

# «UNE JOUISSANCE À EN MOURIR» LA REPRÉSENTATION DE L'AMOUR ET DU DÉsir CHEZ MARGUERITE DURAS

Oddrun Larsdotter Svisdal

La critique littéraire a toujours du se poser la question des rapports entre la vie et l'oeuvre d'un écrivain. La tendance aujourd'hui est de rejeter ces rapprochements. En ce qui concerne Marguerite Duras, une séparation totale entre les deux peut être difficile à maintenir. Alain Vircondelet (1970:17) remarque dans son étude biographique sur Marguerite Duras qu'il semble qu'elle construise une légende qui mélange inextricablement l'oeuvre et la vie.

L'oeuvre de Marguerite Duras illustre l'opposition, la contradiction et l'ambivalence des rapports humains. C'est précisément son sens aigu de ses trois dimensions relationnelles qui nourrit sa force créatrice. Sa vie, tourmentée et troublée, est empreinte du même conflit intérieur que son oeuvre. Dans *Des Journées entières dans les arbres*, Duras (1954:33) fait parler ainsi l'un de ses personnages:

Des natures faciles qui n'ont jamais eu à lutter, jamais, entre la violence d'inclinations contradictoires...c'est curieux...et que voulez-vous, moi, ça ne m'intéresse pas.

La citation pourrait tout autant être attribuée à l'écrivain même, afin d'exprimer les aspects de la nature humaine auxquels elle s'attarde plus particulièrement, à savoir ceux qui relèvent de l'ambiguïté dans l'existence humaine.

La question de la relation entre la vie et l'oeuvre de l'auteur se pose ainsi dans notre étude des romans *Moderato cantabile* et *L'Amant*. En effet, tandis que le premier cité relate - aux dires de Marguerite Duras - une expérience personnelle, le second consiste plus globalement en un récit autobiographique.

Ainsi, et comme l'indique Stephanie Anderson (1995), le point de départ, la source d'inspiration de Marguerite Duras est, dans chacune de

ses oeuvres, une appréhension féminine de l'environnement, une conception du monde par "le deuxième sexe". Ce choix indique déjà la position subversive qu'elle prend en tant qu'écrivain par opposition à la littérature masculine en revendiquant sa spécificité féminine, ce "droit à la différence" qui ressort dans ses ouvrages, en s'inscrivant aussi dès les années 70, dans le mouvement "néo-féministe".

La pensée binaire, fondée sur un concept de symétries et d'oppositions entre le féminin et le masculin, est à la source de la néo-féminité, mais renversé par rapport à la tradition: C'est le féminin qui est valorisé au détriment du masculin. Dès lors, la tendance tourne le dos à la rhétorique dite classique, l'*elocutio*, qui privilégie l'art de bien dire, l'art de persuader et l'art de la morale, et adopte une "rhétorique de la différence" qui valorise l'écart, le subversif et le féminin. Ainsi, tant dans son langage (les métaphores) que dans sa vision, piliers de son *style*, on voit une stratégie de "l'à rebours". Cette stratégie qui peut être dévoilée dès *Moderato cantabile* en 1958, réapparaît dans *L'Amant* en 1984. Elle ne libère toutefois pas les personnages de leur ambiguïté intime.

Les notions d'amour et de désir s'insèrent dans la conception durassienne de la nature humaine. Elles sont évoquées d'un point de vue féminin à travers des romans où Marguerite Duras s'identifie comme dans sa vie à l'hétérodoxe, au marginal qui orientent le choix de ses thèmes et de ses personnages. Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile* et "la jeune fille de quinze ans et demi" dans *L'Amant* sont deux personnages féminins isolés en partie mis en marge de la société en raison de leur perversité. Les oeuvres nommées constituent à la fois un défi et un rejet des cadres et des limites acceptées. La subversion réapparaît dans la production littéraire de Marguerite Duras tel le modèle d'un tissage nouveau des concepts de l'univers.

\*

L'oeuvre littéraire de Marguerite Duras peint un tableau sombre de douleur, de perte, de désastres, de mélancolie et de mort. Quelle place concède-t-elle dès lors aux concepts d'amour et de désir? Dans les relations homme/ femme qu'elle décrit, le désir semble prendre le pas sur l'amour en ce sens où il paraît constituer la source d'énergie essentielle

dans les actes des personnages. Ceci concerne plus particulièrement les oeuvres *Moderato cantabile* et *L'Amant* sur lesquelles nous nous attarderons dans notre étude.

Précisons d'abord les notions de "désir" et "amour". Selon le dictionnaire, "désirer" signifie "souhaiter la réalisation, la possession de". Le verbe "aimer" est défini comme "avoir de l'affection, du goût, de l'inclination pour quelqu'un". De tout temps, la notion d'amour a revêtu toutes sortes de signification appliquées à des éventails de sentiments très divers. En bref, cependant, il implique une réciprocité d'attention qui concerne les dimensions physique (sexuelle), psychologique et souvent spirituelle. Tout en s'inscrivant dans la notion d'amour, nous considérons que le désir évoque une conception relationnelle plus étroite, égoïste, égocentrique, lié à l'assouvissement personnel de besoins physiques et sexuels.

Nous avons déjà parlé du goût de Marguerite Duras pour le marginal, voire le pervers, et sa tendance à renverser l'ordre des choses établi. Parallèlement, Marguerite Duras a dit qu'elle voulait décrire "l'amour plus fort que la mort". Cet amour qu'elle met en scène est en fait un amour "à rebours" qui se rapporte rarement à l'amour romantique. Dans cet ordre d'idées, si l'on veut associer l'idée d'amour à l'oeuvre de Duras, il convient de parler d'un amour-passion. Il est court, douloureux et mène à la mort, comme l'indique Stephanie Anderson (*op.cit.*). Cette dernière a d'ailleurs plutôt recours au terme de désir dans l'étude dont elle est co-écrivain, *Marguerite Duras* (1975: 10): "Ce que Marguerite Duras fait jaillir, c'est la passion: peut-on à tous vents laisser résonner son désir?"

Quelle est la place qu'occupe l'écrivain dans ses deux romans? *L'Amant*, dont notre étude se base sur la lecture de Leah D. Hewitt (1990), n'est pas une autobiographie dans le sens traditionnel du terme. L'histoire relatée n'y est ni complète ni disposée comme le récit linéaire de déroulement d'une vie. Il s'agit là d'un moment prépondérant dans cette vie, un tournant, l'option peut être pour une autre et nouvelle direction. Dans cet espace de temps limité, se côtoient et interviennent quantités d'événements, de personnages, de relations et de sentiments et donnent à l'ensemble la densité d'une vie entière. Paradoxalement, l'écrivain dit:

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 (14).

Comme nous l'avons déjà indiqué, *Moderato cantabile* met aussi en scène des éléments tirés de la vie de l'auteur. Cette dernière a expliqué qu'une expérience personnelle très violente, sado-masochiste, avait été à la source de *Moderato cantabile*. Duras conforte cette idée en affirmant que la seule chose qui la passionne, c'est de "rendre compte d'une situation intérieure". C'est le but de *Moderato cantabile*, à savoir le recherche d'une explication dans un moment de sa propre vie. Contrairement à *L'Amant*, le roman en question se concentre sur un nombre limité de relations. Il obéit ainsi à la volonté de Duras de réduire ou de négliger tout ce qui n'a pas directement affaire avec le but principal de l'oeuvre. Le décor est presque schématique et la même incomplétude caractérise la représentation des personnages. L'auteur signale qu'elle a "essayé de nettoyer l'espace". Trait commun aux deux oeuvres, le désir et l'amour sont associés aux idées de la douleur, de perte, de dissolution et de mort. C'est là toute l'ambiguïté déchirante de l'existence humaine présentée dans l'oeuvre de Marguerite Duras.

\*

Toutefois, avant d'approfondir la question concernant l'amour et le désir dans les deux oeuvres choisies, nous nous attacherons à mettre en lumière les contrastes prépondérants établis dans chacune d'elles en raison, notamment des conséquences thématiques importantes qu'ils engendrent.

Le titre "*Moderato cantabile*" présente à lui seul une opposition essentielle à la compréhension de l'oeuvre. C'est une expression musicale bâtie sur une antithèse, à savoir "modéré" d'une part, "chantant" de l'autre. Ainsi, la notion "cantabile" définie comme "mélodie chantante, à exécuter de manière particulièrement expressive" s'oppose à "moderato" qui "évoque un mouvement modéré". Là où "moderato" exige un contrôle, une restriction, "cantabile" représente la liberté d'expression et

l'émotivité. L'évolution intime d'Anne Desbaresdes illustre la transition "moderato - cantabile". Se rangeant d'une manière générale du côté moderato au début du roman, elle passe peu à peu du côté cantabile à mesure qu'elle se prépare à se donner toute entière, jusqu'à sa mort, pour sa grande passion. Habitant à l'origine de l'autre côté de la ville, épouse d'un grand bourgeois, elle va quitter peu à peu son milieu, "le plus beau quartier de la ville", et le gynécée de la maison, "la maison la plus calme de la ville". Cette sortie implique du même coup qu'elle s'échappe de l'Ordre et de la Loi représentés par son mari et par le milieu du côté moderato. La fuite n'est pas simple. Anne Desbaresdes est vite reconnue à cause de la haute position de son époux. Ainsi Chauvin, ancien employé dans l'entreprise du mari, l'a observée pendant longtemps à la suite d'une réception remontant à un an.

Vous êtes Madame Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Vous habitez boulevard de la Mer (41).

Le boulevard de la Mer est une image qui renvoie à l'opposition moderato/ cantabile. Anne réside à l'extrémité du boulevard tandis que le café où le meurtre dramatique a eu lieu se trouve à l'autre bout du boulevard.

Anne Desbaresdes est intimement liée à son enfant unique, un fils. Les leçons de musique de ce dernier l'amènent aussi chaque vendredi à partir de l'autre côté de la ville, dans le milieu ouvrier. Assez symboliquement, ce monde deviendra le côté cantabile, le lieu du meurtre vers lequel Anne Desbaresdes sera attirée avec une force déterminante, cherchant à copier d'une certaine façon, le crime passionnel avec Chauvin. Tous deux sont guidés par une force que la raison ne peut, ou ne sait maîtriser:

- Il m'avait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin.
- Je suis venu moi aussi pour la même raison que vous (45).

Il y a deux relations émotionnelles dans *Moderato cantabile*. L'une est l'amour d'Anne Desbaresdes pour son fils, l'autre est l'aventure sado-masochiste d'Anne Desbaresdes avec Chauvin. Cette dernière répond à

une invitation fournie par une relation hors-texte, celle des amants du café dont nous ne connaissons que l'issue tragique quand l'homme tue sa maîtresse. Ainsi, toutes les histoires émotionnelles se rangent du côté cantabile dans l'oeuvre. Quoique la relation entre Anne Desbaresdes et Chauvin ne soit que peu racontée, baignée dans un climat érotique, toujours cachée, toujours non-dite, elle se fait toutefois de plus en plus envahissante, par la force des métaphores que l'auteur crée autour d'elle.

La musique constitue l'une de ses métaphores et forme un lien entre Anne Desbaresdes et son amour. Elle est présente dans sa relation avec son fils et, indirectement, avec Chauvin. Examinons dans un premier temps l'amour maternel d'Anne Desbaresdes:

La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulait ou non, et elle s'abattit de nouveau sur la mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent (99/100).

Tandis que l'amour d'Anne Desbaresdes pour son fils est nommé "damnation", la musique ferme les portes de l'enfer. Le rapport d'Anne et de son fils décrit laisse entrevoir le signe prémonitoire et menaçant des conséquences possibles du désir. De cette manière, le désir d'Anne pour Chauvin et l'amour qu'elle porte à son fils sont étroitement liés. Les deux rapports ne sont pas fixés définitivement à leur place. Leur nature et leur portée se chevauchent, entre autres dans cette dernière citation, par les allusions à la mort et à la perte, à une certaine violence. L'idée est renforcée par l'image du cri conciliant le désir érotique et l'amour maternel: "une fois, j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant" (54). Ce "peut-être" fournit une réserve quand au rapprochement entre les deux types de relation. Il n'est donc "peut-être" pas vraiment question d'un amour incestueux. Stephanie Anderson (*op.cit.*) renchérit sur la question: "la force accablante de l'amour absolu de la mère pour le fils fait converger amour maternel et désir".

L'assouvissement de l'amour durassien semble indiquer une déchirure. Dans *L'Amant*, il y a un fossé entre la famille de l'adolescente et le chinois. De même, Anne Desbaresdes fuit son mari pour retrouver

Chauvin. Dans cette dernière liaison, la coupure est symbolisée, d'une part, par la fleur qui fane, d'autre part, par le cri.

L'image saisissante qui symbolise le désir même, c'est le magnolia, cette fleur qui pousse devant la fenêtre de la chambre d'Anne Desbaresdes. Elle en a fixé une à sa robe la première fois que Chauvin l'a vu. Lui, il *voit* la fleur, son désir. Le magnolia joue un rôle prépondérant le soir où le désir d'Anne et de Chauvin atteint un paroxysme érotique (quoique platonique). Les deux sont séparés, elle à l'intérieur, lui à l'extérieur. Comme la première fois que Chauvin l'a vue, il y a un an, Anne porte une fleur de magnolia entre ses seins à moitié nus. Dehors, l'homme ne peut trouver le repos. Il erre pendant que "L'encens des magnolias arrive toujours sur lui, au gré du vent"(131). La fleur est une image qui crée la relation entre les deux "amants" ce soir-là. Le magnolia sur la robe d'Anne fane quand la mort métaphysique de la femme a lieu, la mort transcendante qu'elle cherche. L'image du magnolia recèle toute cette dimension symbolique dans la citation suivante: Elle soulève une nouvelle fois sa main à hauteur de la fleur qui se fane entre ses seins et dont l'odeur franchit le parc et va jusqu'à la mer" (135). L'événement intervient au moment où Anne Desbaresdes, plantée dans sa solide bourgeoisie, fait scandale. 'Cantabile' va donc représenter tout ce que le désir génère de désordre, de dissolution et d'irraisonnable.

Une autre image frappante dans *Moderato Cantabile* qui renforce l'opposition par rapport au côté 'moderato', c'est celle du cri. L'intrigue, dans le livre, démarre avec le cri de l'amante dans le café. À la fin de l'histoire, Anne Desbaresdes "cria presque" (153). C'est très peu noble, très "bas" de crier. Point culminant du récit, le cri fait scandale. Il est obscène parce qu'insoutenable, véritable, authentique. De plus, le cri est lié aux actes de violence insensée, de cruauté, et à la folie. Enfin, et surtout, le cri émane d'un corps désorganisé, qui a perdu tout contrôle, touché peut-être, par une certaine folie. Il symbolise l'abandon de la raison vaincue par l'émotion spontanée: C'est un hurlement à l'amour.

\*

Le récit autobiographique de *L'Amant* met aussi en exergue le thème de l'opposition entre la famille, tout ce qu'elle représente, et le chinois, objet

de désir. La jeune fille de quinze ans et demi est tiraillée entre les deux tendances. L'oeuvre de Marguerite Duras est imprégnée du climat familial qu'elle a connu. Cette famille revêt une importance réelle mais ambiguë. Elle est à la fois destructrice et génératrice:

C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai (93).

Or, l'adolescente ne peut véritablement échapper à l'emprise de cette famille qu'elle décrit comme un lieu terrible. Elle la porte en elle, où qu'elle aille:

C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le Cholen. De l'autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé (93).

L'autre côté du fleuve devient une copie de la famille quand elle y pose le pied. La famille de la jeune fille crée une atmosphère qui rend tout amour véritable impossible. Le frère aîné destructif donne le ton. Il jouit de l'attention exclusive de sa mère qui l'aime.

L'opposition entre la famille et l'amant se fait imprécise, floue dans le roman *L'Amant*. L'absence de père entraîne des conséquences déterminantes dans les relations émotionnelles, et sexuelles, des membres de la famille. Le frère aîné abuse d'un pouvoir tyrannique sur les autres au point que l'auteur écrit: "Nous haïssons la vie, nous nous haïssons" (69). Dans cette ambiance chargée de tensions, lourde de sentiments incestueux, la mère et le fils aîné, la jeune fille et ses deux frères entretiennent des rapports ambivalents. Ainsi, l'aîné des garçons est le seul que sa mère nomme: "mon enfant" et avec lequel elle désire être enterrée: "Eux-deux seulement. C'est juste. L'image est d'une intolérable splendeur" (99). Face à l'intensité de la relation au-delà de la mort, l'auteur prend une position ambiguë dévoilée dans le recours à l'antithèse "intolérable splendeur". L'idée d'inceste s'insinue en effet aussi dans le rapport de la jeune fille avec son frère aîné quand Marguerite Duras écrit:

Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer [...] présente dans le corps, dans la pensée [...] en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable au corps de l'enfant [...] cela parce que le mal est là (78).

Deux ombres passent dans la chambre quand l'adolescente fait l'amour avec son amant, celle d'un jeune assassin et celle d'un jeune chasseur. Ces présences convergent vers le personnage du frère aîné, associé à la jouissance.

Tandis que le frère aîné représente la guerre, la violence, le mal ("il l'avait vendue elle, sa mère" 96), le frère cadet incarne la vulnérabilité.

Cette unité hétérogène qu'est la famille s'oppose aux impressions de douceur, d'amour, d'enfance, de nouveauté, d'inconnu et souvent d'eau qui émanent tant de l'amant que du petit frère. Quoique l'adolescente soit considérée par la société comme une "enfant prostituée", la victime dégoûtante d'un chinois riche et plus âgé, la vulnérabilité, la sensibilité de l'amant dominant les descriptions à son sujet. Il peut ainsi pleurer, fournissant à la jeune fille une invitation à exprimer ses sentiments:

Les baisers sur le corps font pleurer, on dirait qu'ils consolent. Dans la famille je ne pleure pas. Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi [...] Il met sa tête sur moi et il pleure de me voir pleurer (58).

La communion des pleurs symbolise là une relation qui dépasse le rapport physique, atteint à la dimension de l'amour qu'un parent porte à son enfant et vice-versa.

L'intensité du moment effleure l'amour véritable que la perspective associe traditionnellement à l'amour inépuisable de l'enfant pour ses parents. Cette constance de sentiment est absente dans la famille de la jeune fille où se côtoient la haine et l'amour. L'amant est le seul représentant de l'amour réel.

Le désir est pour sa part figuré dans sa forme la plus pure au travers du personnage d'Hélène Lagonelle: "Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle" (92). C'est un désir érotique et violent qui s'intègre

dans le désir du chinois quand les identités de l'amant et de l'amie se fondent l'une et l'autre: "Hélène Lagonelle est de la Chine" (92).

Pour accéder au désir, l'héroïne doit vivre une transition. Son accomplissement exige un passage symbolisé par la traversée du fleuve, illustré par le port du chapeau d'homme. Le déplacement géographique du bateau qui transporte l'adolescente constitue un moment décisif de sa vie qu'elle n'a pu figer sur une photographie. Il lui manque cette "image" qui "n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve" (17). L'héroïne n'est pas statique, mais déjà "en circulation", comme en témoigne son chapeau, signe d'une enfance qu'elle abandonne pour devenir ce qu'elle sera, une jeune fille "mise à la disposition de tous [...] mise dans la circulation [...] du désir" (20), instrument de conciliation qui la rend complète, la "fait tout entière à lui seul". Par ce chapeau, se retrouvant elle-même, elle se livre à la disposition de tous.

\*

Les deux oeuvres de Duras constituent une illustration détaillée de la conception de rapport sujet/ objet; plus précisément peut-être l'image de la femme traditionnellement exposée comme objet de désir subit une subversion sous la plume durassienne: Le sujet devient objet, le tyran devient victime et vice-versa. Les termes couvrent ainsi un champ d'emploi plus large, empiètent sur d'autres espaces: Dans *L'Amant*, l'adolescente tiraillée entre un frère aîné dictateur et un cadet qui se pose en victime s'approprie les deux tendances et se fait fait sado-masochiste. Elle a ainsi une propension à se faire détruire qui réapparaît, comme l'indique Stephanie Anderson (*op.cit.*), dans de rares morceaux de dialogue de *Moderato cantabile* qui servent à commenter l'obsession érotique de l'héroïne.

La focalisation de la narration sur le personnage féminin principal du roman décèle le dilemme de la subjectivité féminine. Anne Desbaresdes oscille entre le statut de sujet et celui d'objet. L'équivoque dépend du point de vue. Elle est le sujet du récit, mais elle n'est pas la focalisatrice. Dès qu'elle énonce sa subjectivité, son

point de vue, elle est confrontée à une armée de voix qui la transforment en objet et l'accusent (133/ 134).

Anne Desbaresdes est certes décrite telle un objet. Son mari l'excuse, ne l'accuse pas ouvertement, parle d'elle à la troisième personne ("Anne est en retard, excusez Anne" (68) et prend une distance par rapport à la provocation que ses actes représentent. Chauvin est, pour sa part, la deuxième voix masculine qui la transforme en objet et l'accuse par des insinuations. («Jamais vous n'avez crié, jamais" (46). Les autres enfin, toute la ville, parlent de l'histoire scandaleuse d'Anne Desbaresdes. Or, dans sa quête érotique, Anne pousse la transformation d'elle-même en objet jusqu'au bout. Elle se déduit, annihile toute subjectivité en elle. Elle devient le dernier des objets, une morte. Sa démarche est active, elle se rend elle-même objet, à travers sa relation avec Chauvin.

La présence d'une volonté dans le processus d'«objectivisation» est exprimée par le jeu des regards dans les oeuvres *Moderato cantabile* et *L'Amant*. Stephanie Anderson (*op.cit.*) écrit sur Anne Desbaresdes que "Chauvin la révèle aussi à elle même comme femme qui regarde et qui se donne à regarder". Anne accepte ainsi de voir et d'être vue; elle devient d'un coup sujet et objet. De même, dans *L'Amant*, la jeune fille s'expose aux regards de l'homme. D'un point de vue féministe, le début du roman peut inquiéter le lecteur si l'on considère le risque de jugement de l'apparence selon des critères de beauté et d'âge auquel la femme est exposée. Rapidement toutefois, et en accord avec le renversement de la pensée binaire traditionnelle que nous avons évoqué plus tôt dans notre étude, la conception durassienne s'affirme: La jeune fille est observée par le chinois, mais la beauté qu'il discerne se distingue de la traditionnelle association avec l'apparence. La mise en scène trouve en fait sa source ailleurs: Cette photographie imaginaire, qui n'a pas été prise pendant la traversée de Mekong incarne le regard rétrospectif de l'écrivain sur elle-même en tant que jeune fille. Ce regard traduit le caractère actif, générateur, opérateur de la jeune fille dans le roman.

N'oublions toutefois pas, que le récit de *L'Amant* expose "une histoire qui n'existe pas". Ni l'histoire, ni les personnages ne sont statiques. Comme Hewitt (*op.cit.*) indique, c'est un "hall of mirrors". Ainsi, l'aspect central de l'autobiographie est que la femme, jeune ("elle")

ou vieille ("je"), détient le contrôle des regards. Qu'ils s'agisse des siens ou de ceux des autres, ils sont tous soumis à ses propres désirs. Loin de correspondre à la conception sartrienne du regard "néantisant", le regard durassien est apte à prendre et à donner. En effet, dans le roman *L'Amant* où, comme si souvent chez Duras, le rôle féminin est examiné par rapport à l'homme, et l'importance de la relation n'est ni esquivée ni niée. L'adolescente de douze ans est consciente des regards masculins qui se posent sur elle et l'auteur ne s'en indigné pas. Avec confiance et certitude, la jeune fille se livre volontairement aux regards masculins parce que ceux-ci ne parviendront jamais à faire d'elle leur sujet, à se l'approprier. Contre toute pensée traditionnelle elle ne devient pas un objet, ni une victime; ce, parce qu'elle recèle une force active qui renverse la situation. Sa conscience et son désir constituent les éléments caractéristiques de son pouvoir sur l'homme, instrument d'«attaque». Contrairement aux femmes de la colonie en situation d'attente, elle prend l'initiative. Selon Hewitt (*op.cit.* :111), son optique est "a willfull breaking of social and sexual codes and is embodied in a narrative that erodes standard oppositions between dominator and dominated". Après qu'ils ont fait l'amour pour la première fois, sur sa propre initiative, elle reconnaît son désir de lui: "Il lui plaît, la chose ne dépendait que d'elle seule" (48). Sur les plans de l'expérience et des moyens financiers, elle lui est certes inférieure, cependant elle échappe à toute exploitation sexuelle, physique, à toute étiquette de victime, peut-être comme l'explique Hewitt (*op.cit.*: 48) "by undoing the pretenses of romantic love "quand elle confie à l'amant "Je préférerais que vous ne m'aimiez pas".

Cette dernière citation va dans le sens de ce que Duras nomme "en circulation", expression reprise par Hewitt dans son étude ("in circulation"), soit, pour la jeune fille, "not belonging to anyone, possessing noone, - being replaceable, make others replaceable". De l'acte d'amour, de cette philosophie de "l'être en circulation", elle tire sa jouissance sans s'impliquer dans une histoire d'amour romantique.

Dans cet ordre d'idées, le personnage féminin chez Duras peut être représenté comme une force dynamique perverse où les positions archaïques de sujet et d'objet sont renversées, où les oppositions de l'actif et du passif n'obéissent plus aux attributs d'un sexe dans un ordre

hiérarchique. La passivité et le silence peuvent tout autant l'emporter sur le discours et l'engagement actif.

En étant "en circulation", la jeune fille s'oppose à la possession de son amant. Elle peut jouir grâce à la reconnaissance plénière de son désir. La conception personnelle de l'homme et de l'adolescente quant à leur relation les fixe l'un par rapport à l'autre: sentimentalement invulnérable, elle domine son amant avide de romantisme (il aimerait se confronter à son père pour défendre son droit de l'épouser par exemple): "je préférerais que vous ne m'aimiez pas", dit-elle. Elle insinue de cette façon qu'il est lui-même "échangeable" et le réduit au statut d'amant professionnel apprécié sur le moment pour ses performances amoureuses. Il devient du même coup une sorte de prostitué.

\*

La différence des sexes est fondamentale dans les deux œuvres étudiées. La valorisation du pôle féminin mène à la contradiction et à l'ambivalence par rapport à l'opinion. Ceci s'exprime d'ailleurs par opposition aux canons de la logique. Andersen (*op. cit.*) aborde les oppositions corps/ tête, sensibilité/ rationalité, circularité/ linéarité, intuition/ logique, différence/ identité pour illustrer les caractéristiques de la subversion chez Marguerite Duras. Opter pour la perspective féminine est à la fois un choix féministe et un choix artistique de l'auteur, qu'on résume sous l'appellation "rhétorique de la différence". Comme la valorisation des qualités de l'informe et du désordre, les descriptions qui dépassent le domaine du quotidien appartiennent à cette rhétorique.

Dans ce cadre s'inscrit la description durassienne du désir. La perversité, la mort, la dissolution de l'identité sont des traits de ce désir que nous étudierons maintenant. Nous nous attarderons également à la question du désir imité en nous appuyant sur la notion de prédestination en tant que fondement spirituel de l'œuvre affirmé pleinement dans l'expression du désir.

L'idée de prédestination apporte sa lumière dans la compréhension de la vie et de l'œuvre de Marguerite Duras. Dans *L'Amant*, avant sa rencontre avec le chinois, la jeune fille porte déjà en elle le désir. "J'avais en moi la place du désir", dit-elle et compare ce dernier à l'alcool:

Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça [...] De même que j'avais en moi la place du désir (15).

L'expérience avec l'amant est une étape décisive dans le processus de compréhension et de reconnaissance. Après sa séparation d'avec lui, elle saisit le sens de sa vie: "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" (126). Ceci confère à l'oeuvre un ton globalement défaitiste, dont le chapeau est la représentation la plus symbolique:

sous le chapeau d'homme [...] Elle a cessé d'être *une donné brutale, fatale, de la nature*. Elle est devenue, tout à l'opposé, *un choix contrariant de celle-ci, un choix d'esprit* (20. Nous soulignons).

Le même défaitisme imprègne le roman *Moderato cantabile* dans une expression plus directe: Le "désir inassouvi" de la femme et celui de l'homme se laissent dériver par la force d'un destin qu'ils n'ont "aucun choix d'éviter", vers le lieu du meurtre passionnel. Là encore, désir et mort sont étroitement liés.

L'idée de prédestination qui réside dans l'histoire des deux couples, Anne Desbaresdes et Chauvin d'une part, la jeune fille et le chinois d'autre part, nous paraît prendre racine dans l'existence de modèles du désir. Dans *Moderato cantabile* le couple modèle est introduite en tant que tel. Il s'agit des amants du café. Ce sont les yeux de l'assassin qui révèlent la vérité essentielle de son désir:

Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, *exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir* (23. Nous soulignons).

Ce désir nu, placé au-dessus de toute autre réalité, transcendant la mort, Anne Desbaresdes l'avise et le convoite. Pour l'atteindre, elle essaiera de recréer avec Chauvin l'histoire des deux amants et de se poser comme victime d'un rapport sado-masochiste, un peu comme l'image du saumon, du canard et des oiseaux de mer au menu de la grande fête bourgeoise.

En quête de ce dépassement du désir au-delà de toutes limites y compris celles de la mort, le couple "plagiat" sort du cadre social et humain afin de se retrouver et d'accéder à une identité et à une existence. De même, la petite fille de *L'Amant* se donne des modèles de désir auxquels elle s'identifie. L'histoire de "la Dame" en fournit un. Son récit aboutit au suicide du jeune amant quand elle décide de se séparer de lui. "Elle venait, à ce moment-là, d'avoir trente-huit ans. Et dix ans alors l'enfant. Et puis maintenant seize ans tandis qu'elle se souvient" (110).

L'épisode semble s'être subrepticement glissé dans l'inconscient de notre héroïne, jouant le rôle de générateur caché pendant ces six années de la vie de la jeune fille. Il est reproduit enfin dans la relation avec le chinois. Un parallèle est dès lors établi entre les identités de la femme et de l'adolescente. Au travers du désir, reconnu et goûté par ces deux figures féminines - par opposition à la mère de l'héroïne -, la jeune tire de l'expérience de la dame une identité positive:

La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste [...] 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* (111. Nous soulignons).

L'idée de mort est donc indissociable du désir durassien. Peut-être faut-il parler de deux types de mort dans ce contraste: la mort vivante d'une part, celle que nous venons d'évoquer en tant que mélancolie ou destruction psychique et la mort réelle, physique. Toutes deux apparaissent dans les romans *Moderato cantabile* et *L'Amant*, exprimées dans toute leur violence masochiste comme conséquence destructive du désir. Tout comme la perversité sado-masochiste fait triompher le désir illicite, destructeur, "mortel" chez Anne Desbaresdes, le désir qui guide l'héroïne dans *L'Amant* aboutit à une volonté de mourir: "Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer" (138).

La perte du frère de l'héroïne et celle de son amant convergent textuellement vers les données de mort et de désir lorsque l'héroïne pense au suicide sur le bateau. En fait, elle reconnaît son amour pour les deux figures masculines à partir du moment seulement où elle les a perdues. Là, ne lui restent que le vide, la nudité. Tant qu'elle a la chance de vivre un amour avec l'amant chinois, elle ne reconnaît pas cette possibilité, fermée en corps et en esprit à la pensée même de l'amour. À l'intérieur du cadre de la relation quasi pédophile entre la jeune fille de quinze ans et de son amant deux fois plus âgé, la révélation du désir de mourir et le maintien du désir au-delà de la mort apparaissent dans toute leur force. À ce stade, sans doute, le désir durassien devient amour. Le chinois aime l'adolescente jusqu'à la mort; en écho, mais avec le recul que confère la vieillesse, elle reconnaît l'importance de leur rapport dans sa vie et procure à l'amant la place d'honneur dans son autobiographie.

La nudité s'affirme plus violemment encore peut-être dans l'extrait de *Moderato cantabile* où, paroxysme de perversité et de crudité, Anne se laisse traiter comme une bête par son amant. Duras écrit:

il a été obligé de la chasser loin de lui, même loin de la maison, très souvent [...] Elle s'en allait quand et comme il le voulait, malgré son désir de rester (118).

L'héroïne écoute en regardant cet homme qui explique "comme dans le guêt, une bête" (118). Deux pages plus loin, elle le presse à prononcer clairement. "Oui, une chienne" (120). Anne fait ainsi figure de femme qui jouit selon une perspective propre à la pornographie. Stephanie Anderson (*op. cit.*: 51/ 52) explique ainsi que la personnalité féminine meurt, déniée dans la jouissance, remplacée par une animalité qui dénote une sexualité non-apprivoisée.

Nudité et animalité sont exacerbées dans les évolutions intimes des héroïnes de nos romans jusqu'au point culminant de l'expérience érotique: la dissolution de l'identité. Cette dernière donnée s'exprime chez Anne Desbaresdes au travers de descriptions de son corps: "son ventre de sorcière" et le désordre de ses cheveux sont les caractéristiques d'«une sorcière», et trahissent le chaos de son existence et de son être. Son identité sociale et individuelle se désagrège tout en se

confondant avec l'image de la maîtresse assassinée. Dans la phrase "Elle ne parlera plus jamais" (151), il est impossible d'indiquer avec certitude l'identité à laquelle réfère le pronom "elle". S'agit-il d'Anne ou de l'amante tuée? Les deux destinées sont définitivement rivées l'une à l'autre. L'identification est totale. En proie au désir, à la passion extrême, elle est condamnée à la désagrégation. Par opposition à ce corps fou en perdition, la dissolution de l'identité dans *L'Amant* est représentée par la folie spirituelle de la mère de l'adolescente:

L'épouvante venait [...] de ce qu'elle était assise là même où [...] la substitution s'était produite [...] mais que justement cette identité qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu (105).

C'est avec peur que la jeune fille se heurte à la folie maternelle. Cette dernière pourrait d'une part entraîner une séparation d'avec ses enfants (104), d'autre part toucher par contagion notre héroïne: "Je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de folie" (104). Or, la folie de la mère semble provenir d'un désir trop contenu, ignoré, inexprimé. Unie à cette folie durant un court instant, en symbiose avec la figure maternelle à laquelle elle s'identifie, l'héroïne risque de sombrer dans la dissolution de son identité: "Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de crier. J'ai crié" (105/ 106). La communion dans la folie s'interrompt au moment-même du cri. Là, la jeune fille s'arrache de l'emprise maternelle pour renaître au désir.

\*

Avec le recul de l'écriture et de l'âge, Marguerite Duras révèle l'ambiguïté du désir. En s'offrant à l'amour durassien, au désir, la figure féminine perd la vie. L'œuvre de Duras tend ainsi à prouver une forme d'incompatibilité entre le désir et la préservation de l'identité. Aucune réponse n'est donnée. L'identité humaine est-elle capable de soutenir le désir et l'amour sans s'effriter dans le néant?

Dans un temps, l'auteur rédige une autobiographie (*L'Amant*) basée sur l'histoire d'un désir, dans l'autre (*Moderato cantabile*) elle balaie toute la portée de sa création dans une déclaration: "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" (34/ 35).

## **Bibliographie**

### **Œuvres de Marguerite Duras:**

*Moderato cantabile*. Paris, Les éditions de Minuit, 1958, réimpr. 1971.

*L'Amant*. Paris, Les éditions de Minuit, 1984.

*Des Journées entières dans les arbres*, suivi de *Le boa - Madame Doclin - Les chantiers*. Paris, Gallimard, 1954.

*Marguerite Duras*. Paris, Editions Albatros, 1975.

### **Ouvrages de critique:**

Anderson, Stephanie. *Le discours féminin de Marguerite Duras*. Genève, Librairie Droz S.A., 1995.

Duras, Marguerite, Jacques Lacan, Maurice Blanchot et al. *Marguerite Duras*. Paris, Albatros, 1975.

Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes*. University of Nebraska Press, 1990.

Vircondelet, Alain. *Marguerite Duras: une étude, une biographie, une bibliographie*. Dans: *Écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Seghers, 1970.