hommes (le frère, l'amant) importent quand il s'agit de l'amour qu'ils inspirent à l'héroïne. Les maris, qui sont le plus souvent affectueux et compréhensifs vis à vis de l'adultère de leurs femmes, partagent avec elles un point de vue libéral sur l'égale liberté des époux en matière sexuelle (Guers-Villate,1985,61).

### 3.2. Carrière Romanesque de Marguerite Duras

*“Si les critiques littéraires divisent différemment sa carrière romanesque, la plupart s'accordent à y voir trois périodes”*: **Les Petits chevaux de Tarquinia** (1953), est caractérisé par *“une structure contrapuntique qui constituera justement l'innovation majeure de la deuxième période”*, et **Détruire, dit-elle** (1969), marque *“une rupture si importante avec ce qui avait précédé qu'elle fait penser à un changement d'orientation dans la pensée de l'écrivain sous l'influence des événements de mai 1968”* qui la frappèrent profondément comme elle l'a affirmé plusieurs fois au cours d'entretiens ultérieurs (Guers-Villate,1985,11).

#### 3.2.1. Première Période (1943-1953)

Dans la première période, on classe les quatre premiers romans de l'écrivain (Guers-Villate,1985,11): (**Les Impudents**,1943; **La Vie tranquille**,1944; **Un Barrage contre le Pacifique**,1950; **Le Marin de Gibraltar**,1952). Ces œuvres que

dominent les traits traditionnels, sont ouvertes aux modifications structurales et portent en même temps des traits caractéristiques propres à l'écrivain.

### 3.2.2. Deuxième Période (1953-1968)

Dès le début de la seconde période, modifiant sa technique romanesque, l'écrivain diminue les parties narratives et augmente les dialogues. Elle supprime les passages explicatifs qui étaient nombreux dans les premiers romans et le récit se trouve ainsi considérablement écourté. Tout en consolidant ses rapports avec les autres éléments du récit (personnages, leitmotiv, dimensions chronologiques et spatiales), elle crée une structure contrapuntique qui transmettra dans la forme le thème majeur de l'œuvre : l'ambivalence de la passion et des effets du temps sur toute passion. Et elle perfectionne cette composition avec une très grande souplesse et complexité (**Moderato Cantabile**, 1958; **Dix heures et demie du soir en été**, 1960), puis ayant atteint le sommet de complexité, elle la simplifie alors en supprimant l'exotisme, l'accidentel, le dramatique (**L'Après-midi de M. Andesmas**, 1962) (Guers-Villate, 1985, 11, 12).

*“Abandonnant toutes les choses traditionnelles et habituelles, détruisant ce qui est établi, elle laisse le lecteur percevoir la signification, indirecte et détournée, de plus en plus vaporeuse, dispersée et fermée”* (Akten, 1996, 20). En choisissant des personnages étranges comme Lol V. Stein, le vice-consul ou Claire Lannes, la romancière s'oriente vers *“le centre même de l'incompréhensible et de l'ambivalent”* qu'à partir de maintenant elle va souligner au lieu d'éviter comme au début de sa carrière (Guers-Villate, 1985, 12); elle construit ainsi **Le Ravissement de Lol V. Stein** (1964) dans la folie de Lol, **Le Vice-consul** (1965) dans les cris du vice-consul tirant sur les lépreux, **Moderato Cantabile** dans la fascination d'Anne Desbaresdes pour la passion et la mort.

*Il est clair qu'aucune explication ne sera possible ni satisfaisante pour la logique. Seule l'imagination, en nous faisant recréer ces états d'âmes en nous mêmes, est capable de*

*les approcher. La folie préoccupe de plus en plus Duras et la compréhension qu'un tel état d'âme fait naître de la part des personnages-narrateurs n'est ni explicitée ni basée sur des considérations logiques. Elle est le résultat d'une intuition profonde, d'une communication au niveau de la sensibilité et à travers l'imagination. Ceci explique l'importance grandissante de l'imaginaire (recréation imaginative d'Anne Desbaresdes ou de Jacques Hold; invention d'un roman en abyme pour Peter Morgan) qui se remarque dans l'évolution de l'œuvre entre **Moderato Cantabile** et **Le vice-consul** par exemple. Le roman est création fictive ayant son point de départ dans l'identification mentale avec l'autre et est finalement un moyen de compréhension plus valable que la documentation réaliste ou les déductions logiques (Guers-Villate,1985,12)*

Ces œuvres de la fin de la seconde période annonçaient la rupture qui se produisit après 1968. L'écrivain, au lieu de raconter une histoire, permettait au lecteur de pénétrer à l'intérieur d'une personne pour comprendre (au sens étymologique de prendre avec soi) sa vie ou un acte de folie commis par elle dans **L'Amante anglaise** (1967) par exemple. Et sans aucun des moyens généralement employés par les écrivains (analyse psychologique, langage clair, rapports entre actes et paroles), on comprend que c'est une souffrance extrême qui la pousse à une révolte violente, aux gestes aberrants, à l'insanité ou au crime (Guers-Villate,1985,12,13).

D'ailleurs, les notations directes de satire politique et sociale trouvées assez abondamment dans ses romans de la première période, sont supprimées dès le début de la deuxième période (Guers-Villate,1985,20). D'un certain point de vue, il faut en excepter **Le Vice-Consul** qui se déroule dans un pays asiatique que domine la lèpre et la misère. Même si la satire politico-sociale est rapportée indirectement, l'œuvre fait apparaître totalement les idées politiques et sociales de Duras.

### 3.2.3. Troisième Période (1968-1994)

Toutes ces caractéristiques ont été accentuées dans la troisième période avec son livre intitulée **Détruire, dit-elle**, où il semble qu'en accord avec l'atmosphère de destruction de 1968, Duras veuille détruire les traits caractéristiques qui avaient constitué jusque-là son écriture: la complexité de la composition sous la simplicité des apparences, la parfaite justesse de ton et de style.

Ses œuvres écrites à cette époque jusqu'à **L'Amour** (1971) ressemblent à des épures de romans avec des personnages stylisés, une narration et un langage fragmentés dans un décor et un temps indéterminés. Une sorte d'aura se dégage pourtant des paroles ambiguës et de l'atmosphère d'angoisse, de vide, de désolation qui irradie l'ensemble. Les procédés stylistiques et littéraires semblent définitivement délaissés ou défigurés dans **L'Amour** (Guers-Villate, 1985, 13).

La carrière cinématographique de Duras paraît commencer à cette période, dans "*le désenchantement avec la littérature (précipité par la révolution de mai 68)*" (Guers-Villate, 1985, 13).

Dans ses œuvres (**Détruire, dit-elle**, **La Femme du Gange**, **Un Homme est venu me voir**, **Abahn Sabana David**, **Le Camion**), l'écrivain, qui a été membre du parti communiste pendant de nombreuses années, donne lieu à ses convictions politiques qui ne sont pas directement reflétées pour des raisons d'esthétique romanesque –en accord avec celle du Nouveau Roman (Guers-Villate, 1985, 16).

*La «tabula rasa» que Duras proclamait nécessaire en matière politique dans une entrevue pour les Cahiers du Cinéma en novembre 1969 avant qu'une situation meilleure puisse être possible, elle la met en pratique dans le domaine littéraire. Elle en invoque également la nécessité au niveau de l'être avec sa préoccupation obsédante pour les fous (dans **La Femme du Gange** entre autres), ces «formes creuses» que n'importe quoi peut traverser parce qu'elles sont vides. La folie, selon Duras, abolit les barrières qui nous isolent des autres et nous enferment dans notre subjectivité. Le désir est dans son œuvre l'exemple*

*récurrent d'un emprisonnement à deux. Or, ces fous que nous rencontrons dans les dernières œuvres ont été poussés à la folie par la souffrance qui a suivi l'échec fatal de leur propre désir. La folie joue donc un rôle double: elle est la conséquence d'une douleur trop grande qui, en faisant craquer les limites rationnelles du «moi», apporte l'oubli. En même temps et paradoxalement, Duras transforme le vide mental du fou en métaphore de table rase spirituelle, d'oubli de soi qui acquiert un sens quasi religieux d'amour-caritas, sans lequel l'être ne peut sortir de lui-même et communiquer ou «communier» avec autrui (Guers-Villate,1985,13).*

L'unité de l'œuvre durassienne sous forme de prévalence des thèmes de l'amour et du temps semble d'ailleurs avoir été brisée après 1968. **Détruire, dit-elle** (1969), **Abahn Sabana David** (1970), **L'Amour** (1971) ou **L'Amant** (1984) ne s'intitulent plus romans, car l'auteur les voit par trop différents de la conception traditionnelle. Si la rupture avec la production antérieure semble superficiellement totale, une étude plus approfondie révèle pourtant une continuité cachée sous la discontinuité des structures apparentes (Guers-Villate,1985,14).

### 3.3. Marguerite Duras et Le Nouveau Roman

*“Si les historiens de la littérature l'ont classée dès **Le Square** (1955) dans «l'école du nouveau roman», il semblerait que ce soient les œuvres de la dernière période romanesque après 1968 qui mériteraient pleinement cette étiquette”* (Guers-Villate,1985,10).

Dès le début de la seconde période, forçant les limites du texte, Duras avait su ouvrir des horizons infinis à sa signification, autrement dit, le rendre beaucoup plus significatif. D'ailleurs, les rôles des personnages dans ses romans ne s'adaptent pas non plus aux données traditionnelles et restent à l'extérieur des

formes que détermine le milieu social. Tout cela nous montre que l'auteur nie clairement le roman classique (Akten,1996,84,85).

Les symboles sont une autre preuve que l'écrivain s'éloignent du roman classique. Les actions et les personnages considérés comme une photographie effacée, n'ont pas d'aspects définitifs, de traits définitifs. On observe incessamment les allées et venues entre le réel et l'univers imaginaire. Parfois, les personnages apparaissent comme des êtres sans passé et sans futur. On ne sait pas qui ils sont, avec qui ils vivent? Ils n'ont même pas de nom, d'identification.

Toutes ces caractéristiques, c'est-à-dire la transposition de la réalité sur des plans différents et sous des aspects différents, sont l'une des caractéristiques les plus importantes du nouveau roman qui rend nécessaire la création des reflets imaginaires dans l'univers du locuteur (Akten,1996,91,92). Ainsi *L'Amour* atteint *"au décanement total de la forme avec des personnages-silhouettes plus ou moins mythiques échangeant des paroles cryptiques dans un décor de commencement ou de fin du monde où plus rien ne subsiste sinon une certaine atmosphère qui se dégage du texte et que le lecteur doit sentir et comprendre en la recréant en lui"* (Guers-Villate,1985,10).

Marguerite Duras partage essentiellement avec les nouveaux romanciers des préoccupations situées au centre de la réflexion intellectuelle de la seconde moitié du XXe siècle, que l'on trouve particulièrement chez Maurice Blanchot et Georges Bataille: *"érotisme, dialectique de la présence et de l'absence, brouillage étudié de la chronologie, neutralité de la langue, question lancinante du statut du narrateur, interrogation sur l'identité et liaison de l'individu au «tout», à l'«ensemble»"* (Armel,1990,28).

Quand on se place du point de vue de la réalité humaine, un jour, un an, une vie qui poursuivent objectivement sont les signes du temps, mais du point de vue subjectif, un jour, un an, une vie passés en attendant sont la durée qui détermine la forme d'existence d'une personne. Il est possible de retrouver les reflets de ces opinions dans l'œuvre durassienne.

Le roman contemporain rend possible que l'on rappelle le passé, que l'on le revive, et que l'on puisse vivre le futur. Dans ce contexte, Duras présente des

caractéristiques communes avec les nouveaux romanciers. Elle écrit des romans qui se construisent avec le temps (Akten,1996,14).

Dans certains de ses romans, le récit se développe sans limiter le temps selon le fil de l'événement. La durée est changeante; un après-midi, quelques jours ou quelques mois. Parfois, en faisant un saut temporel, le présent est mentionné avec un retour en arrière, parfois les idées et les mémoires, les signaux relatifs au futur et au passé apparaissent continuant et assouplissant le temps dans le moment de l'action (Akten,1996,11).

Au sujet de la façon d'aborder le temps et la durée, elle se rapproche d'abord de Marcel Proust, James Joyce et William Faulkner, puis, de Michel Butor, Claude Simon et Alain Robbe-Griller niant la perspective classique. Même si elle ne s'intéresse pas toujours à l'aspect technique et esthétique du temps et de la durée autant que ces écrivains, Duras donne beaucoup plus d'importance au temps au point de vue thématique. En particulier, sa façon d'utiliser le temps dans le rythme qu'elle souhaite constitue le point le plus manifeste pour lequel l'écrivain se distingue des nouveaux romanciers (Akten,1996,20).

Même si elle ne se considèrerait pas comme un membre de ce mouvement Duras utilise dans son œuvre toutes les possibilités du *nouveau roman* avec une totalité thématique, et a fait gagner au nouveau roman un nouveau souffle, un point de vue nouveau, qui l'a mise à part. En vérité, elle ne dépend d'aucun mouvement littéraire, comme elle l'affirme, Duras, quand elle le veut, peut faire passer avec un nouveau regard toutes les significations possibles du texte vers l'expression classique. C'est la preuve de son originalité et de la grandeur de son talent (Akten,1996,84,85).



## PARTIE PRATIQUE

### L'APPLICATION DE LA METHODE PSYCHOCRITIQUE AUX ROMANS DE MARGUERITE DURAS

#### I. LES STRUCTURES OU S'EXPRIME L'INCONSCIENT

Sous forme de continuité qui se trouve avant tout dans ses intentions, Marguerite Duras vise à cerner l'œuvre avec *"ce qui nous échappe, ce qui reste incompréhensible, indicible ou insurmontable dans les relations humaines"* (Guers-Villate,1985,14). Les thèmes se manifestent plutôt à travers des leitmotivs, des oppositions de mots, d'images ou la forte bipolarité des diverses composantes du texte. Les lieux ouverts alternent ou contrastent avec les espaces fermés, le blanc avec le noir, le jour avec la nuit, les paroles avec les silences, l'apparence avec la réalité, etc.

*Cette double polarité est représentative, sinon toujours symbolique, de la contradiction que Duras a toujours profondément ressentie au cœur de l'être et du monde et que les arrangements complexes en contrepoint avaient voulu suggérer dans les romans de la maturité.... Continuité également dans la tendance à reprendre des thèmes, des personnages, des situations, à transposer d'un genre à un autre. Cette propension à l'intertextualité ou au texte-écho sera facteur de continuité autant que de discontinuité (Guers-Villate,1985,15).*

Les personnages n'apparaissent pas héroïquement dans le schéma d'une histoire ou d'une aventure. *"Ils sont ce qui advient quand du texte le prononce.... Ils ne parlent que de ça: arriver, être là, repartir, c'est l'objet halluciné de leur conversation.... Ils sont très peu de chair accrochée à un peu de nom, de membres; ils ont des yeux, quelques cheveux quelques seulement, un sexe, mais indescriptible, insensible"* (Grivel,1985,218,219).

Des personnages comme Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter tout autant que les romans dont elles sont le centre, sont générateurs de développements nouveaux dans des genres différents. Les six œuvres de l'écrivain (**Le Ravissement de Lol V. Stein** (roman, 1964), **Le Vice-consul** (roman, 1965), **L'Amour** (texte, 1971), **La Femme du Gange** (film, 1973), **India-Song** (texte, théâtre, film, 1973), **Son Nom de Venise crié dans Calcutta désert** (film, 1976) s'agrègent autour de ces deux figures féminines obsédantes.

Bien que les thèmes et les personnages ressurgissent en se transformant dans l'œuvre durassienne, on ne peut pas dire que l'œuvre montre d'un point de vue de l'expression, un tout et des ressemblances (Akten, 1996, 116).

*Ayant recours aux arts littéraires comme la métaphore, la métonymie, le changement nominal, l'opposition, la périphrase et la persifiction, l'auteur utilise toutes les possibilités de la langue française. Elle choisit les verbes de façon à ce qu'ils rendent les images plus animées. Elle crée son vocabulaire elle-même en chargeant selon elle les mots de significations. De plus, elle charge les entre-lignes de significations. Non pas seulement l'écriture, mais en chargeant les signes de ponctuation aussi de significations, elle force les limites de l'écriture. Elle emploie souvent les points de suspension pour désigner son silence. En ouvrant les entre-lignes, elle exerce la même influence (Akten, 1996, 121).*

L'écriture durassienne, qui n'est pas en général ornée beaucoup des arts verbaux comme la métaphore, la métonymie, est une écriture originale avec des traits comme l'intensification de signification avec la répétition successive des mots, et la périphrase (Akten, 1996, 123). L'écrivain prononce avec insistance les mots comme la répétition de la mélodie qui constitue le thème essentiel dans une pièce de musique. Elle s'exprime ainsi dans **La Vie matérielle**:

*«Dans les récitatifs des Passions selon saint Jean et saint Mattieu et dans un certain travail de Stravinski Noces et la Symphonie des psaumes, nous trouvons ces champs sonores*

*créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante. Je ne crois qu'à ça.» (p.18)*

Elle fait des métaphores en employant successivement deux adjectifs en général, ce qui les rend plus forts. Le deuxième adjectif employé successivement, est plus animé et plus efficace. Cela fait gagner un aspect poétique à l'écriture davantage que de raconter les traits de la chose qu'elle veut signaler dans les descriptions (Akten,1996,118):

*«La voix incroyable de douceur. Distante. Royale. C'était la voix de votre lettre, celle de ma vie.»*

**Yann Andréa Steiner (p.20)**

*«Il est seul et beau et exténué d'être seul, aussi seul et beau que n'importe qui au moment de mourir.»*

**Les Yeux bleus cheveux noirs (p.14)**

*«Une femme entend le vide – se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont.»*

**Le Ravissement de Lol V. Stein (p.63)**

*«Son regard est redevenu bleu. Sombre, bleu.»*

**Abahn, Sabana, David (p.98)**

Etendant l'intensification du sens à un champ plus large, elle fait une périphrase en répétant ou en employant successivement les noms et les verbes outre les adjectifs.

*«Ça crève, ça sort par la bouche, par le nez, par les yeux. Il faut que ça sorte.»*

**La Douleur (p.51)**

*«[...]c'est ça qu'on dit quand on laisse le dire se faire, quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il*

*veut, et là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir.»*

**L'Amant (p.55)**

*«Elle ouvre les yeux. Elle voit, elle le regarde.*

*Il s'approche d'elle. Il s'arrête, il l'a atteinte.»*

**L'Amour (p.15)**

*«De tout, d'un oiseau de nuit, d'un sommeil, d'un rêve de sommeil, de l'approche de la mort, d'un mot, d'un crime, de soi, de soi-même, soudain sans savoir comment.»*

**La Maladie de la mort (p.52)**

L'apparition du sentiment d'aimer qui est un concept abstrait, est ainsi figuré par une périphrase. Dans cet emploi répétitif, les noms ou les adjectifs en s'unissant constituent l'image centrale. Les noms, les adjectifs et les verbes qu'elle a choisis, et qui sont simples en apparence, s'associent en une suite d'images cachées (Akten,1996,120):

*«La souffrance est claire, répandue dans la chambre, la tête, les mains, la souffrance prive de forces, elle apaise la solitude, elle le laisse là, à penser qu'il va peut-être mourir.»*

**Les Yeux bleus cheveux noir (p.60)**

*«La lutte a commencé très vite avec la mort. Il fallait y aller doux avec elle, avec délicatesse, tact, doigté. Elle le cernait de tous les côtés. (...) La mort montait à l'assaut. (...) La mort s'essoufflait. (...) La mort, à coups de boutoir, frappe, mais le cœur est sourd. [...] Au bout de dix-sept jours la mort se fatigue.»*

**La Douleur (p.71,72,75)**

Enfin, l'auteur conduit la mort jusqu'à la personnifier (Akten,1996,121). Dans les métaphores qu'elle a faites avec les adjectifs colorés, elle emploie le plus souvent le vert:

*«La mer verte, qu'elle est belle!»*

**Le Vice-consul (p.202)**

*«Avait-on remarqué la transparence des yeux verts d'eaux?»*

**Le Vice-consul (p.125)**

*«Il a le regard avide et vert de la liberté.»*

**Les Petits Cheveux de Tarquinia (p.25)**

Duras, qui préfère généralement la forme abstraite de l'expression, peut se référer en même temps à un objet concret en usant des adjectifs colorés pour se délivrer dans une certaine mesure des abstractions dans les métaphores qui expriment l'espace et le temps (Akten,1996,119):

*«Ses yeux sont gris. GRIS. Comme l'orage, la pierre, le ciel du Nord, la mer, l'intelligence immanente de la matière, de la vie. Gris comme la pensée. Le temps. Les siècles passés et à venir confondus. GRIS.»*

**Yann Andréa Steiner (p.51)**

*«[...]on ne percevait pas le centre du regard, d'où ça venait, comme si le bleu tout entier regardait.»*

**Les Yeux bleus cheveux noir (p.19)**

Les thèmes surgissent, dans l'œuvre, soudés de manière à s'opposer l'un à l'autre ou à être la continuation de l'un de l'autre. Pour ceux qui sont employés obsessionnellement par Marguerite Duras, on peut citer:

*L'amour et la mort:*

*«Lol ne pense plus à cet amour. Jamais. Il est mort jusqu'à son odeur d'amour mort.»*

**Le ravissement de Lol V. Stein (p.51)**

*«Je n'avais jamais oublié ce nom, ce temps, ce blanc des robes, cette attente innocente du train de la mort ou de l'amour, on ne savait pas, on n'a jamais su.»*

**Yann Andréa Steiner (p.45)**

*Le désir et la douleur:*

*«Elle est sans sentiments très défini, sans haine, sans répugnance non plus, alors est-ce sans doute là déjà du désir.»*

**L'Amant (p.47)**

*«On aurait dit qu'il aimait cette douleur, qu'il l'aimait comme il m'avait aimée, très fort, jusqu'à mourir peut-être, et que maintenant il la préférerait à moi.»*

**L'Amant (p.134)**

*Le vide, l'absence, la solitude, l'attente et la recherche:*

*«Il n'a pas l'air de remarquer les autres regards, le vide qui se maintient autour de lui.»*

**Le Vice-consul (p.103)**

*«Lol V. Stein est encore malade, vous avez vu, à table, cette absence, comme c'était impressionnant (...).»*

**Le Ravissement de Lol V. Stein (p.180)**

*«Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle. Elle lui dit qu'elle aussi elle est seule. Elle ne dit pas avec quoi.»*

**L'Amant (p.48)**

*«Elle, la femme du Captain, elle attendait toujours, ici comme ailleurs. Vous dites qu'elle a dû attendre toute sa vie quelque chose comme ce qu'elle attendait là à ce bar, la délivrance d'on ne savait quelle insupportabilité.»*

**Emily L. (p.54)**

*«Il lui dit encore qu'il avait cherché dans la ville quelqu'un qu'il voulait revoir, [...] quelqu'un qu'il ne connaissait pas, qu'il avait vu par hasard ce soir même et qui était celui qu'il attendait*

*depuis toujours et qu'il voulait revoir coûte que coûte même au prix de sa vie.»*

**Les Yeux bleus cheveux noirs (p.16)**

*Le temps:*

*«Elle sourit, certes, à cette minute pensée de sa vie. La gaieté d'une éventuelle douleur ou même d'une tristesse quelconque s'en est détachée. Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os.»*

**Le Ravissement de Lol V. Stein (p.47)**

*«J'ai l'ai voulu. J'étais désespérée... J'ai fait ça pour retrouver les premiers moments... la première fois. C'est tout. Comme vous, pour retrouver ces moments... que rien ne peut remplacer...»*

**La Musica Deuxième (p.44)**

*L'oubli et la mémoire:*

*«Du désir il y a ou un oubli total, ou une mémoire totale... aucune ombre.»*

**La Musica Deuxième (p.85)**

*«Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et pierre.»*

**Hiroshima mon amour (p.32)**

*La peur et la folie:*

*«(...)les idées ne se rassemblent plus, elles se brûlent, elles se repoussent, la peur règne, et elle seulement.»*

**Le Vice-consul (p.206)**

*«Le souvenir est celui d'une peur centrale. Dire que cette peur dépasse mon entendement, ma force, c'est peu dire. (...) c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir*

*que (...) je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie.»*

**L'Amant (p.104)**

*«C'est comme l'intelligence, la folie, tu sais. On ne peut pas l'expliquer. Tout comme l'intelligence. Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais, quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout.»*

**Hiroshima mon amour (p.58)**

L'un des moyens de rapporter ces thèmes à l'écriture, est de créer des associations avec les images. Par exemple, l'image de la mendicante qui exprime à peu près tous ces thèmes, est l'aspect universel de la misère du monde. Le mur et la grille sont les signes concrets de l'obstruction. La mer est toujours le symbole de l'infini, l'expression des profondeurs subconscientes. Le lever du soleil charme, son coucher pousse aux sentiments profonds. Il y a des rapprochements entre le charme de la forêt et celui du sexe opposé (Akten,1996,117). Contrairement à la mer qui est toujours associée à la peur, à la malédiction et à la mort, la forêt signifie le désir sous tous ses aspects dangereux. Les oiseaux emportent partout la douleur et la mort. Quant à l'image de bal, elle exprime la déchéance, l'abandon, l'oubli qui rend nécessaire la mémoire aussi.

Ces images, aussi élémentaires que les précédentes, et qui leur sont inévitablement associés surgissent : *mère, père, frère, sœur, enfant, femme, homme, amants*. D'autres mots symboliques viennent encore définir et classer les êtres humains: *Jaune, Blanc, Juif, Gringo, Allemand, Japonais, dame, bourgeois, ouvrier, marin, lépreux, fou, criminel, ennemi*, etc. Il ne fait aucun doute que Marguerite Duras vise, dans ses œuvres, "à *entrecroiser sans cesse les différences de race, de culture, de classe, de nation, de langue, de génération et de sexe*" (Marini,1983,27).



## II. STRUCTURES INVOLONTAIRES ET LEUR METAMORPHOSE

### 2.1. Réseaux d'Associations

#### 2.1.1. Image de l'Oiseau

*Les oiseaux* sont l'un des symboles les plus importants qu'a employés Marguerite Duras. Ils sont présente d'un bout à l'autre dans ses livres, «*le déchirant de leur vol*» (Borgomano,1987,15). Dans son essai *Duras, une lecture des fantasmes*, Madeleine Borgomano, étudiant le rôle de l'image de l'oiseau dans l'univers imaginaire durassien, cherche à mettre en lumière pourquoi ces oiseaux reviennent fréquemment à travers le texte.

D'où viennent-ils, ces oiseaux? C'est la question que les femmes de la pièce intitulée *Le Shaga* de l'écrivain posent au personnage masculin anonyme, H:

*«A. – Elle et moi, on ne comprend pas pourquoi vous parlez toujours de cet oiseau, monsieur!*

*H. – Hébété – Moi non plus. Ça me sort de partout et je n'sais pas pourquoi.» (p.214)*

Il est possible de retrouver, contextuellement autour de ces oiseaux, la plupart des éléments fantasmatiques des textes, comme s'il s'était formé une sorte de réseau d'associations, et de découvrir les autres éléments de ce réseau, eux-mêmes parfois rattachés à d'autres réseaux fantasmatiques. Pour ce faire, on a suivi un ordre chronologique, qui permet de saisir les images et les fantasmes dans leur dynamique et leurs transformations.

Dans le deuxième ouvrage de Duras, intitulé *La Vie tranquille*, la narratrice-héroïne, François, raconte en ces termes l'événement le plus traumatisant de sa vie:

*«Ce n'est que le matin du troisième jour que Clément a trouvé le corps écrasé de Nicolas sur les rails du chemin de fer. Il avait*

*les bras allongés en avant, les pieds écartés. Il ressemblait à un oiseau mort.» (p.112)*

Dans la citation, la figure de style rapproche deux images: *le frère mort, un oiseau mort*. Le même rapprochement se retrouvera ensuite sous forme d'association d'idées: Tout en contemplant, sur la plage, le spectacle violent de l'océan agité, Françoise reconstruit les événements tragiques qu'elle a vécu récemment:

*«Je commence à penser à Nicolas, et je finis toujours par penser à ces oiseaux qui dorment dans le passage du vent, dans les trous des rochers que bat la mer.» (p.128)*

L'image de son frère est associée encore à celle des oiseaux. Mais, contrairement au frère, les oiseaux ne sont pas morts: ils dorment. La mort est pourtant présente derrière ce mot «*dorment*», euphémisme transparent: la mort mise en pièce, et dispersée (tous les phonèmes qui constituent le mot «*mort*» se retrouvent dans «*dorment*»), la mort inversée (*mort/dorm*), la mort adoucie (par le passage de la dentale dure et sourde mais muette, T, à sa jumelle, la dentale D sonore et douce).

En outre, ces «*trous de rochers*» où dorment les oiseaux nous rappelle aussi «*le trou*» où était enterré Nicolas:

*«Nicolas était enterré, enterré complètement, dans un trou refermé, complètement refermé.» (p.162)*

Le mot *dorment* rend la *mort* moins angoissante en adoucissant sa brutalité et sa vigueur. A côté de cette mort, transformée en sommeil, se manifeste aussi un autre élément: «*la mer qui bat*». Mais la mer elle aussi cache la mort -tant au niveau du signifié qu'au niveau du signifiant. La mer que contemple ici Françoise - en fait l'océan- est dangereuse, mortelle: elle attire, plus engloutit, et sa fonction de mort s'accomplit devant les yeux de Françoise elle-même, lorsqu'un homme se noie. Il suffit aussi de changer une voyelle pour que la mer devienne la mort dans un jeu significatif sur le signifiant (Borgomano,1987,17,18,19).

Dans les citations suivantes, nous voyons clairement que l'image de la *mer* est liée à celle de la *mort*:

*«La mer. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne.»*  
(p.145)

*«Je la regarde de ma fenêtre, elle, la mer, elle, la mort. C'est elle, alors, qui est en cage. Je lui souris.»* (p.146.)

Une autre association est en cause dans le texte sur le sommeil des oiseaux, faisant surgir un autre réseau symbolique: la clause *«que bat la mer»*, nous laisse entendre par homophonie *«que bat la mère»*. Nous voyons ainsi la possibilité de rapprocher cette mère -ici travestie en mer- des nombreuses autres mères qui battent leur enfant dans les textes durassiens: la mère de Suzanne dans **Un Barrage contre le Pacifique**, la vieille mère dans **Des Journées entières dans les arbres**, la mère de la mendicante dans **Le Vice-consul**; l'oiseau, ici frappé indirectement, puisque les rochers le protègent, se trouve donc assimilé à l'enfant par rapport à sa mère, en même temps qu'au frère par rapport à sa sœur (Borgomano,1987,19,20).

Françou pense encore à son frère, analyse sa responsabilité dans son suicide. Dans la citation, les deux images *«frère/oiseau»* fusionnent ainsi dans une métaphore véritable:

*«Mais finalement, sans le vouloir, tout ce que je suis arrivée à faire, c'est lâcher un oiseau dans le vent. Il était un oiseau véritable et à cause de moi il le restera éternellement.»* (p.153)

Nous retrouvons le rapport de la mère, le fils et la mort liés par les oiseaux dans **Des Journées entières dans les arbres**, nouvelle. Mais contrairement à **La Vie tranquille**, c'est *la mère qui est morte, ou qui dort*, et elle est presque devenue *la mère des oiseaux eux-mêmes*:

*«Morte ou endormie était sa mère, celle de son guet inlassable des oiseaux dans les branches des arbres, des journées entières. Il retourna dans la salle à manger. Les oiseaux vous menaient loin, jusqu'aux nuits désertiques de la vie qu'il avait choisie.»* (p.90)

Nous voyons clairement que l'on fait apparaître de la part du fils une ambivalence liée aux oiseaux: la mère devient un *symbole ambivalent*: à la fois *adoré* et *détesté*. Et dans le texte surdéterminé et chargé de métaphores, le réseau s'enrichit de la nuit et du désert (Borgomano, 1987, 21, 22).

La liaison d'oiseau, de mère et d'enfant réapparaît dans **Moderato Cantabile** sous un décor symbolique. L'angoisse, fixée dans le discours de la mère, se manifeste par un phénomène de déplacement et dissociation, et est figurée par les *oiseaux de mer* :

*«Elle fit un effort, parla presque haut dans le café encore désert.*

*- Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irai d'ici je n'y resterai pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irai.*

*Elle s'arrêta, les yeux encore fermés par la peur.*

*Il la regarda avec une grande attention.*

*- Peut-être, dit-il, que nous nous trompons, peut-être a-t-il eu envie de la tuer très vite, dès les premières fois qu'il l'a vue. Parlez-moi.*

*Elle n'y arriva pas. Ses mains recommencèrent à trembler...» (p.59)*

Le réseau d'association que présente le texte est beaucoup plus vaste. La peur que ressent Anne Desbaresdes provoque ces associations: Ceux qui sont «*crevés*», sont les oiseaux de mer ou les enfants qui dorment? Qui veut-on tuer ici? Quelle est la mort si violemment désirée et à la fois redoutée? Celle de soi-même, celle de l'autre ou celle même de l'enfant par la mère?

Les oiseaux sont liés à la mort brutalement exprimée par le mot «*crevés*», mais présente aussi dans la sauvagerie des «*égorgés*», et dans les «*cris*» répétés obsessionnellement, étant à la fois en relation avec la mer, le vent, l'orage, la plage et le désert. Reconstituant le roman, nous comprenons que le cri qui s'est élevé «*si haut que le bruit de la mer en fut brisé*», et qui continue à retentir dans les paroles d'Anne Desbaresdes, c'est à la fois le cri de la femme assassinée par son amant qu'a entendu Anne et le cri qu'elle-même a rapproché du cri de délivrance de son accouchement (Borgomano, 1987, 23, 24, 25).

Autrement dit, dans le texte, les *cris des oiseaux* de mer s'associent à la fois au *cri de mort* et au *cri de naissance*. Dans son livre intitulé *Les Lieux*, Marguerite Duras exprime clairement que la naissance d'un enfant est un fait provoquant un sentiment de culpabilité et même un sentiment de crime:

*«L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. La sortie de l'enfant qui dort. C'est la vie qui dort, complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille.... Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur.... C'est des cris d'égorgés, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas.» (p.23)*

Une autre association est celle qui est relative à *l'amour* et à *la mort*. Fascinée par ce crime amoureux qui a eu lieu dans le café, Anne Desbaresdes y vient souvent pour en parler avec Chauvin qui a été témoin de ce meurtre. En vérité, cet événement qu'a vu Anne déclenche sa folie.

Le texte nous offre toutes les marques de «*l'inquiétante étrangeté*»<sup>1</sup>: absence totale de ponctuation, fautes d'orthographe significatives (le futur de «*je m'en irai*»,

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, «*L'inquiétante étrangeté*» dans *Essais de psychanalyse appliquée*, p.163. Borgomano souligne que «*L'une des traces du désir, lieu des repères que l'inconscient nous laisse apercevoir, nous paraît être ce que nous appellerons, en faisant glisser légèrement le sens freudien, «l'inquiétante étrangeté»: surgissement inattendu et illogique de signifiants, ou de groupes de signifiants investis d'une étonnante surdétermination: substantifs qui constituent comme la matière*

mais surtout suppression des liens logiques: non seulement on ne trouve dans ces phrases aucune liaison grammaticale, mais leur succession même échappe à toute logique: des arbres qui «*crient*» au vent, on passe au désir ardent du départ, aux oiseaux de mer criant dans l'orage, et «*crevés*» sur la plage, puis aux enfants et à leur sommeil.

Tout nous indique qu'Anne Desbaresdes laisse sortir d'elle en désordre des images et des émotions qu'elle ne cherche plus à contrôler, qu'elle accède à son propre inconscient: l'effort, la voix la plus haute, les yeux fermés, la peur; et même la réponse de Chauvin très curieusement «*déplacée*» elle aussi par rapport au contenu apparent du discours, mais étonnamment en accord avec son contenu latent. Il ne répond ni au conseil de partir, ni aux oiseaux, ni à l'enfant, mais au dur désir de mort, mort à donner ou mort à recevoir, dont il perçoit ici l'écho (Borgomano,1987,24).

La métaphore des oiseaux se trouve disloquée, mais latente dans **Dix Heures et demie du soir en été**. Si elle semble au premier regard complètement absente, elle se présente dans le mot «*forme*». Le criminel, Rogrigo Paestra, quand Maria l'aperçoit, dans un éclair, sur le toit d'en face n'est qu'une «*forme*» «*enveloppée de noir*»:

«(...)lorsque les éclairs illuminent la ville et la campagne, dans leur blême clarté, dans le même temps, Maria voit la forme fixe et noyée de Rodrigo Paestra agrippée autour d'une cheminée.» (p.46)

Cette «*forme imprécise*» se révèle aussi «*éclatante et hurlante*». Nous en arrivons à une autre métaphore qui nous entraîne vers une image maternelle remarquant l'expression qui représente sans aucun réalisme la position de l'homme; elle est répétée deux fois dans le texte: «*autour d'une cheminée*», «*elle épouse parfaitement la forme de la cheminée*» (p.68). «*pourquoi serait-ce un homme cette forme?*» (p.70) : corps de la mère en gestation autour du fœtus, ou bercement immobile de la mère dont les bras, le corps tout entier sont autour de l'enfant. Par le

---

première du fantasme, verbes qui l'organisent et dessinent des scènes. Une autre trace, nous offrant aussi une méthode de repérage, est la réitération.» (Borgomano,1987,10)

terme freudien, la profonde *régression au stade fœtal* rend possible que nous rapprochions le criminel et l'enfant, et le criminel et la mère en même temps. Le texte confirme l'équivalence *criminel = mère* que suggèrent les paroles hystériques d'Anne Desbaresdes dans *Moderato Cantabile* (Borgomano, 1987, 25, 26):

*«Elle reste sur ce balcon, les yeux fixés sur lui, sur cette forme réduite à l'imbécilité animale de l'épouvante. Sa propre forme à elle, Maria, aussi bien.»* (p.77)

*«Ce n'est pas possible qu'il ne voie pas cette forme de femme tendue vers lui.»* (p.78)

Cette forme sur le toit, cette *«forme morte»*, *«enveloppée dans son linceul noir»* ressemble beaucoup aussi à l'enfant, couchée dans un couloir de l'hôtel, dont Maria *«peut voir la forme endormie dans les tendres lueurs des lampes à pétrole»* (p.42), *«la sienne, la forme sienne parmi toutes les autres d'enfants du couloir»* (p.44), *«la forme si petite de Judith, déjetée, enveloppée dans sa couverture brune»* (p.53). Prenant en considération le rapprochement du criminel et de l'enfant, l'enfant (Judith, fille de Maria) enveloppé dans une couverture brune qui ressemble à un linceul noir, endormi dans un sommeil qui pourrait être la mort: de la forme de l'enfant endormie dans la couverture brune, nous passons à la forme du criminel, et dans le sommeil du criminel désormais confondu avec l'enfant, nous retrouvons les oiseaux:

*«Elle (Marie) regarde Rodrigo Paestra. Oui, là, il dort bien, il survole des désordres entiers avec des ailes d'un oiseau. Ça se voit.»* (p.105.)

Le criminel Rodrigo Paestra dort comme les oiseaux dans le champs de blé, là justement où il va mourir ou devrait mourir:

*«(...)s'il y a des oiseaux dans cette plaine ils doivent dormir encore dans l'argile détrempée, entre les pieds de blé.»* (p.101.)

La forme prend ainsi une autre ressemblance: le criminel ou l'enfant devient victime, qui attend la mort, qui est même déjà mort (Borgomano, 1987, 27).

Contrairement aux textes précédents, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, les oiseaux se retrouvent associés à *l'absence* et même à *la folie*:

*«Elle s'immobilise sous le coup d'un passage en elle, de quoi? de versions inconnues, sauvages, des oiseaux sauvages de sa vie, qu'en savons-nous? Qui la traversent de part en part, s'engouffrent, puis le vent de ce vol s'apaise? Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée. Deux secondes passent, elle se reprend, dit en riant que c'est là une plaisanterie... » (p.168.)*

*«Lol V. Stein est encore malade, vous avez vu, à table, cette absence, comme c'était impressionnant... » (p.28.)*

Cette fois, c'est Lol que les oiseaux traversent dans un de ses moments d'«absence», signe sensible à tous de la survivance de sa «*folie*». Les oiseaux, leur cri, leurs ailes, se lient au temps, temps étrange où se rassemblent le lendemain et le présent, temps de Lol, «*la folle*»; la mort est effacée, mais on perçoit la fêlure, les ailes brisées, la faille justement par où tout peut s'engouffrer (Borgomano,1987,28,29).

Les oiseaux ont encore leurs connotations inquiétantes et leur influence malfaisante dans *L'Amour*. Ce sont des oiseaux de mer, trouant le ciel de leurs «*éclatements blancs*», des *mouettes*, celles-là mêmes dont les cris, pendant les nuits d'orage, apeurent tant Anne Desbaresdes:

*«Elles crient et dévorent le corps du sable, le sang.» (p.23.)*

*«Leurs cris affamés les précèdent.» (p.67.)*

Il est évident que les mouettes sont devenues plus menaçantes, toujours poussant leur cri qui déchirent l'espace, affamées, dévoratrices. Et cet appétit inquiétant les assimile encore une fois à la «*mauvaise mère*», la «*mère dévoratrice*». Mais elles restent aussi associées à la figure du frère mort, ou de l'enfant, puisque, sur la plage, après les nuits d'orage, on trouve toujours ces trous que font les oiseaux morts. Et ces oiseaux «*réels*» actualisent ainsi toute



l'ambivalence des oiseaux métaphoriques et fantasmatiques à travers les textes durassiens (Borgomano,1987,35).

Dans **L'Été 80**, chronique d'un été pluvieux, passé au bord de la mer, les enfants, oiseaux et vagues de la mer, de nouveaux associés, retrouvent leurs liens métonymiques et leur ambivalence:

*«On voudrait que tout soit de cet infini de la mer et de l'enfant qui pleure. Les mouettes sont tournées vers le large, plumes lissées par le vent fort. Restent ainsi, posées sur le sable, si elles volaient contre, le vent casserait leurs ailes. Fondues à la tempête, elles guettent la désorientation de la pluie. Toujours cet enfant seul qui ne court ni ne chante, qui pleure. On lui dit: Tu ne dors pas? Il dit non et que la mer est haute en ce moment. On voit que la splendeur de la mer est là aussi, dans les yeux, dans les yeux de l'enfant.» (p.22.)*

Le texte semble l'écho lointain des phrases de **La Vie tranquille** («les oiseaux qui dorment dans le passage du vent, dans les trous des rochers que bat la mer») par le mot oiseau ou le mot mouette, rassemblant dans une sorte de figure métonymique les mouettes, la mer, l'enfant qui pleure et ne dort pas (Borgomano,1987,37).

Enfin, dans le texte de **L'Homme Atlantique**, reviennent avec insistance des oiseaux, absents des images et devenus réels comme des oiseaux dans **L'Amour**, aussi sont-ils des oiseaux de mer, des mouettes. «*La voix off*» (celle de Marguerite Duras elle-même) appelle sur eux le regard de son interlocuteur, «vous»:

*«Vous me demandez: Regardez quoi?*

*Je dis, eh bien je dis la mer, oui ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique.» (p.8.)*

*«La différence irréductible qui sépare Dieu de ce chien ou de cette mouette tenace face au vent.»*

*«Dieu ou moi ou ce chien ou cette mouette tragique face au vent, si seule devant l'objet Atlantique.» (p.12.)*

Le texte répète obsessionnellement ces alliances: la mer, le mur, le chien, l'oiseau *«mouette tenace face au vent»*, *«mouette tragique face au vent»*, *«oiseau tragique du vent»*. Mais, de quelle tragédie parle-t-on? Ce pourrait être la tragédie de séparation d'avec la mer (ou la mère?) *«cette mer qui ne s'est jamais produite encore, ce vent et cette mouette qui sont séparés pour la première fois.»* (p.12.) (Borgomano,1987,37,38).

En outre, il faut souligner qu'au cœur de cette séparation, se place étrangement le nom de Dieu. Comme on le verra plus tard, le signifiant *«Dieu»* n'est pas en rapport avec le père et la mère.

Du fantasme des oiseaux, nous passons par l'intermédiaire des associations à un autre qui lui est lié par une relation de symétrie ou d'inversion: lieu fréquent dans l'univers durassien où se réalise le mouvement essentiel des récits et des personnages: *«profondeurs» de la forêt et de l'eau.*

### 2.1.2. Image de la Forêt

*La forêt* qui est un espace effrayant mais désirable dans l'univers imaginaire durassien, exerce une influence ambivalente sur des personnages provoquant chez eux un grand *plaisir* et la *peur*. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne décrit ainsi la forêt -tropicale- où elle se promène avec son frère Jacques:

*«Les lianes et les orchidées, en un envahissement monstrueux, surnaturel, enserraient toute la forêt et en faisant une masse compacte aussi inviolable et étouffante qu'une profondeur marine. Des lianes de plusieurs centaines de mètres de long amarraient les arbres entre eux, et à leurs cimes, dans l'épanouissement le plus libre qui se puisse imaginer, d'immenses "bassins" d'orchidées, face au ciel, éjectaient de somptueuses floraisons dont on n'apercevait que les bords*

*parfois. La forêt reposait sous une vaste ramification de bassins d'orchidées pleins de pluie et dans lesquels on trouvait ces mêmes poissons des marigots de la plaine.» (p.138)*

Le texte marque précisément dans sa progression, les étapes d'une pénétration, à la fois angoissante exaltante dans un univers étranger où tout se renverse; les orchidées se développent dans le ciel, l'eau se trouve au sommet des arbres, la forêt devient profondeurs marines, en outre, la nuit remplace le jour, les poissons remplacent les oiseaux dans les branches des arbres, les oiseaux gisants à terre se réduisent à leurs plumes:

*«De toute la forêt montait l'énorme bruissement des moustiques mêlé au pépiement incessant incessant, aigu des oiseaux [...]. A mi-chemin [...] Joseph ralentit le pas. Quelques mois plus tôt, à cet endroit, il avait tué une panthère mâle. C'était une petite clairière où les fauves laissaient se faisander leurs proies au grand soleil. Des nuages de mouches dansaient sur l'herbe jaune de la clairière au milieu d'amoncellement de plumes séchées et puantes.» (p.138.)*

Dans le texte, la présence du frère et celle des oiseaux morts lient aussi cette vision au réseau fantasmagorique des oiseaux: oiseaux, frère, enfant, poissons, deviennent interchangeables, et ensemble associés à une obscure menace de mort; forêt et profondeurs aquatiques, également interchangeables, deviennent les lieux de ces métamorphoses et se chargent d'investissements affectifs puissants. Tandis que, dans **La Vie tranquille**, on voyait des oiseaux dormir dans la mer d'un sommeil paisible, mais pareil à la mort, on trouve dans **Le Barrage contre le Pacifique**, des poissons qui nichent dans les arbres (Borgomano,1987,41,42).

En outre, on voit que la présence du frère admiré, chasseurs d'animaux sauvages, neutralise les dangers de la forêt jusqu'à les faire oublier. D'où l'ambivalence de l'influence de la forêt sur des personnages durassiens. Car, cette forêt menaçante suggère aussi un vif désir et se trouve même associée à l'amour; la forêt inspire à Joseph une telle passion qu'il ne peut la regarder sans être pris de l'ardent désir de chasser et ce désir se transmet à Suzanne, malgré sa terreur. La

forêt évoque pour elle la compagnie du frère bien-aimé, elle y rencontre l'éblouissement et l'inversion du monde, qui, métaphoriquement font penser à une expérience sexuelle (Borgomano,1987,56).

En vérité, *“en se laissant aller à la magie de ce charme, tous les personnages durassiens, quels qu'ils soient, la femme ou l'homme, ne cessent pas d'identifier l'amour à un aspect de forêt”* (Akten,1996,11). Pour Claire Lannes, elle aussi, dans *L'Amante Anglaise*, la forêt était le lieu du désir, et même pourrait être celui de l'amour partagé. Elle veut vivre dans la forêt avec Alfonso qui remplacerait ainsi son amant de Cahors qu'elle a beaucoup aimé autrefois:

*«Il y a longtemps, il y a douze ans, j'ai eu l'espoir qu'il m'aime, Alfonso, qu'il m'emmène dans la forêt vivre avec lui, mais cet amour ne sera jamais arrivé. Toute une nuit, une fois, je l'ai attendu, j'ai écouté tous les bruits, on aurait repris l'amour, Cahors, ensemble mais il n'est pas venu.»* (p.174.)

La forêt continue à être un lieu de désir pour les personnages dans *Détruire, dit-elle*: *«aller dans la forêt avec Stein»* y devient par moment une expression métonymique et discrète pour *«faire l'amour avec Stein»* (Borgomano,1987,56). Il est possible d'y voir aussi l'autre aspect de la *«forêt-désir»*; celui-ci se trouve, cette fois, associé à la mort: le désir d'Alissa qui cherche à entraîner Elisabeth Alione dans la forêt est *«fort»*; pourtant il n'est *«pas clair»*. Mais Alissa aurait su, dans la forêt, si c'était un *«désir d'amour»*, ou un *«désir de mort»* (Borgomano,1987,60):

*«-Qu'est-ce qui aurait été possible?(...)*

*-Le désir? Demande Max Thor, l'usure par le désir?(...)*

*-Ou la mort par Alissa, dit Stein.»* (p.117)

Dans *Abahn Sabana David*, la forêt apparaît comme un espace qui évoque une sensation d'espoir, de révolte et de liberté:

*«Quelle forêt? demande Abahn.*

*Des larmes coulent des yeux de Sabana. Elle cherche. (...)*

*-Où je ne sais pas. On en parle. (...)*

*-La forêt sauvage (...). Dans les caves de Staadt, dit le juif.*

*Elle ne pleure plus. Elle regarde de nouveau les juifs. Son regard est redevenu bleu. Sombre, bleu.*

*-La forêt est dans la tête de David aussi, dit le juif. (...)*

*-Dans le corps du juif, dans ses chiens, dit Abahn. (...)*

*-Dans Prague, dans la plaine des morts. (...)*

*-Et la plaine des morts dans la maison du juif. (...)*

*«A force de creuser David, c'est vrai qu'au bout du compte on trouve adieu Gringo, dit-elle. On trouve la forêt des juifs?»  
(p.69 à 72)*

Dans ce dialogue, la forêt, à la fois sauvage, effrayante et désirable, espace physique ou espace imaginaire, comme rêve impossible à atteindre, liberté sous le tyrannie, est devenue le symbolique où se rejoignent tous les exclus et tous les révoltés: «*les juifs*» (Borgomano,1987,58).

### 2.1.3. Image de la Mer

Composant l'horizon habituel de l'œuvre durassienne, *la mer*, et plus largement l'eau, y apparaît comme une surface chargée de symboles, comme un lieu à la fois fascinant et effrayant dans lequel les personnages pénètrent souvent pour «*se noyer*» -symboliquement ou réellement.

Le chauffeur du camion raconte en ces termes au narrateur du **Marin de Gibraltar** le fleuve La Magra où l'on pratique la pêche sous-marine:

*«On ne peut pas s'imaginer quand on n'a jamais fait. On a peur la première fois et après on ne peut plus se passer. C'est très belles, les couleurs, les poissons ils passent sous le ventre. C'est calme, on ne peut pas s'imaginer.» (p.13)*

Dans la chaleur écrasante de l'été italien, le fleuve qui est vu comme un monde de rêve, provoque la peur, puis la fascination, et se trouve traversé par la

course silencieuse des poissons comme l'air était traversé par le vol des oiseaux. Le narrateur accroche à cette image ses rêveries et ses désirs: elle devient obsédante et se charge pour lui de tout ce qu'il refoulait jusqu'alors: désir d'une amitié virile, désir de quitter la femme «*trop normale*» qui vit avec lui, désir d'évasion et de liberté. Il décidera donc d'y aller:

*«J'irais me baigner dans la Magra. S'il le fallait, je resterais trois jours plongé dans la Magra et s'il le fallait, trois nuits, en attendant qu'elle prenne son train.*

*Ça me paraissait plus indiqué d'attendre dans un fleuve que dans une chambre d'hôtel, sans doute à cause de la chaleur. Et puis chacun a ses idées sur la façon la plus efficace et la moins douloureuse de se séparer de quelqu'un. Moi c'était dans la Magra que je me voyais attendre le train. Je m'y voyais déjà, caché dans ses eaux douces comme dans le plus sûr des blindages. Là seulement je me voyais courageux.» (p.51)*

Il en résulte que le séjour dans les profondeurs du fleuve (et non de la mer, pourtant toute proche) devient pour le narrateur, comme un passage, une sorte de mort, qui permet à la fois la résurrection, et la transformation: plongé «*trois jours et trois nuits*» dans les eaux du fleuve, il pourra mourir mais aussi renaître, comme libéré, autre (Borgomano, 1987, 43, 44).

Dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*, les profondeurs marines se retrouvent aussi fantasmées comme le lieu fascinant, mais terrifiant, des métamorphoses où se rejoignent la vie et la mort:

*«Le fond de la mer semblait très proche, il brillait comme un clair de lune parfois traversé des rayures vertes du jour [...] C'était l'envers du monde. Une nuit lumineuse et calme vous portait, foisonnante des algues calmes et glacées du silence. La course des poissons striait son épaisseur d'insaisissables parées. De loin en loin, la vie apparemment cessait. Alors des gouffres nus et vides apparaissent. Une ombre bleue s'en élevait, délicieuse, qui était celle d'une pure et indécélable profondeur,*

*aussi probante sans doute de la vie que le spectacle de la mort.»*

(p.153,154.)

Cette description fait ressurgir le réseau fantasmatique durassien: comme la forêt d'enfance, la mer renverse les valeurs, crée la nuit en plein jour, mais une nuit «*lumineuse*» proclamant «*l'inimportance du jour face à cette nuit*». Mort et vie se répondent et se conjuguent dans un intime mais étrange entrelacement. Les poissons «*striant l'épaisseur d'insaisissables percées*», nous renvoient aux oiseaux trouant le ciel, à leur «*éclatement*». L'homme au bateau, l'aventurier, qui peut dormir dans la mer, est d'ailleurs associé aux oiseaux, qui «*dorment [...] dans les trous des rochers que bat la mer*», et indirectement au frère mort, trouvé à l'origine du réseau des oiseaux:

*«-J'ai déjà dormi dans la mer, dit-il, enfin, je veux dire que je suis presque arrivé à dormir dans la mer.*

*-Moi, je ne pourrais jamais.»* (p.33)

Il est possible d'en tirer deux conclusions: si la mer = la mer; le personnage masculin accepte et vit comme une profonde *régression au stade fœtal*; pouvoir dormir dans la mer; c'est accepter une bienheureuse forme de mort. Contrairement à lui, le personnage féminin refuse violemment d'y dormir. On peut expliquer que c'est la *dénégation* de la mère (Borgomano,1987,45,46,47).

Le spectacle des profondeurs des eaux reparaît dans **Dix Heures et demie du soir en été** où le lac remplace la mer, mais surgit dans l'esprit de Maria, qui sort sa voiture du garage de l'hôtel, en pleine nuit, pour sauver Rodrigo Paestra, le criminel:

*«Une fois, l'eau d'un lac avait le calme de cette nuit-là. Le temps était ensoleillé. Maria se souvient de l'ensoleillement des eaux du lac et, tout à coup, dans la barque, à travers le calme de ces eaux, les profondeurs du lac s'ensoleillèrent à leur tour. L'eau était pure. Des formes apparurent. Habituelles, certes, mais violées par le soleil.»* (p.87.)

Même si la mort ne se manifeste pas dans le texte, la violence est représentée par «*des formes violées*», violées «*par le soleil*», par la lumière intolérable, et par l'éclat insupportable du jour auquel les personnages durassiens préfèrent tous la nuit (Borgomano,1987,51).

Dans **India Song**, la mère, la mer et la mort existent dans une même équivalence. Anne-Marie Stretter qui est dans l'extrême de ses douleurs intimes, se laisse noyer dans les eaux du Gange. L'auteur explique cette noyade: «*Je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer, elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle.*» (Blot-Labarrère,1992,37)

Le fleuve la Magra revient dans **Savannah Bay**, cette fois, une mère-enfant mourra vraiment en se noyant dans les marécages de ce fleuve: Une nuit «*elle a quitté son lit d'accouchée pour aller vers les étangs... Rien n'aurait pu l'empêcher*» (p.60). Même pas son enfant nouvelle née, même pas son amour fou, celui dont la chanson fait «*une histoire à quatre sous*». «*C'est fou c'qu'j'peux t'aimer... Je crois que j'en mourrais.*» La «*petite morte*» s'est enfoncée dans «*les marécages de la Magra*», là où «*il y avait des nids d'oiseaux de mer*» (p.47). Après avoir nagé très loin, «*elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau*» (p.80).

Cette «*petite morte*», «*trouant la mer de son corps*» et «*disparaissant dans le trou d'eau*» ou «*s'enfonçant dans les marécages de la Magra*» là où «*il y avait des nids d'oiseaux de mer*» s'associe ainsi aux oiseaux trouant le ciel de leurs «*éclatements blancs*» et «*dormant dans les trous des rochers que bat la mer*». Et les eaux de la mer sont superposées aux eaux de la Magra, fleuve au nom féminin et quasi maternel transformé en «*marécages*» (Borgomano,1987,50).

#### 2.1.4. Image de la Mendiante

«*Il est un personnage symbolique dans les œuvres durassiennes, qui convient complètement à une forme d'expression qui force en réalité les limites du rêve*»: La mendiante. Elle est «*une image universelle qui ne symbolise pas seulement une personne, mais une situation sociale, la misère de l'univers*» (Akten,1996,122).



*Son bébé sur le dos, dont elle cherche à se délivrer et une blessure vermoulue sur le pied sont les traits représentatifs de la mendicante. La blessure sur le pied est le symbole de la ruine, de la pauvreté et de la misère. Elle est le signe que l'indigence, dans le monde entier, a atteint les dimensions inguérissables, non pas seulement chez elle. Quant au bébé dont elle cherche à se débarrasser, il est le reflet de l'état personnel et social où elle se trouve (Akten,1996,155,156).*

Elle apparaît d'abord dans **Un barrage contre le Pacifique** (1950), puis dans **Le Vice-consul** (1960) et **India-Song** (1973), finalement dans **L'Amant** (1984). Elle présente un aspect effacé dans **Un barrage contre le Pacifique**; *“Elle ne s'était pas encore nommée. Malgré sa présence sous le vocable de «la femme», on ne donne pas de l'importance à sa féminité, celle-ci est accentuée par sa maternité”*. Elle atteint sa forme dominante dans **Le Vice-consul**. *“Au début du roman, elle s'appelle «elle», après «la jeune fille», enfin, elle acquiert une identité, et devient «la mendicante». Sa féminité n'est pas encore importante. On ne donne pas de l'importance à sa maternité non plus”*. Dans **India Song**, ces traits ont moins d'importance, *“ils se réduisent même à une voix”*, présente dans les dialogues avec autres personnages (Akten,1996,155,156). Dans **L'Amant**, La mendicante appelée *«la folle de Vinhlong»*, est décrite ainsi: *«Il y a avait en elle une jeunesse des traits, du regard, un bonheur qu'elle réprimait en raison d'une pudeur dont elle devait être coutumière. Elle était belle.»* (p.105) Elle se manifeste par *“les observations et fantasmes”* de la jeune fille, la narratrice, et par *“l'impression qu'elle a laissé chez elle”* comme la peur, la folie (p.105) (Akten,1996,165).

Le récit de la mendicante, dans **Le Vice-Consul**, est raconté, par Peter Morgan, sous forme fictive et intradiégétique; Chassée de la maison par sa mère parce qu'elle était enceinte, elle entame, affamée et assoiffée, une longue marche qui se prolongera durant dix ans, elle arrive à Calcutta où se trouve l'Ambassade de France, après avoir abandonné une douzaine d'enfants aux bords des rivages. Ayant perdu la raison et la mémoire ainsi que tous ses cheveux, elle vit parmi les lépreux, nage de temps en temps dans le Gange, vient près des cuisines de la Résidence

manger les restes. Elle ne garde dans sa mémoire que quelques mots de sa langue maternelle, un nom de lieu: Battambang et un chant enfantin de Savannakhet.

#### 2.1.4.1. Séparation de la Mère

L'image de la mendiante, état obsédant chez Duras, se charge de plusieurs associations, et devient le point clef des textes qui se ressemblent thématiquement; Elle exprime, de part sa situation elle-même, les états d'âme de plusieurs héroïnes dans l'œuvre. Par exemple, dans **Hiroshima mon amour**, la jeune fille de Nevers est chassée loin de son village natal comme la mendiante par ses parents par le fait qu'elle leur a fait honte.

Après avoir accouché de l'enfant, elle donne de la force à la mère d'Anne-Marie Stretter dans **Le Vice-consul**. Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, elle l'avait donné à la mère de Suzanne. L'acte de l'abandon de l'enfant que manifeste la mendiante se retrouve chez plusieurs héroïnes dans l'œuvre durassienne. Dans **Moderato Cantabile**, amenant elle-même au début l'enfant aux cours de pianos, Anne Desbaresdes permettra à quelqu'un d'autre de l'accompagner. Dans **Dix heures et demie du soir en été**, Maria "*reste suffisamment loin de sa fille, même elle est prête à la quitter*". Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein** et **Le Vice-consul**, Lol et Anne-Marie Stretter "*ne s'intéressent pas bien à leurs enfants. Leur intérêt est provisoire et limité, elles peuvent quitter facilement leurs filles pour leurs amants*". Dans **Nathalie Granger**, s'il semble qu'il n'y a pas d'acte d'abandon, -car, Isabelle n'accepte pas que sa fille aille au collège-, "*la solitude de Nathalie malgré sa mère, la réduit à la colère des enfants assassins qui se cachent en s'enfuyant dans la forêt*". Et la mère de **La Pluie d'été**, a en elle des désirs «*d'abandonner les enfants qu'elle avait faits*», «*de quitter les hommes qu'elle avait aimés*» et «*De laisser. De s'en aller. De se perdre.*» (p.44) (Akten,1996,157).

#### 2.1.4.2. Vide, Recherche et Attente

L'image de la mendiante se présentant, à travers les textes, sous des aspects différents, se trouvera, dépendant du concept du temps, associée à d'autres concepts: *le vide, le plein, la recherche, l'attente, l'oubli, la mémoire, la folie.*

Après avoir perdu son enfant, la mendiante sentira que son ventre est vide; *"le concept de vide est transposé ainsi sur le plan concret"*. Claire Lannes qui met sa cousine en morceaux après l'avoir tué dans **L'Amante anglaise**, et Elisabeth Alione *"qui est à la recherche de la suppression d'elle-même"* dans **Détruire**, dit-elle, ont le sentiment du même vide. Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, *"cherchant un lieu auquel elle tienne, Lol s'évanouit face à l'attrait du vide"* (Akten,1996,125):

*«Lorsque sa mère était arrivée sur Lol et qu'elle l'avait touchée, Lol avait enfin lâché la table. Elle avait compris seulement à cet instant-là qu'une fin se dessinait mais confusément, sans distinguer encore au juste laquelle elle serait...»* (p.21,22)

Et Lol *«attendait, réclamait avec l'impatience d'un enfant un remède immédiat à ce manque.»* (p.23)

Un autre concept associé au vide est la *«vanité»*. Dans **La Pluie d'été**, Ernesto lit aux brothers et aux sisters les passages du *«livre brûlé»* qui traitent des occupations du fils de David, roi de Jérusalem:

*«-Et voici: j'ai compris que tout est vanité. Vanité des Vanités. Et Poursuite du Vent.»* (p.55)

Parfois, *l'absence* se substitue au vide. Dans **L'Amour**, la femme de la plage semble se mêler à l'absence:

*«Elle se tient les jambes allongées. Elle est dans la lumière obscure, encastrée dans le mur. Yeux fermés.*

*Ne ressent pas être vue. Ne sait pas être regardée.*

*Se tient face à la mer. Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant.» (p.12)*

En même temps, la mendiante, elle aussi, désire se perdre: «*Je voudrais une indication pour me perdre.*» (Le Vice-Consul,p.9). Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, commence pour Lol “*une période en quelque sorte d'absence, de latence, et en même temps d'immobilisation psychique*”: les dix ans de sommeil moral de Lol correspondent aux dix années de voyage de la mendiante vers l'absence (Pierrot,1996,231). Ce sentiment fait place, avec le temps, à *la recherche*; Dans **La Maladie de la mort, Les Yeux bleus cheveux noirs, et Hiroshima mon amour**, deux personnes, “*qui veulent être ensemble en détruisant toutes les réalités et en s'épurant de toutes les hontes*”, sont à la recherche d'un amour malheureux (Akten,1996,152).

La plupart du temps, la recherche équivaut à *l'attente*; les personnages durassiens guettent incessamment une chose, ou une personne qui les tire de la situation désespérée où ils se trouvent. Dans **Le Square**, la jeune fille est dans l'attente d'une rencontre -un mariage- qui modifiera le cours de la vie. Dans **Dix heures et demie du soir en été**, lorsque Marie voit son mari embrasser son amie sur un balcon de l'hôtel en même temps qu'elle aperçoit le meurtrier Rodrigo Paestra caché sur le toit d'en face, elle pense clairement qu'un jour viendra où ils seront à leur tour désunis par un nouveau désir: «*Et puis la conjugaison de leur amour s'inversera.*» (p.169) Il suffit donc d'attendre. Celle qui attend n'est pas seulement elle, mais Rodrigo Paestra aussi; il redoute de se faire attraper à l'aube par la police qui le recherche pour avoir tué sa femme et son amant. Son attente finit par son suicide dans un champ de blé (Guers-Villate,1985,36).

Dans **L'Après-midi de M. Andesmas**, M. Andesmas attend avec patience l'arrivée de M. Arc, son architecte et de Valérie, sa fille dans la forêt. Tout au long de cette attente, il prendra conscience de la signification profonde de son attente qui en cache deux autres redoutées subconsciemment: la mort et la solitude. Cette mort éventuelle qu'il craint en raison de son grand âge se présente symboliquement dès

la fin de cet après-midi-là; il sait que sa fille chérie va le quitter un jour pour l'homme qu'elle aime (Guers-Villate,1985,37).

Après avoir abandonné son bébé, la mendiante continue à marcher sans but, sans savoir où elle ira, jusqu'à ce qu'elle arrive à Calcutta. De même, Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Lol fait de longues promenades, sans savoir qui ni ce qu'elle recherche, dans les rues de S. Tahla, la ville natale où elle est revenue après des années.

Parfois, ces promenades se transforment, dans l'œuvre, en voyage. Dans **Emily L.**, Captain et son épouse qui voyagent désordonnément, passent une grande partie de leur vie sur les mers. Dans **Le Marin de Gibraltar**, on assiste à une recherche ayant un but définitif; Anna recherche sans se lasser son marin qu'elle avait perdu (Akten,1996,153)

#### 2.1.4.3. Oubli, Mémoire et la Folie

Même si l'on définit dans **Le Vice-Consul** que la mendiante a passé en marchant les dix ans de sa vie, le concept de temps s'efface pour elle pour se fondre dans le temps et dans l'espace; la mendiante aussi a tendance à oublier le temps (Akten,1996,153). Dans **Hiroshima mon amour**, Riva, la jeune femme française doit non pas se *rappeler*, mais oublier pour plonger dans un oubli total, pour se délivrer de la souffrance insupportable que provoque la mort de son amant allemand. Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, l'oubli se transforme en *rappel*: Lol doit avec le temps se rappeler le passé (Akten,1996,123).

Au fur et à mesure que l'espace où elle marche et la durée de la marche se prolonge, la personnalité de la mendiante se disperse aussi (Akten,1996,159). Elle oublie sa langue non pas en parlant, perd sa mémoire, sa raison en même temps. Elle s'associe ainsi à Lol V. Stein qui devient folle après avoir perdu son fiancé et la jeune française de **Hiroshima mon amour**, qui devient, après avoir perdu son amant allemand folle d'amour, de souffrance et de peur dans la cave froide, humide où elle est enfermée:

«... Comment supporter une telle douleur?» (p.87)

*«Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner...»*

«... C'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien... » (p.88)

Dans *L'Amante anglaise*, Claire Lannes qui a une personnalité perturbée, a découpé en morceaux après l'avoir tué le corps de sa cousine, qui *«était trop grosse et tenait trop de place»*, envoie en train, après avoir fait des paquets, les parties du corps de sa victime dans plusieurs lieux de la France. Au cours de trois nuits, elle transporte avec patience le cadavre au train. Elle a caché la tête dont elle refusera plus tard de dire où.

La volonté de se prouver sa force physique, est à l'origine de ce geste. En fendait du bois, elle regarde Alfonso avec un intérêt et avec une joie considérables, et ne cherche pas à cacher son admiration pour sa force. Elle se met à la place d'Alfonso. Après avoir découpé, elle écrit «Alfonso» sur le corps et sur les murs de la cave. Claire s'identifie ainsi à Alfonso au sommet de sa folie (Akten,1996,106).

A ce morcellement correspondent -iconiquement- des scènes représentant la mise en pièces du corps -que ce soit au niveau des fantasmes schizoïdes- comme celui de François de *La Vie tranquille* qui ne *«parvenait pas à rassembler ses morceaux qui trainaient dans la chambre»* (p.133) ou -au niveau des scènes érotiques- comme celle de Jacques Hold du *Ravissement de Lol V. Stein* qui cache le visage de Tatiana sous les draps; ainsi *«Il a son corps décapité sous la main, à son aise entière»* (p.134) (Borgomano,1985,57).

## 2.1.5. Autres Images et Symboles de l'Œuvre Durassienne

### 2.1.5.1. La Musique, Le Cri et La Voix

*Le Bal* que l'écrivain relate obsessionnellement avec d'autres métaphores, et qui est la source de la plupart de ses fantasmes, est le thème central –que nous étudierons en détail plus tard. Les thèmes comme le souvenir, le cri, la peur, la musique, la danse prennent place autour du bal à la fois. D'ailleurs, le froufrou des feuilles, la voix des vagues, le souffle du vent, la voix des arbres sont animés par les verbes «*crier*» et «*siffler*»: les arbres qui sifflent dans le vent, les oiseaux, ou les mouettes, qui crient dans l'orage, sont les images obsédantes que la romancière emploie inconsciemment.

Les titres des livres comme *India Song*, *Moderato Cantabile*, et *La Musica* sont directement associés à la musique. Dans *India Song*, on dit que le nom des villes, des fleuves, des pays, des mers indiennes, de tout a un sens musical. Dans *Le vice-consul*, la nuit, «*à travers la musique, les aboiements des chiens et ceux des lépreux qui rêvent*» se confondent (p.95).

D'ailleurs, l'auteur, qui préfère l'emploi musical des mots, crée une orchestration avec la répétition des sons. Elle crée plusieurs mots en s'inspirant de l'influence musicale qu'ils évoquent même s'ils n'ont pas de sens.

Dans *Le Vice-Consul*, après avoir recrée dans son rêve le sourire de sa mère, la mendicante retrouve le pouvoir des larmes: «*Ses yeux pleurent, mais elle chante à tue-tête*» (p.28). Elle ne se rappelle après dix ans qu'un chant de l'enfance, un nom de lieu: *Battambang*:

«*Les trois syllabes sonnent avec la même intensité, sans  
accent tonique, sur un tambour trop tendu.  
Baattamambbanngg.*» (p.21)

Dans *Yann Andréa Steiner*, le requin, dans l'histoire que raconte la jeune fille aux enfants, s'appelle *Katéketaboum*. Les enfants le répètent en chantant: «*Boum boum Télé, Télé Ratéké Boum Boum*» (p.80).

La voix s'entend, la plupart du temps, comme un cri; Dans **India-Song**, à Calcutta, le vice-consul crie «*Guardi*» (Regarde) à Anne-Marie Stretter. Celle-ci, née à Venise, s'appelait Anna Maria Guardi. Criant «*Guardi*», il fait référence à la fois à deux sens: vue et entendement (Akten,1996,124,125).

### 2.1.5.2. Les Bijoux

*Les bijoux* sont un autre symbole dans l'œuvre durassienne. Ils sont employés par l'auteur pour remplacer l'amour. (On sait qu'elle a, elle-même, une passion pour les bagues de pierres précieuses colorées.) Avant tout, ils sont le symbole de la richesse. Parfois, ils symbolisent le manque d'amour, ou la privation. Par exemple, dans **Des Journées entières dans les arbres**, Jacques essaie d'obtenir l'amour que sa mère ne lui a pas donné, en volant ses bracelets. Dans **L'Amant de la Chine du Nord** quand l'odeur opiacée de la bague en brillant du «chinois», se joint à celle de l'eau de Cologne d'Europe et avec la magnificence de la soie naturelle, la jeune fille renoncera à résister. Dans **L'Amant**, la jeune fille est sous la même influence que celle évoquée par son amant chinois: «*Il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher, il sent le miel, à force sa peau a pris l'odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soie, celle de l'or, il est désirable.*» (p.56)

Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, la bague en brillant que Mr. Jo a donné à Suzanne, participe au choix pour elle entre rester avec la mère dans la cabane ou aller à la ville. Elle change constamment de main entre Mr. Jo, Suzanne, Joseph et la mère. Personne ne peut résister à son charme. Elle est une chance pour qu'ils se délivrent de leur misère.

Dans **Le Marin de Gibraltar**, un yacht blanc de trente cinq mètres se substitue à la bague. Il y a deux choix pour Anna: la famille et l'aventure. Ce qu'elle préfère, c'est l'aventure. Si l'on observe attentivement, on voit que la dernière partie d'**Un Barrage contre le Pacifique** constitue la première partie du **Marin de Gibraltar** : Suzanne quitte Agosti, et va à la ville, vers la liberté, vers l'aventure. Quant au narrateur du **Marin de Gibraltar**, en quittant Jacqueline, il prend la mer en yacht avec une femme qu'il ne connaît pas (Akten,1996,128,129).



### 2.1.5.3. Les Fleurs

A part les bijoux, *les fleurs* sont aussi employées par l'auteur pour symboliser l'amour. Dans **Moderato Cantabile**, le magnolia qu'Anne Desbaresdes porte à son sein pour le dîner chez elle, répand au début une odeur puissante, insupportable. C'est l'invitation à l'amour, le symbole de l'érotisme. Mais durant la soirée, il perd sa vitalité et se fane. Cette fois, il fait référence à la mort par sa couleur blanche, pâle. Le destin de la fleur semble résumer l'amour qu'Anne Desbaresdes et Chauvin n'ont pas vu vivre (Akten,1996,131).

*«Le magnolia entre ses seins se fane tout-à-fait. Il a parcouru l'été en une heure de temps.» (p.75)*

Représentant ce qui inquiète et ce qui fascine à la fois, le magnolia permet de mettre en évidence les contradictions d'Anne Desbaresdes: Fascinée par la vision du corps ensanglanté de la femme assassinée dont ne peut se détacher l'amant meurtrier, Anne Desbaresdes s'identifie peu à peu à la femme morte tandis que Chauvin en vient à occuper la place de l'amant meurtrier. Mais elle ne concrétise pas son désir pour Chauvin; elle semble renoncer à la mort qu'elle attend de lui. Elle rentre dans sa vie ennuyeuse, dans la norme en se pliant aux nouvelles dispositions imposées par son mari (André,2000,20).

Dans **L'Amante anglaise**, ce que Claire Lannes préfère, c'est la menthe anglaise qui est dans son esprit l'objet de spéculations et de jeux de mots divers:

*«La menthe, précise-t-elle, écrivait ça comme mante, un amant, une amante. Et «anglaise», «en glaise», comme «en terre», «en sable.» (p.124)*

De sorte que cette «*amante anglaise*» qui donne son titre au livre, titre autrement incompréhensible et apparemment arbitraire, est en réalité une «*amante en glaise*», une amante morte: Claire Lannes se considère comme déjà morte depuis la fin de l'aventure amoureuse avec son amant de Cahors et son suicide manqué d'alors (Pierrot,1989,164).

Claire Lannes retrouve la tranquillité à l'ombre des menthes qu'elle cultive dans son jardin. Elle écrit à différents journaux pour avoir des renseignements sur la culture de cette plante. Elle avoue aussi: «*J'en mangeais quelquefois, pour me nettoyer.*» (p.190). En vérité, Claire qui veut prouver sa liberté, son activité en se dépassant, est dans une phase de destruction. L'obsession qui se manifeste chez Claire par la passion du nettoyage, se transformera en acte meurtrier en passant l'étape de la folie. Elle explique qu'elle nettoie, ordonne sa propre chambre, se lave, et nettoie ses vêtements; et qu'elle descend ainsi avec une tranquillité de cœur dans son jardin sans laisser aucun trace derrière elle. Comme Lol V. Stein dans sa maison, elle veut effacer toute trace de sa présence physique. Mais ce désir d'effacement, de disparition se transformera en désir de détruire qui se dirigera vers sa cousine. En ce sens, n'étant pas un nom choisi accidentellement, le nom du protagoniste du roman «*claire*» symbolise cette réalité (Akten,1996,103,104).

#### 2.1.6. Modalités de la Destruction dans l'Univers des Textes Durassiens

Il est possible de tirer de ces réseaux d'associations la conclusion que toutes ces images fantasmatisques -oiseaux, forêt, mer, mendiant- et associations d'idées que les symboles font apparaître, nous montrent des formes particulières sous lesquelles se présente la destruction dans l'univers des textes durassiens. Madeleine Borgomano décrit l'univers imaginaire durassien comme un univers imaginaire «*animé d'un perpétuel mouvement de retournement: rien ne peut jamais y rester en place*» (Borgomano,1987,63). Dans son essai **Duras, une lecture des fantasmes**, elle met en lumière dans l'œuvre, d'autres modalités destructives qui se révèlent par les transformations sous forme de «*décomposition*», «*combustion*», «*pétrification*», et «*dévoration*» qui comprend tous les autres.

### 2.1.6.1. La Décomposition

La «*décomposition*» est symbolisée par les mots clef «*boue et vase*». Dans les citations suivantes, elle se présente sous des aspects différents:

*«L'odeur de Calcutta la nuit est celle de la vase et du safran.»*

**Le Vice-consul (p.72)**

*«Le ciel noircit. La mer basse s'alourdit encore, elle devient vase noire.»*

**L'Amour (p.137)**

*«Il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts qu'il n'y en avait eu qui avaient eu le temps de chanter sur les buffles. Il en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà on ne leur faisait pas de sépulture. Simplement, en rentrant du travail, le père creusait un petit trou devant la case et y couchait son enfant mort.»*

**Un Barrage contre le Pacifique (p.102)**

*«Les enfants retournent à la boue des rizières, à la terre des mangues sauvages de la montagne.»*

**Eden Cinéma (p.27)**

Dans le premier exemple cité, il ne s'agit que de ressemblance: l'odeur des rues de Calcutta devient celle de la vase. Dans le deuxième, la décomposition se manifeste par un tourment ou une peur que provoque la mer transformée en vase noire. Dans les deux dernières citations, la boue des rizières indochinoises, pleine d'enfants morts montre une continuité entre la terre et le corps également décomposés: le sol devient la boue des rizières, et la chair humaine se trouve proche d'être transformée en boue.

Nous voyons clairement que, dans ces textes, les mots *«boue et vase»* fonctionnent comme des métaphores de la mort puisqu'ils se trouvent associés à la mort, et le fantasme devient ainsi un terrible cauchemar (Borgomano, 1987, 65 à 70).

### 2.1.6.2. La Combustion

La *«combustion»* associe certes les mots *«chaleur, feu et cendre»*. Comme les oiseaux, comme les profondeurs marines, la chaleur provoque chez les personnages durassiens des réactions étranges:

*«La sueur, le corps source de sueur, ruisselle, c'est à devenir fou cette chaleur de la mousson, les idées ne se rassemblent plus, elles se brûlent, elles se repoussent, la peur règne.»*

**Le Vice-consul (p.206)**

Nous y comprenons que *«la chaleur d'épouvante de la mousson d'été»* (p.206) qui écrase Calcutta, à la fois, suscite la peur en rendant l'homme fou. Cette influence malfaisante de la chaleur atteint dans **Hiroshima mon amour**, son point culminant:

*«Le fer brûlé. Le fer brisé. Le fer devenu vulnérable comme la chair.... Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées.»*

*«Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera.... Un désordre profond règnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendre....»* (p.25)

Le texte où se confondent le réel et le fantasme, nous entraîne à l'extrême des mutations que provoque la bombe atomique. Le fantasme de la chaleur retrouve ainsi sa forme la plus intense et la plus angoissante dans les mots *«violence et contradiction»*:

*«Ces deux épaules s'étreignent et elles sont comme trempées de cendres, de pluie, de rosée ou de sueur, comme on veut. Le principal c'est qu'on ait le sentiment que cette rosée, cette transpiration, a été déposée par (le "champignon" de Bikini) à mesure de son éloignement, à mesure de son évaporation. Il devrait en résulter un sentiment très violent, très contradictoire, de fraîcheur et de désir.» (p.16,17)*

Par ailleurs, il est possible de tirer du texte une autre conclusion, à savoir que, le mot «*désir*» crée étroitement une association entre l'érotisme et la mort.

Le plaisir créé par le feu, que sentent les femmes durassiennes, est mis en évidence ainsi dans les textes des *Petits chevaux de Tarquinia* par un personnage masculin: Ludi montre un incendie, qui s'allume sur la montagne, dont elles aiment le feu actif et dévorant:

*«-Le feu! Cria-t-il.*

*Il ajouta à l'adresse de Diana et de Sara:*

*-Voilà le feu pour vous faire plaisir.»*

*«-Mais tu ne comprends pas que ces deux-là, elles sont pour le feu! dit Ludi, pour qu'il vienne ici cette nuit et qu'il nous déloge tous? Si tu ne comprends pas ça, alors qu'est-ce que tu comprends?» (p.86)*

Le feu apparaît comme plaisir, et vie, mouvement et destruction à la fois. Mais cette destruction rêvée par le feu laisse les femmes durassiennes insatisfaites. Pourtant elles ne lui échappent pas, elles s'y consomment comme Lol qui se brûle à ses propres fantasmes, et deviennent cendres:

*«Ce geste sans elle pour le voir, il meurt de soif, il s'effrite, il tombe, Lol est en cendres.»*

#### **Le Ravissement de Lol V. Stein (p.56)**

*«-Elle a oublié?*

*-Rien.*

*-Perdu?*

*-Brûlé. Mais c'est là, répandu.»*

### L'Amour (p.54)

Et Lol deviendra enfin, dans **L'Amour**, une femme errante à la «*mémoire brûlée*» (Borgomano, 1987, 78 à 83).

#### 2.1.6.3. La Pétrification

Opposée à la combustion, la «*pétrification*», symbolisée par le mot «*pierre*», se trouve associée toujours à la mort dans l'univers fantasmagorique durassien. Par exemple, dans **La Vie tranquille**, Françoise imagine sa mort comme une pétrification:

*«Un jour ma mort mordra et s'accrochera par la gueule jusqu'à ce que nous fassions ensemble un groupe de pierre.»*  
(p.140)

Elle apparaît pour des personnages des **Petits chevaux de Tarquinia**, comme impossible, même si l'on la désire vraiment:

*«-On ne peut pas devenir une pierre, même si on le veut de toutes ses forces. Un jour ou l'autre, il faut qu'on bouge.»* (p.51)

Même si le désir de pétrification se manifeste vraiment dans **Hiroshima mon amour**, il reste au niveau de la mémoire, de l'absence:

*«Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.»* (p.24)

Dans **Dix heures et demie du soir en été**, la pétrification est représentée, par l'emploi du mot «*pierre*», utilisé comme un nom propre: Maria voit, dans l'orage, son mari embrasser son amie sur un balcon de l'hôtel. Les éclairs rendent les baisers «*livides*», froids et peut-être mortuaire:

*«Une main de Pierre est partout sur ce corps d'autre femme.» (p.49)*

*«Les mains de Pierre sont sur les seins de Claire.» (p.47)*

Immobilisant les gestes, les éclairs et la vision de Maria suppriment la chaleur des corps et même leur vie. La pétrification surgit ainsi sous forme d'une sorte d'immobilité. Et ces amants du balcon nous associe aux amants de *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes et Chauvin (Borgomano,1987,84,85):

*«Leurs levres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fut fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes....» (p.113)*

#### 2.1.6.4. La Dévoration

Après la décomposition, la combustion et la pétrification, on atteint ainsi le mode de destruction dominant, celui qui englobe tous les autres: *«la dévoration»*.

La «dévoration» surgit, dans *Le Boa*, comme deux spectacles dans le souvenir d'enfance d'une jeune fille anonyme de treize ans. Au centre de la nouvelle, chaque dimanche, la jeune fille va au zoo *«voir le boa gober son poulet»* et observe cette *«transsubstantiation accomplie dans un calme sacré»* au cours de laquelle le *«poulet devenait serpent»* (p.101). Cette scène fait naître le bonheur et le désir en elle:

*«(le) beau boa qui, en pleine lumière, en pleine santé, dévorait le poulalet [...] prenait place alors dans un ordre rayonnant de simplicité lumineuse et de grandeur native.» (p.109)*

*«Je souriais donc, comme s'essaye à voler l'oiseau, sans savoir, croyant que c'était là la manière qu'il convenait de prendre afin de rejoindre le vert paradis du boa criminel.» (p.110.)*

Le spectacle d'une autre dévoration provoquée par le regret est celui de la dévoration du corps de la vieille mademoiselle Barbet, qui dirige une institution privée où se trouve pensionnaire la jeune fille:

*«On ne voyait pas se faire la dévoration de sa virginité, on en voyait seulement les effets, on en sentait l'odeur.» (p.109)*

Et cette dévoration apparaît à la jeune fille comme *«l'horreur par excellence, noire et avare, sournoise, souterraine [...] l'horreur méchante, hypocrite et timide, et par dessus tout, vaine» (p.109).*

La jeune fille explique enfin les effets psychologiques de ces deux spectacles:

*«Le monde, et donc ma vie, s'ouvrait sur une avenue double, qui formait une alternative nette. Il existait d'un côté le monde de Mlle Marbet, de l'autre [...] celui de l'espèce considérée comme fatalité, qui était le monde de l'avenir, lumineux et brûlant, chantant et criant [...] mais à la cruauté duquel, pour y accéder, on devait se faire, comme on devait se faire au spectacle des boas dévorateurs.» (p.115)*

Le récit nous offre deux dévorations; celle de la cruauté agressive du boa peut être dite positive car elle appartient au monde de la nature et est un transfert cruellement inégal mais inévitable. Celle de Mlle Barbet, dû au refoulement sexuel, est négative car contre nature et autodestructrice. Au confluent de ces deux univers, la jeune fille adopte le parti du boa.

La dévoration positive implique deux partenaires (actif et passif) qui se rejoignent dans une intégration où la dualité se résorbe en unité. Et cette assimilation peut cependant se transformer en une sorte de transsubstantiation mystique quand l'opération est accomplie volontairement par amour (Guers-Villate, 1985, 53, 54).

Ainsi, l'héroïne d'*Hiroshima mon amour*, oublie les limites de son corps pour se perdre dans la passion pour son amant Allemand mort:

*«Je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver*



*entre ce corps et le mien que des ressemblances... hurlantes... »*

(p.79)

Une intégration négative imposée du dehors provoque la souffrance et a pour effet ultime la dépossession de l'être au lieu d'une communion avec l'autre. Cette douleur extrêmement forte aboutit alors à une folie momentanée comme chez le vice-consul et chez Lol ou totale chez la mendicante affamée du Vice-consul, dévorée littéralement par l'enfant qu'elle porte en elle (Guers-Villate,1985,54):

*«Elle vomit, s'efforce de vomir l'enfant, de se l'extirper.... Elle dort beaucoup, elle est devenue une dormeuse, c'est insuffisant: nuit et jour l'enfant continue à la manger, elle écoute et entend le grignotement incessant dans le ventre qu'il décharne, il lui a mangé les cuisses, les bras, les joues –elle le cherche, il n'y a que des trous là où elles étaient dans le Tonlé-Sap-, la racine des cheveux, tout, il prend petit à petit la place qu'elle occupait, cependant que sa faim à elle il ne l'a pas mangée. Le feu acide de l'estomac apparaît comme un soleil rouge pendant le sommeil.» (p.18)*

Le récit, écrit à la première personne, intitulé *Le Boa*, gagne ainsi de l'importance au point de vue de la détermination de l'ambivalence et des sentiments contradictoires chez les personnages durassiens, mettant en lumière l'ambivalence fondamentale «*vie/mort*» de l'œuvre durassienne.

## **2.2. Ambivalences et Sentiments Contradictaires**

Selon Eugen Bleuler, l'ambivalence dans le champs émotionnel se manifeste au moment où le sujet aime et déteste une personne en même temps. D'après Freud, qui a emprunté l'expression «*l'ambivalence*» à Bleuler, les pulsions sexuelles et agressives coexistent chez une personne (Freud,1993,298).

L'œuvre durassienne se caractérise notamment "*par la coexistence d'attitudes psychologiques contradictoires chez les premières héroïnes aussi bien que par la*

*forte ambivalence émotive de tous les personnages qui aura ensuite sa contrepartie thématique dans les effets ambivalents du temps sur la passion (Guers-Villate,1985,49).*

Si l'on réfléchit à la signification du titre de deux romans de l'auteur, on verra "qu'il signale une opposition entre une façon «impudente» d'être et un idéal de «vie tranquille»". Aspirant à la vie tranquille, Françou reconnaît «l'ordre silencieux et inabordable du monde» (*La Vie tranquille*,p.219). Quant à Maud, cherchant l'évasion dans l'existence de son amant, «son désir impudent de vivre comme il l'entendait» (*Les Impudents*,p.82). Il faut remarquer que "le mot «impudence» y est employé dans le sens de naturel, d'instinctif et d'authentique". D'ailleurs, les comportements des personnages contrairement à la moralité traditionnelle contrastent avec leur milieu social, sont interprétés par "le surgissement spontané du désiré". Ainsi "cette «impudence» rend toute «vie tranquille» et indirectement tout bonheur, inaccessible" (Guers-Villate,1985,52). Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, les personnages vivent le même conflit:

*«Ils vivaient dans le désordre et leurs passions donnaient aux événements les plus ordinaires un tour à part, tragique et qui vous enlevait toujours davantage l'espoir de posséder jamais le bonheur.» (p.180)*

En effet, la vie des héroïnes durassiennes est transformée par une passion qui crée le désordre psychique qui surgit d'incidents sans importance apparente:

*"La contradiction ressentie entre une émotivité désordonnée et un idéal de tranquillité rendu ainsi «inabordable» explique une caractéristique paradoxale des héroïnes. Partagées entre la passivité physique et l'hyperactivité mentale, leur «écartèlement» reflète une vision du monde dont la double polarité est fondamentale; elle se traduit linguistiquement par des accolade de mots ou de métaphores antithétiques, des chiasmes et des structures contrapuntiques" (Guers-Villate,1985,52,53).*

Les personnages durassiens essayent de sortir de la contradiction ou du moins de la pallier faisant appel à une série de moyens: le sommeil et l'alcool les amènent à oublier pour un temps. Le refus passif se manifeste par le silence, l'attente, le refus violent par la folie ou le meurtre. Dans **Dix Heures et demie du soir en été**, ils sont mis en contrepoint. Maria ne tente rien pour empêcher l'adultère de son mari; elle préfère attendre et boire des camparis. Quant à Rodrigo Paestra, au contraire, il tue sa femme. Le refus se manifeste pourtant plus fréquemment par des actes symboliques, qui soulagent ou expriment une douleur, comme crier ou vomir (Guers-Villate,1985,57,58). Dans **Le vice-consul**, les cris de la mendiante à Calcutta se confondent à celui du vice-consul à Lahore.

Dans **Moderato Cantabile**, après avoir vu le crime passionnel dans le café, Anne Desbaresdes qui se figeait dans un ennui profond jusqu'à cet instant-là, est frappée d'une passion soudaine, qui la bouleverse sans la tirer du somnambulisme qui semble être sa seconde nature. Dans une réception donnée le soir chez elle, la vérité éclate: le scandale, la crise de vomissement. Elle, cette femme respectueuse, prend beaucoup d'alcools, à cette réception. Chavin avec qui elle veut vivre cet amour mortel, rôde autour de sa maison, secoue les grilles cadenassées -du moins Anne Desbaresdes le croit. Elle sent profondément la présence de l'homme. Indifférente à son mari et aux invités, elle semble se contenter de boire du vin.

De sa crise de vomissement dans la chambre de son enfant, il ne reste rien à désirer que l'inconscience du sommeil, ou la mort (Tison-Braun,1984,32,36).

### 2.2.1. Effets Ambivalents du Temps sur l'Amour

L'ambivalence fondamentale *vie/mort* de l'œuvre durassienne se prolonge par une série de polarités antithétiques. Elles se relient généralement au temps (*vide/plénitude, recherche/attente*) ou à l'amour (*déformer/créer*), et se ramènent à la double thématique des effets ambivalents du temps sur la passion (*joie/souffrance, oubli/mémoire*) (Guers-Villate,1985,55).

Nous avons déjà dit que les personnages dans l'œuvre, sous l'influence de la solitude, de l'ennui, se laissent entraîner vers le sentiment du vide, et qu'ils se

consacrent souvent, pour remplir ce vide, à la recherche, à l'attente d'une rencontre (sans doute d'un amour) capable de changer le cours de la vie.

*Déformer/créer* est un autre antithétisme récurrent d'ambivalence *vie/mort*, dépendant de l'amour. Dans **Hiroshima mon amour**, Riva, la jeune femme française, demande à son amant japonais:

*«Tu me tues.*

*Tu me fais du bien.*

*J'ai le temps.*

*Je t'en prie.*

*Dévore-moi.*

*Déforme-moi jusqu'à la laideur.»* (p.35)

*«Dévore-moi. Déforme moi à ton image afin qu'autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.»*  
(p.115)

Et dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Lol dit à Jacques Hold, son amant:

*«Je voudrais pouvoir vous donner mon ingratitude, comme je suis laide, comme quoi on ne peut pas m'aimer.»* (p.200)

D'une part, ces demandes ambiguës faites dans un moment de jouissance amoureuse manifestent le côté positif de la «*dévoration*», celle voulue par l'être aimant: pour qu'autre chose crée, il faut briser le statu quo, il faut déformer la forme présente pour la remodeler à la mesure du corps de l'amant. La femme désire être changée par la passion qui la consume; la laideur qu'elle souhaite n'est qu'une manière de proclamer son don total d'elle-même en renonçant ensuite à provoquer le désir chez d'autres. Et Charles Rossett regardera Anne-Marie Stretter, dans **Le Vice-consul**, «*jusqu'à la défaire*» (p.191) pour la refaire à l'image de son amour, et dans **India-Song**, la même scène se répète tandis que l'on parle de «*mémoires déformantes créatives*» (p.10) (Guers-Villate,1985,57).

Quant aux effets ambivalents du temps sur la passion dont «*le rythme est ressenti alternativement comme bénéfique et mortel, positif et négatif*», ils se

manifestent par deux thèmes antithétiques «l'oubli/la mémoire» (Guers-Villate, 1985, 55).

Dans *Hiroshima mon amour*, la jeune femme de Nevers a voulu mourir avec son premier amour, qui était mort. Elle savait qu'elle sera désormais condamnée à survivre à l'horreur de cet arrachement insupportable. Et elle accepte par nécessité d'oublier pour croire la mort de l'amant mort. Mais elle se sent après coupable pour l'avoir oublié:

*«Je tremble d'avoir oublié tant d'amour...»* (p.99)

*«Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.»*

*«J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié...»* (p.32)

Son amour pour le japonais qui avait vécu toute l'horreur de la guerre, amène la jeune femme française à se rappeler son passé, sa douleur qu'elle avait senti pour la mort de son amant allemand:

*«...Je te rencontre.*

*Je me souviens de toi.*

*[...]Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus.*

*Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme.»*

(p.115)

*«Oui, ce soir je m'en souviens. Mais un jour, je ne m'en souviendrai plus. Du tout. Rien.»* (p.102)

Cet amour court, mais traumatisant autant que le précédent est condamné à s'oublier:

*«Petite tondu de Nevers je te donne à l'oubli ce soir.*

*Histoire de quatre sous.*

*Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.*

*[...]Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.*

*[...]Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier,  
peu à peu.*

*Tu deviendras une chanson.» (p.118,119)*

*«Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde, comme je  
t'oublie! Regarde moi!» (p.124)*

Dans **Hiroshima mon amour**, *“la mémoire joue comme une forme de l'oubli, ou, plus précisément, comme une conscience de l'oubli. L'illusion de la mémoire est dénoncée, tandis que la vérité de l'oubli est affirmée, et hautement. Certes, l'oubli permet la répétition de l'amour .... mais l'éternité de l'amour se trouve renvoyée à son déni. L'amour naissant doit tout à ce qui le précède: il s'en repaît et le condamne par l'oubli”* (Bajomée,1985,120). Le japonais avouera d'ailleurs à la jeune femme qu'il l'oubliera lui-même:

*«Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celle-là, par la force encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. JE le sais déjà.» (p.115)*

Dans **L'Amante anglaise**, Claire Lannes qui vit avec Pierre, son mari, qu'elle n'aime pas et Marie-Thérèse, sa cousine sourde-muette, est liée en vérité au souvenir de sa passion pour l'agent de Cahors qui l'a trahi. Elle avoue: *«Je n'ai jamais été séparée du bonheur de Cahors, il a débordé sur toute ma vie. (...) Quand je dors, il dure encore.»* (p.159) Claire qui se sent isolée, croit possible de retrouver avec Alfonso, ouvrier espagnol qui chante toujours, le bonheur brisé d'autrefois. Mais elle se laisse aller à la jalousie et au malheur à cause d'Alfonso qui couche avec sa cousine. Elle se rappelle la trahison de l'agent de Cahors. *“C'est la goutte d'eau qui la pousse à détruire par la violence une situation devenue soudain intolérable. Le déclic ouvre les vannes de l'oubli et les flots de la mémoire déferlent sur l'être qui pour y échapper.... Les deux noms, Alfonso et*

*Cahors, écrits sur les murs de cave et le corps de la victime pourraient indiquer que Marie-Thérèse est le sommet du triangle dont les deux amours malheureux ou inaccomplis de Claire sont la base*” (Guers-Villate,1985,120).

Le sentiment inévitable et douloureux de contradiction qui accompagne le transfert de l'oubli à la mémoire ou de la mémoire à l'oubli est généralement neutralisé dans les dernières œuvres de Marguerite Duras par l'immobilisation du temps dans un antiréalisme total (Guers-Villate,1985,56).

### 2.2.2. Ambivalence Amour/Mort

L'ambivalence des effets du temps sur la passion se manifeste dans l'œuvre durassienne par deux thèmes contrapuntiques «*amour/mort*» qui se résorbent en un seul «*la douleur*». Ils s'appellent et se nient à la fois dans une oscillation entre présent et passé.

Freud qui sépare les instincts en deux comme *Eros/Thanatos*, prétend qu'il y a les instincts de mort «*Thanatos*» qui se trouvent à la source des attitudes destructives, agressives, avec les instincts de vie «*Eros*» qui sont d'origine sexuelle. D'après Fenichel, par le fait que le but essentiel du psychisme ou du «*principe de plaisir*» est de supprimer les excitations implicites et les tensions qu'elles provoquent, *Eros* et *Thanatos* apparaissent comme les voies différentes de la réalisation de ce principe (Tura,1996,46).

La bipolarité *Eros/Thanatos* est en effet une constante thématique depuis le début de la carrière romanesque de l'auteur même si elle n'est pas dans ses œuvres présentée en contrepoint. C'est à partir de *Moderato Cantabile* que *Eros/Thanatos* en tant que thème contrapuntique apparaît évidemment , puis dans *Hiroshima mon amour* et dans *La Maladie de la mort*.

L'amour se définit comme le dédoublement d'un autre amour, comme l'exprime en ces termes Youssef Ishaghpour: «*Raconter une histoire, chez Duras, c'est la substance d'un discours d'amours d'amour adressé à l'Autre. Tout amour naît d'une histoire d'amour et le devient.*» (Bajomée,1985,30)

En vérité, les femmes durassiennes sont *«amoureuse(e) de l'amour même»* (*Hiroshima mon amour*, p.154). Cet idéal *«amour de l'amour»* apparaît comme l'amour de l'impossible, vécu comme seul possible. Car tout amour est une terrible tension entre l'idée d'amour et la manière dont les personnages devront le vivre. La femme l'affirme en le disant à l'homme dans *La Maladie de la mort*:

*«Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu.»* (p.57)

Comme l'exprime en ces termes Gilles Costaz, *«L'amour est impossible parce qu'il est plus fort que les êtres qui le vivent. C'est pour cela que la plupart du temps, Duras le conte au passé et au futur, et non au présent, dans le rayonnement du désir réfracté par le souvenir et dans la radiation indestructible qui ne fera que s'amplifier après les séparations, les infidélités, les adultères.»* (Bajomée,1985,34)

Les femmes *«vivent un amour, elles signifient la mort pour l'objet de cet amour»* (Grivel,1985,223). C'est pourquoi, parfois elles s'identifient à un amant mort du passé, parfois elles identifient l'amour à la mort.

Dans *Hiroshima mon amour*, la jeune française veut revivre avec son amant japonais l'amour qu'elle a ressenti pour son amant allemand, tué pendant la deuxième guerre mondiale. Elle lui raconte la mort de son amant:

*«Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. [...] Il est devenu froid peu à peu sous moi. Ah! Qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand? Je ne sais plus au juste. J'étais cochée sur lui... oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment puisque... puisque même à ce moment-là, et même après, oui même après, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances... hurlantes, tu comprends? C'était mon premier amour...»* (p.99,100)

*«Tu es mort.»*(p.96)



*«Je t'appelle quand même. Même mort. Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort [...] ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom.»(p.90)*

La jeune femme de Nevers, Riva, s'identifie à son amant allemand mort. En même temps, elle identifie son amant allemand au japonais:

*«Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve en plein soleil (...). Le jeune homme agonise (...). On ne voit pas le vêtement que porte cet homme parce qu'une jeune femme est allongée sur son corps, bouche contre bouche. Les larmes qui coulent de ses yeux se mêlent au sang qui coule de sa bouche.» (p.43,44)*

“Ce baiser intime et infini est saisi dans la pose du désespoir immobile. Vie et mort y achèvent de glisser l'une dans l'autre, en une tendresse mortelle et déchirante” (Bajomée,1989,127). Cette scène nous rappelle sans doute le meurtre commis par amour dans *Moderato Cantabile*, le meurtre qui fera se connaître Anne Desbaresdes et Chauvin:

*«Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement. –Mon amour, mon amour. (...) Il resta là, dans une résolution apparemment tranquille, agrippé de nouveau à elle de ses deux bras, le visage collé au sien, dans le sang de sa bouche.»(p.23,25)*

Le thème de l'ambivalence «*amour/mort*» est établi au centre même du roman; la violence destructrice du désir mène à la mort sur le plan de la réalité et sur le plan imaginaire à la fois: désirant comprendre ce crime passionnel, Anne Desbaresdes et Chauvin essaient de le revivre et seront amenés à l'imaginer. Avant de se quitter définitivement, ils échangent ces dernières paroles:

*«Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.*

-C'est fait, dit Anne Desbaresdes.» (p.155)

“La mort est ainsi sans doute et le commencement et le terme qui aspirent quasi physiquement dans le vertige d'un temps sans temps. Cette recherche de l'amour fou, de l'amour qui rend fou s'achève habituellement dans la mort, dans le suicide à deux” (Bajomée,1989,128).

Avant de passer à l'ambivalence de la mère et à l'ambivalence du père, il nous faut expliquer que Madeleine Borgomano, dans son essai, **Duras, une lecture des fantasmes**, se consacre à mettre au jour différents types de «*scènes originaires*» contenues dans l'univers durassien. Elle considère les scènes de violence qu'ont subi surtout les héroïnes, qui manifestent l'ambivalence de la mère, et la répétition de la scène du bal qui manifeste l'exclusion du père, comme d'autres formes de *scènes originaires*. Mais aucune de ces scènes originaires développées par Borgomano ne correspond à la *scène originarie* telle que Freud lui-même l'a décrite (Armel,1990,47). Chez Freud, c'est la «*scène originarie*» qui est la scène sexuelle relative à la mère et au père, observée ou imaginée par l'enfant (Gürün,1991,22). C'est pour cela que nous étudierons ces scènes pour ne faire apparaître que des sentiments ambivalents ressentis par la mère et le père, sans les considérer comme des scène originaires.

### 2.2.3. Ambivalence de la Mère et la Scène des Coups

Parmi les personnages durassiens, “*c'est la mère qui atteint le plus clairement la qualité mythique*” (Tison-Braun,1985,12). Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, elle apparaît comme une institutrice française exerçant en Indochine, et qui reste veuve avec deux enfants. Durant dix-ans, elle économise avec une grande difficulté l'argent nécessaire à l'achat d'une concession qui serait inondée chaque année par les eaux du Pacifique. Elle fait construire des barrages qui ne tiennent pas. “*Ruinée, malade, elle termine ses jours dans une quasi-démence d'espoir et de fureur*” (Tison-Braun,1985,10).

Dans l'œuvre, elle est *La mère*, qui, étant symbole n'a pas d'autre nom. Certains détails font apparaître qu'elle est un être tombé au dernier degré de la misère: la robe unique qu'elle attend, en dormant, qu'elle sèche, quand elle la lave, la maigre tresse de cheveux gris qu'elle ne relève que pour aller en ville, et la ficelle avec laquelle elle s'attache autour du cou ses clés et ses rares trésors. Pourtant, elle demeure une figure d'autorité à sa mort (Tison-Braun, 1985, 12).

Il est possible de rencontrer souvent dans l'œuvre durassienne les scènes de coups relatives à la mère, qui se déroulent sur le modèle que décrit Freud dans son article intitulé "*un enfant est battu*". Rappelons la métaphore des oiseaux «*dans les trous des rochers que bat la mer*» et l'homophonie «*que bat la mère*». D'où l'acte de coup symbolique de la mère. La scène se concrétisera dans **Un Barrage contre le Pacifique**. Quand la mère apprend que Mr Jo a donné à Suzanne une bague de diamant, elle se met à battre sa fille:

*«Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. De toute la force de son droit, de toute celle, égale, de son doute. En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort. Joseph n'avait pas protesté et l'avait laissé battre Suzanne. Il y avait bien deux heures que cela durait....»* (p.119)

On comprend à ces textes cités que la violence de la mère vise plus son monde entier et sa vie même que sa fille. D'un certain point de vue, si Joseph assiste à cette violence maternelle sans intervenir, il voudrait y mettre un terme:

*«Si tu y touche encore, une seule fois encore, je fous le camp avec elle à Ram. Tu es une vieille cinglée. Maintenant, j'en suis tout à fait sûr.»* (p.123)

Cette scène colore d'hostilité latente les rapports en apparence excellents de la mère et de la fille: si la fille voue à la mère un amour passionné et multiplié par ses malheurs cet amour si nettement affirmé –et réel- n'en est pas moins doublé de haine. La mère qui menace de dévorer son enfant est aussi une mère violente qui le frappe, en transférant sur lui toute la fureur hostile qu'elle a pu accumuler contre le

monde. Investissement qui ne peut manquer d'être pesant –plus pesant que les coups eux-mêmes- pour celle qui en est la victime, même si la mère est considérée comme «*une vieille cinglée*»(Borgomano,1987,167).

La scène de l'enfant battu resurgit dans *Des Journées entières dans les arbres*, comme un souvenir dans l'esprit de la mère:

*«Et au début, je vous parle d'il y a vingt ans, quand j'ai vu que Jacques ne faisait toujours rien, je me suis dit que c'était cet instinct-là que j'avais qui lui revenait. Alors j'ai commencé à le battre, à le battre. Tous les jours. A dix-huit ans je le battais encore. Tu te souviens? Elle se renversa et rit (...).*

*-Je me souviens, dit le fils en riant.*

*-J'ai persisté. Chaque jour, pendant cinq ans.*

*-Qu'est ce que j'ai pris...*

*-Et puis, j'ai compris qu'il n'y avait rien à faire...» (p.29.)*

La scène des coups vécue dans le passé devient étrangement un souvenir heureux entre la mère et le fils. Pourtant, elle se trouve associée à la crainte provoquée par la mère dévoratrice, autrement dangereuse que la mère frappeuse. Car, la mère est présentée comme «*une mangeuse infatigable*» (p.19) qui angoisse aussi par son excès même:

*«La mère (...) jeune (...) avait eu des appétits de pouvoir et de puissance jamais satisfaits et (...) il lui restait cette démesure-là, ce grand appétit vengeur de toute nourriture.» (p.18)*

*«Ça y est, pensa encore le fils. C'est de manger qu'elle va mourir.» (p.35)*

La mère, frappeuse et dévorante aussi, suscite chez le fils un double désir de mort: pour lui-même «*j'ai envie de mourir (...)* Comme si j'étais mort de l'avoir revue» (p.24), et pour la mère: «*Il faut qu'elle meure, il le faut.*» (p.79) (Borgomano,1987,167,168).

Dans *Le Vice-consul*, on retrouve de nouveau la mère qui bat son enfant, sa fille; c'est l'histoire de la mendicante frappée par sa mère pour qu'elle parte. La scène deviendra, dans son esprit, rêve et fantasme:

*«Dans le sommeil, la mère, une trique à la main, la regarde:  
Demain au lever du soleil, va-t-en, vieille enfant enceinte qui  
vieillira sans mari (...) va-t-en loin... en aucun cas tu ne dois  
revenir... va-t-en très loin, si loin qu'il me soit impossible  
d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination.» (p.10)*

Pourtant, la jeune fille ne veut pas croire que sa mère ne puisse pas l'avoir rejetée définitivement: elle veut la retrouver, elle désire vivement que sa mère mette au monde son enfant ou la remette elle-même au monde une deuxième fois, *«et de celle-ci, elle, cette jeune fille, elle sortira aussi, une nouvelle fois, oiseaux, pêcher en fleurs?» (p.25).* L'intensité de son désir de retrouver sa mère provoque chez elle une hallucination: sa mère la battait et la chassait, lui sourit maintenant, de *«l'autre bout du marché»*. Mais elle sait qu'il s'agit d'une hallucination, désormais *«sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère» (p.28)* (Borgomano,1987,169,170).

*«Elle ne retrouvera jamais le chemin. Elle ne voudra plus le retrouver (...) Comme il est tard pour retourner chez sa mère, retourner jouer, retourner dans le Nord pour dire bonjour et rire avec les autres, se faire battre par elle et mourir sous ses coups.» (p.65,66)*

#### 2.2.4. Ambivalence du Père et la Scène du Bal

La scène du bal qui revient fréquemment dans les textes durassiens que ressurgit premièrement dans *La Vie tranquille* comme un souvenir dans l'esprit de François, et apparaît comme la réception d'adieu, donnée pour son père qui doit quitter son poste et la ville où il était bourgmestre. La scène enchaîne une suite d'actions:

*«A part les fonctionnaires de la ville, personne n'était venu à la réception de maman. Dans un coin du grand salon, un orchestre jouait des polkas. Papa avait ouvert le bal avec la femme du premier conseiller municipal. Personne ne l'avait imité et pendant un quart d'heure papa avait dansé seul avec elle. Je revois le visage de cette femme. Dans les bras de papa, elle se laisse aller un peu ivre, mais de dégoût. Les fonctionnaires étaient partis aussitôt après la première danse, après avoir trempé leurs lèvres dans les coupes de champagne. En partant, ils entouraient la femme du conseiller municipal qui avait dansé avec papa et qui portait maintenant un masque héroïque. (...) Nous étions restés seuls dans le salon, tous les quatre.» (p.36)*

Après le bal, François et son frère Nicolas s'endorment dans des fauteuils. Au matin, se déroule le deuxième tableau:

*«C'est au matin que nous avons retrouvé papa et maman dans la même position que la veille. Ils causaient à voix basse, la tête immobile, et sans les quelques mots qui sortaient de leurs bouches, on aurait pu les croire endormis, les yeux ouverts, dans leurs vêtements de fête (...) Maman disait: "C'est impossible, impossible..." et papa répondait: "C'est vrai." (...) Je fermais les yeux à moitié, je n'osais pas leur montrer que j'étais réveillée. Les lampes électriques étaient restées allumées.» (p.37)*

Alors se présente le troisième tableau:

*«A la fin, j'ai fait voir que j'étais réveillée. Je suis allée vers papa. Je me suis arrêtée devant lui. Il m'a regardée longuement sans faire un seul geste (...) Il était devenu en une soirée un bourgmestre déchu, plus que déshonoré (...) Un homme bon à partir ailleurs. Cette petite fille lui restait encore comme lui restaient ses bras, des années à vivre. Mais ses fonctions de*

*bourgmestre l'avait sans doute empêché de bien la voir jusque-là et il a dû s'en souvenir tout à coup. C'est à ce moment-là que les mains de papa se sont dénouées du fauteuil qu'elles serraient depuis la veille et qu'il m'a prise sur ses genoux.» (p.39)*

C'est une des rares scènes dans l'œuvre toute entière de Duras, où il s'agisse de relations avec un père. Contrairement au père qui est au premier plan dans le texte, la mère reste au second plan, immobile et inactive, mais se fait le porte-parole du mot clef «*impossible*», terme qui résume si bien les situations des fictions durassiennes.

Dans le premier tableau, la déchéance du père est symbolisée par l'attitude «*ivre, mais de dégoût*», de la femme avec qui le père avait longtemps dansé seul. Le père qui figure dans cette image est un père qui a perdu toute sa puissance: il est déchu de son rôle social, mis au ban de la société et bafoué dans sa virilité; il s'était démis de sa fonction, personne n'était venu à la réception excepté des fonctionnaires, et ceux-ci aussi étaient partis aussitôt après la première danse, et la femme dansant avec lui se détourne de lui avec dégoût, dans une attitude d'abandon.

Le choc du spectacle se déroule chez François dans une sorte d'indifférence. Cette attitude se poursuit dans le deuxième tableau, devant le couple immobile et passif, du père et de la mère: la déchéance du père se trouve confirmée par son attitude, son immobilité, la douceur de ses paroles et son impuissance déclarée. Pourtant, dans le troisième tableau, on voit que l'enfant détruit cet aspect négatif: François se lève, va vers son père et trouve enfin son regard et sa tendresse. Mais en réalité, il est trop tard: ce père survivra, tout au long du roman, mais comme un objet, un mort-vivant définitivement réduit à l'impuissance totale. En conséquence, l'enfant aura vraiment perdu son père (Borgomano, 1987, 141, 142).

Le père a été, dans ce bal, exclu pour toujours, et son nom même ne sera jamais plus prononcé. Le texte désigne ce phénomène de «*rejet primordial d'un "signifiant" fondamental hors de l'univers symbolique du sujet*» selon Lacan. Contrairement au signifiant paternel (le mot «*père*» et le nom du père) exclu, le signifié, lui, revient à travers un certain nombre de figures paternelles: Tous les

maris, dans l'œuvre durassienne, sont indulgents et tellement plus âgés que leurs femmes qu'ils pourraient, comme le dit Max Thor (dans **Détruire, dit-elle**), «être leur père»; Jean Bedford, mari de Lol, que l'on soupçonne «d'avoir d'étranges inclinations pour les jeunes filles délaissées, par d'autres rendues folles» (**Le Ravissement de Lol V. Stein**, p.32), Pierre Beugner, mari de Tatiana «son retour, sa trêve, sa seule constance» (Ibid., p.180), Max Thor, vieux mari de la toute jeune Alissa, et l'ambassadeur, mari indulgent d'Anne-Marie Stretter dans **Le Vice-consul** (Borgomano, 1987, 142, 143).

A l'inverse de **La Vie tranquille**, on voit un bal heureux dans **L'Après-midi de Monsieur Andesmas**. En effet, Monsieur Andesmas devine ce bal du samedi, sur la place du village, dans lequel danse un couple que Monsieur Andesmas ne voit pas: sa fille Valérie et Michel Arc, son architecte:

*«Ah, qu'ils dansent, qu'ils dansent, autant qu'ils le désirent,  
qu'ils ne se croient pas tenus, tandis qu'ils dansent, à souffrir de  
ne plus danser bientôt en raison d'une obligation envers moi.»*  
(p.54)

Contrairement à la scène précédente où le père trahissait l'attente de sa fille, c'est la fille qui trahit cette fois et abandonne le père. Cette situation est considérée comme une sorte de revanche ou vengeance. La figure paternelle y symbolise l'impuissance, l'impossible et l'abandon. Et l'air joyeux du bal rythme la dépossession progressive du vieillard et son cheminement vers la mort (Borgomano, 1987, 150).

L'image paternelle subit dans **Le Navire Night** une transformation remarquable: elle devient variable et contradictoire, et n'est plus complètement exclue par le sujet. La nouvelle ambivalence du père est symbolisée par l'argent et le nom:

*«Elle lui parle de son père.  
Elle lui parle de l'argent,  
Souvent.»* (p.65)



Le texte fait des deux signifiants (père et argent) des équivalents. Et l'équivalence des signifiants signale une large ressemblance des signifiés. En conséquence de cette ressemblance, le sujet féminin, F. accepte l'argent comme elle accepte son père. D'où l'autorité incontesté du père: A l'arrière plan de l'histoire, le père-invisible- fait sentir son pouvoir menaçant. Il est «*Redoutable et vénéré. Vénéré par tous. Craint par tous*» (p.65). Et le sujet féminin, F. a peur de lui et lui obéit à la fois. La figure paternelle se rapproche ainsi de la figure maternelle.

En outre, le nom du père est à la fois accepté et rejeté, exalté et déshonoré dans le texte:

«*Le nom du père, son nom, celui-là, elle dit que c'est à lui de le découvrir.*» (p.68)

A la place du nom de son père, F. lui présente sous forme funèbre et dérisoire, le nom d'un cimetière «*Père-Lachaise*», dans lequel il pourra trouver son nom, en fouillant dans «*la poubelle des maréchaux d'Empire... lignée crapuleuse... racaille... fatras*» (p.68). Il est inscrit là «*dans un angle du temple de la mort... sur les pierres vertes monumentales, déterrées, illisibles pour la plupart*» (p.68) (Borgomano,1987,158,159).

### 2.3. Inceste

“*L'obsession de la distance séparante éclaire le mystérieux rapport, l'interpénétration scandaleuse de l'amour filial ou fraternel et du désir*”. Les cinq livres de Marguerite Duras, au moins, se consacrent à “*la thématique de la tentation incestieuse*”: **La Vie tranquille**, **Un Barrage contre le Pacifique**, deux versions d'**Aurélia Steiner**, **Agatha** et **La pluie d'été**, où on traite d'une part, “*la fiction de l'amour pour le père*” pendu dans un camp de concentration, d'autre part, “*la tentation désirante pour le frère*” (Bajomée,1989,42,43).

### 2.3.1. Inceste Fille/Père

Trois textes de Marguerite Duras comportent le même nom d'Aurélia Steiner. A l'inverse des deux premiers, le troisième n'est qu'un livre, sans film. Tous les trois se présentent comme le texte qui se nomme Aurélia Steiner, «*Nom sans sujet*» (p.146.).

*«Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez...»*

(p.117)

*«Je suis dans cette chambre où chaque jour je vous écris.»*

(p.139)

*«Toujours cette chambre où je vous écris.»* (p.139)

Aurélia écrit toujours à un «vous» et si le «vous» n'apparaît pas nettement, dans le premier texte-film, Aurélia Melbourne, comme «le père», il présage ses traits. Le «vous» est mort, éloigné d'Aurélia dans le temps et l'espace. Et le cri d'Aurélia se joint à celui de l'homme seul dans la grotte qui appelait dans l'infini du temps:

*«Je m'appelle Aurélia Steiner et je suis votre enfant»* (p.142)

*«Comment annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous sépare l'un de l'autre?»* (p.117)

Par-delà toute cette séparation et cette mort, Aurélia qui n'a de réponse à aucune question, n'exprime que son amour:

*«Je n'ai connaissance seulement que de cet amour que j'ai pour vous. Entier. Terrible.»* (p.125)

*«Je vois... que lorsque je vous écris personne n'est mort.»*  
(p.120.)

Ce «vous», dans le deuxième texte-film, Aurélia Vancouver, désignera son père qui deviendra progressivement un père mythique; Aurélia idéalise son père tel qu'elle le désire: un jeune mort aux yeux bleus et aux cheveux noirs, un «*pendu qui*

*gigote au bout de sa corde*» en clamant le nom d'Aurélia Steiner jusqu'à ce qu'on le tue. Aurélia met en scène son fantasme:

*«Dans la chambre fermée de la plage, seule, je construis votre voix. Vous racontez et je n'entends pas l'histoire mais seulement votre voix. Celle du dormeur millénaire, votre voix écrite désormais, amincie par le temps, délivrée de l'histoire.»*  
(p.146)

Par un audacieux *«remplacement»*, elle incarne son père dans les jeunes marins qui vagabondent aux escales et auxquels elle se donne:

*«Parfois d'autres viennent. Ils ont quelquefois l'âge que vous auriez eu.*

*Dans un monde où vous n'êtes pas en vie ils peuvent me tenir lieu de notre rencontre... Je leur donne mon corps frais et ils le prennent... vous auriez pu être l'un d'eux sauf que vous m'auriez vue...»* (p.144.)

*«C'est en l'attendant, lui, que je vous écris. C'est tremblante du désir de lui que je vous aime.»* (p.157)

Ainsi que le désir pour les marins qui ressemblent au père rend possible le remplacement d'un amour par un autre. La figure paternelle atteint d'ailleurs sa dernière transformation dans l'œuvre durassienne, et est en même temps ramenée sur terre (Borgomano, 160 à 164).

### 2.3.2. Inceste Sœur/Frère

On a déjà mentionné étroitement que, dans **Un Barrage contre le Pacifique**, la présence du frère admiré, chasseur des bêtes sauvages évoquait un désir pour Suzanne, et qu'il cherchait, en même temps, à empêcher sa mère de la battre. En effet, la présence et le regard de son frère Joseph adoucissent la violence des coups et rendent Suzanne, malgré ces coups, *«très profondément satisfaite et tranquille»* (p.121) jusqu'à la pleurer avec sa tendresse:

*«La seule douceur de la vie, c'était lui, Joseph. Ayant découvert cette douceur-là, si réservée, enfouie sous tant de dureté, Suzanne découvrit du même coup, tout ce qu'il avait fallu de coups et de patience, tout ce qu'il en faudrait encore sans doute pour la forcer à se montrer. Et alors, elle pleura.» (p124)*

Contrairement à Joseph qui ne répond jamais à cet amour de Suzanne, elle le transforme en objet idéal de son désir d'aimer:

*«Suzanne se souvenait parfaitement de cette minute où elle sut qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph.» (p.311)*

Ainsi il est bien question d'amour incestueux même s'il s'agit des relations sexuelles que nouera Suzanne avec d'autres hommes, Monsieur Jo ou Agosti (Bajomée,1989,44). Quant à Joseph, quand il voit sa sœur rentrer après un timide baiser avec Agosti, il la regarde *«d'un drôle d'air»*, *“et puis, il lui sourit avec tristesse et compréhension”* (p.73).

Avant **Un Barrage contre Pacifique**, nous constatons aussi dans **La Vie tranquille** que l'amour de Françou pour son frère Nicolas a une coloration nettement sexuelle et incestueuse (Pierrot,1989,195):

*«Je sens encore l'odeur de sueur de Nicolas qui se mêlait à celle de la forêt endormie. J'ai encore envie de sa bouche fumante, tellement ignorante, tellement incapable de dire ce qui venait de se passer.» (p.151)*

*«On n'a jamais parlé ensemble. On a toujours attendu le moment où on se parlerait tous les deux. Où on se le dirait qu'on s'aimait, qu'on se plaisait. Mais maintenant seulement j'aurais pu lui dire, maintenant qu'il est mort et que ça ne sert plus à rien de le pouvoir. Avant, j'aurais jamais osé.» (p.194,195)*

Après le suicide de Nicolas, Françou se souvient de lui avec une nostalgie inguérissable; et elle continue à s'accuser:

*«Je n'ai pas assez aimé Nicolas, jamais assez. J'aurais dû mieux le garder, le soigner.» (p.205)*

L'horreur même du cadavre de Nicolas ne retient pas sa passion posthume:

*«Je voudrais bien, embrasser la place vide de ses yeux, les humer, ses yeux crevés, jusqu'à reconnaître l'odeur de mon frère.» (p.205)*

Le thème de l'inceste se place au centre d'Agatha. Nous témoignons dans le texte que le frère (lui) est tourmenté à l'idée du départ de sa sœur (elle).

*Elle. –Quel désir de vos yeux.*

*Lui. –Oui. (temps) Mais que seront-ils? Que me restera-t-il à voir si vous n'êtes plus là? Si vous vous tenez dans cette horreur de vous éloigner si loin de moi?(...)*

*Elle. –Je vois que vous avez quinze ans, que vous avez dix-huit ans. (temps) Que vous revenez de nager, que vous sortez de la mer mauvaise, que vous vous allongez toujours près de moi, que vous ruisselez de l'eau de la mer, que votre cœur bat vite à cause de la nage rapide, que vous fermez les yeux, que le soleil est fort, Je vous regarde. Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre, j'ai douze ans, le bonheur pourrait être à ce moment-là de vous garder vivant. Je vous parle, je vous demande, je vous supplie de ne pas recommencer à vous baigner lorsque la mer est si forte. Alors vous ouvrez les yeux et vous me regardez en souriant et puis vous refermez les yeux. Je crie qu'il faut me le promettre et vous ne répondez pas. Alors je me tais. Je vous regarde seulement, je regarde les yeux sous les paupières fermées, je ne sais pas encore nommer ce désir que j'ai de les toucher avec mes mains. Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer. Je ne vois plus que vos yeux.»*

Dans ces regards au style douloureux, on peut en trouver une quantité dans les écrits durassiens: L'amour qui attache les personnages l'un à l'autre trouve toujours à exprimer son impossibilité comme son indestructibilité dans le jeu de l'aspiration des yeux au regard ou de la chute du regard sur des yeux qui se ferment ou dans le gouffre de l'absence. Parfois ces yeux (ici, les yeux du frère) qui s'ouvrent et se ferment cherchent désespérément l'objet de leur amour ou de leur souffrance, parfois ils se closent sur des souvenirs à raviver ou sur une douleur à contenir; la sœur lui rappelle alors une situation ancienne où elle le suppliait, avec inquiétude et insistance, de ne pas rentrer dans la mer mauvaise et elle criait pour qu'il lui promît. C'est ce qui fait apparaître l'amour comme cri, comme demande d'une promesse et comme obligation. Comme cri en ce qu'il émet une parole qui veut être assez puissante pour forcer l'autre à sortir de son silence. Puis, elle va regarder ses yeux sous les paupières fermées, et le regard se rapproche du désir innommé de toucher ces yeux avec ses mains. En chassant de son esprit l'image de son corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer, elle délivre donc le regard de toutes les représentations de mort qui peuvent venir. Enfin, le regard devient un voir, l'action fait place à la passion (Duyckaerts, 1985, 120 à 124).

En même temps, la passion interdite, réciproque cette fois, du frère pour la sœur, et la sœur pour le frère, s'associe dans son impossibilité à la mort:

*«Je part pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts.» (p.19)*

*«[...] notre amour qui va vers le voyage d'une douleur telle qu'il va en être comme d'en mourir.» (p.44)*

Dans *La Pluie d'été*, l'inceste qui se développe entre Ernesto et Jeanne réapparaît comme un amour innocent autant que le jeu, le lire, les larmes, la faim ou la soif, mais considérablement dense (Blot-Labarrère, 1992, 185):

*«Cette nuit-là Ernesto s'est approché des alentours du corps de Jeanne, de la surface tiède de ses lèvres, de celle de ses paupières. Il l'a regardée longtemps. Quand il est retourné à son lit il a entendu les bruits de la nuit (...). De temps en temps le*

*silence engloutissait ces bruits de la nuit.(...) La nuit était devenue celle de Jeanne.» (p.107)*

*«C'était cette même nuit que Jeanne était allée dans le lit d'Ernesto, elle s'était glissée contre le corps de son frère. Elle avait attendu qu'il se réveille. C'était cette-nuit-là qu'ils s'étaient pris. Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot.» (p.109)*

Nous voyons que la scène de séparation dans *Agatha* revient dans *La Pluie d'été*. Jeanne et Ernesto sont tourmentés par leur séparation:

*«Ernesto: Séparés toi et moi, on sera comme des morts. C'est pareil. (...)*

*Jeanne: On est déjà morts, Ernesto, peut-être?*

*Ernesto: Peut-être c'est fait. Oui. (...)*

*Jeanne et Ernesto se regardent à travers les larmes.*

*Ernesto prend le visage de Jeanne et le met contre le sien. Il dit les paroles de la chanson dans le souffle et les larmes de Jeanne: (...) Dans son souffle mêlé au sien, dans leurs larmes, Ernesto parle. Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto. Mille ans.» (p.129,130,131)*

A la fin du livre, Ernesto et Jeanne se sépareront après la pluie d'été. Jeanne, elle aussi, part après une année qui suit la décision de son frère. *«On présume que ce départ devait participer de celui qu'ils s'étaient promis d'accomplir ensemble dans la mort au sortir de l'enfance.»* Quant à Ernesto: *«Au dire de certains gens, Ernesto ne serait pas mort. Il serait devenu un jeune et brillant professeur de mathématiques et puis un savant.» (p.147)*

Ce qui est commun dans ces œuvres où nous avons étudié le thème de l'inceste, est que la disparition de l'objet de cette passion interdite, s'opère par la mort ou par la séparation. Nous constatons ainsi que cette mort et cette séparation rendent impossible l'amour; d'où l'ambivalence *amour/mort* encore une fois.

## 2.4. Analyse de Trois Ouvrages de Marguerite Duras

### 2.4.1. Le Ravissement de Lol V. Stein

*«Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire, d'un certain oubli d'elle-mêmes. Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie. Elles sont très effrayées, elles ont peur des rues, des places, elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles.» La Vie matérielle, p.36*

Lol V. Stein est en effet le personnage que Marguerite Duras *«aimait infiniment»* si bien qu'elle ne *«pouvait pas s'en débarrasser»*, comme elle le confiera plus tard à Xavière Gauthier (Pierrot,1989,201). Elle est au centre, non seulement du **Ravissement de Lol V. Stein**, mais de **L'Amour** et de **La Femme du Gange**. Mais qui est-elle Lol V. Stein?

Lol V. Stein naît à S. Tahla, et elle y vit toute sa jeunesse. Son père, d'origine allemande, professeur d'histoire à l'Université, est mort. Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans, qui vit à Paris. Pendant les vacances scolaires, un matin, Lol V. Stein rencontre, aux courts, Michael Richardson de T. Beach, 25 ans, fils unique de grands propriétaires. *«Lol dès qu'elle le voit aime Michael Richardson»* (p.102), et ils se fiancent peu après.

L'histoire de Lol V. Stein commence la nuit du bal du Casino municipal de T. Beach. Elle est racontée par un narrateur, considéré d'abord comme anonyme et extérieur à l'action, mais qui se révélera plus tard être l'un des protagonistes, l'amant de Lol:

*«Je connais Lol V. Stein de la seule façon que je puisse, d'amour.»* (p.46)

*«Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de*



*T. Beach. A partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. (...) Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach.» (p.14)*

Ce sont Anne-Marie Stretter, la femme du consul de France à Calcutta, et sa fille. Lol et Michael Richardson, son fiancé, voient cette femme en robe noire, et ils subissent son influence:

*«Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort.» (p.15)*

*«Aussitôt qu'on le revoyait ainsi, on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson. Qu'il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout.» (p.17)*

*«Les yeux de Michael Richardson s'étaient éclaircis» avec ce changement soudain. «Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance.» (p.17) Après avoir dansé avec Lol «pour la dernière fois de leur vie» (p.17), Michael Richardson invite à danser Anne-Marie Stretter, et ils ne se quittent plus de la soirée. Quant à Lol, restée toujours là où l'événement l'avait trouvée, elle ne l'assiste que lors qu'il y a dans les yeux de Michael Richardson «l'imploration d'une aide, d'un acquiescement», Lol lui sourit:*

*«La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des pleines d'amour.» (p.19)*

Lorsque sa mère la touche en arrivant, Lol lâche enfin la table qu'elle tient depuis longtemps. Elle comprend seulement à cet instant-là *«qu'une fin se dessinait mais confusément, sans distinguer encore au juste laquelle elle serait» (p.21,22).* Lol crie alors pour la première fois. Elle supplie Michael Richardson de la croire:

*«[...] Il n'était pas tard, l'heure d'été trompait.» (p.22)*

Lorsqu'ils continuent à marcher, elle court vers la porte. Mais, Michael Richardson quitte le bal en compagnie d'Anne-Marie Stretter, les yeux baissés:

*«Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie.» (p.22)*

Lola mène, après ce jour-là, une vie solitaire, au bord de la folie:

*«Elle disait toujours les mêmes choses: que l'heure d'été trompait, qu'il n'était pas tard.»*

*«Puis elle se plaignit, plus explicitement, d'éprouver une fatigue insupportable à attendre de la sorte. Elle s'ennuyait, à crier. Et elle criait en effet qu'elle n'avait rien à penser tandis qu'elle attendait (...).» (p.23)*

Une nuit où elle sort seule, Lol rencontre, dans les rues de S. Tahla, un français du nom de Jean Bedford, musicien et travaillant dans une usine d'aviation. Le jeune homme perçoit l'étrangeté en elle: son silence, sa docilité et sa curiosité extraordinaire le fait douter:

*«On aurait dit (...) qu'elle y était venue pour y retrouver ou y chercher quelque chose (...), un objet (...) qui aurait été pour elle d'une grande importance et qu'elle ne pouvait trouver que de nuit.» (p.27)*

En se rendant compte de son état, il devine son identité: il avait entendu l'histoire de la jeune fille et les journaux avaient annoncé que Michael Richardson, riche, avait vendu tous ses biens et était parti pour Calcutta après Anne-Marie Stretter.

Quelque temps après, Jean Bedford la demande en mariage sans l'avoir revue, et ils se marient. Installé à U. Bridge après le mariage, le couple a trois enfants. Lol semble avoir tout oublié. Bien que *«la mort de sa mère -elle avait désiré la revoir le moins possible après son mariage- la laissa sans une larme»*, on a dit que *«elle était naturellement devenue impitoyable et même en peu injuste, depuis son histoire*

*avec Michael Richardson»* (p.32,33). Par contre, elle a mené durant dix années, une vie tranquille, apparemment heureuse, sans se plaindre.

Au bout de ces dix ans, le couple, qui revient à S. Tahla à cause du travail de Jean Bedford, s'installe dans la vieille maison de Lol V. Stein. Il s'instaure, de nouveau, à la maison le même ordre ennuyeux, glacé. Prenant une gouvernante, Lol a beaucoup de temps libres.

Un jour, tandis qu'elle s'occupait de son jardin, Lol voit qu'un couple de promeneurs s'arrêtent devant sa maison, et elle croit reconnaître la femme. En outre, *«(...)le baiser coupable, délicieux, qu'ils se sont donné en se quittant, surpris par Lol, n'affleure-t-il pas lui aussi un peu à sa mémoire?»* (p.38)

*«Elle ne cherche pas plus avant qui elle a ou non revu. Elle attend.»* (p39)

Ainsi, Lol prend, en peu de temps, l'habitude de se promener dans les rues, et ces promenades lui deviennent indispensables comme la ponctualité, l'ordre, le sommeil chez elle. De l'avis de Tatiana Karl, Lol *«se promenait, pour mieux penser au bal.»* (p.46):

*«Lol bougea, elle se retourna dans son sommeil. Lol sortit dans les rues, elle apprit à marcher au hasard.»* (p.39)

Un jour, pendant la promenade, Lol retrouve par hasard dans la rue, alors qu'il sortait d'un cinéma, l'homme qu'elle avait vu devant sa maison. *«Elle désire suivre.»* (p.55). Elle le voit se diriger vers un quartier excentrique de la ville et retrouver, à un arrêt de bus, la femme qui était avec lui ce jour-là. Elle identifie définitivement cette femme: sa camarade de son collègue Tatiana Karl qu'elle n'avait jamais revue depuis la nuit du bal. Elle continue à suivre le couple qui entrent Dans L'Hôtel des Bois. C'est l'hôtel de passe bien connu de la société locale, où Lol était jadis allée avec Michael Richardson:

*«C'était là que Michael Richardson lui avait fait son serment d'amour. (...) C'est une jeune fille de S. Tahla qui, à cet endroit, a commencé à se parer –cela devait durer des mois- pour le bal de T. Beach. C'est de là qu'elle est partie pour ce bal.»* (p.61)

*«Elle ne sait pas si ce sont encore les chambres qui donnent sur le champ de seigle qu'on loue à l'heure.»* (p.62) Elle arrive très vite au champ de seigle, s'y allonge, et regarde la fenêtre éclairée jusqu'à la tombée du jour.

*«L'idée de ce qu'elle fait ne la traverse pas. (...) de la fatigue d'être arrivée là. De celle qui va suivre. D'avoir à en repartir. Vivante, mourante, elle respire profondément (...). Elle ne se demande pas d'où lui vient la faiblesse merveilleuse qui l'a couchée dans ce champ. Elle la laisse agir, la remplir jusqu'à la suffocation, la bercer rudement, impitoyablement jusqu'au sommeil de Lol V. Stein.»* (p.62,63)

Lol retourne chez elle. Elle est en retard. Elle menti à son mari qui l'attend, alarmé, dans la rue et il la croit: *«L'amour que Lol avait éprouvé pour Michael Richardson était pour son mari la garantie la plus sûre de la fidélité de sa femme. Elle ne pouvait pas retrouver une deuxième fois un homme fait sur les mesures de celui de T. Beach (...).»* (p.66)

Les jours suivants, Lol décide de reprendre contact avec Tatiana, avec cette ancienne camarade qui est le témoin de la nuit du drame. Même si cette initiative étonne Jean Bedford, *«il doit feindre être heureux de l'initiative de Lol.»* Elle se procure son adresse, achète une robe de plein été, blanche: *«(...) pendant ces vacances-là, sur le désir d'un ami, elle était toujours en blanc.»* (p.70) Elle rend visite à Tatiana Karl. Tatiana la présente à Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, l'homme de l'Hôtel des Bois, et l'assistant de ce dernier. Elles parlent de leur passé commun, de U. Bridge, de S. Tahla. *«De sa folie, détruite, rasée, rien ne paraissant subsister (...).»* Pourtant, Tatiana se demande pourquoi elle était là. Car, *«elle n'avait rien à dire à Tatiana, rien à raconter, leurs souvenirs de collègue, elle paraissait en avoir une mémoire très atteinte, perdue, les dix ans passés à U. Bridge, elle en avait fait le tour en quelques minutes.»* (p.77)

Quelques jours après, Lol les invite chez elle à dîner. Après le dîner, Jean Bedford qui a un concert le lendemain, se retire dans sa chambre pour faire des exercices de violon. Lorsque Jacques Hold joue du billard avec Pierre Beugner, Lol et Tatiana se trouvent dans le salon. Un peu plus tard, Jacques Hold sort de la salle

de jeux sans que Pierre Beugner s'en aperçoive. Il contourne la maison et vient derrière une des baies latérales du salon. Lol l'aperçoit, et *«sans marquer aucune émotion»*, amène Tatiana à la porte-fenêtre qui donne sur le parc, qu'elle aurait ouverte pour qu'il les entende et les voie:

*«A peine s'est-elle retournée vers Tatiana. Ce qu'elle va dire ne l'intéresse pas. Elle paraît écouter, écouter quelque chose que Tatiana n'entend pas: mes allées et venues le long des murs.»* (p.95)

Quand Pierre Beugner et Tatiana quitte de la maison, Jacques Hold reste avec elle. Il y a quelques minutes, Lol a dit qu'elle avait fait une rencontre ces jours-ci et *«que son bonheur venait de cette rencontre»* (p.109). Jacques Hold, sous l'influence de Lol, veut contenter sa curiosité:

*«Je vais tomber. Une faiblesse monte dans mon corps, un niveau s'élève, le sang noyé, le cœur est de vase, mou, il s'encrasse, il va s'endormir. Qui a-t-elle rencontré à ma place?»* (p.111)

Lol lui dit que c'est lui-même, qu'elle l'a rencontré il y a sept jours, et qu'elle les a suivi jusqu'à l'Hôtel des Bois. *«Je vous ai choisi.»* répond-elle à sa demande *«pourquoi?»* (p.112).

Lorsqu'il dit qu'il quittera Tatiana, Lol dit qu'elle ne le veut pas, qu'il doit la revoir et elle le supplie qu'il le fasse. Plus tard, Jacques Hold va à la ville où habitent les Beugner, frappe à la vitre de la fenêtre de Tatiana. *«Elle a l'habitude.»* (p.118) Il est trois heures du matin. Ils vont à l'Hôtel des Bois.

Le mardi, à l'heure dite, vers le soir, Jacques Hold a rendez-vous avec Tatiana Karl à l'Hôtel des Bois et Lol se retrouve, dans le champ de seigle, au pied de la colline. Il demande à Tatiana de venir avec lui à la fenêtre pour que Lol la voie, lui montre la colline et le champ de seigle.

Quelques jours plus tard, Jacques Hold retrouve Lol qui lui a fixé rendez-vous dans un salon de thé, dans une ville appelée Green Town, à une heure de car de S. Tahla. Lol porte la même robe blanche. Il lui dit qu'il l'a cherchée, qu'il a marché

pour la voir dans les rues. Elle lui demande de raconter en détail cette dernière rencontre amoureuse avec Tatiana. Dans les jours suivants, on se réunit tous à nouveau chez Lol, en compagnie d'autres invités, des amis d'U. Bridge de Jean Bedford. Au cours du dîner, Lol a un air étrange. Et Tatiana décide que *«Lol V. Stein est encore malade»* (p.146). Jean Bedford fait marcher le pick-up. Jacques Hold danse avec Lol; *«Tatiana Karl se trouve environnée par le mensonge, elle a un vertige et l'idée de sa mort afflue (...). La seule nouveauté pour Tatiana trahie, ce soir, depuis des années, c'est de souffrir.»* (p.159)

Lol avoue à Jacques Hold qu'elle est allée la veille à T. Beach, mais n'a pas eu le courage de quitter la gare. Alors, Jacques Hold lui dit qu'ils peuvent aller ensemble pour un jour à T. Beach, et ils en décident. Avant de se rendre à T. Beach, Jacques Hold se retrouve de nouveau avec Tatiana dans l'Hôtel des Bois; La même scène se répète. Mais cette fois, il lui dit que ses amours ont fini. Soupçonnant Lol de lui avoir enlevé son amant, Tatiana lui demande si elle est Lol? *«C'est Lol? (...) Cette dingue?»* (p.163). Il dit que ce n'est pas Lol.

Arrivés ensemble par le train à T. Beach, Lol et Jacques Hold visitent le casino municipal et la salle de bal qui jadis a été le cadre du drame. Sur la plage, ils dorment, déjeunent dans un restaurant qu'elle connaît. Ils décident de rester cette nuit à T. Beach. Lol lui dit qu'elle téléphonera à son mari, et ajoute: *«Après je serai si raisonnable. Comme je lui ai déjà dit que c'était la fin de notre histoire déjà (...).»* (p.185). Elle lui demande de louer une chambre d'hôtel pour passer la nuit ensemble. Le matin, ils rentrent ensemble à S. Tahla. Jacques Hold lui demande, dans le train, de parler de Michael Richardson. *«Elle parle. (...) Elle me prodigue de la douleur avec générosité. Elle récite des nuits sur la plage. (...) La douleur disparaît (...). C'est fini, vraiment. Elle peut tout me dire sur M. Richardson, sur tout ce qu'elle veut.»* (p.190)

Lorsque Jacques Hold et Tatiana sont arrivés à la fin du jour à l'Hôtel des Bois, Lol les avait précédés. Le matin, elle lui avait rappelé qu'il doit rejoindre Tatiana à l'Hôtel des Bois à six heures. Et elle dort dans le champ de seigle, *«fatiguée»* de leur voyage. (p.191)

Le Ravissement de Lol V. Stein est un roman qui est basé sur des événements psychologiques opposants que Lol avait profondément vécus: *amour/mort* (ou *vie/mort*), *bonheur/malheur*, *désir/douleur*, *oubli/rappel*, *vide/plénitude*.

Après la blessure d'amour-propre qui fait mourir son âme, son cœur, et provoque sa mort symbolique, Lol V. Stein vit son premier amour en imagination, le fait vivre, et retourne un jour à la vie par les cendres de son amour mort, goutte le nouvel amour, et puis...

Les sentiments d'amour et de mort sont ressentis synchroniquement par des personnages différents dans la salle de bal du Casino de T. Beach, qui constituera un tournant dans la vie de Lol V. Stein. Le bal ou la scène de la danse devient, pour Lol dont on a enlevé le fiancé, le début de la destruction, du malheur, qui se prolongeront durant dix années, voire même de la folie, symboliquement de la mort, de la fin de la vie. Or, le même bal peut être considéré par Anne-Marie Stretter comme un événement heureux (Inal,1994,187).

Ces deux événements psychologiques opposants bonheur-douleur, vie-mort, qu'avait vécus Lol, se concrétisent dans "*la scène de bal et de la danse*", et acquièrent une signification symbolique. La scène de «*l'évanouissement*» de Lol, sa «*plainte sentimentale*», le «*premier cri*» de sa vie attestent que la vie amoureuse de Lol s'est achevée.

Lol crie pour la première fois cette nuit-là, puis elle s'enferme, durant dix ans, dans le silence et la tranquillité. Elle ne se plaint de rien, cesse petit à petit de parler, sa vie intellectuelle s'opacifie, elle reste comme "*un cœur incomplet*", comme "*un corps qui va de soi*" (Inal,1994,188):

*«Puis Lol cessa de se plaindre de quoi que ce soit. Elle cessa même petit à petit de parler. Sa colère vieillit, se découragea. Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. On lui demandait de faire un effort. Elle ne comprenait pas pourquoi, disait-elle. (...) On aurait dit qu'elle allait de soi et que la*

*lassitude infinie de ne pouvoir se déprendre de cela n'avait pas à être pensé(...).» (p.24)*

En vérité, c'est dans ce bal que Lol surprend la passion et la trahison qui fait d'elle un être "brûlé". Mais on ne peut pas dire que l'incident du bal a provoqué ou seulement éveillé la folie chez Lol. Malgré son cri, son évanouissement et sa tentative folle pour suivre les amants en fuite, on voit qu'elle ne souffre pas (Tison-Braun,1985,58):

*«La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des pleines d'amour.» (p.19)*

Si pour Lol le temps depuis la nuit du bal s'est arrêté, c'est précisément parce que ni la jalousie ni la douleur n'ont été vécues, comme Marguerite Duras le précise dans *Les Parleuses*: *«La jalousie n'a pas été vécue, la douleur n'a pas été vécue.»* (Pierrot,1989,207). Et dans *La Vie matérielle*, elle affirme que c'est cette impossibilité de vivre la souffrance qui a poussé Lol dans la démence:

*«Voici, je crois, ce que j'ai déjà dit de ce livre: au moment du bal de S. Thala, Lol V. Stein est tellement emportée dans le spectacle de son fiancé et de cette inconnues en noir qu'elle en oublie de souffrir. Elle ne souffre pas d'être oubliée, trahie. C'est de cette suppression de la douleur, qu'elle va devenir folle. (...) C'est un oubli.» (p.35,36)*

Mais comment est-elle la personnalité de Lol? Duras explique dans un entretien qu'elle a eu avec Jacques Rivette, que Jacques Lacan lui avait dit à propos du livre et de son héroïne Lol V. Stein que *«c'était un délire cliniquement parfait.»* (Borgomano;1987,215). En vérité, Lol Valérie Stein a une personnalité complexe. D'après sa camarade Tatiana Karl, et son amant Jacques Hold, elle est "amnésique". Il y a des vides, des points obscurs dans sa mémoire. Comme l'exprime le narrateur, dans la vie de Lol, les chaînons sont assez manquants ou rompus (Inal,1994,189):



*«Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents.» (p.37)*

L'événement qui provoque la perte de sa mémoire est sans doute la "scène de la danse malheureuse". Après avoir perdu son premier amour, Lol entre dans un état de dépression, que l'on diagnostique comme «folie», «ravisement» (Inal,1994,189,190).

Tatiana Karl fait remonter plus avant les origines de la maladie de Lol V. Stein:

*«Au collège, (...) Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion. Gloire de douceur mais aussi d'indifférence, découvrait-on très vite, jamais elle n'avait paru souffrir ou être peinée, jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille.» (p.12,13)*

Il est possible de trouver, chez Lol, plusieurs symptômes de la dépression. Elle a une "personnalité glissante". Elle est "la gloire de douceur et d'indifférence" à la fois. Elle manque de courage, de colère, de douleur. Elle manque de communication avec des autres. En vérité, Lol est dans une "dépression masquée" par le terme psychanalytique. Et cet état d'âme l'empêche d'exprimer ses conflits sentimentaux.

Lol paraît continuer une vie en apparence normale. Même si elle a un mari, des enfants, il n'y a rien, aucun sentiment qu'elle a exprimé. Elle n'a que soin extrême de sa maison, de son jardin. C'est tout. Elle vit sans émotion, comme une morte-vivante. L'ordre immuable chez elle, son goût froid, de commande reflète le vide où Lol se trouve (Inal,1994,190):

*«(...) en l'absence de Lol, cet ordre immuable devait frapper Jean Bedford. Ce goût aussi, froid, de commande. L'agencement des chambres, du salon était la réplique fidèle de celui des*

*vitrines de magasin, celui du jardin dont Lol s'occupait de celui des autres jardins de U. Bridge. Lol imitait, mais qui? les autres, tous les autres, le plus grand nombre possible d'autres personnes. La maison, (...) en son absence, ne devenait-elle pas la scène vide où se jouait le soliloque d'une passion absolue dont le sens échappait?» (p.34)*

Le mot "absence" serait peut-être, comme exprime le narrateur, le meilleur mot qui explique l'état d'âme et l'état physique de Lol: «(...) Si Lol est silencieuse dans la vie, (...) faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés.» (p.48)

*"Lol se désintéresse totalement de son existence, est réellement absente. Tout se passe effectivement pour elle comme si la trahison et la disparition soudaine de son fiancé avaient non seulement ruiné son équilibre mental, mais détruit complètement sa personnalité, et arrêté pour elle l'écoulement du temps, la transformant en une sorte de morte-vivante, ou, comme le dit son mari Jean Bedford, en une «dormeuse debout». On voit donc dans quel sens est employé le terme de «ravissement» présent dans le titre du livre: il désigne ici non pas telle ou telle forme d'extase, amoureuse ou mystique, mais bien d'abord l'état d'absence continuelle qui sans doute caractérise toute l'existence de l'héroïne, et le détachement général de la vie, l'étrange distraction de son comportement.» (Pierrot,1989,204)*

Même, son nom est incomplet comme son «*cœur incomplet*»; La plupart du temps, on parle de Lola Valérie Stein sous le nom de Lol V. Stein, Lola ou Lol. (Elle a un nom qui n'est pas français comme plusieurs noms propres dans le livre: Stein, Karl (allemand), Lola (espagnol), Tatiana (russe), Michael Richardson, Hold, Bedford, T. Beach, U. Bridge (anglais). Quant au nom S. Tahla, l'écrivain explique, dans Les Lieux de Marguerite Duras, qu'il venait du nom grec qui désigne la mer,

Thalassa. On peut dire qu'elle a voulu conférer ainsi à son récit une portée plus générale, refuser à la fois l'anecdote et la couleur locale) (Pierrot,1989,205).

Même si S. Tahla et U. Bridge sont deux espaces différents, ils ne se séparent pas dans le monde de fantaisie de Lol. U. Bridge où elle a vécu pendant dix années, n'est pas un lieu qui a un sens particulier pour elle. Lol est restée tout le temps indifférente à cette ville et aux dix ans passés à U. Bridge qu'elle a raconté en quelques minute:

*«elle dit que la mer n'est pas loin de la villa qu'elle habitait à U. Bridge. Tatiana a un sursaut: la mer est à deux heures de U. Bridge.» (p.82)*

Lol identifie U. Bridge à S. Tahla. Même s'il est imaginaire, elle fait placer aussi la salle du bal du Casino Municipal à S. Tahla dans sa maison. On dirait que le grand salon de sa maison porte la couleur du Casino de T. Beach:

*«Le salon est si grand qu'on aurait pu y danser. Je n'ai jamais rien pu faire, le meubler, rien n'était suffisant.» (p.82)*

En vérité, c'est le plus grand espoir dont Lol sent profondément la nostalgie que de danser avec l'amant de son premier amour dans un tel salon, de donner la couleur, le rythme à sa vie qui est devenue vide ou absente avec la disparition de l'amour. Mais cet espoir s'est enroulé, s'est confondu avec la souffrance dans les profondeurs de Lol. C'est pour cela qu'elle marche durant des heures avec sa souffrance qu'elle a refoulée dans le subconscient. Il n'y a que la silence chez Lol au moment où elle se laisse aller au rêve, à ses rêves (Inal;191,192):

*«Elle sourit, certes, à cette minute pensée de sa vie. La naïveté d'une éventuelle douleur ou même d'une tristesse quelconque s'en est détachée. Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os.» (p.47)*

Elle vagabonde dans les rues de S. Tahla sans savoir où elle va: *«Les rues portèrent Lol V. Stein durant ses promenades (...).» (p.39) «Sa présence fait la ville pure, méconnaissable. Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli*

de S. Tahla.» (p.43) Certes, Lol vit la scène du bal, devenue une obsession chez elle, vit avec elle, se promène avec elle, guette quelque chose (Inal;1994,190):

*«Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt. Elle y entre. Elle y entre chaque jour.»*  
(p. 46.)

*«Le bal tremblait au loin, ancien, seule épave d'un océan maintenant tranquille, dans la pluie, à S. Tahla.»* (p.45)

Les souvenirs relatifs au bal, devenus une obsession, perdurent, chez Lol, passivement dans une situation "scellée":

*«Les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre: ensemble ils auraient été sauvés de la venue d'un autre jour, d'un autre, au moins.»*

*«Que se serait-il passé? Lol ne va pas loin dans l'inconnu sur lequel s'ouvre cet instant. Elle ne dispose d'aucun souvenir même imaginaire, elle n'a aucune idée sur cet inconnu. Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot.»* (p.47,48)

Lol doit «corriger» ce passé, pour guérir la blessure profonde. Dans un premier temps, elle se contente d'essayer de le revivre, de l'assimiler. Dans une sorte d'accès du temps et de la mémoire, elle construit chaque moment, jusqu'au dernier instant qui a signifié pour elle la séparation définitive et la mort:

*«C'est l'instant précis de sa fin, quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la sépare du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours,»*

*toujours. Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant.» (p.46)*

Elle efface son passé et lui en substitue un autre: niant sa propre individualité, elle tente de s'identifier totalement à sa rivale. Elle s'efforce d'imaginer ce qu'elle n'a pas pu voir, ce qui s'est passé à la fin de cette nuit, après le départ d'Anne-Marie Stretter et de son ancien fiancé, Michael Richardson. Elle voudrait les suivre dans la chambre d'hôtel où sans doute s'est achevée pour eux la nuit (Pierrot,1989,208,209):

*«Lol ne pense plus à cet amour. Jamais. Il est mort jusqu'à son odeur mort. (...) L'homme de T. Beach n'a plus qu'une tâche à accomplir, toujours la même dans l'univers de Lol: Michael Richardson, chaque après midi, commence à dévêtir une autre femme que Lol [...], sa tâche unique, et Lol attend vainement qu'il la reprenne, de son corps infirme de l'autre elle cria, et attend en vain, elle cri en vain.» (p.50,51)*

*«(...) à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde.» (p.49,50)*

Un événement accidentel délivre le silence, l'inactivité de Lol, de l'obscurité, de la passivité. Elle rencontre Tatiana Karl, son ancienne camarade, témoin de l'incident qui a provoqué son malheur, sa ruine, même sa folie. Tatiana vit un amour avec Jacques Hold, assistant de son mari Pierre Beugner. Jacques Hold est ainsi révélé par son identité et son rôle narratif au moment où il est présenté par Tatiana à Lol. Les amants se rejoignent dans L'Hôtel des Bois où Lol était jadis allée avec Michael Richardson. Elle les suit jusqu'à l'hôtel, les contemple longtemps allongée dans le champs de seigle:

*«Les yeux rivés à la fenêtre éclairée, une femme entend le vide -se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont. De loin, (...) le souvenir d'une certaine mémoire passe.» (p.63)*

C'est une occasion pour que Lol vive l'amour à trois dans le passé. Autrement dit, c'est l'instant où la folie sort du subconscient au niveau de la conscience.

D'abord, le jeu de «voyeurisme» rend heureuse Lol, elle se contente des contemplations évasives. Puis, elle n'hésite pas à dire clairement à Tatiana qu'elle a retrouvé le bonheur, bien qu'elle sache que Tatiana a peur qu'on lui enlève son amant. Elle sent que ses battements de cœur s'accélèrent de nouveau. Elle l'exprime, Lol rompt son silence: «-*Mon bonheur est là.*» (p.148) (Inal,1994,190)

Lol décide de corriger définitivement le passé, en le faisant ressurgir à nouveau, mais d'une façon différente, et plus satisfaisante pour elle. Tatiana remplaçant Anne-Marie Stretter, jouant son rôle, tandis que Jacques Hold joue celui de Michael Richardson. Lol va ainsi en quelque sorte prendre rétrospectivement sa revanche en enlevant à Tatiana son amant, et en retournant avec lui sur les lieux qui autrefois avaient vu sa défaite et son anéantissement moral (Pierrot, 1989,209,210).

Il est possible aussi qu'une certaine ressemblance, vague et lointaine, entre Jacques Hold et Michael Richardson, ait favorisé la résurgence du passé:

*«Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu? Sans doute, oui, dans les regards qu'il avait pour les femmes. (...) il y avait en lui, décida Lol, il sortait de lui, ce premier regard de Michael Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal.»* (p.52,53)

Pour Lol, il y a désormais Jacques Hold dans la densité de l'amour. Il s'identifie à Michael Richardson qui était dans la position d'amant abandonnant dans la scène qu'elle a vécue il y a dix ans:

*«Au moment où mes mains se posent sur Lol le souvenir d'un mort inconnu me revient: il va servir l'éternel Richardson, l'homme de T. Beach, on se mélangera à lui, pêle-mêle tout ça ne va faire qu'un, on ne va plus reconnaître qui de qui, ni avant, ni après, ni pendant, on va se perdre de vue, de nom, on va mourir ainsi d'avoir oublié morceau par morceau, temps par temps, nom par nom, la mort.»* (p.113)

Lol a choisi Jacques Hold pour qu'il remplisse le vide que l'ancien amant a créé: «*Le mot traverse l'espace, cherche et se pose. Elle a posé le mot sur moi.*»

(p.133) Quant à Tatiana, elle vit la douleur de perdre son amant Jacques à cause de Lol. Elle est étonnée aussi que son amant préfère une folle à elle: «*-Comment est-ce possible? une dingue?*» (p.164)

Jacques Hold, lui aussi, s'aperçoit qu'il a été changé. Il est désormais l'amant de Lol, mais non pas celui de Tatiana. En dansant, il dira: «*Il y a cent ans que j'ai Lol dans les bras. Je lui parle de façon imperceptible.*» (p.153) Il se laisse aller complètement ce jeu étrange de Lol. Qu'est-ce qu'il y a dans Lol qui puisse intéresser Jacques Hold? Pierre Beugner, mari de Tatiana, pense à l'absence: «*Lol V. Stein est encore malade, vous avez vu, à table, cette absence, comme c'était impressionnant, et c'est sans doute ça qui intéresse Jacques Hold.*» (p.156) Il continue à rejoindre Tatiana dans l'Hôtel des Bois. «*Lol désirait qu'il fût vécu. Il le fut.*» (p.123). Même il invite Lol à aller ensemble au Casino de T. Beach. C'est le désir de Lol, en même temps. Elle l'exprime souvent (Inal;1994,191,192):

«*Je désirais revoir T. Beach avec vous.*» (p.166)

«*Je ne peux plus me passer de vous dans mon souvenir de T. Beach.*» (p.167)

C'est l'Hôtel des Bois qui est la dernière pièce qui complète le tableau de bonheur. Lol croit que Michael et Anne-Marie sont allés après la nuit du bal à cet hôtel où Jacques et Tatiana, eux aussi se rejoignent. Elle désire vivre un tableau ressemblant à ce tableau-là, ce moment-là. Arrivés à T. Beach, elle demande à Jacques Hold de louer une chambre (Inal,1994,193):

«*Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment. Autrement. Mille fois. Partout. Ailleurs. Entre d'autres, des milliers qui, de même que nous, rêvent de ce temps, obligatoirement. Ce rêve me contamine.*» (p.187)

Ayant réussi l'aventure de rechercher son premier amour, mais fatiguée, Lol s'endort, à la fin du roman, dans le champs de seigle. Ce sommeil signifie la fin de son bonheur momentané qu'elle vit avec Jacques Hold, comme il signifie sa mort symbolique. En effet, pendant le voyage vers T. Beach, elle a décidé de finir son

amour présent pour qu'il ne soit pas détruit comme château de cartes, pour ne pas vivre une nouvelle scène de bal (Inal,1994,187,188):

*«Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ses côtés qu'elle se souviendra. Il en sera comme pour S. Tahla maintenant, ruinée sous ses pas du présent.» (p.175)*

Nous voyons que Lol V. Stein reparaît dans **L'Amour** et dans **La Femme du Gange**. Devenue tout à fait folle, elle vit seule dans une chambre d'hôpital, sous la garde permanente d'un infirmier qui ne la quitte à aucun instant.

#### 2.4.2. Le Vice-consul

Marguerite Duras, dans son livre intitulé **Écrire**, raconte en ces termes ses sentiments qu'elle a senti dans le processus d'élaboration du **Vice-consul**.

*«J'étais embarquée dans le travail le plus difficile de ma vie: mon amant de Lahore, écrire sa vie. Écrire Le Vice-consul J'ai dû mettre trois ans à le faire, ce livre-là. (...) C'était un livre très difficile à faire. Il n'y avait pas de plan possible pour dire l'amplitude du malheur parce qu'il n'y avait plus rien des événements visibles qui l'auraient provoquée. Il n'y avait plus que la Faim et la Douleur.» (p.25-33)*

Le **Vice-Consul**, contemporain du **Ravissement de Lol V. Stein**, relate en vérité deux histoires ayant des fonctions différentes. La première est le destin tragique d'un personnage, une mendicante dont la vie est supposée écrite, selon la formule du roman dans le roman, par Peter Morgan, un jeune écrivain anglais, qui veut «vivre dans la douleur de l'Inde», dans le milieu luxueux de la colonie



européenne, *«s'exalte sur la douleur de l'Inde»* (p.157). La deuxième est sans doute celle du vice-consul de France à Lahore.

La première image de la mendiante est celle d'une jeune fille de 17 ans, *«tombée enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire de mal, tombée enceinte»* (p. 20), et chassée de la maison par sa mère:

*«Je suis trop petite encore, je reviendrai. Si tu reviens, a dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer.»*

Écoutant le conseil de son père, elle se livre à une longue marche pour aller à la plaine des Oiseaux: *«Son père lui a dit: Si je me souviens bien, nous avons un cousin dans la plaine des Oiseaux, il est sans trop enfants, il peut peut-être te prendre comme domestique.»* (p.10,11)

Elle marche comme affamée et assoiffé durant des mois pour arriver à ce pays d'eau dont personne ne connaît la direction. Son corps se décharne, ses cheveux tombent: *«Elle est une bonzesse sale»* (p.17). Elle est partagée souvent entre le désir de se perdre et le désir de retrouver sa mère qui dispense des coups et donne du riz chaud:

*«Comme il est tard pour retourner chez sa mère, retourner jouer, retourner dans le Nord pour dire bonjour et rire avec les autres, se faire battre par elle et mourir sous ses coups.»* (p.67)

*«Elle reviendra pour lui dire, à cette ignorante qui l'a chassée: Je t'ai oubliée.»* (p.20,21)

Elle marche au hasard, parfois, la faim provoque chez elle des hallucinations; elle voit sa mère, son père, ses frères et sœurs qui chantent sur le dos des buffles:

*Ce n'est pas encore la folie. C'est la faim, cachée par la peur qui se montre à nouveau (...). C'est l'amour de sa mère qui s'exprime au hasard.»* (p.27)

*«Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang.»* (p.28)

Peu à peu, elle s'abandonne, s'oublie: «(...) elle a tendance à oublier l'origine, qu'elle a été chassée parce qu'elle est tombée enceinte (...)» (p.20). Elle donne naissance à une fille. Elle la donne de force à une Européenne.

*«La vente d'une enfant a été racontée à Peter Morgan par Anne-Marie Stretter. Anne-Marie Stretter a assisté à cette vente il y a dix-sept ans, vers Savannakhet, Laos.» (p.72)*

Elle poursuit sa route, abandonnant une douzaine d'enfant aux bords des rivages. Après dix ans, elle arrive à Calcutta, y reste. Apparemment folle, ayant perdu tous ses cheveux, elle nage la nuit dans le Gange où elle attrape des poissons pour manger, dort sous un buisson sur la rive du fleuve: «*Tout à côté de son corps endormi il y a ceux des lepreux.*» (p.29) «*Dix ans plus tard, à Calcutta, il n'en restera qu'un, il coupera tout seul sa mémoire abolie*» (p.66):

*«Chant joyeux de Battambang qui dit que le buffle mangera l'herbe mais qu'à son tour l'herbe mangera le buffle lorsque l'heure sonnera.» (p.58)*

*«Chant de Battambang, parfois je me dormais sur le dos des gros buffles, pleine du riz chaud que ma mère me donnait. La mère, maigre en colère, d'un seul coup, foudroie la mémoire.» (p.64)*

La mendicante ne jouera plus qu'un rôle apparemment très fugitif dans l'histoire du vice-consul; la narration reviendra, en quelques lignes, sur tel ou tel aspect de son existence quotidienne lorsque Peter Morgan sera conduit à évoquer devant ses amis les progrès de son livre:

*«Combien d'enfants fait-elle? A Calcutta où elle trouve l'abondance, les poubelles pleines du Princes of Wales, le riz chaud devant une petite grille qu'elle reconnaît, elle est devenue stérile.» (p.71)*

Quant à l'histoire du Vice-Consul, elle se déroule aux Indes, à Calcutta, "à une période indéterminée, probablement un peu avant la dernière guerre mondiale" (Pierrot,1989,211), dans l'entourage de l'Ambassade de France. Le vice-consul de

France à Lahore, Jean-Marc de H. vient d'être rappelé, à Calcutta, à la demande des autorités locales, à la suite d'une série d'incidents pénibles et même scandaleux qu'il avait provoqué à Lahore:

*«-On a d'abord cru,(...) que c'était un farceur, un maniaque du revolver et puis il a commencé à crier la nuit... (...) On a trouvé des morts dans les jardins de Shalimar.» (p.41)*

L'histoire commence précisément au moment où l'attention des membres de la colonie européenne paraît se cristalliser autour du vice-consul qui a une personnalité bizarre, inquiétante et *«impossible»* (p.104). Dans ce milieu diplomatique, on découvre les familiers d'Anne-Marie Stretter, ses amis et son invité Peter Morgan, un jeune écrivain anglais: l'ambassadeur, M. Stretter, *“diplomate affable et mari apparemment complaisant qui ferme les yeux sur les amants successifs de son épouse”*; Georges Crown, homme d'affaires anglais et *“vieil ami”* du couple. Michael Richard, qui est l'amant de l'ambassadrice; Charles Rosset, un jeune attaché d'Ambassade *“dont on parle qu'il pourra bientôt pénétrer dans le cercle des intimes, ceux qui accompagnent Anne-Marie, à l'issue des réceptions, dans telle ou telle boîte de nuit locale, ou la rejoignent dans sa résidence d'été des Iles, près du fastueux hôtel du Prince of Wales”* (Pierrot,1989,212):

L'ambassadeur invite Charles Rosett à examiner le dossier du vice-consul, Jean-Marc de H., pour discuter de son cas et d'une future affectation. Le dossier fait apparaître quelques informations sur le passé et l'enfance du vice-consul:

*«Enfant unique. (...) Après le décès du père remariée avec un disquaire de Brest, décédée elle aussi depuis deux ans. (...) Séjour d'un an dans un cours secondaire à Montfort en Seine-et-Oise, pensionnaire entre treize et quatorze ans; (...) Renvoi de Montfort pour mauvaise conduite (...). Puis retour à Paris dans un autre lycée. (...) Trois demandes de mise en disponibilité éloignent Jean-Marc de H. de Paris pendant près de quatre ans. On ne sait pas pourquoi ni où il va. Ses notes sont moyennes. Il semblerait que Jean-Marc de H. ait attendu les*

*Indes pour se montrer à découvert. Seul fait marquant: l'absence, apparemment, de liaisons féminines.» (p.39,40)*

Retournant à son bureau, au moment où il arrive sur le boulevard qui longe le Gange, Charles Rossett aperçoit le vice-consul: *«Arrêté devant les lépreux comme tout à l'heure devant le tennis, il regarde.» (p.46) «Que fait le vice-consul chaque matin et chaque soir vers les tennis déserts?» (p.49,50)* Il y a contre le grillage qui borde les tennis une bicyclette de femme:

*«(...)Il se penche sur elle longuement, il se redresse, la regarde encore.»*

Charles Rossett connaît la bicyclette: c'est la bicyclette d'Anne-Marie Stretter, et il savait qu'elle y venait le matin faire du tennis avec ses filles. Il se met à marcher plus vite vers les bureaux; il entend que *«quelqu'un, au loin, siffle Indiana's Song.» (p.50)*

Le soir, le vice-consul est en train d'avouer au directeur du cercle européen son amour pour Anne-Marie Stretter:

*«-Le jour de mon arrivée, j'ai vu une femme traverser le parc de l'ambassade. Elle se dirigeait vers les tennis déserts. C'était tôt.» (p.79)*

*«-Je me suis aperçu qu'ils étaient déserts après son départ. Il s'était produit un déchirement de l'air, sa jupe contre les arbres. Et ses yeux m'avaient regardé.»*

*«-Une bicyclette était là, contre le grillage des tennis, elle l'a prise et elle est partie dans une allée (...).» (p.80)*

Deux jours après que Charles Rossett ait parlé avec l'ambassadeur, une réception a lieu à l'Ambassade de France; le vice-consul y est invité par Anne-Marie Stretter, peut-être sur les conseils de son mari. Comme il le fait presque tous le soir, le vice-consul parle avec le directeur du cercle européen; il lui raconte, perdu dans l'alcool, de faux souvenirs de Montfort:

*«-C'est dans une pension de la Seine-et-Oise que j'ai connu le bonheur gai (...). Le bonheur gai à Montfort consistait à détruire Montfort (...).» (p.83,84)*

*«-Renvoi. Je vis dans l'attente d'une autre pension, personne ne s'en occupe (...). Je reste seul avec ma mère. Elle pleure le départ de son amant. (...) J'en fais mon deuil, je regrette son amant qui me refilait des farces et attrapes dans le parloir de Montfort.»*

*«-(...) Une longue suite de jours m'éloigne de Montfort et de la mort, oui, de la mort de mon père mort. (...) Mon père est mort six mois après ma sortie de Montfort. Les bras croisés et les yeux secs, je le regarde descendre dans le tombeau.» (p.87)*

Tout au long de cette soirée, on rapporte anonymement des conversations curieuses sur la personnalité et le passé des deux personnages: Anne-Marie Stretter et le vice-consul:

*«On dit, on demande: Mais qu'a-t-il fait au juste? (...) Il tirait la nuit sur les jardins de Shalimar où se réfugient les lépreux et les chiens. Mais des lépreux ou des chiens, est-ce tuer que de tuer des lépreux ou des chiens. Aussi bien des balles ont été trouvée dans les glaces de sa résidence à Lahore (...). La nuit, il criait – de son balcon. (...) Des mots sans suite ou rien.» (p.94,95,96,97)*

*«Elle se plaît dans cette ville de cauchemar. Eau qui dort, cette femme? Que s'est-il passé à la fin de la première année de son séjour? Cette disparition que personne ne s'expliquait? Une ambulance au petit jour a été vue devant la Résidence. Tentative de suicide? Ce séjour ensuite dans les montagnes du Népal est resté inexplicable (...). On dit que ce n'est pas à cause d'un amour ou malheureux ou trop heureux avec Michael Richard.» (p.110)*

On témoigne quelquefois les conversations entre Charles Rossett et le vice-consul; L'ambassadeur lui a dit: *«Les gens s'écartent instinctivement... c'est un*

homme qui fait peur... mais quelle solitude, parlez-lui un peu»; Charles Rossett est sous l'influence de l'événement qu'il a vécu deux jours avant:

*«L'air d'Indiana's Song lacère la mémoire de l'acte solitaire, obscur, abominable.» (p.103)*

*«C'était bien après qu'il s'était approché à son tour de la bicyclette, et qu'il l'avait perdu de vue, qu'il s'était mis à siffler le vieil air d'Indiana's Song. C'est alors que la peur avait été la plus grande et que Charles Rossett s'était mis à marcher très vite vers les bureaux.» (p.102)*

D'ailleurs, on suit les faits les plus marquants de cette soirée. Charles Rossett danse avec Anne-Marie Stretter, et *“se voit ensuite confirmer, lorsque l'ambassadeur lui-même le convie aux Iles, son introduction dans le cercle des intimes”* (Pierrot,1989,213):

*«(...) C'est lui, je le jurerais, le prochain qui ira se joindre aux autres dans la villa du delta.» (p.122)*

De son côté, le vice-consul *«n'a pas l'air de remarquer les autres regards le vide qui se maintient autour de lui»* (p.102,103):

*«Ne sent-il jamais le regard des autres sur lui? Ou est-il ce soir accaparé par autre chose? (...) Il a toujours cet air heureux sans que l'on comprenne d'où, de quelle vision, de quelle pensée le bonheur peut lui venir?» (p.101)*

Il danse avec la femme d'un diplomate espagnol: *«Le vice-consul, tout en dansant, a les yeux ailleurs, vers Anne-Marie Stretter et Charles Rossett qui, en dansant, se parlent et, parfois, se regardent»*. La femme du consul d'Espagne lui parle des lépreux: *«Elle n'ose pas encore le regarder. Elle dira que quelque chose l'a frappée dans la voix. Elle dira: Est-ce cela une voix blanche?»* (p.112) Elle lui parle de la femme d'un secrétaire au consulat d'Espagne, qui devenait folle en croyant qu'elle avait attrapé la lèpre. Soudain, lorsqu'il lui demande si elle l'avait attrapé, elle *«croit avoir découvert enfin quelque sentiment familial chez le vice-consul: la peur»* (p.113):

*«On dit:*

*-Saviez-vous que les lépreux éclatent sous les coups comme sacs de poussière?*

*-Sans crier? Sans douleur peut-être? Peut-être même avec un grand soulagement?» (p. 114)*

Après avoir dansé avec la femme du consul d'Espagne, le vice-consul danse avec Anne-Marie Stretter, et échange quelques mots avec elle à propos de sa future affectation, de la lèpre et de Lahore: *«La voix du vice-consul, quand il parle à Anne-Marie Stretter pour la première fois, est distinguée, mais bizarrement privée de timbre, un rien trop aiguë comme s'il se retenait de hurler.» (p. 124):*

*«-Pourquoi me parlez-vous de la lèpre?*

*«-Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... (...)» (p.125)*

*«-Ensuite, c'est cela que je voudrais essayer de vous dire, après, on sait que c'est soi qui était à Lahore dans l'impossibilité d'y être. C'est moi... celui qui vous parle en ce moment... c'est lui. Je voulais que vous entendiez le vice-consul de Lahore, je suis celui-là.*

*-Que dit-il?*

*-Qu'il ne peut rien dire sur Lahore, rien, et que vous devez le comprendre.*

*-Ce n'était pas la peine, peut-être?*

*-Oh! si. Je peux dire aussi si vous voulez bien: Lahore, c'était encore une forme de l'espoir.» (p.126)*

Les salons de l'ambassade se vident peu à peu vers trois heures du matin. Michael Richard paraît dans le salon où se trouvent Anne-Marie Stretter, le vice-consul et les autres personnages. Il a dans les trente ans: *«Son élégance dès qu'il entre attire l'attention. Il cherche des yeux Anne-Marie Stretter, la trouve, lui*

*sourit.» : «On dit: Vous ne savez pas que depuis deux ans... tout Calcutta est au courant.» (p.137)*

Tandis que les salons sont presque vides, la scène capitale de cette soirée se produit; le vice-consul invite avec insistance Anne-Marie Stretter à danser pour la deuxième fois: *«(...) -Cela jette un froid, les gens s'arrêtent-, il ne voit rien, il s'incline, elle ne comprend pas, il reste ainsi, incliné, les invités le considèrent, narquois, effrayés.» (p.142)*

A travers la conversation qu'échangent au court de la danse les personnages, on comprend une sorte d'accord amoureux entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul:

*«-Je sais qui vous êtes, dit-elle. Nous n'avons pas besoin de nous connaître davantage. Ne vous trompez pas. (...) Je prends la vie légèrement – sa main essaye de se retirer –, c'est ce que je fais, tout le monde a raison, pour moi, tout le monde a complètement, profondément raison.»*

*«-Vous êtes avec moi.»*

*«-Je suis avec vous ici complètement comme avec personne d'autre, ici ce soir, aux Indes.»*

*«-Je vais faire comme s'il était possible de rester avec vous ce soir ici (...). Je vais faire comme s'il était possible que vous me reteniez. (...) Pour que quelque chose ait eu lieu. (...) Entre nous.»*

*«-Dans la rue, criez fort. (...) Je dirai que ce n'est pas vous. Non, je ne dirai rien.» (p.143,144)*

Après la danse, dès qu'Anne-Marie Stretter entre dans l'autre salon, le vice-consul se met en effet à crier, réclamant, suppliant qu'on l'autorise à rester, au milieu de ces derniers invités scandalisés et médusés. *«On a peur. L'heure du vice-consul est arrivée. Il crie»:*

*«-Je reste ce soir ici, avec vous! Crie-t-il.» (p.145)*



*«-Une fois. Un soir. Une seule fois, gardez-moi auprès de vous.»*

*«-Ce n'est pas possible, dit Peter Morgan, excusez-nous, le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.» (p.146,147)*

Anne-Marie Stretter et Michael Richard paraissent à la porte du salon. *«Le vice-consul tremble de tous ses membres, il va vers elle en courant. Elle ne bouge pas. Le jeune Peter Morgan rattrape le vice-consul qui ne sanglote plus et le mène vers la porte du salon octogonal. Le vice-consul se laisse faire. On dirait qu'il attendait cela.» (p.147)* Il lui fait traverser le parc; on entend la voix des portes qui se referment. *«On entend: Ne riait-il pas tout en pleurant?» (p.147)* Charles Rossett *«écoute les vociférations du vice-consul, il le voit s'accrochant aux grilles (...), les vociférations cessent; titubant il commence à marcher le long du Gange entre les lépreux» (p. 150).* Anne-Marie Stretter n'a pas envie d'aller au Blue Monn ce soir-là. Finalement ils se donnent rendez-vous pour l'après-midi suivant afin de partir ensemble vers les Iles. La mendicante attendait derrière les cuisines de l'ambassade avec d'autres miséreux et des lépreux:

*«Beaucoup de nourriture jetée ce soir derrière les cuisines de l'ambassade de France. [...] Elle mange à une vitesse fantastique, elle évite les claques des fous, les coups; la bouche pleine, elle rit à en perdre la respiration.» (p.149)*

Rentrant chez lui au moment où le jour se lève, Charles Rossett rencontre le vice-consul, installé au balcon de sa résidence, voisine de la sienne. Le vice-consul le force à entrer chez lui et l'oblige à écouter ses confidences; *«Le vice-consul se dresse. Il rit. Il joue sa comédie, il est infatigable» (p.169):*

*«-Vous devriez lui parler de moi lorsque vous la reverrez, dit-il. – Il rit. – Je ne tiens pas le coup, Rossett, il faut m'aider, vous n'avez aucune raison de le faire, je le sais bien, mais je suis à la limite de mes forces...»*

*«-Il n'y a rien à répondre, vous n'avez pas besoin d'intercesseur. (...) D'ailleurs je ne crois pas ce que vous venez de me dire.»*

*«-Pourquoi le dirais-je alors, d'après vous?*

*-Pour le croire peut-être. Mais, à vrai dire, je ne sais pas, (...).*

*-Vous croyez que l'amour c'est une idée qu'on se fait?»*  
(p.172,173)

Dans la salle à manger de l'hôtel du Prince of Wales, aux Iles, Anne-Marie Stretter dîne avec ses quatre amis familiers: Georges Crown, Michael Richard, Peter Morgan et Charles Rossett. Tard dans la soirée, ils se retrouvent tous, à côté de l'île, dans la Résidence d'été de l'ambassadeur parti chasser au Népal. Charles Rossett a l'occasion de parler avec Anne-Marie Stretter au moment où elle lui montre les chambres de la Résidence; il lui demande pourquoi elle a pleuré le matin: *«il la saisit, elle ne résiste pas, il l'embrasse, ils restent enlacés, et voilà que dans le baiser – il ne s'y attendait pas – il entre une douleur discordante, la brûlure d'une relation nouvelle entrevue mais déjà forclosée. Ou comme s'il l'eût aimée déjà en d'autres femmes, en un autre temps, d'un amour... duquel? »* (p.189,190)

Ils reviennent dans la chambre où se trouvent les autres. Anne-Marie Stretter se met à leur parler des autres îles. Soudain, tandis qu'il l'aperçoit ainsi, *«le souvenir du vice-consul revient brutalement à Charles Rossett et l'éclipse»*; il raconte en criant presque l'aveu du vice-consul:

*«- Maintenant, dit-il, il me semble que malgré son rire c'était vrai... qu'il faisait un effort de sincérité qui lui était pénible... (...).»* (p.191,192)

Il demande à Anne-Marie Stretter de voir le vice-consul. Michael Richard leur dit qu'il faut qu'on oublie le vice-consul, qu'il n'y a *«rien à dire sur les raisons de cet oubli»*; sinon, ils seraient dans le danger de *«ne plus reconnaître Anne-Marie Stretter.»* (p.193)

Rentrant seul à pied à l'hôtel du Prince of Wales, il pense qu'«elle doit nager maintenant, derrière les grands grillages élevés contre les requins du Delta, ombre laiteuse dans l'eau verte»:

*«Charles Rossett voit: il n' y a personne ni dans la villa ni dans le parc, elle nage vague, endormie peut-être, ou pleurant dans la mer.» (p.201)*

Marchant le long de la plage, Charles Rossett rencontre la mendiante; elle vient de temps en temps aux Iles. Il essaie de s'en débarrasser en lui donnant une pièce de monnaie:

*«Elle doit sortir de l'eau, elle est trempée, ses jambes sont laquées d'une vase noire, (...) la vase du Gange. (...) Elle répète le mot, c'est comme Battambang. (...) Le sourire sans fin effraie.*

*Elle cherche dans sa robe, entre ses seins, elle sort quelque chose qu'elle lui tend: un poisson vivant. Il ne bouge pas. Elle reprend le poisson et, lui montrant, elle croque la tête en riant davantage encore. Le poisson guillotiné remue dans sa main. Elle doit s'amuser de faire peur, de donner la nausée.» (p. 205)*

Charles Rossett, jettant la monnaie par terre, court vers l'hôtel; la mendiante derrière lui, qui n'a pas ramassé l'argent. Un peu plus tard, elle renonce à le suivre. «Charles Rossett pense qu'il ne sait pas ce qui lui arrive mais qu'il va quitter les Iles, les chemins déserts des Iles où rencontrer ça.» (p.206)

*«La sueur, le corps source de sueur, ruisselle, c'est à devenir fou cette chaleur de la mousson, les idées ne se rassemblent plus, elles se brûlent, elles se repoussent, la peur règne, et elle seulement.»*

*«La folie, je ne la supporte pas, c'est plus fort que moi, je ne peux pas... le regard des fous, je ne le supporte pas... tout mais la folie...» (p.206)*

A la fin du livre, on voit le vice-consul parler au directeur du cercle de la femme qu'il a demandé à sa tante de lui chercher:

*«Elle me cherche une femme qui ne serait pas laide, plutôt belle en robe du soir. Elle s'appellera comment, exactement, je ne sais pas, mais Nicole, Nicole Courseules est un nom qui pourrait convenir. Il y aurait un accouchement dans la première année. Accouchement normal. (...) Elle lirait pendant ses couches, rose liseuse aux joues roses, Proust. Sur son visage il y a de l'effroi; quand elle me regarderait elle aurait peur, la petite oie de Neuilly, elle est blanche.» (p.211)*

Il finit de parler exprimant ses idées sur son affectation proche:

*«- Je pense que ce sera quand même Bombay. Je m'y vois, indéfiniment photographié sur une chaise longue au bord de la mer d'Oman.» (p.212)*

Dans le roman, deux thèmes en contrepoint *«amour/mort»* se résorbe en un seul: la souffrance. En effet, *Le Vice-Consul* est un livre bâti sur les souffrances extrêmes: la souffrance physique de la mendiante, qui la mène à la folie; la souffrance mentale du vice-consul de Lahore, tiré sur les lépreux et sur les glaces; la souffrance chronique d'Anne-Marie Stretter dépérissant en Indochine.

La souffrance poursuit ces trois personnages principaux jusqu'à un autre temps et un autre lieu, jusqu'à l'origine de leur malheur. Quand il s'agit de l'avenir, on peut déduire du roman que chacun de ces personnages subira un échec et ne parviendra pas à alléger sa douleur: rien ne peut différer du présent pour la mendiante qui est folle; Anne-Marie Stretter qui a une vie confuse d'amour, et en garde une ambivalence profonde, n'a pas la force ou la jeunesse nécessaires pour oser s'engager dans la passion qu'exigerait la nature intransigeante du vice-consul; le vice-consul dont l'amour est refusé par Anne-Marie Stretter, se voit *«indéfiniment photographié sur une chaise longue au bord de la mer d'Oman»* (p.212) où il va être nommé (Guers-Villate,1985,42,43). Le dernier échange de paroles souligne ironiquement cette incertitude:

*«-Rien d'autre, lui demande le directeur, vous n'avez rien d'autre à dire?»*

*-Rien, non, directeur.» (p.212)*

La mendiante représente d'abord l'extrême de la misère, à la fois matérielle et morale, à laquelle un être humain puisse être soumis (Pierrot;1989,220). Dans un passage ultérieur de *La femme du Gange*, Marguerite Duras définit cette valeur exemplaire du personnage en ces termes:

*«Oui, ce doit être celle à qui tout est arrivé dans la chaîne organique de la faim et de la douleur et à qui rien, par conséquent, ne peut arriver d'autre, désormais, rien, que ces mots sans suite, ces cris, ces rires, non décidés, non ressentis.»*  
(p.19)

D'ailleurs, on peut arriver à une autre interprétation à savoir que le récit de la mendiante *“recouvre une sorte de méditation sur l'essence de l'être humain quand l'oubli a tout recouvert sauf l'instinct de nourriture. «Quand l'esprit n'est plus là pour le faire, autre chose trie pour lui ce qui se présente.» (p.22) Au fond de l'abjection, elle a trouvé la sécurité, la paix animale. Rien ne peut plus lui arriver que de mourir et elle l'ignore. «La tête vide et le cœur mort» (p.149), elle rit. Elle est «libérée» (p.214)”* (Tison-Braun,1984,51).

Quant à la folie du vice-consul, elle est complètement différente. Il est renvoyé pour avoir tiré dans un geste fou sur les lépreux et les chiens dans les jardins de Shalimar à Lahore.. Mais qui ou qu'a pu le pousser à ses actes insensés? *«Qu'a-t-il trouvé aux Indes qui le déchaîne? Ne savait-il pas avant de venir? Lui fallait-il voir pour savoir?»* (p.135) Dans sa déposition officielle, le vice-consul lui-même s'avoue incapable de s'expliquer et de se justifier:

*«Je reconnais avoir commis les faits retenus contre moi à Lahore. (...) Je ne demande ni de rester à Lahore ni d'en partir. Je ne peux pas m'expliquer ni sur ce que j'ai fait à Lahore ni sur le pourquoi de ce refus. Aucune instance extérieure et non plus celles de notre administration ne pourrait je crois s'intéresser vraiment à ce que je dirais. (...) J'ajoute n'avoir pas agi à Lahore dans l'ivresse comme certains ont pu le prétendre.»*  
(p.38,39)

Lors de sa première danse avec Anne-Marie Stretter, il ne peut pas expliquer ses gestes, avec la même impuissance, *“comme si effectivement la réalité était trop abominable, ou trop aberrante, pour pouvoir trouver un langage adéquat”* (Pierrot,1989,224):

*« (...) J'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... – il tremble –, les mots pour vous dire, à vous, les mots ... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour dire autre chose... une chose arrivée à un autre... »* (p.125)

A la question posée par Charles Rossett (*«la folie n'a pas été retenue?»*), l'Ambassadeur répond en ces termes: *«Non, la dépression nerveuse seulement. Bien qu'il ait recommencé souvent on a dit: ses nerfs ont lâché»* (p.40,41). Au cours de la réception à l'Ambassade de France, on met en avant une hypothèse différente faite par des invités anonymes:

*«On dit:*

*-Il s'ennuyait à Lahore, c'est peut-être ça.*

*-L'ennui, ici, c'est un sentiment d'abandon colossal, à la mesure de l'Inde elle-même, ce pays donne le ton.»* (p.116)

Comme a dit l'Ambassadeur (*«Les gens s'écartent instinctivement... c'est un homme qui fait peur... mais quelle solitude (...)»*), le vice-consul est complètement considéré comme réprouvé et exclu: *«Il n'a pas l'air de remarquer les autres regards, le vide qui se maintient autour de lui.»* (p.102,103); il suscite *«une répulsion irrésistible», «le dégoût»*. *«-Ce n'est pas de la peur à proprement parler, c'est un malaise... On fuit, oui, je l'avoue... je fuis un peu.»* (p.45) constate l'Ambassadeur.

Il y a bien d'ailleurs quelque chose d'anormal dans le physique du vice-consul, qui pourrait renforcer l'hypothèse de la folie:

*«On voit mal ses yeux, son visage n'est pas expressif. Il est un peu mort, le vice-consul de Lahore... vous ne trouvez pas qu'il est un peu mort?» (p.100)*

*«La voix du vice-consul (...) est distinguée, mais bizarrement privée de timbre, un rien trop aiguë comme s'il se retenait de hurler.» (p.124)*

*“Il manque totalement de naturel, donne l'impression d'être déguisé” (Pierrot,1989,226): Son rire est «comme dans un film doublé, faux, faux» (p.113); sa voix est «une voix ingrate comme greffée» (p.131). Il est comme s'il avait «la voix d'un autre», «le regard d'un autre» (p.131,132).*

Le vice-consul est-il vraiment *“un monstre, un être fondamentalement pervers, ou encore un associal dangereux?”* (Pierrot,1989,225) Les conversations qu'il a échangé avec le directeur du cercle européen ne dissipent pas l'énigme qui entoure sa personnalité incompréhensible et ses gestes monstrueux et inexplicables. Il lui raconte des incidents qui s'accompagnent d'un «bonheur gai», qu'il a provoqué à Montfort:

*«-Le bonheur gai. Je l'ai connu à l'école (...). Le bonheur gai à Montfort consistait à détruire Montfort (...). Boules puantes d'abord à tous les repas, puis en études, puis en classe, puis au parloir, puis au dortoir, puis, puis... D'abord, le rire, il est énorme. On est tire-bouchonné par le lire, à Montfort. Boules puantes, fausses merdes, fausses limaces, (...) fausses souris, vraies merdes partout, sur le bureau de chaque autorité, on était sales, à Montfort.» (p.83,84)*

Cette révolte scolaire décèle *“le refus des valeurs et des autorités consacrées, la dénonciation du système scolaire, et sans doute aussi un certain refus politique”* autant qu'une *“volonté délibérée de provocation”* (Pierrot,1989,226).

Le geste criminel du vice-consul de Lahore se situent donc *“sur un mode plus délibéré, dans le prolongement direct de la rébellion spontanée de l'adolescence”*: *«Que dit la tante de Malesherbes sur l'enfance? (...) que c'est à partir de ce séjour à Montfort, qu'il a changé, qu'il est devenu... (...) réservé et même un peu dur (...).»*

(p.41) Le vice-consul entendait *“faire acte de révolte et acte de mort”* en tirant au hasard sur les lépreux *«de Lahore martyr, lépreux, dans quoi il a tué, sur quoi il a adjuré la mort de fondre»* (p.123) (Pierrot,1989,227):

*«Il appelait seulement la mort sur Lahore mais aucune autre malédiction d'aucune sorte qui eût témoigné que Lahore, à ses yeux, eût pu être créée donc défaite par quelque autre puissance que la mort. Et parfois, la mort lui paraissait sans doute trop, une croyance abjecte, une erreur encore, alors il appelait sur Lahore le feu, la mer, des calamités matérielles, logiques, d'un monde exploré.»* (p.138,139)

C'est la mort de son père qui est un autre souvenir appartenant à l'enfance, dont parle le vice-consul au directeur du cercle. Il la raconte *“avec une sorte de cynisme”* qu'il a déjà présenté aussi devant son tombeau (Pierrot,1989,225):

*«Une longue suite de jours m'éloigne de Montfort et de la mort, oui, de la mort de mon père mort. Vous l'ai-je dit? Mon père[...] est mort six mois après ma sortie de Montfort. Les bras croisés et les yeux secs, je le regarde descendre dans le tombeau.»* (p.87)

*«Je vais dans les surprise-parties où je me tais. On m'y montre du doigt: C'est lui qui a tué son père. Je danse. Je me tiens correctement. Pour tout vous dire, (...) j'attends les Indes, (...) je l'ignore encore. En attendant, à Neuilly, je suis maladroit. Je casse des lampes. (...) J'entends leur fracas dans les corridors déserts. (...) Dites: Il est glacé d'horreur. Un jeune homme dans la maison déserte casse des lampes et se demande pourquoi, pourquoi, pourquoi. Ne dites pas tout à la fois, faites durer les choses.»* (p.88)

Malgré tous ses termes inquiétants et son attitude considérée comme insensible, il est évident qu'à la fois le vice-consul se laisse entraîner dans un sentiment profond de culpabilité et qu'il exprime, de temps en temps, une douleur



refoulée qu'il a ressentie à la mort de son père, sous forme de colère, même de révolte à Montfort.

On voit clairement que le vice-consul a passé une enfance malheureuse dépourvue de tendresse; il a profondément senti la solitude en face d'un père déchu, et d'une mère indifférente:

*«Un jour sa mère est partie et il est resté seul, tout Calcutta sait. (...) Il a parlé au directeur du Cercle de sa chambre d'enfant, elle sentait le buvard et la gomme, de sa fenêtre il voyait les rôdeurs du Bois, des hommes doux et honteux pour la plupart, il a parlé de son père qui revenait chaque soir pour se taire auprès de sa mère.» (p.98)*

Malgré tout ça, bien qu'il ait montré parfois sa réaction, il préfère attendre. En vérité, *«Jean Marc de H. Ait a attendu les Indes pour se montrer à découvert»* (p.40), comme a dit l'Ambassadeur:

*«Avant Lahore il attendait de voir la propension de Lahore à durer pour durer à son tour dans l'idée de détruire Lahore? C'est sûr. Car, autrement, il aurait pu mourir, lui, en connaissant Lahore.» (p.148)*

Son désespoir a été confirmé encore une fois à Lahore: *«Et quand il a été confirmé dans ce qu'il croyait qu'était Lahore avant de la voir il a appelé la mort sur Lahore.»* (p.137,138) Il sera dit dans le texte de conclusion **India Song** : *«Lui, c'est par la colère et le meurtre qu'il rejoint l'horreur indienne.»* (p.148) Et il dira plus clairement: *«Les autres me séparent de Lahore. Je ne m'en sépare pas. C'est moi Lahore.»* (p.97)

Le vice-consul lui-même avoue d'ailleurs qu'il a manqué totalement d'amour, qu'il n'est jamais tombé amoureux jusqu'à présent (il précise même que, à trente-cinq ans, il est encore vierge), et même qu'il n'est jamais parvenu à s'aimer:

*«-Je me suis efforcé d'aimer à plusieurs reprises des personnes différentes, mais je ne suis jamais parvenu au bout de mon effort. Je n'ai jamais été hors de l'effort d'aimer (...). Faute*

*d'aimer j'ai cherché à m'aimer mais je n'y suis pas parvenu. Pourtant je me suis préféré jusqu'à ces temps-ci. (...) J'ai été longtemps défiguré par l'effort de m'aimer.» (p.77)*

Il raconte en ces termes sa découverte amoureuse:

*«-Est-ce que vous croyez qu'il est nécessaire de donner un coup de pouce aux circonstances pour que l'amour soit vécu? (...) Est-ce que vous croyez qu'il faut aller au secours de l'amour pour qu'il se déclare, pour qu'on se retrouve un beau matin avec le sentiment d'aimer? (...) On prend quelque chose (...), on le pose en principe devant soi et on lui donne son amour. Une femme serait la chose la plus simple. (...) C'est une chose que je viens de découvrir.» (p.76)*

Il avoue aussi qu'il est amoureux d'Anne-Marie Stretter; il questionne très longuement le directeur sur ses amants, son mariage, son emploi du temps, ses séjours aux Iles. Et il ne cache pas qu'il rêve de la conquérir:

*«-On dit qu'elle est triste parfois (...), c'est vrai? (...) Ses amants le disent? (...) Je la prendrai par la tristesse (...), s'il m'était permis de le faire.» (p.80)*

Sinon, *«un objet pourrait faire, l'arbre qu'elle a touché, la bicyclette aussi» (p.80)* pour le vice-consul. Et il rend ainsi *«un culte fétichiste»* à sa bicyclette (Tison-Braun,1984,51).

Lors de sa deuxième danse avec Anne-Marie Stretter, on voit se manifester entre eux *«une reconnaissance mutuelle, se sceller une sorte d'entente amoureuse»* (Pierrot,1989,214): Elle lui avoue qu'elle a deviné ses sentiments, qu'elle est profondément en accord avec lui: *«Je suis avec vous ici complètement comme avec personne d'autre, ici ce soir, aux Indes.» (p.144)* Anne-Marie Stretter connaît en effet le vice-consul. Mais cette connaissance précise à la fois que rien jamais entre eux n'aura lieu: *«Je sais qui vous êtes, dit-elle. Nous n'avons pas besoin de nous connaître davantage» (p.143).*

Dans le texte d'*India Song*, cette relation montre une inflexion légèrement différente. D'une part Anne-Marie Stretter lui rappelle qu'elle n'est pas libre, qu'elle a une liaison avec Michael Richard; d'autre part c'est le vice-consul qui lui-même qui affirme son refus et son dédain de toute liaison physique, "*comme si leur amour ne pouvait que se dégrader par la consommation charnelle*" (Pierrot,1989,22):

*«Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin vous et moi (...).  
Je vous aime, dans l'amour de Michael Richardson. (...) Les  
histoires d'amour, vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons  
pas besoin de ça.»* (p.97,98)

Le vice-consul était à Lahore "*dans un état de désespoir absolu, renforcé par un besoin d'amour inassouvi, et c'est ce désespoir qui l'a conduit à son geste criminel*" (Pierrot,1989,229). Voici qu'avec la rencontre, pour lui inoubliable, qu'il a faite d'Anne-Marie Stretter, l'amour est né en lui, et désormais illumine sa vie. Il dit à Charles Rossett: "*Certaines femmes rendent fou d'espoir*" (p.120). C'est pourquoi lors de la réception, le vice-consul a l'air d'être très heureux:

*«Il est comme s'il était fou de bonheur, par instants. On ne peut pas ce soir éviter sa compagnie; est-ce pour cela? Comme c'est étrange cet air qu'il a ce soir. De quelle pâleur est-il... comme s'il était sous le coup d'une émotion intense mais dont l'expression serait toujours différée, pourquoi?»* (p.99)

Lorsqu'il danse avec Anne-Marie Stretter, "*ceux qui le regardent aperçoivent dans son regard une sorte de joie très intense. Le feu qui a brûlé là-bas, à Lahore (...)*" (p.125,126). Il lui dit que "*Lahore, c'était encore une forme de l'espoir*" (p.126), dans *India Song*, "*Je ne savais pas que vous existiez (...) Calcutta est devenue pour moi une forme de l'espoir*" (p.96). Mais il dit: "*Qu'il ne peut rien dire sur Lahore, rien, et vous devez le comprendre.*" (p.126)

Plus tard, pendant qu'il danse la deuxième fois avec la femme du consul espagnol, le vice-consul lui dira que: "*-La lèpre, je la désire au lieu d'en avoir peur, (...) je vous ai menti tout à l'heure. (...) Je pourrais expliquer pourquoi*

*longuement, mais seulement à toute une assemblée, à une seule personne je ne pourrais pas le dire. (...) Ça n'aurait pas de sens.»* (p.131)

On peut ainsi dire que le geste criminel du vice-consul à Lahore est, dans son essence cachée, à la fois , métaphysique et politique. Il est le geste *«d'un clown qui se réveille»* (p.127) comme lui-même le qualifie. *“Métaphysique, il est révolte contre l'absurde d'un monde d'où l'amour, d'où la passion sont absents... Politique, il constitue une dénonciation du scandale historique du sous-développement, que résume assez bien la situation de l'Inde”* (Pierrot,1989,227).

Le vice-consul ne connaît jamais en effet la paix; *“il reste entre deux mondes, sensible à l'horreur du premier mais à peine à sa réalité. Il n'est d'aucun monde. Il flotte. La violence est sa réaction de noyé”* (Tison-Braun,1984,51); il tire sur les lépreux et sur sa propre image qu'il ne peut pas supporter de voir dans les miroirs , crie la nuit, raconte, perdu dans l'alcool, des choses extravagantes (de l'avis des autres personnages).

En vérité, le vice-consul *«joue sa comédie, il est infatigable»* (p.169): *«On dit: (...) Est-il pensif, le vice-consul de France à Lahore? Ou pense-t-il?»* (p.114) Sa voix et son regard, considérés comme ceux *«d'un autre»* sont des pièces de cette comédie. Lui-même le confirme en ces termes, parlant avec Charles Rossett: *«Je parle faux, vous entendez ma voix? Remarquez, je ne déplore rien. Tout est parfait.»* (p.138)

Son amour est même imaginaire; il demande à Charles Rossett s'il croit *«que l'amour c'est une idée qu'on se fait?»* (p.173). Il se croit en effet amoureux d'Anne-Marie Stretter, qui lui *«donne envie de vivre»* (p.138) et rend un culte fétichiste à sa bicyclette, il croit *«nécessaire d'en passer par la comédie»* pour avoir *«des droits sur les autres, sur leur sollicitude, sur l'amour de Mme Stretter»* (p.160). Et dans la soirée à l'Ambassade, il demande à Anne-Marie Stretter de lui permettre de rester avec elle *«pour que quelque chose ait eu lieu»* (p.144) entre eux.

Lui-même se considère comme *«un clown»*: *“sa folie consiste à simuler la folie. Mais c'est un masque dont il recouvre, à demi consciemment, une personnalité morte et absente, sûrement haïe, étouffée par lui, peut-être”*.

On ne peut pas dire simplement que la source de sa folie soit "le refoulement". Car la folie du vice-consul est "occidentale". S'il faut expliquer clairement: "la conscience occidentale ne s'abandonne jamais, ne cherche pas à se dissoudre volontairement. Elle a perdu la simplicité d'une petite paysanne des bords du Mékong, à peine sortie de l'enfance, et dénuée de toute instruction... La folie de la mendicante ne laissait émerger de l'oubli (...) l'instinct de nourriture. La folie d'Occidental instruit laisse flotter des fragments d'intellect dissociés, sans direction, mais actifs et virulents... Le vice-consul pense tout le temps: «Quel est ce mal? Le mien?» demande-t-il à Anne-Marie Stretter. Et elle répond: «L'intelligence»(p.99). Tout passe chez lui par le cerveau" (Tison-Braun,1984,51).

Marguerite Duras l'affirme en ces termes dans son livre intitulé L'Écrire:

*«Le Vice-consul c'est un livre que partout on a crié sans voix. Je n'aime pas cette expression mais quand je relis le livre je retrouve ça, quelque chose comme ça. C'est vrai, il hurlait chaque jour le vice-consul... mais d'un lieu pour moi secret. Comme chaque jour on prie, lui il hurlait. C'est vrai ça, il criait fort et dans les nuits de Lahore il tirait sur les jardins de Shalimar pour tuer. N'importe qui, mais tuer. Il tuait pour tuer. Du moment que n'importe qui c'était l'Inde entière en état de décomposition. Il hurlait chez lui, à la Résidence, et quand il était seul dans la nuit noire de Calcutta désert. Il est fou, fou d'intelligence le vice-consul. Il tue Lahore toutes les nuits.*

*(...)Le Vice-Consul c'est lui en qui je crois. Le cri du vice-consul, «la seule politique»(...).» (p.20,21)*

Anne-Marie Stretter est la seule à comprendre le vice-consul et le sens de son geste de Lahore parce qu'elle-même est animée secrètement du même désespoir, même jusqu'à prendre la vie légèrement (Pierrot,1989,229):

*« Je prends la vie légèrement (...), c'est ce que je fais, tout le monde a raison, pour moi, tout le monde a complètement, profondément raison.» (p.143)*

Qui est Anne-Marie Stretter, qui porte le même nom que la femme qui, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, enlevait à Lol son fiancé? Née en Europe, de père français et de mère vénitienne, elle a passé une partie de sa jeunesse à Venise où elle a commencé une carrière musicale de grande interprète et de pianiste, et elle en a fait «*partout, longtemps, un peu tout le temps*» avec un «*espoir de la musique*» (p.111). A Calcutta, elle joue du piano presque chaque soir; cette musique que Michael Richard (ou Richardson) entendait qui fait qu'il est resté à Calcutta où il était venu en touriste.

Anne-Marie Stretter a en effet "*une vie spirituelle et intellectuelle active*" (Pierrot,1989,228): Avec la musique, on apprend qu'elle a à sa disposition une bibliothèque "*sans doute abondante*" au moment où elle remercie Charles Rossett pour lui avoir fait porter les colis de livres: «*(...) il la voit dans un coin caché de sa résidence, dans un office abandonné, recroquevillée sur elle-même dans un pose extravagante, qui lit. (...) Ces lectures, ces nuits passées dans la villa du delta, la ligne droite se brise, disparaît dans une ombre où se dépense ou s'exprime quelque chose dont le nom ne vient pas à l'esprit.*» (p.108,109)

On apprend par ailleurs qu'elle est charitable; elle assure que l'on donne chaque jour de l'eau fraîche et des provisions aux mendiants. Elle se définit dans *India Song* comme une «*chrétienne sans Dieu*» (p.46)

On ne sait presque rien sur le passé d'Anne-marie Stretter. Il y a dix-sept ans, elle s'est mariée avec M. Stretter, l'Ambassadeur, qui est beaucoup plus âgé qu'elle, qui l'a enlevée à un administrateur civil français qui se trouvait dans une petite ville du Laos, Savannakhet: «*On dit: A Calcutta on ne sait pas encore aujourd'hui si elle était reléguée au fond de la honte ou de la douleur à Savannakhet lorsqu'il l'a trouvée.*» (p.99) La première année de son séjour à Calcutta, elle a tenté de suicider, avec son amant, dans un hôtel de Chandernagor.

Anne-Marie Stretter n'a pas seulement une vie sentimentale compliquée; Elle se présente aussi "*comme une femme facile, qui s'abandonne à tous ceux qui la sollicitent, comme si le don de son corps n'avait pour elle aucune importance*". Dans un dialogue des *Parleuses*, l'auteur la définira en ces termes: «*elle est l'amante de tous, elle est la prostituée de Calcutta*» (p.168). Dans *India Song*, elle

sera présentée "comme un être qui est dévoré par «une lèpre du cœur», et qui en définitive est aussi désespérée que le vice-consul, qui, pas plus que lui, n'a réussi à s'adapter à la réalité de l'Inde" (Pierrot,1989,228).

On peut donc rapprocher ses réactions de celles du vice-consul. «*Son siel, ce sont les larmes*» (p.171) a dit le vice-consul. "Les larmes d'Anne-Marie Stretter et les coups de feu du vice-consul, c'est la même chose. Ce qui est probablement sous-entendu ici, c'est que la folie est l'état normal des êtres sensibles et qu'il est aussi vain de vouloir l'expliquer que de s'interroger sur l'existence de la sensibilité ou de la vie" (Tison-Braun,1984,52).

Contrairement à la mendicante et au vice-consul, Anne-Marie Stretter n'est pas folle, ni manque de lucidité. On peut dire "qu'elle est absente ou plutôt elle s'absente... Mais l'absence prend chez elle une toute autre valeur... Elle est détachée du monde, et des éléments de sa personnalité qui la rendraient esclave du monde" (Tison-Braun,1984,53).

Malgré que le monde, la vie, semblent frappés pour elle d'irréalité, quelque chose l'étouffe dont elle se délivre par les larmes ou le sommeil; Elle dort, littéralement debout, sous le ventilateur, saisie peut-être d'une sorte de transe; elle pleure de ses yeux, de tout son monde, la douleur. En même temps, elle sourit, glisse et se laisse aller à la douleur comme si elle se laissait aller au désir. On la nomme indifféremment «*chrétienne sans Dieu*» ou «*la prostituée de Calcutta*».

Elle s'interdit de juger; à ses yeux tout le monde a raison, toujours. "Toute conduite s'explique replacée sur fond de néant et de douleur" (Tison-Braun,1984,54). C'est pourquoi elle a «*l'air de dormir dans les eaux de la bonté, sans discrimination*», l'air de «*celles vers qui vont toutes les vagues de toutes les douleurs, ces femmes accueillantes*» (p.120).

L'image endormie dans la mer d'Anne-Marie Stretter, qui apparaît dans l'esprit de Charles Rossett, symbolise sa mort. Dans *La Femme du Gange* et *India Song*, elle finit véritablement par s'abandonner dans la mer à un sommeil définitif, par se noyer. "Cette mort d'Anne-Marie Stretter dans les eaux de la mer apparaît comme le franchissement d'une limite, une plongée dans la perte, douloureuse, mais génératrice d'une liberté et d'une légèreté nouvelles.... Marguerite Duras..."

*avoue aussi que ce meurtre –maquillé en suicide– était nécessaire: «Elle, c'est le tout. C'est le lieu même de l'écrit, c'est le lieu mouvant même de l'écrit, c'est-à-dire l'interminable... qu'il a donc fallu tuer pour qu'il cesse.»* (Borgomano,1987,48).

D'autre part, dans le texte d'**India Song**, avec la réapparition du vice-consul dans l'île, le suicide d'Anne-Marie Stretter donne évidemment une signification sensiblement différente à toute l'histoire; le vice-consul "n'est plus simplement l'individu sauvé du désespoir par un amour fou, un amour qui refuse la satisfaction charnelle": il devient aussi pour elle "un agent de mort, celui qui la décide à un suicide au bord duquel elle avait jusque-là longtemps hésité" (Pierrot,1989,229). En vérité, le vice-consul a provoqué Anne-Marie Stretter à ressentir profondément ses douleurs qu'elle avait refoulées, ou auxquelles elle avait peur de se confronter: Elle lui a avoué en effet dans **Le Vice-consul**: «-J'aperçois le côté inévitable de Lahore, dit-elle. Je l'apercevais déjà hier mais je ne le savais pas.» (p.128)

#### 2.4.3. La Maladie de la mort

*"A travers le regard d'une narratrice, un homme et une femme; deux personnes apparues tout à coup d'une certaine période de la vie, d'un certain instant, d'un certain espace; deux êtres accidentels dont on ne sait pas dans quelles conditions ils se déterminent, par quel processus temporel ils viennent, de quelles identités ils sont porteurs, selon quelle psychologie ils s'orientent; deux êtres sans passé; deux pôles différents dont on ne sait pas dans quelles conditions, dans quel processus temporel ils viennent; deux êtres sans futur... Un rêve impossible, vécu sur une ligne droite limitée à l'éternité; une rencontre, un ensemble qui se répand en quelques nuits, un complexe de conscience et un silence dans lequel s'enterrent deux êtres qui identifient leurs différences au sens qu'ils rendent à leurs vies, dans l'imprécision des chemins qui se séparent, le*



*non-retour insouciant, un oubli: LA MALADIE DE LA MORT ou un amour, perdu avant de naître; le temps d'une nuit, dans les profondeurs sombres d'un espace fermé limité à une chambre, un lit et une terrasse qui donne sur la mer noire, deux hommes agissant sur un axe d'aller et retour, entre un topo, qui est de l'aspect simple et fixe, et un pathos verbal... (Özmen,1994,173).*

Au début du récit, la narratrice s'adresse à un homme ou au destinataire-lecteur qui s'identifie à cet homme, à la deuxième personne du pluriel, et lui raconte, ou plutôt lui impose, une aventure, une histoire, sur le monde alternativement conditionnel et indicatif: l'histoire d'un certain nombre de nuits passées avec une femme inconnue, rencontrée par hasard et qui a accepté, moyennant paiement, de s'abandonner à ses désirs et à ses caprices (Pierrot,1989,323):

*«Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi (...).»  
(p.7)*

*«Vous pourriez l'avoir payée.*

*Vous auriez dit: Il faudrait venir chaque nuit pendant plusieurs jours.» (p.7,8)*

La cause essentielle qui pousse l'homme à faire ce dialogue est un mobile psychophysiologique. La libido propre à l'homme est dans la recherche directe d'un développement sans passer n'importe quelle sublimation sous le rapport de la satisfaction d'une sexualité hétérogène refoulée. Il ne s'efforce que de se dépasser et de se prouver à quel point il est faible et sent son absence (Özmen,1994,125). Et la femme lui demande:

*«[...] Vous voulez quoi?*

*Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce*

*parfum, à la beauté, (...) à cette peau nue, à cette coïncidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre.*

*Vous lui dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être. Peut-être plusieurs semaines. Peut-être même pendant toute votre vie.*

*Elle demande: Essayer quoi?*

*Vous dites: D'aimer.» (p.8,9)*

*«Elle demande: Quelles seraient les autres conditions?*

*Vous dites qu'elle devrait (...) se plier complètement à vous, à votre vouloir, (...) -cela afin que vous puissiez vous habituer peu à peu à cette forme qui épouserait la votre, qui serait à votre merci comme les femmes de religion le sont à Dieu- cela aussi, afin que petit à petit, avec le jour grandissant, vous ayez moins peur de ne pas avoir où poser votre corps ni vers quel vide aimer.»*

*«Elle dit que dans ce cas c'est encore plus cher. Elle dit le chiffre du paiement.*

*Vous accepter.» (p.10,11)*

Il semble que l'homme doit réduire à zéro toute la volonté de la femme pour qu'il fasse ses preuves (Özmen,1994,176). Les deux premières nuits, l'homme se contente de regarder la femme endormie. Au cours des nuits suivantes, il la possède, la carresse, lui donne du plaisir. Périodiquement aussi, au cours de ces nuits, ou à l'approche de l'aube, il sort sur la terrasse, contemple le ciel et la mer en pleurant:

*«De ce corps vous voudriez partir, vous voudriez revenir vers le corps des autres, le vôtre, revenir vers vous-même et en même temps c'est de devoir le faire que vous pleurez.» (p.16,17)*

*«Il y a en vous des sanglots dont vous ne savez pas pourquoi. Ils sont retenus au bord de vous comme extérieurs à vous, ils ne*

*peuvent pas vous rejoindre afin d'être pleurés par vous. Face à la mer noire, contre le mur de la chambre où elle dort, vous pleurez sur vous-même comme un inconnu le ferait.» (p.27,28)*

L'homme est complètement dans une impasse: d'autre part, il cherche dans ses profondeurs l'objet de désir, son objet inexistant: il pleure, il crie, car, le désir cherche toujours une réponse, veut se satisfaire, être satisfait. Mais, il n'a pas d'objet qu'il puisse désirer, posséder parce qu'il aime son corps lui-même. D'autre part, il vit un exil: le risque de s'éloigner de ses terres elles-mêmes (Özmen,1984,176). Une nuit, la femme lui demande pourquoi il pleure? Il lui dit que c'est à elle de dire pourquoi il pleure, que c'est elle qui devrait le savoir. Elle répond:

*«[...] Parce que vous n'aimez pas. Vous répondez que c'est ça.*

*Elle vous demande de le lui dire clairement. Vous le lui dites: Je n'aime pas.*

*Elle dit: Jamais?*

*Vous dites: Jamais.*

*Elle dit: L'envie d'être au bord de tuer un amant, de le garder pour vous, pour vous seul, de le prendre, de le voler contre toutes les lois, contre tous les empires de la morale, vous ne la connaissez pas, vous ne l'avez jamais connue?*

*Vous dites: Jamais.*

*Elle vous regarde, elle répète: c'est curieux un mort.»*  
(p.44,45)

Si l'on observe attentivement ces lignes, on verra qu'elles décèlent "une certaine image, sans doute incomplète, de l'idéal que l'auteur oppose à ce qu'elle appelle la maladie de la mort". L'amour s'y définit "par le caractère exclusif et violent, jaloux jusqu'au meurtre, de la relation qu'il instaure, par son aspect fondamentalement anarchique et transgressif, l'écart infranchissable qui le sépare de toutes les lois et de toutes les morales" (Pierrot,1989,327).

Cette maladie de la mort se caractérise par *“l’ignorance de l’amour”* (Pierrot,1989,324). La femme qui l’a déjà aperçu, ne peut d’abord pas nommer cette maladie:

*«[...] Elle dit: La maladie vous gagne de plus en plus, elle a gagné vos yeux, votre voix.*

*Vous demandez: Quelle maladie?*

*Elle dit qu’elle ne sait pas encore le dire.»* (p.18)

Et puis, elle dit clairement qu’il était atteint par la maladie de la mort, lorsqu’il lui a demandé pourquoi elle avait accepté ce contrat si elle n’était pas une prostituée:

*«Vous lui demandez pourquoi elle a accepté le contrat des nuits payées.*

*Elle répond d’une voix encore endormie, presque inaudible: Parce que dès que vous m’avez parlé j’ai vu que vous étiez atteint par la maladie de la mort. (...)*

*Vous lui demandez de répéter encore les mots. Elle le fait, elle répète les mots: La maladie de la mort.»* (p.23)

Il faut souligner que l’écrivain réussit, employant les concepts abstraits, à expliquer un concept assez difficile par la voie de consolidation de sens. Le nom de la maladie (et du livre bien sur) est même symbolique: **La Maladie de la mort**. Elle associe la maladie à l’amour. Il y a une homophonie entre *«la mort»* et *«l’amour»*; identifier la mort à l’amour, aimer son amant jusqu’à tuer, être au bord de tuer son amant. *«Maintenant je ne dis plus comme avant dans La Maladie de la mort, je dis plutôt ceci: c’est une différence d’un seul mot, (...) c’est de l’importance d’une ombre sur un mot, sur le dire d’un mot. (...) Et dans les yeux ce voile très doux du manque d’amour.»* expliquera plus tard l’auteur dans son livre intitulé *La Vie matérielle* (p.43). Elle est en voie d’accentuer les concepts abstraits avec un autre; comme l’homme s’interroge sur l’apparition du sentiment d’aimer (Akten,1996,128):

*«Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond: Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit: Par exemple d'une erreur. Elle dit: jamais d'un vouloir. Vous demandez: Le sentiment d'aimer pourrait-il survenir d'autres choses encore? Vous la suppliez de dire. Elle dit: De tout, d'un vol d'oiseau de nuit, d'un sommeil, d'un rêve de sommeil, de l'approche de la mort, d'un mot, d'un crime, de soi, de soi-même, soudain sans savoir comment.»*  
(p.52)

En vérité, la femme avait deviné que l'homme voulait remplir un vide interne plutôt qu'une satisfaction sexuelle: L'homme cherche à s'évader de lui, de son corps, sa solitude, son spleen, et lie cette fuite à cette expérience; par l'intermédiaire d'un corps de femme, qui symbolise chez lui une liaison naturelle et directe, qu'il considère comme le point de départ, il espère qu'il se dépassera, qu'il atteindra un autre corps au dehors des corps appartenant à ses pareils, une liaison qui remplisse sa vie (Özmen,1994,175). Car, il n'avait jamais désiré une femme ni un corps de femme:

*«Elle demande: Vous n'avez jamais désiré une femme? Vous dites que non, jamais.*

*Elle demande: Pas une seule fois, pas un instant? Vous dites que non, jamais.*

*Elle dit: Jamais? Jamais? Vous répétez: Jamais.*

*Elle sourit, elle dit: C'est curieux un mort.*

*Elle recommence: Et regarder une femme, vous n'avez jamais regardé une femme? Vous dites que non, jamais.*

*Elle demande: Vous regardez quoi? Vous dites: Tout le reste.*

*Elle s'étire, elle se tait. Elle sourit, elle se rendort.»* (p.34,35)

Loin de désirer le corps de la femme, il ne le voit pas aussi lorsqu'il le regarde:

*«Vous lui dites: Vous devez être belle.*

*Elle dit: Je suis là, regardez, je suis devant vous.*

*Vous dites: Je ne vois rien.*

*Elle dit: Essayez de voir, c'est compris dans le prix que vous avez payé.*

*Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez, vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore.*

*Vous abandonnez.*

*Vous abandonnez. Vous cessez de toucher le corps.*

*Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance.*

*Vous dites: Je ne vois rien.» (p.21,22,23)*

L'homme regarde, mais ne voit pas; il touche, mais ne sent pas.... Pour la femme, l'homme est un des hommes innombrables. Quant à l'homme, la femme est, pour lui, la première, la seule, la nouvelle, l'inconnue, une éternelle «étrangère» (p.30), il y a «une frontière infranchissable» entre elle et lui (p. 25):

*«Vous voudriez tout voir d'une femme, cela autant que puisse se faire. Vous ne voyez pas que cela vous est impossible.»*  
(p.39)

Parce que la sensation ne succède pas à la vue et au toucher, il n'est pas de connaissance, de savoir (Özmen,1994,179). En vérité, le problème de l'homme n'est pas d'aimer, mais d'aimer l'autre; de plus, il s'aime, aime son sexe, son image, son pareil. Il ne peut pas se dépasser parce qu'il est l'esclave de lui-même comme Narcisse:

*«Vous ne regardez plus. Vous ne regardez plus rien. Vous fermez les yeux pour vous retrouver dans votre différence, dans votre mort.»*

*«Vous regardez la maladie de votre vie, la maladie de la mort. C'est sur elle, sur son corps endormi, que vous la regardez.» (p.36)*

Contrairement à l'homme, *“la femme ne semble pas s'intéresser à l'existence et à la vie de l'homme; elle n'éprouve pas de sentiment de solitude, ni de spleen, ni de peur, ni d'inquiétude” (Özmen,1994,176,177)*. Au cours de l'histoire, on voit qu'elle dort généralement:

*«Elle dort, le sourire aux lèvres, à la tuer.» (p.43)*

*«Le malheur grandit dans la chambre en même temps que s'étend son sommeil.» (p. 14)*

*«Dans la chambre vous revenez encore. Elle est là, dormante, dans ses propres ténèbres abandonnée, dans sa magnificence.*

*Vous découvrez qu'elle est bâtie de telle sorte qu'à tout moment, dirait-on, sur son seul désir, son corps pourrait cesser de vivre, se répandre autour d'elle, disparaître à vos yeux, et que c'est dans cette menace qu'elle dort, qu'elle s'expose à être vue par vous. Que c'est dans le danger qu'elle encourt du moment que la mer est si proche, déserte, si noire encore, qu'elle dort.» (p.33)*

*«Vous lui demandez pourquoi elle dort, de quelle fatigue elle a à se reposer, monumentale. (...) Elle dit: Vous ne pouvez pas comprendre du moment que vous posez la question. Elle dit que de la sorte elle se repose aussi de vous, de la mort.» (p.51)*

L'abandon fréquent de la femme au sommeil marque l'impossibilité de la liaison entre eux. Il y avait de plus la rupture lorsqu'ils se sont réunis pour la première fois; mais le sommeil a coupé complètement la communication. Ce n'est pas seulement son corps, mais toute la pensée de la femme; désormais, elle est une forme fermée.... Elle reste fermée, à la fois, aux demandes qui viennent de

l'homme, et qui pourraient aider à construire le dialogue; par exemple, la femme ne veut pas appeler l'homme par son nom, elle réagit contre les pleurs de l'homme:

*«Ne pleurez pas, ce n'est pas la peine, abandonnez cette habitude de pleurer sur vous-même, ce n'est pas la peine.»*  
(p.49)

Peut-être, le plus important est que la femme refuse d'écouter l'histoire de l'enfant que l'homme veut raconter:

*«Vous racontez l'histoire d'un enfant.*

*Elle ouvre les yeux, elle dit: Ne mentez plus. Elle dit qu'elle espère ne jamais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, rien au monde. Elle dit: Je ne voudrais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, avec cette certitude issue de la mort, cette monotonie irrémédiable, égale à elle-même chaque jour de votre vie, chaque nuit, avec cette fonction mortelle du manque d'aimer.*

*Elle dit: Le jour est venu, tout va commencer, sauf vous. Vous vous ne commencer jamais.»* (p.50,51)

*«Vous continuez l'histoire de l'enfant, vous la criez. Vous dites que vous ne savez pas toute l'histoire de l'enfant, de vous. Vous dites que vous avez entendu raconter cette histoire. Elle sourit, elle dit qu'elle a entendu et lu aussi beaucoup de fois cette histoire, partout, dans beaucoup de livres.»* (p.51,52.)

*“D'après Maurice Blanchot, l'homme raconterait probablement son enfance à la femme, à partir de cette histoire dont on ne perçoit pas les détails, et accentuerait l'intérêt qu'il pourrait sentir pour d'autres femmes. Il présente sa personnalité comme une attitude incestueuse, à cause de l'amour extrême, même obsédant qu'il avait senti dans son enfance pour sa mère”* (Özmen,1994,180).

La femme barre ainsi les chemins qui mènent à la communication, à la connaissance, indirectement à l'approche, à l'amour. Quant à l'homme, il a



insupportablement besoin de s'ouvrir, sort sur la terrasse, pleure face à la mer noire qui monte, écume:

*«L'idée vous vient que la mer noire bouge à la place d'autre chose, de vous et de cette forme sombre dans le lit.» (p.32)*

On peut nettement dire que la mer symbolise le subconscient de l'homme. En vérité, l'aspect de la mer se rapproche de l'état d'âme de l'homme; ils sont, tous les deux, obscurs, froids et profonds; ils ont, tous les deux, quelque chose de bouillant, forçant leurs limites, voulant les déborder. En même temps, cet état met à jour, chez l'homme, une violence qui ne s'était pas transformé en acte ou qui ne pourrait se transformer. Le corps de la femme, immobile, n'est plus un moyen, une nécessité de satisfaction, de bonheur, mais une source de douleur; il s'associe à la destruction dans cette chambre qu'il rend inconnue. L'homme pense la jeter dans la mer; d'un certain point de vue, il veut la noyer, la dévorer dans sa mer interne même; l'avidité est considérée comme une sorte de possession alors que la volonté de possession a abouti à un échec complet (Özmen,1994,180):

*«Autour du corps, la chambre. Ce serait votre chambre personnelle. Elle est habitée par elle, une femme. Vous ne reconnaissez plus la chambre. Elle est vidée de vie, elle est sans vous, elle est sans votre pareil.» (p.33,34)*

*«Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est là dans le lit, à sa place, dans la flaque blanche des draps blancs. Cette blancheur fait sa forme plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort.*

*Vous regardez cette forme, vous en découvrez en même temps la puissance infernale, l'abominable fragilité, la faiblesse, la force invincible de la faiblesse sans égale.» (p.30,31)*

*«Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait ce serait pour vous plus facile de la faire disparaître de la face du monde, de la jeter dans l'eau noire,*

*qu'il faudrait quelques minutes pour jeter un corps de ce poids dans la mer montante afin que le lit soit exempt de cette puanteur d'héliotrope et de cétrat.» (p.32)*

L'homme présente des attitudes névrotiques; d'une part, lorsque son vouloir se transforme en pensée obsédante qu'il ne peut pas surmonter, d'autre part, il ressent avec une même violence sa différence, sa maladie, sa mort:

*«Le corps est sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu'aux pieds. Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles.» (p.21)*

*«Vous approchez votre corps contre l'objet de son corps. Il est tiède, il est frais. Elle vit toujours. Elle appelle le meurtre cependant qu'elle vit. Vous vous demandez comment la tuer et qui la tuera. Vous n'aimez rien, personne, même cette différence que vous croyez vivre vous ne l'aimez pas. Vous ne connaissez que la grâce du corps des morts, celle de vos semblables. Tout à coup la différence vous apparaît entre cette grâce du corps des morts et celle ici présente faite de faiblesse ultime que d'un geste on pourrait écraser, cette royauté.*

*Vous découvrez que c'est là, en elle, que se fomentent la maladie de la mort, que c'est cette forme devant vous déployée qui décrète la maladie de la mort.» (p.37,38)*

En vérité, il y a chez l'homme à la fois un mobile sexuel et un mobile d'agressivité. Ce mobile mortel se manifeste, chez lui, comme une réaction que provoque un désir qui ne se réalise pas en aucune sorte, et le sentiment de destruction s'intensifie à mesure que la voix de la mer noire agitée, monte et s'approche. Autrement dit, l'impossibilité d'atteindre l'amour rend valide la possibilité du sentiment de destruction; l'homme veut faire ses preuves par la voie de l'agressivité parce qu'il a échoué dans l'amour. Peut-être, pourrait-il ainsi se délivrer de son complexe d'infériorité et de faiblesse (Özmen,1994,181).

De plus, l'homme apprend, pour la première fois, de la femme, que le manque d'amour équivaut à la mort; c'est pour lui une découverte tragique: La mort n'est pas ce qui est dans le futur, mais ce qui est vécue; l'homme vit en vérité la mort, la mort d'une vie limitée seulement à lui-même; il manque d'amour qui est le sentiment le plus aigu qui rende la vie significative (Özmen,1994,182)

*«Vous lui demandez: En quoi la maladie de la mort est-elle mortelle? Elle répond: En ceci que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie.» (p.24)*

*«Vous lui demandez si elle croit que l'on peut vous aimer.*

*Elle dit qu'en aucun cas on ne le peut. Vous lui demandez: A cause de la mort? Elle dit: Oui, à cause de cette fadeur, de cette immobilité de votre sentiment, à cause de ce mensonge de dire que la mer est noire.» (p. 46)*

*«(...) Elle dit que c'est la première fois, qu'elle ne savait pas avant de vous rencontrer que la mort pouvait se vivre.»*

*«(...) Vous annoncez le règne de la mort. On ne peut pas aimer la mort si elle vous est imposée du dehors. Vous croyez pleurer de ne pas aimer. Vous pleurez de ne pas imposer la mort.»*

*«Vous allez mourir de mort. Votre mort a déjà commencé.» (p.48)*

Un jour, la femme n'est plus dans la chambre; elle s'en était allée à l'aube abandonnant l'homme à la même solitude, au même froid, au même vide (Özmen,1994,183). Lorsqu'il était avec la femme, lorsqu'il la touchait, l'homme était inquiet et malheureux. Avec son départ, s'achèvent les conflits, les contradictions ; il n'a plus rien à espérer, à craindre; il a dépassé l'espoir et l'attente qui lui avaient fait vivre une inquiétude mêlée de la peur de ne pas posséder, de perdre. Il ne reconnaît plus non plus la mer noire orageuse:

*«Il n'y a plus rien dans la chambre que vous seul. Son corps a disparu. La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine.*

*Au loin, sur les plages, des mouettes criaient dans le noir finissant (...). Dans le noir, le cri fou des mouettes affamées, il vous semble tout à coup ne l'avoir jamais entendu.» (p.54)*

L'homme avait toujours vécu son drame en lui-même, le cachant ou devant le cacher dans le labyrinthe obscur des sentiments refoulés dans son subconscient. Mais, il n'y a rien qui ait changé même s'il a eu conscience de son problème après avoir vécu cette expérience sexuelle avec la femme. Après qu'elle soit partie, ce qu'il ressent n'est pas son absence, ni la douleur de son absence, mais sa solitude, la douleur de son existence elle-même (Özmen, 1994, 184):

*«Elle ne reviendrait jamais.*

*Le soir de son départ, dans un bar, vous racontez l'histoire. D'abord vous la racontez comme s'il était possible de le faire, et puis vous abandonnez. Ensuite vous la racontez en riant comme s'il était impossible qu'elle ait eu lieu ou comme s'il était possible que vous l'ayez inventée.*

*Le lendemain, tout à coup, vous remarqueriez peut-être son absence dans la chambre. Le lendemain, peut-être éprouveriez-vous un désir de la revoir là, dans l'étrangeté de votre solitude, dans son état d'inconnue de vous.*

*Peut-être vous la chercheriez au-dehors de votre chambre, sur les plages, aux terrasses, dans les rues. Mais vous ne pourriez pas la trouver parce que dans la lumière du jour vous ne reconnaissez personne. Vous ne la reconnaîtrez pas. Vous ne connaissez d'elle que son corps endormi sous ses yeux entrouverts ou fermés. La pénétration des corps vous ne pouvez pas la connaître, vous ne pouvez jamais reconnaître. Vous ne pourrez jamais.*

*Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare.» (p.55,56)*

Ensuite, l'oubli commence. Il ne reste pas même le souvenir de la femme. L'homme n'avait vaincu, ni avait été vaincu (Özmen,1994,184).

*«De toute l'histoire vous ne retenez que certains mots qu'elle a dits dans le sommeil, ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint: Maladie de la mort.*

*Très vite vous abandonnez, vous ne la cherchez plus, ni dans la ville, ni dans la nuit, ni dans le jour.*

*Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu.» (p.56,57).*

Il ne lui reste de cette expérience, de toutes ces nuits que ces mots de la femme: La maladie de la mort.

### III. INTERPRETATION DU MYTHE PERSONNEL

On a déjà souligné le fait que la superposition des textes qui se ressemblent thématiquement, les structures obsédantes (images, thèmes, associations symboliques qui reviennent obsessionnellement) constituent le mythe personnel de l'écrivain, et que ce mythe, au point de vue de la psychocritique, différerait des mythes étant, pour les psychanalystes, le produit d'un inconscient souvent pathologique.

*N'ayant pas de structure névrotique, ce mythe s'explique lui-même. Les constructions artistiques qui ont leur origine dans les fantasmes dont les interprétations sont constituées dans le subconscient exigent des analyses. Cette constitution est la structure involontaire de l'accumulation de sentiment et de pensée, restés à l'arrière-plan ou refoulés. Le changement et la continuité du temps l'influencent. Comme la personnalité de l'écrivain, sa personnalité inconsciente aussi est ouverte à la transformation (Akten, 1996, 132).*

#### 3.1. Nostalgie Paternelle, Inceste et Ambivalence Amour/Mort

Freud considérait que la vie sexuelle, surtout celle de l'enfance exerce une grande influence sur la genèse et le développement du psychisme: Pour lui, les expériences sexuelles vécues dans l'enfance deviennent des expériences qui créent les traits de la vie sexuelle future; attachement obsessionnel à l'objet définitif, et jalousie se développent dans le déterminisme de ces premières expériences sexuelles. Et celles-ci ne sont pas de faits développés n'importe comment, elles se réalisent dans un certain ordre (Timuçin, 1997, 696).

Freud divisait l'enfance en trois périodes: le stade oral où l'enfant (garçon ou fille) dépend de la mère; le stade anal où l'enfant montre envers ses parents de

l'entêtement et des attitudes destructives; le stade phallique où se manifestent les premières liaisons sexuelles avec le parent du sexe opposé. *Le complexe d'Œdipe* est le produit de cette dernière période. Ce complexe est la résultante de toutes les tendances attractives d'un garçon à l'égard de sa mère et de ses tendances répulsives à l'égard de son père, considéré comme un rival. Au complexe d'Œdipe du garçon se substitue, chez la fille, *le complexe d'Electre*; la fille dépendant sexuellement du père, montre des réactions hostiles envers sa mère (Timuçin,1997,74), "*c'est-à-dire que le premier objet de la libido que choisi l'enfant porte le caractère incestueux*" (Freud,1993,74). Cet état, sans disparaître, persistera dans la vie psychique de certaines personnes.

On voit apparaître dans plusieurs textes durassiens cette thématique de l'inceste, et celle-ci est toujours liée à la mort. Marguerite Duras a perdu son père tandis qu'elle avait sept ans. Et ainsi il semble qu'elle relate dans *Aurélia Steiner* son amour et sa nostalgie paternels: *«J'ai encore pleuré. Parfois je crois voir votre main à travers ma main, celle qui ne m'a jamais touchée.»* (p.199) Comme celui d'Aurélia, le père de l'auteur est mort loin d'elle, en France alors qu'elle se trouvait en Cochinchine. Elle parle de la mort de son père en ces termes qui nous rappellent les paroles du vice-consul:

*«J'étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n'ai manifesté aucune émotion. (...) Aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions. (...) Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, (...) j'ai perdu mon chien. (...) Mon chagrin fut immense. C'était la première fois que je souffrais tant.»*

L'écrivain a refoulé sa douleur qu'elle a ressentie lors de la mort de son père, et l'a reportée sur un chien qui nous conduit vers M. Andesmas dans l'attente de sa fille Valérie (Blot-Labarrère,1992,42).

A cause de l'absence de son père, elle focalise son amour vers son petit frère. Comme son père, son petit frère, lui aussi, mourra loin de l'écrivain qui se trouve à ce moment-là en France pour faire des études. Elle raconte dans *L'Amant* que la mort de son petit frère qu'elle aimait bien a provoqué une grande blessure dans son état d'âme:

*«Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte.» (p.128)*

Les paroles de l'auteur qui se tourmente pour son petit frère qui est mort pendant l'occupation japonaise, nous rappelle celles de la femme française dans **Hiroshima mon amour**, qui devient folle de douleur du fait de la mort de son amant: *«(...) je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... (...) C'était mon premier amour...» (p.99,100) .*

Selon Gilles Costaz, *«la passion est [chez Duras] impossible, [...] mais pour des raisons adverses.... Et il est impossible parce qu'il est plus fort que les êtres qui le vivent»* (Bajomée,1985,114). C'est pour cela que les personnages féminins durassiens *«vivent un amour, elles signifient la mort pour l'objet de cet amour»* (Grivel,1985,223). Ceci explique aussi l'ambivalence *«amour/mort»* à la fois chez les personnages féminins et chez l'auteur même.

*Tout amour vit de nourrir de ses insuffisances et de ses conflits inévitables une représentation idéalisée -quasi absolue- de la fusion des différences, en ce sens, le passage d'Aurélia Steiner à Agatha qui est passage de l'inceste fille/père à l'inceste sœur/frère [...] semble d'une importance capitale: elle met fin à la hiérarchie des sexes confondue avec celle des âges que maintient fermement la logique œdipienne»* (Marini,1985,46).

C'est pour cela que Aurélia Steiner et Agatha *«se servent de leur corps en proie au désir pour communiquer avec l'absent qu'elle recèle dans leur être intime ou leur subconscient»* (Guers-Villate,1985,185). Le désir pour d'autres hommes qui ressemblent au père ou au frère rend ainsi possible la substitution d'un amour par un autre. *«C'est en l'attendant, lui, que je vous écris. C'est tremblante du désir de lui que je vous aime.»* Mais le désir ne dure pas et doit sans cesse être réactivé: *«de leur nombre je vous fais.»* Anna cherche dans les mers son marin qu'elle avait perdu, dans **Le Marin de Gibraltar**. On sait qu'à cause de sa dégradation de la



santé, le père de l'écrivain avait dû plusieurs fois aller en France et faire des voyages outre-mer.

Dans toute l'œuvre, *“la nostalgie paternelle refoulée de l'enfance et le report affectif vers le frère affectueux se reflètent dans l'emploi fréquent de l'image du soleil. Celui-ci est brûlant, torrifiant, efficace. Il chauffe, rend chaud, inspire confiance comme un père”* (Akten,1996,134). Et la lumière deviendra de temps en temps insupportable; peut-être à cause de cette nostalgie profonde, l'amour paternel se transformera en dénégation avec le temps: La scène du bal de **La Vie tranquille** *“efface complètement la personne et le nom du père: refoulement, réflexe d'autodéfense”* (Borgomano,1987,143); celle de **L'Après-midi de Monsieur Andesmas** se manifestera comme une sorte de vengeance: attente désespérée et abandon du père.

D'ailleurs, comme on le sait, Duras a écrit ses œuvres sous un autre nom que celui de son père *«Donnadiou»*, et l'expliquera ainsi dans **Les Parleuses**:

*«C'est une chose qui ne m'a jamais paru.... apparue possible une seconde. Mais j'ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père [...] Enfin, je l'ai eu très peu... suffisamment longtemps.»* (p.23).

Mais pourquoi a-t-elle choisi le nom de Duras? Duras est une région à six kilomètres de la maison de Pardaillan que son père avait achetée peu de temps après de mourir. Elle raconte ainsi cette terre: *«C'est ce pays de vin blanc: le côte-de-Duras, tout près de Pardaillan, de cette région du Lot-et-Garonne. Cette région de vignes, de tabac et de prunes. C'est l'entre-deux-mers, le pays de mon père.»* Elle retourne ainsi au père par pseudonyme interposé (Blot-Labarrère,1992,43). *«En choisissant Duras, c'était l'histoire inavouée du retour mal dissimulé par le père pour revenir encore à lui.... elle écrira donc sur ce qui aura été recouvert, elle dévoilera l'effacement»* (Vircondelet,1998,181,108).

Dans **La Vie matérielle**, le père semble s'incarner encore dans un pardessus noir. Dans les périodes de sa vie, l'écrivain raconte les hallucinations qu'elle a eu à cause de l'alcool:

*«L'homme en pardessus noir (...) me regarde tout le temps. (...) Dans son regard sur moi il y a une indignation douloureuse: comment se fait-il que moi je ne le regarde pas, que je pleure, que je fuie? (...) Ou bien il veut m'emmener ailleurs, pas forcément dans la mort. Ou bien il est là pour me rappeler une appartenance, millénaire, détruite et qui cependant a été ma raison d'être depuis ma naissance. Il est ou un Juif ou mon père.» (p.177,178)*

Nous voyons que la figure du père se confond avec la figure du frère aîné. Celui-ci est présenté dans l'œuvre sous une attitude dominatrice et un comportement maléfique sous couvert du héros. Dans *Les Yeux verts*, Duras fait ainsi le portrait de son frère aîné: *«charmant, beau, rieur, campé sur son cheval noir, doué d'une carrure athlétique, si jeune... la figure même du mal.»* *L'Amant* confirme cette situation: *«Mon désir obéit à mon frère aîné.»* (p.66) Et, plus loin, il est présenté sous plusieurs facettes: fouilleur d'armoires, joueur, voleur, assassin sans armes (p.94-96).

Mais la blessure la plus cruelle qu'a subit l'écrivain, est que ce frère aîné soit devenu l'enfant préféré de sa mère. La passion que porte la mère pour son fils aîné entraîne chez Duras une souffrance et une agressivité extrêmes, qui culminent dans un désir de meurtre où s'entrelacent le besoin de se venger et celui de protéger le plus jeune frère (Blot-Labarrère,1992,43,44). Et elle l'avoue dans *L'Amant*:

*«Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère*

*faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir.» (p.13,14)*

L'opposition du frère rebelle et méchant et du frère indocile et affectueux dans la vie de l'écrivain elle-même, peut être considérée comme la source de la contradiction et de l'ambivalence qui orientent les personnages féminins durassiens. Cette situation peut être interprétée comme la trace du complexe d'Electre de l'écrivain (Akten,1996,134).

*“Peu à peu prend naissance le désir de punir le père, de l'associer ainsi à l'image du «mal», de Pierre que sa mère pourtant aime comme elle aurait voulu aimer un amant, «parce qu'il est grand, beau, viril, un Valentino». Peu à peu Marguerite se met à désirer le petit frère, faible, et l'amant chinois, fort dans l'amour mais si doux, si fragile, une femme” (Vircondelet,1998,80).*

La jeune fille de L'Amant relate ainsi la possession de l'adolescente qu'elle fut par l'amant chinois, tellement plus âgé qu'elle. Il s'identifie à la fois au frère et au père:

*«Ainsi j'étais devenue son enfant. Il était devenu autre chose aussi pour moi. (...) L'ombre d'un autre homme aussi devait passer par la chambre (...). Celle d'un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois, il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires. Tout allait à son désir et le faisait me prendre. J'étais devenue son enfant. C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir.» (p.122)*

Un autre complexe qui se développe lié au complexe d'Œdipe est *le complexe de castration*. Du point de vue de la fille, l'absence du phallus la pousse, au sentiment d'infériorité; elle pense qu'elle est victime d'une injustice, d'où l'hostilité vis-à-vis de la mère considérée comme défectueuse. Ce complexe anéantit le complexe d'Œdipe, au contraire, le renforce: s'éloignant violemment de

la mère, la fille désire avoir un bébé de son père en le séduisant pour accéder à la supériorité (Ruffiée,1999,238,239).

Non délivrée du complexe d'Œdipe, la femme motivée par le fait d'avoir un enfant, satisfait son sentiment de maternité tardive en vivant avec un jeune homme. Dans **Yann Andréa Steiner**, on raconte l'amour entre un enfant, de 6.5 ans, aux yeux gris, et une jeune fille de 18 ans qui le garde, qui campent au bord de la mer. Duras et son amant jeune Yann Andréa les regardent chaque jour de la maison au bord de la mer. La différence d'âge entre l'enfant et la jeune fille, l'été 80 où ils commencent à vivre ensemble, les yeux gris de cet enfant polonais, nous rappellent au premier regard le jeune Yann Andréa. Même, l'enfant s'appelle Steiner Samuel (Akten,1996,138).

Yann Andréa est le dédicataire de **L'Été 80**. Dans sa liaison avec Duras, il y a eu les lettres, ces lettres écrites par Marguerite Duras à un inconnu, ces lettres qui se trouvent à l'origine d'**Aurélia Steiner** (Armel,1990,107). Et elle écrit dans **L'Été 80**: *«Il y a un an, je vous envoyais les lettres d'Aurélia Steiner, je vous ai écrit ici de Melbourne, de Vancouver, de Paris. D'ici, au-dessus de la mer, de cette chambre qui maintenant vous ressemble... Cette chambre aurait pu être le lieu où nous nous serions aimés, elle est donc ce lieu-là, de notre amour.»* (p.63)

Avec la puberté, la fille, délivrée du complexe d'Œdipe, se trouve à la recherche d'amants probables. Cependant, le choix du premier amant ne se fait pas par hasard; si le complexe d'Œdipe n'avait pas été bien analysé, elle chercherait l'image du père chez ses amants; ceci explique partiellement l'équilibre présent chez les couples dans lesquels l'homme est plus âgé que la femme, jusqu'à attirer l'attention (Ruffié,1999,239,240).

Ainsi que, dans l'œuvre durassienne, tous les maris indulgents et tellement plus âgés que leurs femmes pourraient, comme le dit Max Thor, dans **Détruire**, dit-elle, *«être leur père»*, les amants remplaceront le père ou le frère, et le frère remplacera le père, d'où l'importance de la scène du bal dans **Un Barrage contre le Pacifique**: sous les lumières électriques, sous les regards de la mère et du frère, Suzanne danse avec Mr. Jo, un homme correspondant à ses rêves, avec sa limousine noire, ses costumes de tussor et ses diamants. Pourtant, elle le considère

comme la caricature de l'idéal viril, figuré par Joseph, le frère bien-aimé. Malgré tussor et diamant, il dégoûte Suzanne, qui n'a d'yeux que pour son frère. Il semble que les rôles sont déplacés: Suzanne a pris cette fois la place de la danseuse dégoûtée, et Mr. Jo a remplacé le père. Un autre soir, dans le même lieu, en présence du même Mr. Jo, et de la mère, Suzanne dansera avec Joseph, sur l'air de Ramona. L'air de Ramona *«hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience»* est aussi pour Suzanne et son frère, l'air de l'amour, du désir, du bonheur.

D'autre part, si la fille ne peut pas outrepasser le complexe d'Electre, elle refusera la réalité (absence de phallus) en se révoltant sous la pression du sentiment d'infériorité. Elle s'identifiera au père et se comportera comme un garçon. Elle pourra facilement s'orienter vers l'homosexualité dans l'adolescence (Ruffié,1999,240). Rendu à l'homosexualité à cause du complexe de virilité, la fille adoptera le rôle du père (homosexualité active) ou le rôle de l'enfant (homosexualité passive) d'après sa situation face à ses partenaires (Ruffié,1999,258). Ceci explique ainsi l'attrait entre Lol et Tatiana Carl dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et la narratrice et Hélène Lagonelle dans *L'Amant*.

L'hétérosexualité et l'homosexualité se résorbent encore chez la jeune fille de *L'Amant* (Bajomée,1985,30). On voit clairement aussi que cet attrait sexuel atteint le désir de tuer selon l'ambivalence *«amour/mort»*.

*«Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle. Je suis exténuée de désir. (...) Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains.»* (p.91)

Mais il est possible d'analyser ce comportement comme un désir de refuser le sentiment de passivité chez la femme, et non pas en le mêlant avec un cas d'homosexualité, ou de conduite œdipienne (Akten,1996,136).

*«Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène*

*Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. De quoi en mourir.»*  
(p.91,92)

Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Lol s'imagine le corps d'Anne-Marie Stretter à côté de Michael Richardson, et le corps de Tatiana Carl à côté de Jacques Hold. Le désir est ainsi d'être remplacé dans son corps même, et jusqu'à un «*effacement de velours de sa propre personne*».

“Prendre la place, remplacer, se mettre à la place sont les verbes clés du désir et de l'action des personnages féminins; et ce remplacement est littéralement celui d'un corps par un autre corps” (Borgomano,1985,59). Dans **L'Amant**, la jeune fille veut prendre place parmi les femmes avec qui son amant chinois vit: «*Je lui dis que j'aime l'idée qu'il ait beaucoup de femmes, celle d'être parmi ces femmes, confondue.*» (p.53,54)

### 3.2. Haine Ressentie Pour la Mère

La colère que ressentent les héroïnes durassiennes envers la mère est elle aussi la trace du stade phallique. C'est le signe que l'écrivain n'avait pas passé cette période sainement et qu'elle considère la mère comme la responsable de tous ses échecs. Tout ce que sa mère lui défendait de faire, le manque d'affectation suffisant de la mère pour elle et son frère bien-aimé, la jalousie qu'elle éprouvait contre le frère aîné, et la violence de la mère, transformeront, dans l'avenir, l'amour maternel en haine et en dégoût (Akten,1996,135,136).

Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, La Mère s'assimile dans la grande mesure à la mère de l'auteur. Dans **L'Amant**, elle décrit en détail sa mère et leur liaison familiale:

*«Je vois que ma mère est clairement folle. (...) Elle l'était. De naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé.»* (p.40)

*«J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur (...). Ce que j'ignorerai toujours c'est le genre de faits concrets qui la faisaient chaque jour nous quitter de la sorte.» (p.22)*

*«Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, (...) je ne sais pas si j'ai dit (...) la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour.» (p.34)*

Et elle raconte la violence maternelle qu'elle a subit:

*«Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, ma ligne, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, (...) elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. (...) Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, (...). Le petit frère crie à la mère de la laisser tranquille. (...) La peur du petit frère calme ma mère.» (p.73,74)*

Ceci explique la peur maternelle et la cause des scènes des coups qui se mettent en lumière dans *La Vie tranquille* par la métaphore des «oiseaux qui dorment dans le passage du vent, dans les trous des rochers que bat la mer» (p.128) et l'homophonie «que bat la mère». Relativement aux images «le frère mort» «un oiseaux mort», l'image de la mer qui s'unit clairement à celle de la mort dans plusieurs ouvrages de l'auteur, montre à la fois qu'on accuse la mère de la mort du frère. Elle explique nettement dans *L'Amant* qu'elle tient sa mère et son

frère aîné responsable de la mort de son petit frère et que pour elle, ils sont morts eux aussi avec lui:

*«Le vent s'est arrêté et il fait sous les arbres la lumière surnaturelle qui suit la pluie. Des oiseaux crient de toutes leurs forces, des déments (...).» (p.130)*

*«Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le cœur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise. (...) Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné. Je n'ai pas surmonté l'horreur qu'ils m'ont inspirée tout à coup.» (p.37)*

Dans **L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord**, la jeune fille cherche ainsi à se tirer d'embarras vivant pleinement ses premières expériences. Dans **La pluie d'été**, Ernesto et Jeanne, sa sœur cherchent, en vivant innocemment leurs connaissances charnelles entre eux-même, à se débarrasser de leurs embarras que donne la puberté dans le cercle de leurs désordres psychiques (Akten,1996,136).

Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, quand la mère meurt, Suzanne vit ses premières émotions sexuelles avec Agosti, supprime la barrière des défenses en comptant la mère pour absente, la punit inconsciemment d'un certain point de vue. Dans sa réelle vie, l'auteur racontera ainsi, dans **La Vie matérielle**, la mort de sa mère et l'amour passionné qu'elle a vécu:

*«Je crois que c'est là, pendant ce voyage, que cette envie est venue en clair dans ma tête. (...) Ça ne s'est jamais reproduit dans ma vie. (...) Ma mère n'était pas encore mise en bière. Tout le monde m'attendait. Ma mère. J'ai embrassé le front glacé. Mon frère pleurait. (...) Je pensais à cet homme qui m'attendait dans l'hôtel au bord du fleuve. Je n'avais pas de peine pour cette femme morte et cet homme qui pleurait, son fils. Je n'en ai plus jamais eu. (...) C'était la folie. (...) Ça a été encore la folie pendant tout l'hiver. Après c'est devenu moins grave, une*



*histoire d'amour. Après encore j'ai écrit Moderato Cantabile.»*

(p.21,22)

Dans *L'Amant*, Duras exprime clairement son désir de quitter la mère, qui fixe son désir d'écrire:

*«Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable. Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle me perde, pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci. Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir. Mais celle-ci, un jour, elle le savait, elle partirait, elle arriverait à sortir.»* (p.31)

*«Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux (...). Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.»* (p.38)

Dans *Les Yeux verts*, Marguerite Duras explique que si Aurélia Steiner dit «J'écris», «Ça a à voir avec Dieu. L'écrit a à voir avec Dieu. Aurélia Steiner, 18 ans, dans l'oubli de Dieu, se pose en équivalence à Dieu face elle-même.» (p.76)

Nous constatons ainsi chez Marguerite Duras une théologie négative que confirment ce passage de *L'Amant*:

*«Il faudrait prévenir les gens de ces choses-là. Leur apprendre que l'immortalité est mortelle, qu'elle peut mourir, que c'est arrivé, que cela arrive encore. Qu'elle ne se signale pas en tant que telle, jamais, qu'elle est la duplicité absolue. Qu'elle n'existe pas dans le détail mais seulement dans le principe. Que certaines personnes peuvent en receler la présence, à condition qu'elles ignorent le faire.»* (p.128)

Le mot «*immortel*» ou «*immortalité*» pourra être différemment interprété. Nous pouvons arriver à une opinion qui habite Duras: l'idée de l'inexistence de Dieu. Pourtant, il nous amène à d'autres opinions aussi: l'idée que Dieu est Père, c'est pour cela que, il est à la fois Frère et Amant; l'idée que Dieu est Mère, c'est pour cela qu'il est terrible: «*L'immortalité était morte avec lui.*» La mort du frère rend aussi Dieu terrible.

*«Le scandale était à l'échelle de Dieu. Mon frère était immortel et on ne l'avait pas vu. L'immortalité avait été recelée par le corps de ce frère tandis qu'il vivait et nous, on n'avait pas vu que c'était dans ce corps-là que se trouvait être logée l'immortalité. Le corps de mon frère était mort. L'immortalité était morte avec lui.(...) Regardez les sables morts des déserts, le corps mort des enfants: l'immortalité ne passe pas par là, elle s'arrête et contourne.» (p.127,128)*

Il nous faut souligner ici que, chez Marguerite Duras, Dieu est à la fois Père et Mère (Marini,1985,48) et que nous avons déjà constaté que l'indifférence n'existe pas entre le père, la mère et l'enfant (Borgomano,1987,163).

Nous voyons clairement que le frère est immortel; Dieu est donc Frère. Dans *Agatha*, le corps du frère est transfiguré au niveau de Dieu: «*l'indécence de son corps à la magnificence de Dieu.*» (p.49). Dans *Aurélia Steiner*, le père apparaît comme une figure idéalisée, même mythique. Aurélia crée son père à sa ressemblance, et se donne ainsi les pouvoirs d'un dieu (Borgomano,1987,163). Du fait de cette ressemblance, il en résulte que Dieu est Père.

Dieu est à la fois l'amour est Amant, comme affirme Gilles Costaz: «*Dieu n'est pas l'obstacle à l'amour, mais l'amour est Dieu.*» Dans *L'Amant*, la jeune fille va «*approfondir chaque soir la connaissance de Dieu*» (p.91) dans la chambre de son amant chinois. Et dans son dernier livre *C'est tout*, l'écrivain dira ainsi pour son jeune amant, Yann Andréa: «*S'il y a un bon Dieu, c'est toi. Tu y crois dur comme fer, toi.*» (p.29)

Dans *L'Amant*, Duras exprime qu'elle a eu peur de Dieu qui évoque chez elle l'idée de mort:

*«Ça devait se passer la nuit. J'avait peur de moi, j'avais peur de dieu. Quand c'était le jour, j'avais moins peur et moins grave apparaissait la mort. Mais elle ne me quittait pas. (...) L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer.» (p.15)*

D'après Antoine Vergote, dans l'œuvre durassienne, *«[...]C'est souvent l'absence symbolique du père qui explique l'émergence du Dieu terrible, et cela pour deux raisons. Le père effacé et humilié ne soutient pas la loi symbolique qu'il est destiné à rendre présente. La case qu'il laisse vide appelle le père tout-puissant à assumer la fonction inscrite dans la constellation familiale»* (Bajomée,1985,75).

Dans *Le Vice-consul*, le vice –consul parle *« de son père qui revenait chaque soir pour se taire auprès de sa mère»* (p.98). Dans *Aurélia Steiner*, le père d'Aurélia est mort pendant la guerre dans un camp de concentration. Ceci nous rappelle la jeune femme dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* qui décrit le Dieu comme *«criarde et vieille»* (p.137), celui qui comme *«lui a volée le désir»* et *« celui qui fait les camps de concentration, les guerres.»* (p.133). Il est évident que, chez Duras, ce dieu terrible, *«criarde et vieille»*, et celui qui anéantit le désir, est la Mère.

Selon Duras, l'un des problème de sa mère est qu'elle n'a *«jamais eu d'histoires avec des hommes»* et elle en déduit: *«J'ai le sentiment qu'elle était dans l'ignorance totale de ce que cela pouvait être.»* Dans *L'Amant*, elle écrit sans hésitation que sa mère *«n'a pas connu la jouissance»* (p.50). Ces mots font apparaître le rapprochement entre Mlle Barbet, *«caricature d'une virginité séculaire»* dans *Le Boa* et Mme Donnadieu, mère de l'écrivain. La narratrice, qui est fille d'une institutrice de l'école indigène dans une grande ville coloniale, contemple la quasi-nudité septuagénaire de la directrice de la pension, Mlle Barbet, dont c'est le seul plaisir: *«Elle se tenait bien droite pour que je l'admire, baissant les yeux sur elle-même, amoureusement (...). Elle ne s'était jamais montrée ainsi à personne dans sa vie, qu'à moi.»* (p.103)

*L'Amant* fait éclater aussi la différence fondamentale entre mère et fille, non pas subie par la fille, mais accusée, poussée au paroxysme.

*«J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. (...) Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'experiment.» (p.15,16)*

Elle expliquera ainsi plus tard dans **Le Nouvel observateur**: *«Je ne la connais pas encore mais je suis prête pour cela. Puisque j'ai déjà le chapeau d'homme couleur bois-de-rose, les souliers strassés et la ceinture de cuir qui déforme les robes de ma mère jusqu'à les faire miennes.»* Cette métaphore explicite d'une révolte muette, la déformation des robes de la mère est une façon de se poser en s'opposant, de s'affirmer sans rompre et, par ailleurs, de revendiquer un droit que **Le Boa** appelle: celui de se faire découvrir le corps. D'où ensuite, dans l'imaginaire enfantin de l'héroïne, cette représentation du bordel: temple de la défloration, temple de l'impudeur où *«on allait se faire laver, se nettoyer de sa virginité, s'enlever la solitude du corps.»* (p.113) (Blot-Labarrère,1992,49,50,51).

### 3.3. Dérives des Sentiments et des Comportements

Les données subconscientes relatives à l'enfance reflètent les taboux de cette période. Tandis que l'âge de la puberté qui commence avec des obstructions et des interdictions est forcé encore par les interdictions sociales, se forment les tendances refoulées restées de cette période dans le subconscient. Les reflets inconscients relatifs à cette période déterminent les formes de comportements des personnages durassiens. Les sentiments de vanité, de néant se transforment en recherche. Le dire des paroles qui manquent de sens, le non-savoir du lieu où l'on trouve, l'indécision, l'oubli, la passivité sont les traces des privations restées de l'enfance de l'écrivain (Akten,1996,132,133).

On sait que les instincts et les mobiles sexuels qui prédominent dans l'adolescence, jouent un rôle orientant dans la personnalité de l'individu. Ces désirs provoquent des perversions de comportements quand ils ne se réalisent pas ou se refoulent dans l'inconscient. S'il n'y a pas de point de départ qui puisse décharger le

subconscient, la conséquence de cette accumulation se transforme de plus en plus en comportements anormaux, en délire, en folie. Ainsi, les équilibres de Lol V. Stein, Claire Lannes se dérèglent à mesure que leurs désirs et leurs mobiles refoulés s'accroissent. Et un moment vient où ceux-ci gagnent une dimension universelle se transformant en symbole de femme abstraite: le nom de ces désirs refoulés, de ces sentiments refoulés, sont incarnés dans *La Mendiante* (Akten,1996;134,135).

La résistance aux valeurs sociales est accentuée par les actes de crime et de vomissement dans *Le Vice-consul*, *L'Amante anglaise*, et *Moderato Cantabile*. Le sommeil, l'alcool, l'oubli, la parole, le cri, la folie et la mort, chez les personnages durassiens, s'avèrent être les seuls recours efficaces pour supprimer ou soulager leurs conflits psychiques et la souffrance qu'ils provoquent.

Les pulsions de mort sont les pulsions qui se présentent contrairement aux pulsions de vie, et qui sont orientées à supprimer complètement toutes sortes de tensions. Ces pulsions qui visent à détruire la personne en s'orientant à l'intérieur, se manifestent à la fois par l'agressivité, la destruction, etc, en s'orientant au monde extérieur aussi (Gürün,1991,108).

Aimer et mourir est une ambivalence qui revient obsessionnellement chez Duras. Pour elle, la seule façon de résister à la mort, de continuer la vie, est d'aimer (Akten,1996,128). Mais Chez elle, comme dit Jacques dans *Les Petits cheveux de Tarquinia*, «*Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour*» (p.198). Et la jeune fille de *L'Été 80* affirme en le disant d'une autre façon: «*[...]Je n'aime rien que l'amour même [...].*» (p.88)

La mort, qui est un des aspects les plus destructifs dans l'œuvre, se transforme parfois en désir dans le subconscient. Les personnages orientent, par le déplacement inconscient, ce désir vers d'autres voies comme de prendre de l'alcool, d'attendre, de rechercher, de sentir le vide. C'est pourquoi ils se laissent guider par l'attrait insupportable du vide (Akten,1996,126).

*Duras nous contraint, pour aller vers la liberté, à traverser, avec «une clairvoyance tuante», l'horreur de la perte, de la dérélition, du masochisme, de la crise suicidaire: tout ce qui résume l'amour en termes de passivité et d'absence à soi.*

*Davantage, elle lève peu à peu le tabou sur la violence agressive qui nous habite et dont nous ne voulons rien savoir. Désir de tuer pour exister (Aurélia Steiner), de détruire le sexe que l'on désire en corps de l'autre (L'Homme assis dans le couloir), de blesser l'autre d'une parole définitive que l'exécuté (La Maladie de la mort), de massacrer tous ceux qu'on aime, y compris soi-même, et c'est l'interview de Montréal. La mise au monde d'un(e) enfant est victoire payée de la mort de la mère et du père (Aurélia Steiner), est «assassinat d'enfant», «cris d'égorgé» de quelqu'un «qui ne veut pas» (Les Lieux), mutisme sauvage devant l'abandon du père (L'Amour) ou le rejet de la mère (Le Vice-consul) (Marini,1985,37).*

Dans les œuvres de la dernière période où la sexualité est profondément abordée, comme *L'Homme assis dans le couloir*, *La Maladie de la mort*, l'écriture est simple mais son sens est fermé. Ce style d'expression met en lumière l'approche d'un inconscient tout nouveau de l'écrivain. Les phantasmes se transforment cette fois en action, l'écrivain se dénonce clairement en racontant les côtés spéciaux des autres. Avec *La Maladie de la mort*, elle dit jouant habilement avec des mots que: «je réalise mon désir en écrivant, je m'ordonne en écrivant», non pas seulement «j'écris» (Akten,1996,137).

«*La maladie de la mort*» «qui fait pleurer un homme «de ne pas imposer la mort», quand il croit pleurer «de ne pas aimer»», est aussi «celle de *L'Homme assis dans le couloir* qui pleure sur le corps de la femme qu'il a peut-être tuée, pour avoir pris au pied de la lettre sa demande de mort si conforme à son propre fantasme» (Marini,1985,38).

Le corps féminin est d'ailleurs donné en morceau dans l'œuvre. Il se réduit à des objets partiels (ou fétichisés): la chevelure, le ventre, les seins, les yeux (Borgomano,1985,57). Morcelés, réduits, dissous, pétrifiés, ces corps exténués finissent par s'effacer (Borgomano,1985,59). Et la voix seule prend la place des corps disparus comme des ombres. Parfois, corps privés de voix, voix privées de corps (Borgomano,1985,60).

L'absence, le silence, les espaces vides longs et courts, symbolisent ainsi les états d'âme des personnages durassiens comme l'ennui, la peur et la solitude. Toutes images fantastiques constituées dans l'univers imaginaire durassien expriment aussi la destruction dominante dans les profondeurs de l'inconscient de l'écrivain même.

Marguerite Duras est seule autant que les personnages dans ses œuvres. Pour elle, la solitude est un choix, un style de vie, une obligeance et une frontière dangereuse par laquelle on passe pour écrire:

*«Ce que je peux dire c'est que la sorte de solitude de Neauphle a été faite par moi. Pour moi. (...) Pour écrire. (...) mais écrire des livres encore inconnus de moi (...) et jamais décidés par personne. Là j'ai écrit **Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-consul**. (...) J'ai compris que j'étais une personne seule avec mon écriture, seule très loin de tout. (...) Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier.» (Écrire, p.13,31)*

L'écrivain préfère s'éloigner des gens et rester seule pour écrire, mais d'autre part, elle se réfugie encore, pour se délivrer de sa solitude, dans l'écriture, de «*la solitude*» de l'écrivain: «*Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera.*» (Écrire, p.20)

Quand il vient le temps d'écrire, la solitude demande à l'écrivain de faire un choix entre la mort et l'écriture. Alors, Duras préfère écrire, avec l'aide de l'alcool, en sachant qu'elle subira la douleur (Ataseven, 1994, 353)

*«La solitude, ça veut dire aussi: Ou la mort, ou le livre. Mais avant tout ça veut dire l'alcool. (...) Si je n'avais pas écrit je serais devenue une incurable de l'alcool.» (Écrire, p.19,22)*

*«Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je lui fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.»* explique Duras (Écrire, p.15). Elle avoue aussi qu'il est inévitable que la folie apparaisse derrière une solitude si profonde:

*«La solitude est toujours accompagnée de folie. Je le sais. On ne voit pas la folie. Quelquefois seulement on la pressent. Je ne crois pas qu'il puisse en être autrement. Quand on sort tout de soi, tout un livre, on est forcément dans l'état particulier d'une certaine solitude qu'on ne peut partager avec personne.»*  
(Écrire,p.44)

Lacan, psychiatre célèbre, analyse Duras en disant *«Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe.»* L'écrivain dit qu'elle n'a jamais tout à fait compris ce que Lacan avait dit sur elle, que ces mots ont suffi pourtant à la bouleverser (Écrire,p.20).

Mais Marguerite Duras est-elle vraiment folle? L'écrivain, qui évalue elle même son état d'âme, avoue son besoin de parole, analysant à la fois les raisons de sa difficulté à franchir la barrière de la communication, dans un entretien avec Michelle Porte, sur son livre **Le Camion**:

*«Je parle avec les gens dans les trains, les avions, je fais la conversation avec les gens, dans les épiceries, les garages, dans les cafés, etc. C'est une chose à laquelle je ne résiste pas. Et ça, dans la peur. J'ai toujours peur qu'à un moment donné ils s'aperçoivent que je ne peux m'empêcher de parler et qu'ils pensent que je ne suis pas tout à fait, comme on dit, normale... D'ailleurs, souvent, les gens me regardent avec inquiétude et ils me quittent, ça m'est arrivé beaucoup, beaucoup de fois.»*

Marguerite Duras a vraiment peur: mais peur d'elle-même, peur de cette folie dont elle a ressenti, personnellement, les premières affres à l'enfance puis à la puberté , et qu'elle a par ailleurs rencontrée, dans ses formes les plus violentes, chez sa mère (Armel,1990,69) *“Le délaissement du père, [...] la tension provoquée par l'impossible famille, et dont la folie de la mère va autoriser les débordements et justifier les excès, la placera dans un état qui sera dès lors le sien: toujours «au bord de», à la lisière. Etat limite”* (Vircondelet,1998,85). Et *«Elle est allée au bout d'elle-même, a fait exister les livres à sa place.»* comme exprime Madeleine Alleins (Blot-Labarrère,1992,9).



Avant de commencer à écrire, Duras, le stylo à la main, le papier devant elle, dit qu'elle se sent, qu'elle est dans un vide vaste. Ce qui se trouvent devant elle c'est un sentiment de néant énorme qui vient de son âme, et un aspect de sa vie qu'elle nomme «*le désert*» infini.

*«Je crois que ma vie a commencé à se montrer à moi. Je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, (...). Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie.» (Amant, p.126)*

Lorsque elle se sent se perdre dans la vie, la vie elle-même se perd avec elle, pour elle. Elle arrive jusqu'à dire «*L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne.*» (L'Amant, p.14) En se perdant ou désirant se perdre dans le processus appelé la vie, «*tout est vanité. Vanité des Vanités. Et Poursuite du Vent*» pour Duras (La Pluie d'été, p.55). L'écrit est la vie elle-même; il arrive, passe comme le vent: «*L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie*» (Écrire, p.53).

Selon Duras, chaque œuvre commence à se constituer au moment où un doute a été inspiré dans la tête de l'écrivain. L'auteur doute de tous, de son mariage, de ses amis. «*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 fermée.*» (L'Amant, p.35) Ce doute où elle se noie, est spécial. Il est doute de la solitude (Ataseven, 1994, 354). «*Explique-moi... ces comédies, ces mariages, ces divorces... ce n'est pas pour rien... ce serait pour quoi?... pour occuper le temps qui reste?*» demande Michel Nollet, protagoniste de La Musica deuxième, à sa femme dont il s'est séparé. Et elle: «*Pour le tromper peut-être.*» (p.87). L'intensité de ses douleurs a rendu la vie impossible pour Duras, la vie s'est transformée pour elle en temps à remplir seulement en le perdant:

*«J'élaborais des systèmes pour faire tout ce que les autres faisaient. (...) Je faisais les choses à moitié, pour les avoir faites, et ça ne marchait pas. (...) Je me suis toujours retrouvée à la fin des étés comme une ahurie qui ne comprend pas ce qui s'est passé mais qui comprend que c'est trop tard pour le vivre. (...) Toujours ce passage du temps dans toute ma vie. Dans toute l'étendue de ma vie.» (La Vie matérielle, p.12,13)*

L'écrivain dit qu'elle ne peut pas savoir ce qu'elle sait en écrivant, autrement dit, qu'elle sait ce qu'elle ne sait pas. Lorsqu'elle commence à se perdre dans l'écriture, c'est d'écrire qui est une seule chose dont elle ne doute pas. *«Quelquefois je sais cela: que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien.»* formule-t-elle (L'Amant, p.15). Elle commence à écrire, se plonge dans le livre. Ce prolongement est une parole d'un certain point de vue, ou un appel à un quelqu'un, à une personne avec qui elle n'a pu pas parler, qu'elle n'a pas assez bien vu, qu'elle n'a pas tout à fait connu. Puis elle s'avance peu à peu vers son lecteur.

L'écrivain est une personne intéressante, pleine des contradictions, enserré de non-sens; car selon Duras, l'écrivain, qui cherche une communication d'une part, commence peu à peu à ne pas parler, elle se taît et crie aussi sans bruit, en écrivant. Dans *Ecrire*, elle formule en ces termes l'écrit:

*«Il y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire. (...) C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.» (p.52,53)*

Ceux que l'on a écrit, se développent, grandissent spontanément, en écrasant les règles, en excluant son écrivain. Duras exprime qu'elle a subi la douleur au

court de l'action de trancher ce nœud tragique qui est dans son for intérieur mais qui se développe à l'extérieur:

*«Écrire quand même malgré le désespoir. Non: avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là. (...) Ça va très loin, l'écriture... Jusqu'à en finir avec. C'est quelquefois intenable. Tout prend un sens tout à coup par rapport à l'écrit, c'est à devenir fou. Les gens qu'on connaît on ne les connaît plus et ceux qu'on ne connaît pas on croit les avoir attendus. C'était sans doute simplement que j'étais déjà, un peu plus que les autres gens, fatiguée de vivre. C'était un état de douleur sans souffrance.» (Écrire, p.29,25)*

Ensuite, elle ajoute que, sans s'en cacher, elle ressent du plaisir pour que ce qu'elle a vu, a senti, avance avec l'écriture vers l'universalité (Ataseven,1994,354,355).

### **3.4. Fascination des Personnages Réels**

Les personnages principaux et les thèmes qu'ils font apparaître, sont entrés dans l'œuvre relativement à un charme étrange littéralement, ou à une fascination vers lesquels l'auteur s'était laissé entraîner comme l'a exprimé Alette Armel:

*La fascination conduit en effet l'écriture de Marguerite Duras. Elle revient sans cesse sur le même thème, la même situation, décrivant des personnages soumis à un envoûtement similaire les menant au bord de la folie... Le style même de Marguerite Duras, répétitif, incantatoire, est le reflet du caractère obsessionnel de son écriture dont elle ne peut parler sans effroi: «l'obsession, ça ne se choisit pas. C'est terrible, c'est une chose terrible à vivre. Je ne peux pas en parler parce que ça a dû être très près de quelque chose de plus grave sans doute, dans ma vie (Armel,1990,39).*

ce qu'on imaginerait". Marguerite Duras l'affirme en ses termes dans *Les Lieux*: «j'écris déconcentrée», «je suis moi-même comme une passoire», «je ne suis pas seule à écrire quand j'écris», «elles écrivent toutes en moi, je suis moi-même (disponible à) ces abondantes voix qui m'habitent» (Grivel,1985,222,223). Elle avoue aussi qu'elle a crié quand Lol V. Stein a crié: «J'écrivais et tout d'un coup, j'ai entendu que je criais, parce que j'avais peur. (...) C'était une peur (...) de perdre un peu la tête.» A trop s'approcher de la passion, de la folie et de l'enthousiasme qui ne la laissent pas indemne, elle en est prise d'angoisse au moment d'écrire (Blot-Labarrère,1992,28)

### 3.4.1. Mendiante

Parmi les personnages, c'est la mendiante qui attire le plus peut-être notre attention par sa situation individuelle et sociale. Dans *L'Amant*, Marguerite Duras raconte comment a rencontré la mendiante. «*La folle de Vinhlong*» court après elle pour la rattraper en criant dans une langue qu'elle ne connaît pas. La jeune fille se laisse entraîner dans une peur folle ressemblante à ce que, dans *Le vice-consul*, Charles Rossett a senti au moment où il a rencontré la mendiante:

*«Je cours parce que j'ai peur de l'obscurité. [...] Et tout à coup je crois entendre une autre course derrière moi. [...] C'est une très grande femme, très maigre, maigre comme la mort [...]. La peur est telle que je ne peux pas appeler. Je dois avoir huit ans. J'entends son rire hurlant et ses cris de joie, c'est sûr qu'elle doit s'amuser de moi. Le souvenir est celui d'une peur centrale. Dire que cette peur dépasse mon entendement, ma force, c'est peu dire. Ce que l'on peut avancer, c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, de la main, je passerai à mon tour*

*« dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie. »*  
(p.103,104)

Pendant le voyage vers la France, elle voit la mendiante à Calcutta dans un parc derrière l'ambassade de France. Depuis qu'elle l'a rencontré à l'âge de huit ans, elle marche sur les routes, à peu près depuis dix années. Les figures multiples du personnage de la mendiante et les thèmes essentiels qu'elle rassemble, se placent ainsi dans les œuvres de l'auteur: l'errance, l'abandon de l'enfant, l'oubli, surtout la peur et la folie.

Dans l'œuvre, la mère détestée se concrétise, avec des autres mères dévoratrices, dans la personnalité de la mendiante et de sa mère. Dans *L'Amant*, nous voyons que cette ressemblance de la mère avec la mendiante apparaît dans l'esprit de l'écrivain avec les idées inquiétantes, folles:

*« J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. (...) Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de crier. J'ai crié. Un cri faible, un appel à l'aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait mortellement toute la scène. Ma mère s'est retournée. J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. (...) Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta, d'où qu'elle soit venue. »* (p.105,106)

La mendiante est chassée à dix-huit ans par sa mère. La jeune fille du Square, Lol V. Stein à S. Tahla, la jeune française, Riva quand elle a quitté Nevers, la jeune fille de *P'Eté 80*, Aurélia Steiner ont toutes dix-huit ans. Hors des héroïnes, l'âge de dix-huit ans constitue aussi un point essentiel chez Marguerite Duras même. Pour elle, c'est le moment où *« il était déjà trop tard »*, où son visage a vieilli, brusquement, et où l'écriture a commencé à naître (Armel,1990,38). Dans *L'Amant*, elle exprime ce vieillissement en ces termes:

*«Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard. (...) A dix-huit ans j'ai vieilli. (...) Ce vieillissement a été brutal. (...) 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.»*  
(p.9,10)

Pour Marguerite Duras, c'est le moment de la séparation de l'Indochine et de la mère. Cette rupture du lieu natal et de la mère provoque le jaillissement de l'écriture durassienne: *"l'acte d'écrire est d'abord un moyen de s'opposer à la mère. Mais chez elle, ce n'est pas la mère qui constitue «le tout. Le lieu même de l'écrit... l'intarrissable, qu'il a fallu tuer pour qu'il cesse»"* (Armel,1990,40).

### 3.4.2. Anne-Marie Stretter

Marguerite Duras connaît la femme qui lui a inspiré le personnage d'Anne-Marie Stretter. Elle raconte ainsi sa rencontre avec cette femme dans **La Vie matérielle**:

*«J'avais entre huit et dix ans lorsque c'est arrivé. Comme la foudre ou la foi. C'est arrivé pour ma vie entière. A soixante-douze ans, c'est encore là comme hier: (...) Le fleuve qui dort. Et elle qui passe dans sa limousine noire. S'appelle presque Anne-Marie Stretter. S'appelle Striedter. La femme de l'administrateur général. (...) Ils viennent du Laos où elle avait un jeune amant. Il vient de se tuer parce qu'elle était partie de lui. Tout est là, comme dans **India Song**. Le jeune homme est resté au Laos, dans ce poste où ils s'étaient connus, très au nord sur le Mékong. (...)*

*Il y a eu Vinh Long où passait mille kilomètres plus bas ce même fleuve commun aux amants. Je me souviens de la sorte d'émotion qui s'est produite dans mon corps d'enfant: celle*

*d'accéder à une connaissance encore interdite pour moi. (...) Il fallait garder cette connaissance pour moi seule. Dès lors, cette femme est devenue mon secret: Anne-Marie Stretter.» (p.30,31)*

Dans la théorie psychanalytique, l'identification joue un rôle important dans la constitution et dans le développement de la personnalité de l'enfant. Celui-ci s'identifie premièrement à sa mère et son père, puis aux personnes sur qui il prend exemple. Dans le deuxième cas qui s'appelle «*identification secondaire*» à quoi la personne fait appel pour dépasser un obstacle ou un stade, elle cherche à être comme la personne sur qui il prend exemple, imitant son état d'âme ou de physique (Gürün,1991,109).

Sa rencontre avec Anne-Marie Stretter a joué un rôle considérable dans l'évolution personnelle de Marguerite Duras: «*C'est peut-être ma scène primitive le jour où j'ai appris la mort du jeune homme... l'accident: le suicide par amour de cette femme, le jeune homme qui se tue pour elle... Moi, je n'avais pas eu de père, et ma mère vivait comme une nonne, et c'était la mère des petites filles qui avaient mon âge qui possédait ce corps doué de pouvoir de mort.*» explique Duras (Armel,1990,41) Elle arrive ainsi à l'autre source de la fascination et de l'écriture, étroitement liées par l'amour et la mort.

Dans *L'Amant*, elle raconte ainsi sa liaison avec son amant chinois: (Lorsqu'ils s'étaient rencontrés, elle était sur le bac du Mékong, il était dans la limousine noire):

*«Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. Donc que d'autres que lui pourraient être aussi à sa merci si l'occasion se présentait. (...) Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle. Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus le savoir. Ni la mère, ni les frères.» (p.46)*

Nous témoignons d'ailleurs dans plusieurs passages de *L'Amant* que Duras s'identifie à Anne-Marie Stretter. Dans *Le Vice-consul*, le vice-consul dit: *«qu'elle est belle, Anne-Marie Stretter, que lui la trouve belle, quel visage, dans sa jeunesse elle devait l'être moins que maintenant, c'est curieux mais il ne peut pas l'imaginer plus jeune, très jeune femme.»* (p.170) Et dans *L'Amant*, Duras dira ainsi que:

*«Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme [...] 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 avez maintenant, dévasté.» (...) C'est entre toutes celles qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté.»* (p.9)

Nous le voyons encore plus clairement dans un autre passage de *L'Amant*:

*«De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. C'est de cela qu'il est question, de cette humeur à mourir.»* (p.111)

A la fin d'*India Song*, Anne-Marie Stretter disparaît dans les eaux du delta du Gange. *“Marguerite Duras a tué «le lieu même de l'écrit», et l'écrit cesse: de 1973 à 1980, elle ne publie plus de roman, mais seulement, après tournage, le texte des films qu'elle réalise”* (Armel,1990,41).



La naissance d'une fascination nouvelle permet à l'écriture de renaître sept ans après la mort d'Anne-Marie Stretter dans **India Song**. C'est le commencement d'une histoire d'amour qui bouleverse la vie et l'œuvre de Marguerite Duras (Armel,1990,98). Elle raconte dans **La Vie matérielle** cet amour pour Yann Andréa: *«Il m'est arrivé cette histoire à soixante-cinq ans avec Y.A., homosexuel. C'est sans doute le plus inattendu de cette dernière partie de ma vie qui est arrivé là, le plus terrifiant, le plus important. Ça ressemble à ce qui se passe dans La douleur. Mais dans ce cas ici l'homme est présent, je ne l'attends pas, il n'est pas dans les camps, il est là, il me regarde contre la mort [...].»* (p.89)

Nous retrouvons clairement Yann Andréa comme le protagoniste de **La Maladie de la mort**, et des **Yeux bleus cheveux noirs** où l'écrivain reprend le même thème que dans **La Maladie de la mort** en donnant une dimension directement théâtrale. En outre il est présent dans **Le Navire Night**, **L'Été 80**, **L'Homme Atlantique**, **Emily L.**, **Yann Andréa Steiner**. Et dans **La Pute de la côte Normande**, publié quelques semaines après la sortie de **Les Yeux bleus cheveux noirs**, Yann Andréa apparaît comme un personnage bien réel, partageant la vie de l'auteur. Dans ce récit où l'on raconte les circonstances dans lesquelles a été écrit **Les Yeux bleus cheveux noirs**, Duras dit que: *«C'est à cette époque-là que Yann entre dans une période de cris, de hurlement.»* (p.11)

*Le cri, cette forme d'expression dont la sauvagerie rejoint le silence, parcourt, depuis leurs origines, les textes durassiens. L'errance de Yann Andréa dans l'appartement de Trouville, vêtu d'un costume blanc, hurlant contre le livre en train de se faire, tout en tapant à la machine, deux heures par jours, le texte de ce même livre, rejoint la façon d'être, les contradictions sans nombre du Vice-consul, l'homme vierge de Lahore, qui crie son désespoir et sa folie dans les couloirs de l'ambassade et les rues de Calcutta: «partout ces cris, ce même manque d'aimer»* (**Le navire Night**, p.62) (Armel,1990,118).

En outre, dans **La Maladie de la mort**, l'homme qui "ignore ce que voient ses yeux, ce que touchent ses mains, son corps" manque d'amour, de désir comme le vice-consul. Il pose différemment la question qu'a posé le vice-consul («Est-ce que vous croyez qu'il est nécessaire de donner un coup de pouce aux circonstances pour que l'amour soit vécu?»): «Comment le sentiment d'amour pourrait-il survenir?» (Sojcher,1985,143)

Nous retrouvons d'ailleurs la difficulté d'aimer, l'impossibilité de vivre l'amour au centre de ces livres.

*La détestation face au corps de la femme est en quelque sorte normale, ontologique, de la part d'un homosexuel. Face à une figure féminine il «est dans» l'absence totale de désir sans que pour autant disparaisse ce rêve d'unité et de plénitude, cette nostalgie de la fusion originelle qui traverse l'œuvre de Marguerite Duras. En ce sens également, Yann Andréa est un personnage durassien, rejoignant le comportement passionnel[...] (Armel,1990,118,119).*

### 3.5. Images Fantaisistes Relatives à la Nature et à la Voix

Il faut chercher dans l'enfance l'interprétation de l'emploi fréquent des eaux et des plantes dans l'univers imaginaire durassien. L'auteur use du vert pour décrire la densité des forêts et les profondeurs marines. Elle exprime avec le vert les nostalgies de son enfance.

Le thème de voyage en mer joue un rôle important dans l'œuvre: On fait des voyages en Italie dans **Les Petits cheveux de Tarquinia**, en Espagne dans **Dix heures et demie du soir en été**, au Havre dans **Emily L.**, et en Méditerranée dans **Le Marin de Gibraltar**. Le voyage qui signifie l'aventure dans l'univers imaginaire durassien, est un espace mobile et infini. Elle emploie l'image de forêt aussi pour réaliser, sur le plan imaginaire, le déplacement et le voyage. En revanche, la forêt, dans l'œuvre, présente un aspect contradictoire entre sa situation

ouverte au danger et sa situation qui est celle de l'espace fermé qui l'enserme. Il y a, de plus, des bars, cafés, hôtels, bourgs au bord de la mer qui associent le voyage et en même temps les amours qui finissent et commencent (Akten,1996,130,131).

Se plaçant dans le subconscient, le reflet de la musique, du rythme, de belles voix dans l'œuvre se sublime en une multiplicité d'images relatives à la voix chez Duras. La musique est un culte pour elle. Celle-ci dit : *«S'il n'y a pas la musique dans les livres, il n'y a pas de livres.»* Il n'y a pas de temps où l'on n'entende pas la musique. Ceux qui dansent sont plongés dans le ravissement avec la voix de la musique, s'amusent avec enthousiasme. Ceux qui écoutent de loin la musique se laissent aller aussi à cet enthousiasme.

Un autre mot musical est Battambang, même s'il n'a pas de sens, le sens que Duras lui a donné est assez riche. Un mot-clé qui va et vient entre le moi de Duras et le moi de la mendicante. Il associe la mère aimée et détestée en même temps. Ce mot obsédant est la voix du chant de la mendicante qui s'avance vers le vide en laissant derrière lui toutes les valeurs sociales (Akten,1996,124,125).

En outre, Duras ne nie pas l'importance que Freud a donné à l'accouchement (Akten,1996,135). Freud, qui retrouve le prototype et la source de la vie d'angoisse dans l'accouchement, a emprunté cette idée orientée au traumatisme d'accouchement à Otto Rank, son élève. D'après la théorie psychanalytique, par le fait qu'il est un prototype de l'angoisse de séparation, l'accouchement provoque un traumatisme psychique autant que physique chez l'enfant. Selon Leboyer, l'enfant, lorsqu'il est né, a la faculté de percevoir la douleur comme une souffrance. Dans ce cas, la naissance est une expérience douloureuse (Gürün,1991,39).

*Les bébés morts avant de naître, les bébés qui comblent la mère de douleurs, les bébés abandonnés ou donnés à l'autre, sont les thèmes à quoi l'écrivain ne peut pas renoncer... Et le cri qu'a poussé le bébé naissant, le cri qu'on poussé avec la douleur en mourant, sont le prolongement du thème d'accouchement, le signe de l'inévitabilité de la mort* (Akten,1996,135).

Duras, elle aussi, considère la naissance de l'enfant comme un *"abandon absolu et tragique"* (Bajomée,1989,17). Dans *Outside*, elle semble se sentir coupable d'avoir jeté hors d'elle son premier enfant, qui est mort une heure après

l'accouchement., on le comprend clairement: *«La peau de mon ventre me collait au dos tellement j'étais vide. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée [...] le jour l'avait tué. Il avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace.»* (p.281)



#### IV. CONTROLE BIOGRAPHIQUE

Marguerite Duras est née le 14 avril 1914 à Gia-Dinh, près de Saigon, qui est alors une colonie française. Elle passera son enfance et son adolescence dans ce pays, mythique et légendaire, qui est la clé de plusieurs interrogations, articulation logique de sa vie et de ses œuvres. Ses parents sont enseignants: sa mère Marie Donnadiou est institutrice; son père Henri Donnadiou, professeur de mathématiques. Elle a deux frères plus âgés qu'elle: Pierre, né en 1909, Paul en 1912.

La dégradation de sa santé oblige Henri Donnadiou à retourner plusieurs fois en France: *«Mon père, je ne sais pas qui c'était, probablement un voyageur.»* (Aurélia Steiner III, p.186). Ses absences répétées ont fini par lui enlever toute autorité, par effacer son image: *«Aucun Donnadiou ne cherche à savoir ce que fait le père, à quoi ressemble sa terre. Les rares lettres que Marie Legrand reçoit ne font l'objet d'aucune lecture en famille, ne provoquent aucune émotion. Le père est un inconnu qui n'a pas d'histoire commune. Celle qui se déroule ici a d'autres climats, d'autres tensions, elle est traversée de violences et de silences à peine contenus»* (Vircondelet,1998,16).

*«Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer.»*  
(L'Amant,p.69)

Henri Donnadiou meurt le 4 décembre 1921 à Duras, au lieu-dit Le Platier plus précisément. *«Les enfants apprennent la nouvelle sans états d'âme particuliers. La petite Marguerite, qui perdra quelque temps plus tard son chien, observera à la douleur qu'elle éprouve, qu'elle n'a jamais pleuré ainsi pour la mort de son père»* (Vircondelet,1998,25).

Après la mort du père, en 1922, Marie Donnadiou et ses «gnos» -comme les appelle leur mère- viennent en France et s'installent dans la grande maison du père.

qui se trouve au Platier. Les années que l'écrivain y a passées sont aussi importantes que son enfance en Indochine. *«L'écriture, je sais d'où elle vient, je revois. C'était une terre déserte, pauvre. (...) Il y avait des terres énormes et vides... C'est je me revois d'ici, je me revois comme n'étant personne mais déjà sur le chemin pour devenir quelqu'un comme un écrivain.»*

Cette terre dont parle Marguerite Duras est celle du «pays de Duras», terre de sa première enfance, «terre du père» mort trop tôt, terre «sauvage». Le pas de Duras sera, comme elle le dira plus tard, sa «chambre noire». Lentement, derrière celle qui aimait à se nommer «Marguerite-Duras-de-Saigon» apparaissait Marguerite Donnadiou, surnommée «Nénée-de-Duras» (Vircondelet,1998,9,10).

Dans cette terre, les deux «petits», Marguerite et Paul, «découvrent cette complicité naturelle qui les liera désormais. Il semble que la mort du père ait libéré cette intimité, cet amour. Ce secret inévitable» (Vircondelet,1998,34).

Marguerite Duras est une fille qui, déjà, ne ressemble pas aux autres:

*[...]Elle affirme un caractère très violent, soumis à des désirs impérieux; elle est brutale et imprévisible, traversée soudain d'accès de mélancolie, d'incompréhensible tristesse. Elle ne réclame jamais son père, ne l'a jamais vraiment pleuré. La présence du lit où il souffrit, côtoyé chaque jour, ne la choque pas. Elle n'a pas d'états d'âme de cette sorte, elle est restée indifférente aux méandres de la sensibilité. Elle apparaît pour son âge, très forte, très dure même, ne montre rien de ses peines, de ses manques.... Quelquefois, elle se braque, tape du pied, se révolte puis se mure dans une sorte de naturelle indifférence.... L'indifférence affectée n'altère pas son goût sensuel pour la nature, ses flux puissants, perceptibles, son énergie spontanée (Vircondelet,1998,36, 43,44).*

La plaine étale qui entoure le domaine a quelque chose des terres nues de l'Indochine. Mêmes passages du vent, mêmes bourrasques, mêmes pluies furieuses. Ces orages qui éclatent soudain dans l'isolement du Platier ressemblent à cette ardeur secrète et brutale qui se ranime sans cesse en elle. Marguerite aime cette

terre dont elle remarque plus que quiconque les contrastes et les passions cachées (Vircondelet,1998,37,38,39).

Les Donnadiou retournent en Indochine en 1924, et Marie Donnadiou poursuit dans des conditions difficiles sa carrière d'enseignante; elle est nommée à Vinh-long, puis à Sadec, deux petites villes sur le Mékong. Elle investit au bout de quelques années toutes ses économies dans l'achat d'une concession près de Kampot au Cambodge, et découvre bientôt que les terres, périodiquement inondées par l'Océan Pacifique, sont incultivables. Elle fait construire avec acharnement des barrages pendant plusieurs années pour protéger les terres de l'inondation mais ses efforts restent vains.

Lors des séjours sur les terres du barrage, Marguerite Duras et son frère bien-aimé continuent de mener leur vie aventureuse: Il y a, d'une part, le fleuve: *«Ce mékong auprès duquel j'ai dormi, j'ai joué, j'ai vécu dix ans de ma vie, il est resté»*, mais aussi la forêt toute proche: *«Toute petite, enfant, j'ai habité des terres près de la forêt vierge, en Indochine.»*

Pendant ce temps, Marguerite Duras, adolescente s'inscrit également au lycée de Saïgon. Elle y restera jusqu'à l'obtention de la première partie du baccalauréat avant de rentrer en France pour terminer ses études (André,2000,4,5).

*C'est le temps des découvertes venues trop tôt, des sensations trop intensément vécues, des révélations trop brutales. Le drame familial s'accroît, le désir du «meurtre», d'une existence où sans cesse se frôlent la mort et la solitude, surgit en pleine lumière, les traumatismes initiaux poursuivent leurs dégâts. La certitude désormais acquise d'être la moins aimée l'incite à vivre dangereusement. Elle prend goût aux risques des lisières et des carrefours, aux frôlements ambigus avec la mort auxquels le paysage indochinois appelle constamment avec ses terres inondées, ses désastres d'eaux, cette humanité indigène injustement traitée (Vircondelet,1998,81,82).*

De cette période extraordinaire de son enfance, Marguerite Duras garde un souvenir fasciné. Elle découvre la misère, l'injustice, l'horreur des maladies, en particulier la lèpre:

*[...]C'est sur cette terre que continue à se poursuivre «l'incohérence» de sa vie à venir, la folie de son œuvre d'écrivain.... La précarité du monde, la peur de s'y noyer et de s'y perdre et pourtant l'impérieux désir d'en longer les rives, d'en contempler les cours, de se perdre dans «la luxuriance anonyme» des arbres entremêlés.... Mais la violence exotique des terres indochinoises .... efface la douceur apaisée des crépuscules du Platier, la brutalité de la «famille de pierre» déjà pressentie éclate au grand jour dans la moiteur tropicale, resserre la légende, établit la mythologie d'une œuvre.... La peur des tigres du Bengale à l'orée des jungles épaisses, les heures à les guetter avec le petit frère, la terreur de retrouver l'aîné.... l'enfant de la mendicante recueillie par sa mère, qu'elle lui donne comme une poupée, et qui meurt sous ses yeux, pulvérisé par la lèpre... la brutalité du grand frère, et Paulo, le petit qui croit mourir de peur, la misère qui les «relègue au rang des indigènes», les marées montantes qui saccagent chaque année les barrages impossibles, la solitude dans la pension de famille de Saïgon où sa mère l'a placée, les dimanches au zoo à assister à la dévoration du poulet par le boa, et l'éblouissement de l'amant chinois dans la garçonnière de Cholen, dans la proximité des passants, dans le bruissement de la ville grouillante (Vircondelet,1998,75-79).*

C'est en 1932 que Marguerite Duras quitte définitivement l'Indochine pour venir préparer à Paris la deuxième partie de son baccalauréat de philosophie. Elle fait ensuite des études de droit à l'université, abandonnant très vite celles de mathématiques (André,2000,5,6). Cependant, "quand elle rencontre [...] celui qu'elle appellera «mon amant juif», sûrement le premier après le chinois, Freddie, l'étudiant qui deviendra le vice-consul de Bombay, elle retiendra de lui la lecture



*de l'Ecclésiaste. Celle qu'il lui a faite dans sa chambre de Neuilly, et qui lui a donné de découvrir le maître mot du roi David, cette certitude intime que tout est vain, ce qu'elle sait déjà inévitablement, que «tout est poursuite du vent»* (Vircondelet,1998,119,120)

Durant cette époque de formation, Marguerite Duras approfondit aussi véritablement sa culture littéraire. En 1939, elle épouse Robert Antelme, l'écrivain. Elle est nommée auxiliaire au Service intercolonial d'information et de documentation, puis au Comité de propagande de la banane française. En 1940, les éditions Gallimard publient **L'Empire français** qu'elle a écrit durant l'absence de Robert Antelme, mobilisé. Un mois après l'invasion allemande, la publicité dans *L'Illustration* proclame: *«Le livre que tout Français doit lire.»* (Vircondelet,1998,125,126,131)

Dans la douleur de 1942 la mort de son petit frère resté en Indochine et la révélation de l'enfant mort-né affectent profondément Marguerite Duras.

*«Le petit frère. Mort. D'abord c'est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c'était celle d'avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c'était une nouvelle douleur. Maintenant je crois que c'était une nouvelle douleur, mort enfant mort à la naissance je ne l'avais jamais connu et je n'avais pas voulu me tuer comme là je le voulais. (...) Du moment qu'il était mort, lui, le petit frère, tout devait mourir à sa suite.»* (L'Amant p.126,127)

C'est aussi pendant cette période que l'écrivain fait ses débuts littéraires: **Les Impudents** publié en 1943, **La Vie tranquille** en 1944.

*Le père déjà dans le roman est gommé, réduit à l'état de spectre, indifférent au reste de la famille comme elle-même en est détachée, le comparant à «un objet inanimé». Le père est comme mort, il inspire même «le dégoût». Pour Marguerite Donnadiou,*

*il s'agit de s'en délivrer, d'endosser cette liberté qu'elle exige pour elle-même, de ne pas donner suite à cette histoire du passé, reliée à un père qu'elle n'a presque jamais connu, dont elle porte pourtant le nom avec lourdeur* (Vircondelet,1998,140,141).

Elle se rapproche du Parti Communiste et participe également avec son mari à un réseau de résistance. Mais, la Gestapo arrête Robert Antelme en 1944, l'envoie à Dachau; il ne reviendra qu'après la capitulation de l'Allemagne, un an plus tard.

Dans **La Douleur**, elle a raconté sa terrible attente de Robert Antelme (Robert L. dans l'œuvre), son mari, sa difficulté à le ramener à la vie, puis la fin de leur amour. Après avoir perdu son premier enfant de Robert Antelme, elle souhaitait en avoir un de Dionys Mascolo. Pourtant, tous continueront à vivre ensemble, avant, pendant et après les événements terribles de la seconde guerre mondiale, la déportation de Robert Antelme, son sauvetages des camps de concentration et son retour, lent, terrible, à la vie (Armel,1990,102,103).

Après la guerre, Marguerite Duras travaille au ministère des Colonies. Elle participe avec certains de ses amis au *Cercle des Critiques* qui rassemble des écrivains communistes, et milite à ce parti jusqu'à ce qu'elle en soit exclue au début des années cinquante.

A partir d'**Un Barrage contre le Pacifique** publié en 1950, elle écrit régulièrement des romans mais aussi des pièces de théâtre. Marie Legrand qui a toujours cherché à empêcher d'être sa fille, se retrouve soudain au centre de son œuvre. *«Elle lui reproche d'avoir livré au déshonneur public, à la curiosité leurs secrets de famille, d'avoir eu ce désir qu'elle portait en elle depuis l'enfance, du scandale, de l'étalage»* (Vircondelet,1998,153). Tandis qu'elle et sa mère se sont revues des années après, il n'y a plus rien à partager: *«Mon fils avait deux ans quand nous nous sommes revues. C'était trop tard pour se retrouver. Dès le premier regard on l'a compris. Il n'y avait plus rien à retrouver.»* (L'Amant, p.38)

Parallèlement, Marguerite Duras réagit pendant ces années aux événements algériens; elle prend position contre la guerre et le racisme que provoque le conflit dans des articles qu'elle écrit pour **France Observateur**.

Tout au long des années soixante, elle publie des livres exigeants et désormais plus difficiles comme **Le Ravissement de Lol V. Stein** en 1964 ou **Le Vice-consul** en 1965. Elle connaît un grand succès avec **Moderato Cantabile** et **Hiroshima mon amour**. Derrière eux, viennent **L'Amante Anglaise** et **Des Journées entières dans les arbres** qui lui vaut le prix Jean Cocteau. Elle continue aussi à écrire des pièces de théâtre et coréalise en 1966 un premier film, **La Musica** (André,2000,6,7).

Après des années, bien que Duras veuille acheter Le Platier en 1966, retourner dans sa «*chambre noire*», elle y renonce. *“Dans son esprit, elle a soudain la révélation que posséder de nouveau la propriété, c'est renoncer au fantasme nourricier de l'écriture, accepter la réalité toute crue, toute nue devant elle”*. De même, dans les années 80, elle refusera de rencontrer Elisabeth Striedter, le modèle de son héroïne, Anne-Marie Stretter, vivant dans une maison de retraite: *“Mais comment rencontrer la vraie Anne-Marie Stretter tant il est sûr et certain à ses yeux que l'écriture ne vit que de ses béances, des absences, de ses trous?”* (Vircondelet,1998,162,163).

*Avec Mai 68, elle se replonge dans l'effervescence des débats politiques et idéologiques. La critique radicale de la société que propose le mouvement de Mai 68, l'utopisme politique qu'il revendique explicitement ne sont pas sans correspondre à ses aspirations personnelles. Son roman **Détruire**, dit-elle, paru en 1969, témoigne, d'ailleurs, de sa volonté de rupture radicale d'avec les valeurs d'une société qu'elle juge désormais moribonde.... L'écrivain semble éprouver une certaine amertume face au silence qui entoure son œuvre* (André,2000,7).

Elle poursuit pourtant une intense activité de création. Elle réalise en particulier de nombreux films adaptés de ses livres récents comme **India Song**. **L'Amant** couronné par l'Académie Goncourt, trouve un écho considérable dans la presse et les médias et touche, cette fois, un très vaste public(André;2000,7). L'histoire de *“la jeune fille au feutre d'homme se donnant au Chinois riche, livrée*

*d'abord à sa propre liberté, à l'ivresse de transformer son existence en destin*" revient dans **L'Amant de la Chine du Nord** (Vircondelet,1998,178).

La dégradation de sa santé à cause de l'alcool, oblige plusieurs fois Marguerite Duras à être hospitalisée. Elle essaie trois fois d'arrêter. L'été, l'automne puis l'hiver de 1995, la lutte commence pour elle avec la mort, quelquefois elle s'est enterrée dans un silence profond, quelquefois se succèdent de grands cris, des révoltes, des plaintes. "*Elle est la plupart du temps seule, livrée à cette folie du couple impossible qu'elle a voulu créer avec Yann Andréa*" qui est un écrivain homosexuel qui se manifeste dans ces livres comme **La Maladie de la mort**, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, **Emily L.**, **L'Homme Atlantique**. "[...] *Elle est dans cette solitude désespérée, voit la fin comme un gouffre*". Dans son dernier livre **C'est Tout**, elle prononce ces phrases terrifiantes: "*Je ne suis plus rien. Je suis devenue complètement effrayante. Je ne tiens plus ensemble. [...] Je m'en vais avec les algues*" (p.43,44). "*Les pièces du puzzle sont irrémédiablement dispersées, inreliaables.... De fait son esprit peu à peu s'efface, sa mémoire se dissout. Dans cette sorte de délire auquel elle est vouée, elle appelle ses parents, pour les rejoindre*" (Vircondelet,1998,184,185).

Marguerite Duras meurt le 3 mars 1996, isolée, dans son appartement de la rue Saint-Benoit. La petite étiquette sur la porte de la concierge, où les noms et les numéros d'appartements des locataires sont écrits, "*indique non pas Duras, ni M.D., mais Donnadieu. Comme si était confiée au père la charge tutélaire de quitter, le dernier, les lieux. De fermer la page*" (Vircondelet,1998,190).

## CONCLUSION

Si l'on étudie l'histoire de la critique littéraire, nous voyons que chaque méthode de critique étudie une œuvre littéraire selon une pensée, une école ou un mouvement d'idées. Grâce à elles, le lecteur peut se forger un certain nombre d'idées sur l'artiste et son œuvre.

A la fin de notre étude que nous avons faite en utilisant la psychocritique, qui est une méthode d'analyse fondée sur les découvertes de Freud, nous avons eu la possibilité d'accroître notre connaissance sur Marguerite Duras et son œuvre, en interprétant les structures involontaires à travers les textes, en se référant à la psychobiographie de l'écrivain, et en mettant ainsi en lumière le mythe personnel qui constituent l'œuvre.

Les deux enfances pleines de contradictions profondes que l'écrivain a passées en l'Indochine et dans le Lot-et-Garonne, ont été un facteur déterminant dans la constitution de sa personnalité complexe.

La solitude, le manque d'amour, la misère qu'elle avait très tôt éprouvés, ont ébranlé son âme jeune, provoqué chez elle un tempérament sensible, fragile, mais violent, brutal, qui ne laisse rien paraître de ses peines, de ses manques.

La mort très tôt du père, l'indifférence et les pressions de la mère, l'horreur que le frère-aîné a créé, les malheurs vécus dans la famille, ont suggéré dans son âme traumatisée une peur, un désespoir, une colère, profonds, une révolte et un désir du meurtre. Pour éviter les tensions que tous ces événements ont provoquées, l'écrivain s'est concentrée vers la nature pour éprouver son goût sensuel et vers la sexualité: les promenades dans la forêt et au bord du fleuve, faites avec le petit frère bien-aimé, et les découvertes venues trop tôt, vécues avec le chinois.

La succession des douleurs vécues ne cessera pas, le destin tissera ses filets douloureux pour Duras: Après le décès de son père, les morts du petit frère et du premier enfant, les embarras que la guerre avait apportés, l'envoi du mari au camp de concentration, et les années de l'attente, pleines de douleurs.

Il ne restait qu'une seule chose à faire pour elle: c'est écrire. L'œuvre de Duras se construit sur la souffrance, le vide et la recherche. Quant à son histoire, elle est l'obsédante quête du père et de l'enfance, parfois chantés parfois reniés, dans les creux de la mémoire, malgré son désir d'oublier.

En conséquence, en menant une vie, nourrie de sensations trop intensément vécues, où sans cesse se frôlent la mort et la vie, le bonheur et la douleur, l'amour et la solitude, le désir et le manque, Marguerite Duras vit au bord d'elle-même et de la folie, rapporté dans son œuvre, et vécu ensemble avec son lecteur.



## BIBLIOGRAPHIE

- André, Marie Odile (2000), *Moderato Cantabile, Duras*, Paris: Hatier.
- Akten, Sevim (1996), *Romancı Yönüyle Marguerite Duras*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Armel, Alette (1990), *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris: Le Castor Astral.
- Ataseven (Bilir), Füsün (1994), "Yazmak = Yalnızlık", *Frankofoni*, No 6, ss. 353-356, Ankara.
- Bajomée, Danielle (1989), *Duras ou La douleur*, Bruxelles: Editions Universitaires.
- Blot-Labarrère, Christiane (1992), *Marguerite Duras*, Paris: Editions du Seuil.
- Borgomano, Madeleine (1985), "Le corps et le texte", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 49 à 62, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Borgomano, Madeleine (1987), *Duras, Une lecture des fantasmes*, Belgique: Cistré.
- Carlioni, J.-C. et Filloux, J.-C. (1984), *Eleştiri Kuramları* (Çev. T. Yücel), Ankara: Kuzey Yayınları.
- Duras, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1964), *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1966), *Le Vice-consul*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1969), *Détruire, dit-elle*, Paris: Editions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1971), *L'Amour*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1982), *La Maladie de la mort*, Paris: Editions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1984), *L'Amant*, Paris: Editions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1985), *La Douleur*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1985), *La Musica deuxième*, Paris: Editions Gallimard.

- Duras, Marguerite (1986), *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris: Editions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1987), *Emily L.*, Paris: Editions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1987), *La Vie matérielle*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1990), *La Pluie d'été*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1990), *Yeşil Gözler*, (Çev. N. Güngörmüş), İstanbul: Metis Yayınları.
- Duras, Marguerite (1992), *Yann Andréa Steiner*, Paris: Editions P.O.L.
- Duras, Marguerite (1993), *Écrire*, Paris: Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite (1999), *C'est Tout*, Paris: Editions P.O.L.
- Duras, Marguerite (2000), *Normandiya Kıyısının Yosması* (Derl. Koridorda Oturan Adam, Atlantik Erkeği, Agatha, Normandiya Kıyısının Yosması, Marguerite Duras Duras'ı Anlatıyor) (Derl. ve Çev. A. Karabayram ve S. Günaydın), Ankara: Dost Kitabevi.
- Duyckaerts, François (1985), "De la mise en scène du regard", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 111 à 124, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Eriş, Sıtkı M. (1988), *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Fancher, Raymond E. (1990), *Ruhbilimin Öncüleri*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- Freud, Sigmund (1993), *Yaşamım ve Psikanaliz* (Çev. K. Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- Grivel, Charles (1985), "Eux. Remarques sur les personnages de l'au-delà", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 217 à 234, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Guers-Villate, Yvonne (1985), *Continuité/Discontinuité de l'œuvre durassienne*, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.



Guers-Villate, Yvonne (1985), "*Dérive poétique et glissements métaphoriques dans les Aurélia Steiner de Duras*", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 179 à 187, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Gürün, O. A. (1991), *Psikoloji Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

İnal, Tanju (1994), "*Thanatos'tan Eros'a/Eros'tan Thanatos'a Duras*", *Frankofoni*, No 6, ss. 187-193, Ankara.

Ishaghpour, Youssef (1985), "*La voix et le miroir*", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 99 à 108, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Marini, Marcelle (1985), "*L'autre corps*", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 21 à 48, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Mauron, Charles (1988), *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel, Introduction à la Psychocritique*, Paris: Librairie José-Corti.

Mertens, Pierre (1985), "*Pour en Finir avec «l'année Duras»*", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 9 à 17, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Moran, Berna (1994), *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Özmen, Kemal (1994), "*Ölü Doğmuş Bir Düş ya da Duras'ın Ölüm Hastalığı*", *Frankofoni*, No 6, ss. 173-185, Ankara.

Pierrot, Jean (1989), *Marguerite Duras*, Paris: Librairie José-Corti.

Ruffie, Jacques (1999), *Cinsellik ve Ölüm*, (Çev. N. Acar), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Sojcher, Jacques (1985), "*Tu écriras*", *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis: D. Bajomée et R. Heyndels, pp. 139 à 149, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Timuçin, Afşar (1993), *Estetik* (3. Baskı), İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Timuçin, Afşar (1997), *Düşünce Tarihi* (2. baskı), İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Timuçin, Afşar (1998), *Felsefe Sözlüğü* (2. baskı), İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Tison-Braun, Micheline (1985), *Marguerite Duras*, Amsterdam: Rodopi.

Tura, Saffet Murat (1996), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Vircondelet, Alain (1998), *Marguerite à Duras*, Paris: Editions No 1.



## ÖZGEÇMİŞ

**Adı , Soyadı** : Sultan Birgül ARSLAN

**Doğum Tarihi** : 30.09.1972

**Doğum Yeri** : Mersin

**Adresi** : (Ev) Süleyman Demirel Blv. 83 Sok. Deniz Apt. K:1 N:2  
Seyhan / Adana  
(İş) Karacaoğlan İlköğretim Okulu.  
Yüreğir / Adana

### EĞİTİM

| Eğitim Basamağı        | Yılı        | Kurum  |
|------------------------|-------------|--|
| Yüksek Lisans          | 1997 – 2001 | Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü<br>Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı<br>(Adana)  |
| Lisans                 | 1990 – 1996 | Ç. Ü. Eğitim Fakültesi<br>Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı<br>(Adana)          |
| Lise                   | 1986 – 1989 | Tevfik Sırrı Gür Lisesi (Mersin)   |
| Ortaokul               | 1983 – 1986 | Tevfik Sırrı Gür Lisesi (Mersin)   |
| İlkokul                | 1978 – 1983 | Fatih Sultan Mehmet İlkokulu (Mersin)  |
| <b>Mesleki Deneyim</b> |             |  |
| 1998                   |             | Karacaoğlan İlköğretim Okulu'nda (Yüreğir/Adana)<br>öğretmen olarak çalışıyorum. |