



Un nouveau langage pour peupler le corps dans *L'Amant*, Marguerite Duras

A New Language to Inhabit the Body in The Lover, Marguerite Duras

Laureta Mema

Université de Tirana, Tirana / Albanie

lauretamemav@gmail.com

Résumé : Dans *L'Amant*, résonnant les critiques poststructuralistes et féministes, Marguerite Duras déconstruit les mythes du corps féminin en renversant la dichotomie *homme-femme* et reconstruit un autre univers en introduisant des sujets traditionnellement tabous et marginaux comme l'homosexualité, la prostitution et l'inceste. En effet, Duras représente un langage innovateur et révolutionnaire qui rompt avec les discours patriarcaux de la première moitié du vingtième siècle. Au lieu de parler d'*elle* comme un sujet féminin rendu objet par le regard masculin, Duras renverse le discours patriarcal peignant la femme comme un sujet légitime qui se regarde et qui expérimente son corps ainsi que celui d'autrui. Le corps s'enrichit avec des connotations qui le libèrent, tout en reconnaissant l'aliénation qui le hante. Écrire pour Duras est une symphonie nouvelle qui ouvre les portes de la mémoire. Écoutons-la que ce soit dans son emprisonnement ou sa libération !

Mots clés : discours ; identité ; corps ; sexualité ; féminisme.

Abstract: In *The Lover*, Marguerite Duras echoes the critical studies of the poststructuralists and feminists, when she deconstructs the myths of the female body, breaking the patriarchal dichotomy *man-woman*, while reconstructing another universe which includes subjects that have been traditionally marginalised (homosexuality, prostitution and incest). In fact, she represents an innovative and revolutionary language that contrasts with the patriarchal discourses of the first half of the twentieth century. Instead of speaking about *her* as a feminine subject objectified by the male gaze,

Duras creates a new discourse that represents woman as a legitimized subject that fixes her gaze on her body, living its erotic desires and embracing those of others. Duras elaborates the discourse of the body adorning it with new connotations that liberate it, while recognizing the alienation that haunts it. Writing for Duras becomes a new symphony that opens the doors of memory. Let us listen to it both in its imprisonment and its liberation.

Keywords: discourse; identity; body; sexuality; feminism.

Les critiques admettent que l'œuvre de Duras est très complexe à définir avec une seule étiquette, tout en suivant différentes approches (féministe, autobiographique, surréaliste, etc.) pour le faire comprendre. Duras est certainement une des écrivaines Françaises les plus connues, mais elle a toujours souligné qu'elle ne croyait pas avoir beaucoup de choses en commun avec ses féministes contemporaines. D'ailleurs, elle a aussi refusé de participer à la création des mouvements littéraires comme le Surréalisme, même si les critiques insistent à rapprocher l'écrivaine avec ces mouvements ou d'autres. Certainement Duras doit avoir beaucoup à partager dans le monde littéraire, mais elle a aussi raison de refuser d'être étiqueté avec des *-ismes* qui échouent à la faire comprendre comme écrivaine. La première moitié du vingtième siècle représentait encore des écrivains obsédés à imaginer et utiliser le corps féminin à leur guise. Ainsi, André Breton écrivait dans *Le Premier Manifeste du Surréalisme* : « L'essentiel n'est il pas que nous soyons nos maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour, aussi ? [...] L'homme propose et dispose » (BRETON, 1985, p. 28). Les surréalistes avaient créé une élite masculine qui prétendait faire la révolution : « On a suspendu une femme au plafond d'une chambre vide, et chaque jour nous recevons des visites d'hommes anxieux qui supportent des secrets lourds » (BRETON, 1985, p. 28). La femme dans leur emprisonnement textuel n'est qu'inspiration, ou ce que Judith Butler et d'autres féministes appellent « corps sexué » (BUTLER, 1990, 37) fragmenté, qui excite l'imagination masculine.¹ La femme est un corps nu, muet, qui efface son visage honteux, forcée d'être contemplée. La femme désire et parle avec la voix de l'homme ne savant pas parler pour elle-même, comme les critiques doivent

¹ Mais ce corps sexué est imagine par les hommes : « Key for Butler is the insistence that nothing is natural, not even sexual identity » (LEITCH, 2001, p. 2485).

reconnaître.² Il serait donc difficile de rapprocher l'esthétique de Duras avec celle des surréalistes puisque même si son écriture automatique leur fait écho, elle s'est engagée au plus profond d'elle-même dans des projets « humanitaires ».³

Il est intéressant de constater que les critiques, même aujourd'hui, s'obstinent à trouver l'homme qui a inspiré Duras écrivaine. La société veut toujours accrédi-ter l'homme pour avoir permis à une femme d'avoir du succès, comme si sans lui le succès ne pourrait pas être possible. Duras admet que l'expérience érotique qu'elle a pu avoir avec des hommes, ce qu'elle appelle « une passion violente », lui a fourni un discours différent pour son écriture. Cependant, c'est elle qui a toujours voulu écrire et qui a eu cette passion fatale et immédiate de créer par l'écriture : « Je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai » (DURAS, 1984, p. 93) ; « Les hommes ne supportent pas : une femme qui écrit. C'est cruel pour l'homme. C'est difficile pour tous » (DURAS, 1993, p. 21).

De manière consciente et révolutionnaire, Duras a assigné au corps des significations nouvelles. Dans *L'Amant*, elle écrit abondamment du corps féminin fragmenté entre *je, elle, la petite fille, sa mère ou le corps féminin* en général. Les critiques qui s'inspirent de la théorie de Lacan, essaient de donner une explication à cet amalgame d'*elles* et à l'absence d'un vrai nom pour l'héroïne du roman. Ils essaient désespérément de démarquer les limites entre les deux *elles* du texte, l'écrivaine et le caractère fictif. Jean-Jacques Annaud, le réalisateur

² Lisa Signory, s'inspirant de *l'écriture automatique* trouve une approche surréaliste dans l'œuvre de Duras mais reconnaît que Duras s'éloigne des surréalistes avec sa représentation des femmes : « It may seem somewhat contradictory to draw close parallels between Duras, a woman writer and Surrealism, given Surrealism's blatant and desired occultation of women as objects. The surrealist's conception of women as objects seems to contrast with Duras' concern in her works with women as subjectivities, and the conditions and oppressive attitudes and conventions under which they live » (SIGNORI, 2001, p. 11).

³ Pendant un entretien avec Alice Jardine et Anne Menke (1991, p. 77), elle s'est exprimée : « Dans mon cas, je suis occupée avec des choses d'hommes. » Comme dans son œuvre *L'Amant*, où le personnage principal, *elle*, refuse de s'adapter aux normes de la société et se singularise en faisant des 'choses d'homme', Duras se considère avoir surpassé la frontière masculine et arraché le monopole qui leur appartenait illégitimement dans le discours littéraire.

du film *L'Amant* a été obsédé par l'idée de remplacer la fiction par la réalité. Il a dû chercher l'actrice qui ressemblait le plus à Duras quand elle était jeune ; il a également essayé de découvrir la véritable histoire d'amour que Duras avait vécue en Indochine : « Cette histoire d'amour était toujours d'actualité. Tout le monde s'en souvenait, tout le monde en parlait » (ANNAUD, 1992, p. 28). En fait, il a réussi à trouver la famille de l'amant chinois et ironiquement, il les a inclus dans le film.⁴ Mais ce qui est aussi frappant c'est le commentaire de Jean-Jacques Annaud sur l'œuvre de Duras :

Marguerite Duras livrât des confidences très intimes, racontât sa découverte du plaisir charnel avec tant d'honnêteté et avouât la domination de la chair avec tant d'intégrité. L'aveu aurait été sans importance s'il était venu après une vie sans réflexion, sans interrogation, sans quête. Pourtant une dame plus toute jeune disant qu'à quinze ans elle était belle et aimée n'aurait pas dû faire vraiment novation, mais venant de Marguerite Duras, si. On ne s'attendait pas à ce que cette dame de la littérature ait pu connaître elle aussi, comme tout le monde le frémissement du désir. Et surtout, on ne s'attendait pas à ce qu'elle parlât de cet amour avec tant de force ; que le souvenir de ce plaisir l'eût à ce point hantée, que ce désir eût été assez puissant pour qu'elle accepte que cette formidable pulsion amoureuse la livre à ses instincts et lui donne envie d'en jouir et de s'en souvenir. (ANNAUD, 1992, p. 11).

Cette citation est une manifestation claire du discours masculin qui analyse ce que l'écrivaine a pu expérimenter dans sa vie. L'idée qu'une écrivaine puisse exprimer ses désirs sexuels semble bizarre pour Annaud à cette époque : « On ne s'attendait pas à ce que cette dame de la littérature ait pu connaître elle aussi comme tout le monde le frémissement du désir ». Il insiste scrupuleusement comme tant d'autres dans cette approche qui les excite. Or Duras a explicitement invité le lecteur à ouvrir une nouvelle porte qui résonne un nouveau discours rompant les chaînes de la honte : « J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très

⁴ « Le palais bleu, la magnifique demeure du père du Chinois, était toujours là au bord du fleuve, avec ses balustrades. [...] La famille du Chinois était si émue qu'un film fit resurgir le passé que certains de ses membres ont supplié pour obtenir de jouer les rôles que leurs parents avaient tenus lors de la vraie cérémonie, dans la scène où l'amant épouse celle que son père lui destinait » (ANNAUD, 1992, p. 28).

fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral » (DURAS, 1984, p. 15). Elle insiste sur l'importance de donner au corps un nouveau discours libérateur qui brise les normes et la normalité imposé par les hommes.

Sur les pas des critiques poststructuralistes et féministes, nous allons observer comment Duras introduit le corps en forgeant sa masse souple dans son propre univers. Michel Foucault nous a montré que la machine sociale crée le sexe comme une vérité de notre existence. Duras est consciente du fait que le discours est un pouvoir et que le « pouvoir-centré » crée des identités imaginaires basées dans des mythes discursifs. Son intention est de les briser rompant avec les anciens discours littéraires qui marginalisaient et privilégiaient certaines identités. Les critiques féministes soulignent l'importance de comprendre les Mythes Éternels de la femme, construits par une société patriarcale, et de les déconstruire tout en créant d'autres qui incluent les groupes marginalisés n'appartenant pas exclusivement à la dichotomie femme-homme.⁵ Susan Bordo, dans son livre *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, clarifie que l'abus envers le corps féminin est un abus de son identité :

Indeed, female bodies have historically been significantly more vulnerable than male bodies to extremes in both forms of cultural manipulation of the body. Perhaps, this has something to do with the fact that women, besides having bodies, are also associated with the body, which has always been considered woman's "sphere" in family life, in mythology, in scientific, philosophical and religious ideology. (BORDO, 1993, p. 143).

Duras prend le stylo et écrit le corps le forgeant avec un discours innovateur détruisant la pudeur féministe et donnant parole à un corps *anti-nazi* qui n'ignore pas la prostitution, l'inceste et l'homosexualité.

Duras commence *L'Amant* avec une méditation sur la métamorphose du corps de la narratrice. Elle parle du changement immédiat qui a frappé son corps quand elle n'avait que dix-huit ans, la rendant vieille. Le lecteur est confus de l'identité d'*elle* dès le début du roman. Evidemment, *elle* ne peut pas être complètement identifiée

⁵ Comme Hélène Cixous maintient : « Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text- as into the world and in history – by her own movement » (CIXOUS, 1981, p. 37).

puisque, à travers l'histoire, son corps reflète plusieurs identités : le visage détruit (*le corps de l'écrivaine*), la petite fille (*le corps de l'enfant*), le corps faible féminin, torturé par sa mère et son frère aîné (*le corps abusé*) ; le corps vendu pour la prostitution (*le corps prostitué*), le corps féminin en général dépourvu d'amour (*le corps aliéné*), le corps donné à l'amour (*le corps plaisir*) ; le corps abusé pendant l'amour (*le corps violé*) ; le corps qui ne peut être épousé (*le corps racial*) ; le corps à disposition de tous (*le corps publique*) ; le corps dans la garçonnière (*le corps intime*) ; le corps féminin jugé par la société (*le corps déshonoré*), le corps d'elle qui désire elle (*le corps homosexuel*), le corps d'elle qui désire son frère cadet (*le corps incestueux*) et le corps féminin qui brise les normes (*le corps révolutionnaire*). Ces connotations sont tressées et surgissent d'un corps modelé par le texte. La destruction des mythes d'un corps féminin 'parfait et éternel' ne doit pas perturber le lecteur comme Duras n'est pas dérangée par la lecture de son « visage détruit » à travers les tempêtes de sa vie. Comme elle le suggère, son visage doit être lu comme un livre ; pas un livre aux « traits fins » mais un livre de « matière détruite » puisqu'il est criblé de racisme, violence, folie, manque d'amour familial, abus physique et mental, absence du futur, pauvreté, déshonneur, perte, pleurs, séparation et mort :

Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée, j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. (DURAS, 1984, p. 10).

Cette déconstruction du corps par un segment de temps trop chargé émotionnellement, laisse des traces sur le corps et l'âme d'elle mais ne peuvent pas être déchiffrées. L'écrivaine nous annonce qu'elle ne nous raconte pas son histoire puisque l'histoire de sa vie poursuit l'écriture qui est complexe et qui est source d'interprétation :

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. [...] Avant j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral. Écrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. [...] Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité. Mais le plus souvent je n'ai pas d'avis, je vois que tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire, que son inconvenance fondamentale ne serait plus respectée, mais je n'y pense pas plus avant. (DURAS, 1984, p. 14-15).

Duras insiste donc sur l'effacement des contours pour libérer l'identité d'un corps frustré. Dans *L'Amant*, le corps indéfini de la petite fille suggère la destruction de la norme concernant le mythe du corps féminin imaginé. En fait, en assignant des nouvelles connotations, Duras rompt les chaînes de n'importe quelle femme qui souffre et s'asphyxie en essayant de s'adapter. Considérons par exemple la manière dont *elle* est habillée : elle porte un chapeau d'homme, une ceinture appartenant à ses frères, un rouge à lèvres, des chaussures à talons hauts en lamé or, une robe transparente très décolletée et un anneau de fiançailles. Ces habits sont un mélange d'identités : elle n'est pas une enfant ; elle n'est pas une femme ; elle n'est pas une fiancée et elle n'est pas un homme. Qui est elle alors ? Elle est les quatre en même temps et beaucoup plus que cela : elle est la foule. Le fait qu'*elle* n'a pas un nom suggère qu'*elle* s'identifie avec '*elle*' en général même si l'intention de l'auteur est de créer un caractère unique d'*elle* : « aucune femme », « aucune jeune fille », « aucune femme indigène non plus ». En plus, Duras nous montre la provocation qu'*elle* poursuit pour susciter le regard. Elle ne fuit pas comme la société le veut. Elle choisit au contraire de cesser « d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit » (DURAS, 1984, p. 19). Son corps fragile devient volontairement un objet du regard viril, « musc et rose », dirait Charles Baudelaire, mais elle retourne ce regard

devenant consciente de la présence d'autrui qui l'observe, choisissant de le fixer avec son propre regard. Ainsi, quand le Chinois vient lui rendre visite à l'internat, elle avance vers la voiture et embrasse érotiquement la glace ; elle sait que l'homme à l'intérieur la regarde, la poursuit « traditionnellement » mais au lieu d'être seulement regardée, elle ferme les yeux et embrasse les lèvres désirées et imaginées. Elle assure son prétendant que c'est son propre désir qu'elle veut résonner : « Il me dit : tu es venue parce que j'ai de l'argent. Je dis que je le désire ainsi avec son argent, que lorsque je l'ai vu il était déjà dans cette auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j'aurais fait s'il en avait été autrement » (DURAS, 1984, p. 20).

Duras singularise l'héroïne en lui accordant aussi un discours révolutionnaire érotique. Quand elle est dans la chambre avec son amant, elle est différente des autres héroïnes des romans qui sont écrasées par la pudeur ou l'ignorance de leur corps. À la différence des filles naïves et perdues, qui attendent l'homme pour leur montrer leur corps et qui rechignent par timidité à faire l'amour, dans *L'Amant* c'est elle qui prend les devants en le déboutonnant et l'invitant à assouvir sa passion. Regardons ce passage où l'amant est décrit :

Le corps est maigre, sans force, sans muscles [...], il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. Elle ne le regarde pas au visage. Elle ne le regarde pas, Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnu nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. (DURAS, 1984, p. 49).

Ainsi, la virilité est anéantie, un autre corps, sans masculinité est préféré. Serait-il parce que dans l'amour le corps est féminisé : « dans toute homme qui parle l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui souffre, est miraculeusement féminisé » (BARTHES, 1977, p. 20). Duras voit différemment *la féminisation* de l'amant expliquant dans *Les Parleuses* la violence (que Georges Bataille a souligné dans *Érotisme*) qui la dégoûte :

Mais, vous ne voyez pas ? Ils vivent tous dans la nostalgie de la violence. Du muscle. [...] Il y a un para chez tout homme. Certains osent parler de la nostalgie des guerres, mais je vois que c'est une nostalgie très inavouée, hein ? [...] mais ils le sont tous, je crois que

tout homme est beaucoup plus près d'un général, d'un militaire que de la moindre femme. [...] C'est la chasse phallique, c'est un phénomène de classe. Faut bien le dire. (DURAS; GAUTHIER, 1974, p. 33).

Dans l'œuvre, la répétition d'*elle* est remarquable, renforçant son activité face à la passivité de son amant ; prouvant qu'elle est, ce que Charles Baudelaire appellerait avec horreur une Madame Bovary, « femme d'action ». Elle sait quoi faire, elle n'est pas timide, elle impose sa présence avec sa force et sa beauté : « Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci » (DURAS, 1984, p. 46). Elle caresse pour savoir. Duras injecte ainsi la stratégie discursive, « à la Foucault », savoir est égal au pouvoir : « c'est elle à savoir. Elle sait. À partir de son ignorance à lui, elle sait tout à coup : il lui plaisait déjà sur le bac. Il lui plaît, la chose ne dépendait que d'elle seule » (DURAS, 1984, p. 48). L'amant est soumis à ses caresses et à un amour abominable. Abominable, parce qu'au lieu de rêver à une relation d'amour (comme la femme traditionnelle qui demande à son amant de lui jurer un amour éternel), elle lui demande l'opposé : « que ce qu'elle veut c'est qu'il fasse comme d'habitude il fait avec les femmes qu'il emmène dans sa garçonnière ». Elle le supplie de la traiter comme les autres prostituées. Cette faiblesse du corps est un terrible cauchemar que la fille sent psychologiquement envers son frère aîné. Comme l'œuvre le mentionne à de nombreuses reprises, l'amant disparaît dans la présence de l'aîné. Elle se venge de ce corps faible et non viril, en lui faisant l'amour et en le tourmentant psychologiquement.⁶

Duras renverse les mythes du corps féminin en filant aussi une critique aigüe contre les femmes qui n'ont pas le savoir primordial de leur corps. Le désir sexuel légitime d'*elle* en tant que petite fille est naturel et elle sait également que la vie sexuelle est rendue agréable non pas par l'aspect matériel de cette relation, comme les vêtements, le mari, la beauté, l'argent mais par l'essence, l'anatomie de son corps. Elle

⁶ Dans ce roman tous les corps sont aliénés et faibles. La mère est folle, elle passe les jours comme figée dans son fauteuil. L'aîné est drogué et coléreux. Le petit frère est faible et vit dans la peur de son frère aîné qui le bat et le terrorise. L'amant a un corps faible ; il est drogué, il ne fait rien et vit dans la peur de son père. La fille est faible parce qu'elle ne peut pas protéger son frère ou son amour. Chaque caractère se ressemble dans cette aliénation pénible.

ridiculise ces femmes qui se maquillent et se réservent pour le futur en oubliant en réalité leur propre vie :

Je sais que ce ne sont pas les vêtements qui font les femmes plus ou moins belles ni les soins de beauté, ni le prix des onguents, ni la rareté, le prix des atours. Je sais que le problème est ailleurs. Je ne sais pas où il est. Je sais seulement qu'il n'est pas là où les femmes croient. Je regarde les femmes dans les rues de Saïgon, dans les postes de brousse. Il y en a de très belles, de très blanches, elles prennent un soin extrême de leur beauté ici, surtout dans les postes de brousse. Elles ne font rien, elles se gardent seulement, elles se gardent pour l'Europe, les amants, les vacances en Italie [...] Elles attendent. Elles s'habillent pour rien. Elles se regardent. Dans l'ombre de ces villas elles se regardent pour plus tard. [...] certaines deviennent folles. Certaines sont plaquées pour une jeune domestique qui se tait. Plaquées. On entend ce mot les atteindre, le bruit qu'il fait, le bruit de la gifle qu'il donne. Certaines se tuent. Ce manquement des femmes à elles-mêmes par elles-mêmes opéré m'apparaissait comme une erreur. (DURAS, 1984, p. 52)

Ainsi, elle critique les femmes qui attendent avec leurs corps silencieux pour une image masculine qui mettra une étiquette à leur beauté ou donnera de la signification à leur vie. Duras est contre celles qui aliènent leur corps en le suffoquant avec des significations futiles trahissant soi-même en négligeant leurs désirs, en devenant étrangères face à leur corps. Lagonelle n'échappe pas, non plus, à la destinée de ces femmes opprimées et privées de leur identité. Elle sera mariée par sa mère, elle ne connaîtra pas la jouissance, « Il leur faut un mari ou un amant, n'importe, mais un homme, leur homme, enfin » (DURAS; GAUTHIER, 1974, p. 41).

Duras dénonce aussi la discrimination de la fille par sa mère qui détruit son innocence et son bonheur : « Je voulais tuer mon frère aîné [...]. 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 » (DURAS, 1984, p. 11). La mère préfère explicitement son fils aîné qui maltraite physiquement ses deux autres enfants. Elle dépend psychologiquement de son fils *masculin* qui remplace d'une manière l'absence de son mari. L'érotisme est nourri cette fois-ci dans la violence mortelle, ce que Georges Bataille nomme un phénomène commun dans notre humanité : « Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une

discontinuité [...]. Seulement nous pouvons en commun ressentir le vertige de cet abîme, il peut nous fasciner. Cet abîme en un sens est la mort et la mort est vertigineuse, elle est fascinante » (BATAILLE, 1957, p. 19). Quand la mère bat sa fille, l'aîné écoute derrière la porte, il sait que sa sœur est nue et il encourage sa mère à la battre :

L'épouvante soudaine dans la vie de ma mère. Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des tâches suspectes sur le linge et 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. Et elle pleure en demandant ce qu'elle peut faire avec ça, sinon la sortir de la maison pour qu'elle n'empuantisse plus les lieux.

Derrière les murs de la chambre fermée, le frère.

Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité, à n'importe quel prix, il leur faut la savoir pour empêcher que cette fille ne se perde, pour empêcher que la mère en soit désespérée. La mère frappe de toutes ses forces. Le petit frère crie à la mère de la laisser tranquille. (DURAS, 1984, p. 73-74).

Ce passage est une démonstration claire du processus continu de la violence à l'intérieur de la famille. Sa mère a des crises ; elle hurle, elle bat son enfant. Le vocabulaire que la mère possède pour maltraiter sa fille est scandaleux : « 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 ». La violence familiale transforme la petite fille ; elle fuira dans cette garçonnière, avec un étranger, pour s'oublier, pour se retrouver dans la folie d'un corps paisible, désiré, pour trouver un support spirituel. Or, elle y trouvera dans l'Eros la violence qu'elle veut fuir. L'amour comme Roland Barthes, Georges Bataille et tant d'autres révèlent, attire dans son miroir des cris

de vouloir mourir.⁷ Les positions de pouvoir dans un dialectisme hégélien s'échangent comme Julia Kristeva (1974, p. 86) le dirait

on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject [...] Not a language of the desiring exchange of messages or objects that are transmitted in a social contract of communication and desire beyond want, but a language of want, of the fear that edges up to it and runs along its edges.

Mourir dirait Jacques Lacan, ne serait que la mort de l'autre : « Cette image du maître qu'il voit sous la forme de l'image spéculaire se confond chez lui avec l'image de la mort. L'homme peut être en présence du maître absolu. Il y est originellement, qu'on le lui ait enseigné ou pas, pour autant qu'il est soumis à cette image » (LACAN, 1966, p. 172, *apud* BORCH-JACOBSEN, 1990, p. 27).

Cette violence mortelle se dévoile encore plus douloureusement pendant que la discrimination et le racisme rallume le « désir fou d'exterminer le dernier raciste » (DURAS, 1993, p. 22). Dans le roman, le racisme est explicitement mentionné dès le début. L'histoire se passe dans un pays colonisé où les colonisateurs sont complètement aliénés par eux-mêmes. Duras est frustrée par cette idée que sa mère est devenue folle dans le pays colonisé.⁸ Elle y est allée pour devenir riche mais pour

⁷ « Les chances de souffrir sont d'autant plus grandes que seule la souffrance révèle l'entière signification de l'être aimé. La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire mais la mort est engagée dans sa recherche. Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre. Il désire en d'autres cas sa propre mort » [...] il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus (BATAILLE, 1957, p. 27).

⁸ Dans ses interviews, Duras a mentionné toujours cette injustice que la mère a subi par des hommes en colonie. Le fait d'aller en Indochine était aussi une injustice. La déraison de la mère en perdant la richesse semble justifiée. Duras accepte qu'être un blanc dans les colonies, même si on ne possède rien, reste encore un privilège : « Nous étions des enfants blancs, nous avons honte, mais nous n'avions pas faim, nous avons un boy et nous mangions, parfois, il est vrai, des saloperies [...] mais ces saloperies étaient cuites par un boy et servies par lui et parfois aussi nous les refusions, nous nous permettions ce luxe de ne pas vouloir manger » (DURAS, 1984, p. 13).

finir elle a tout perdu. L'amant vit dans la peur excessive : « c'est un homme qui a peur, il doit faire beaucoup l'amour pour lutter contre la peur » (DURAS, 1984, p. 53) et il transmet sadiquement le racisme de son père : « Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec » (DURAS, 1984, p. 24). Réciproquement, la famille blanche traite le chinois comme un être inférieur, invisible, qui n'est là que pour les servir :

Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. C'est comme s'il n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu, entendu, par eux. Cela parce qu'il est à mes pieds, qu'il est posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne peux pas l'aimer, que c'est impossible, qu'il pourrait tout supporter de moi sans être jamais au bout de cet amour. Cela, parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc. La façon qu'a ce frère aîné de se taire et d'ignorer l'existence de mon amant procède d'une telle conviction qu'elle en est exemplaire. Nous prenons tous modèle sur le frère aîné face à cet amant. Moi non plus, devant eux, je ne lui parle pas. En présence de ma famille, je dois ne jamais lui adresser la parole. (DURAS, 1984, p. 65).

Le Chinois est anéanti par cette famille blanche en colonie même si totalement plongée dans la misère. Le frère aîné trouve des raisons d'humilier le Chinois et il est fier de l'utiliser pour son argent tout en imposant à sa sœur une attitude raciste ; ne pas le regarder, l'ignorer complètement puisqu'il est là de n'être pas vu mais exploité : « Mon amant est nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui me transporte de jouissance » (DURAS, 1984, p. 67). Le corps physique fort va de pair avec le corps colonisateur. L'amant est faible donc anéanti même s'il possède l'argent. La fille est faible aussi, donc abusée. Le racisme façonne complètement la destinée d'elle, puisqu'elle est forcée de nier jusqu'à l'amour qu'elle sent pour lui en elle-même.

Duras peuple le corps en donnant la parole pas seulement aux victimes et aux sujets abusés mais aussi aux marginalisés. L'inceste, l'homosexualité et la prostitution sont légitimement introduits dans *L'Amant*. Duras avait en fait une préférence pour ce qui était marginal puisqu'elle considérait elle-même appartenir à cette catégorie. Pendant sa vie et après, beaucoup d'encre a coulé pour critiquer sa manière de vivre : « Il y a pas mal d'hommes qui ont écrit sur moi en disant : "Ah,

comme on préférerait quand elle était simple !” » (DURAS; GAUTHIER, 1974, p. 27). Dans le documentaire *Marguerite, une réflexion de soi-même*, réalisé par Dominique Auvray, Duras s’exprime : « L’inceste est toujours là ». Dans *L’Amant de la Chine du Nord*, elle fait l’amour avec son frère et l’aime d’un amour indescriptible. L’inceste est présent dans *L’Amant* aussi. L’image du petit frère est présente dans la garçonnère au moment de l’orgasme. Les deux amants sont conscients de cette présence et ils en font une partie de leurs fantasmes. Le Chinois devient même jaloux quand la petite danse avec lui. Il sent qu’elle ne lui appartient plus à ce moment-là, car elle s’oublie amoureusement dans ses bras. Une autre manifestation de l’inceste c’est la transformation d’elle, d’un corps féminin désiré dans un autre plus désiré : « l’enfant ». La répétition de cette appellation « mon enfant » par l’amant est très révélatrice. Il y a là une double complicité : elle ne se sent plus ‘coupable’ quand on l’appelle enfant et elle est récompensée de ce manque d’amour paternel et maternel puisque la mère appelle « mon enfant » seulement le fils aîné. L’amant a transformé ce corps d’elle par l’amour et ainsi les deux corps effacent les contours et se fondent dans l’unité. D’un autre côté, la petite fille appelle son frère « mon petit frère, mon enfant » (DURAS, 1984, p. 13) pour lui donner le même amour dont sa mère l’a privé.

Il est également clair que Duras veut déranger le lecteur de son époque. Elle inclut dans son œuvre les homosexuel(le)s comme des sujets désirables et privilégiés. Elle aime le petit frère. Elle aime aussi Hélène, d’un amour inexplicable, plus grand que celui du petit frère ou l’amant :

Le corps d’Hélène Lagonelle est lourd, encore innocent, la douceur de sa peau est telle, celle de certains fruits, elle est au bord de ne pas être perçue, illusoire un peu, c’est trop. Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains. [...] je voudrais manger les seins d’Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens.

Je suis extenuée du désir d’Hélène Lagonelle.

Je suis extenuée de désir.

Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, la où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. 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 ou 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. (DURAS, 1984, p. 91-92).

Le narrateur souligne son attraction envers les corps féminins. Non seulement elle est attirée physiquement mais elle veut proposer aussi à Hélène de lui faire cadeau de son amant. Elle veut faire cela pour deux raisons : pour qu'Hélène connaisse la jouissance et pour qu'elle regarde la jouissance passer de son amant à elle, en profitant de ce que René Girard appelle « médiateur ».⁹

Duras n'oublie d'embrasser dans son texte les prostituées. La petite fille demande de l'argent à son amant ; elle demande qu'il la traite comme une prostituée ; Hélène désire dormir avec un étranger ; les filles à l'internat passent des heures dans les fenêtres à regarder avidement les prostituées qui dorment avec des hommes inconnus. Duras accentue les activités luxueuses que la fille goûte : ils vont dans les restaurants les plus chers ; elle a un chauffeur à sa disposition, elle porte une bague de fiançailles coûteuse ; il lui donne une somme d'argent non négligeable pour sa famille. Elle désire à la fois son corps et son argent : « Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgan » (DURAS, 1984, p. 25). Pendant l'amour, elle goûte la peau de l'amant qui est parfumé de soie et d'opium. Son corps est l'ombre de l'argent. Duras parle de la prostitution non comme un phénomène choquant et dégoûtant mais comme une nouvelle expérience qui attire et qui est surtout un phénomène social. La petite fille demande de l'argent au Chinois et la mère approuve :

⁹ « Le vaniteux romantique veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans la nature des choses ou, ce qui revient au même, qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine, la création *ex nihilo* d'un Moi, quasi divin. Désirer à partir de l'objet équivaut à désirer à partir de soi-même : ce n'est jamais en effet, désirer à partir de l'*Autre*. Le préjugé objectif rejoint le préjugé subjectif et ce double préjugé s'enracine dans l'image que nous nous faisons tous de nos propres désires. Subjectivismes et objectivismes, romantismes et réalismes, individualismes et scientismes, idéalismes et positivismes s'opposent en apparence mais s'accordent, secrètement pour dissimuler la présence du médiateur » (GIRARD, 1961, p. 30).

La mère ne l'empêchera de le faire quand elle cherchera de l'argent. L'enfant dira : je lui ai demandé cinq cents piastres pour le retour en France. La mère dira que c'est bien, que c'est ce qu'il faut pour s'installer à Paris, elle dira : ça ira avec cinq cents piastres. L'enfant sait ce qu'elle fait, elle, c'est ce que la mère aurait choisi que fasse son enfant, si elle avait osé, si elle en avait la force, si le mal que faisait la pensée n'était pas là chaque jour, exténuant. (DURAS, 1984, p. 34).

En conclusion, Duras écrit à propos d'un corps féminin étalé dans le temps et l'espace, conscient du processus aliénant imposé par des sujets colonisateurs, que ce soit ceux familiales, étrangers ou aimants. Ainsi, nous suivons les personnages dans la violence, la douleur, la solitude, la misère, l'annihilation de soi-même, la lutte, la mort. Nous avons vu cependant que le savoir discursif est très important pour Duras puisqu'il donne à la femme un pouvoir libérateur : « une femme armée, une femme qui [...], informée de son aliénation, est déjà une femme politique » (DURAS; GAUTHIER, 1974, p. 31). Duras libère des voix qui brisent les chaînes de la pudeur féminine et humaine.

Références

- ANNAUD, J-J. *Un film de Jean- Jacques Annaud, L'Amant*. 1. ed. Paris : Grasset, 1992.
- BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- BATAILLE, G. *L'Erotisme*, 1. ed. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.
- BORCH-JACOBSEN, M. *Lacan, le maître absolu*, 1. ed. Paris : Flammarion, 1990.
- BORDO, S. *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- BRETON, A. *Manifeste du Surrealisme*. Paris : Gallimard, 1985.
- BUTLER, J. *Gender Trouble : feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge, 1990.
- CIXOUS, H. *The Laugh of the Medusa*. New York : New French Criticism, 1981.

DURAS, M ; GAUTHIER, X. *Les parleuses*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974.

DURAS, M. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1984.

DURAS, M. *Writing*, Cambridge, Massachusetts : Lumen Editions, 1993.

GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961. Doi: <https://doi.org/10.2307/3042668>

JARDINE, A J. ; MENKE, A. M. *Shifting Scenes : Interviews on women. Writings, and Politics in Post-68 France*. New York : Colombia University Press, 1991.

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique ; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Broché, 1974.

LACAN, J. *Écrits*. Paris : Broché, 1966.

LEITCH, V. B. et al. (ed). *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York : W. W. Norton & Company, 2001.

SIGNORI, L. F. *The Feminization to Surrealism*. New York : Peter Lang, 2001.

Recebido em: 2 de maio de 2018.

Aprovado em: 9 de novembro de 2018.