

Marguerite Duras : la relation frère-sœur

Critiques Littéraires

Collection dirigée par Maguy Albet

Déjà parus

Narjess d'OUTRELIGNE-SAIDI, *Les techniques d'expression dans Zayni Barakat* de Gamal Ghitany, 2007.

Martine FERNANDES, *Les écrivaines francophones en liberté*, 2007.

Peter SCHNYDER, *Permanence d'André Gide*, 2007.

Esa Christine HARTMANN, *Las manuscrits de Saint-John Perse, pour une poétique vivante*, 2007.

Claude HERZFELD, *Jean Rouaud et le « trésor des humbles »*, 2007.

Claude HERZFELD, *La littérature, dernier refuge du mythe, Mirbeau, Philippe, Alain-Fournier*, 2007.

Marta GINÉ-JANER, *Villiers de l'Isle-Adam : l'amour, le temps, la mort*, 2007.

Harald EMEIS, *Reflets littéraires d'une amitié : André Gide dans Les Thibault* de Roger Martin du Gard, 2007.

André Julien MBEM, *La quête de l'Universel dans la littérature africaine*, 2007.

Alpha Noël MALONGA, *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*, 2007.

Georice Berthin MADEBE, *De Viko à Ngal, La transparence créative*, 2006.

Peter BRABENEC (sous la direction de), *Dominik Tatarka un écrivain de la dissidence*, 2006.

David TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, *L'âme symboliste*, 2006.

Norbert SCLIPPA, *Pour Sade*, 2006.

Caroline ANDRIOT-SAILLANT, *La fable de l'être : Yves Bonnefoy et Ted Hughes*, 2006.

Ali ABASSI, *Littératures tunisiennes*, 2006.

Alain GOULET, *Sylvie Germain : un univers romanesque*, 2006.

Ali ABASSI, *La littérature tunisienne arabophone et francophone*, 2006.

Rong FAN

Marguerite Duras : la relation frère-sœur

L'HARMATTAN

© L'HARMATTAN, 2007
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-02969-9
EAN : 9782296029699

Liste des abréviations utilisées

ACN	<i>L'Amant de la Chine du Nord</i> , Gallimard.
AG	<i>Agatha</i> , Minuit.
AM	<i>L'Amant</i> , Minuit.
AS	<i>Aurélia Steiner</i> , Mercure de France.
BCP	<i>Le Barrage contre le Pacifique</i> , Gallimard.
DD	<i>Détruire, dit-elle</i> , Minuit.
E	<i>Ecrire</i> , Gallimard.
E80	<i>Été 80</i> , Minuit.
EC	<i>Eden cinéma</i> , Mercure de France.
EL	<i>Emily L.</i> , Minuit.
HA	<i>L'Homme atlantique</i> , Minuit.
IMP	<i>Les Impudents</i> , Gallimard, (folio).
IS	<i>India Song</i> , Gallimard.
LMD	<i>Les Lieux de Marguerite Duras</i> , Minuit.
ME	<i>Le Monde extérieur</i> , P.O.L.
MG	<i>Le Marin de Gibraltar</i> , Gallimard
MM	<i>La Maladie de la mort</i> . Minuit.
O	<i>Outside</i> , Albin Michel.
P	<i>Les Parleuses</i> , Minuit.
PC	<i>La Pute de la côte normande</i> , Minuit.
PE	<i>La Pluie d'été</i> , P.O.L.
RL	<i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i> , Gallimard.
VC	<i>Le Vice-consul</i> , Gallimard.
VM	<i>La Vie matérielle</i> , P.O.L.
VT	<i>La Vie tranquille</i> , Gallimard, (folio)
YAS	<i>Yann Andréa Steiner</i> , P.O.L.
YB	<i>Les Yeux bleus cheveux noirs</i> , Minuit.

Je tiens à remercier vivement Monsieur le professeur Pierre Bayard et Madame le professeur Mireille Calle-Gruber pour leur soutien permanent et leurs précieux conseils. Mes sincères remerciements vont aussi à Jean-Claude, Roger, Cui Qian et Su Weimin, pour toute l'aide et les encouragements qu'ils m'ont apportés.

*à la mémoire de
mon père,
à ma mère :
origine de l'amour...*

INTRODUCTION

Je n'ai jamais pensé que je pouvais écrire ça. Ça me regardait, moi, [...] Tu es mon lecteur, Paulo. Puisque je te le dis, je te l'écris, c'est vrai. Tu es l'amour de ma vie entière.

— Marguerite Duras¹

La relation frère-sœur constitue l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Marguerite Duras. L'écrivain a écrit au moins sept fictions explicitement vouées à la thématique de la tentation incestueuse entre frère et sœur. Ce sont *La Vie tranquille*, *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *Agatha* et *La Pluie d'été*. Dans ces livres la figuration du frère aimé se transforme en un amour éternel et mythique. L'amour fraternel hante Marguerite Duras de manière obsédante et il est devenu une source inépuisable de création. Durant toute sa carrière d'écrivain, c'est pour elle un terrain de prédilection.

Or, la relation frère-sœur constitue rarement un sujet d'étude, non seulement à propos des livres de Marguerite Duras, mais aussi dans toute l'histoire de la critique littéraire. L'importance de ce sujet dans l'univers durassien et la faible place octroyée par la critique nous incitent à privilégier ce terrain. Pourquoi l'écrivain trempe-t-elle et retrempe-t-elle sa plume dans cet amour ? Celui-ci se présente-t-il simplement sous la forme d'une relation duelle entre le frère et la sœur ? Tandis qu'il se manifeste souvent sous des formes transformées, déguisées ou fantasmatiques, parfois, il se mélange avec d'autres relations familiales ou interpersonnelles. Aussi, le but de cet ouvrage consiste-t-il à chercher, à retrouver et à essayer de reconstruire la forme originelle de cet amour, au-delà des relations apparentes des

¹. Marguerite Duras, « La mort du jeune aviateur anglais », in *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 76.

personnages, au-delà de la narration implicite et explicite de l'auteur.

L'écriture de Marguerite Duras touche à « des régions mentales »¹, comme le désir, la passion, la folie et les choses obscures. Les sentiments troubles constituent généralement son objet d'évocation et de recherche ; elle s'intéresse en effet aux mêmes objets que la psychanalyse. Elle se dirige en quelque sorte vers la même recherche que Freud, mais en utilisant des voies différentes. A partir de cette supposition, nous nous proposons de lire ses textes en recourant à la théorie freudienne.

Le roman familial freudien nous intéresse par la révélation du rapprochement entre les désirs enfantins et les désirs des créateurs littéraires. Ce fameux roman trouve son origine dans le complexe d'Œdipe. Tout enfant se crée des histoires à usage interne. Ce sont des productions fantasmatiques qui servent « à accomplir des désirs, à corriger l'existence telle qu'elle est »². En comparant la création littéraire avec le roman familial enfantin, Freud fait cette remarque : « l'œuvre littéraire, tout comme le rêve diurne, serait une continuation et un substitut du jeu enfantin d'autrefois »³. La réflexion de Freud nous conduit à envisager le roman familial comme une représentation des désirs enfantins, se trouvant à la base de la création littéraire. Donc l'œuvre de Marguerite Duras pourrait être considérée comme la prolongation et la transformation de son roman familial enfantin, dont le protagoniste est l'écrivain elle-même⁴.

L'écriture de Marguerite Duras se révèle très originale. Elle utilise souvent des métaphores, des jeux de mots, des substitutions, des transformations, toutes sortes de procédés

¹. « Ce qu'il me plaît de faire, c'est une sorte d'investigation impitoyable dans des régions mentales qu'on disait jusqu'ici relever de la voirie psychologique. » Voir *Le Monde*, 7 mars 1967. Cité par Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Editions du Seuil, 1992, p. 248.

². Freud, « Le roman familial des névrosés », in *Névrose, psychose et perversion*, Presses universitaires de France, 1973, p. 158.

³. Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Edition 1976, p. 79.

⁴. Voir Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 53 : « J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles. »

symboliques. Elle superpose des personnages, fait coïncider des scénarios et des histoires. Elle laisse aussi des absences, des manques dans sa narration, tout comme elle-même le souligne : « Ecrire ce n'est pas raconter des histoires. [...] C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence »¹. Mais les superpositions et les manques sont probablement inconscients. Donc elle a besoin que le lecteur participe à la création, qu'il s'introduise dans l'histoire et qu'il rétablisse la forme originelle de la narration, en particulier quand il s'agit de l'amour fraternel. Cependant, même si elle se sert volontairement des techniques esthétiques pour dissimuler ou transformer ses intentions conscientes dans ses livres, il n'est pas possible qu'elle puisse contrôler ses fantasmes inconscients au cours de ses créations.

Ainsi, l'œuvre de Marguerite Duras nous décrit un monde à la fois accessible et apparemment indéchiffrable. Accessible, quand son écriture témoigne d'une pensée logique. Mais l'écrivain nous donne aussi à voir des scènes mystérieuses et fantasmatiques. Parfois, sous le spectacle naturel se camoufle un fantasme conscient ou inconscient ; des métaphores obsédantes représentent « autre chose, une réalité intérieure »². Cette « autre chose » – pensée libre et primitive – « a toutes les chances d'être largement inconsciente »³. Citons ici une pensée dégagée de Francine, l'héroïne-sœur de *La Vie tranquille* : « On croit continuer à penser à la même chose et l'on s'aperçoit qu'on pense à *autre chose*. [...] 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 »⁴. Derrière cette

¹. *La Vie matérielle*, op. cit., p. 31-32. Voir aussi p. 103 : « Là, je rétablis le silence de l'histoire, [...] C'est-à-dire que je rétablis la littérature avec son silence profond. C'est ce qui me fait avancer ; c'est ce qui me fait pénétrer dans l'histoire, sans ça, je reste au-dehors. »

². Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel – Introduction à la Psychocritique*, Librairie José Corti, Paris, 1962, p. 44.

³. *Ibid.*, p. 30.

⁴. Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, Gallimard, 1944, folio, p. 128. C'est nous qui soulignons.

pensée qui associe intimement le frère aimé aux oiseaux se cache certainement un fantasme inconscient.

L'amour frère-sœur de l'univers durassien ne se présente pas simplement dans une structure duelle, mais souvent dans la relation triangulaire avec une tierce personne. Celle-ci peut être une personne physique : amant ou amante, mais elle peut être aussi une figure abstraite : la figure du père ou celle de la mère. Cette structure de l'amour nous laisse apercevoir un courant de fantasmes qui s'écoule d'un livre à l'autre, sous des formes variées et transformées. Tous ces fantasmes constituent des réseaux d'associations dans lesquels se dissimule le désir de transgression, qui représente un rêve séculaire de l'être humain. A partir de cette hypothèse, nous nous proposons de superposer des textes, des personnages et des situations, d'essayer de déchiffrer les métaphores, les jeux de mots, les transformations, les remplacements, afin de faire apparaître la scène originelle où se manifeste le désir inconscient du personnage.

Nous étudierons principalement les sept ouvrages mentionnés ci-dessus, mais aussi d'autres textes de l'écrivain, dans lesquels nous pouvons trouver un lien avec l'amour frère-sœur, et qui seront également considérés comme objet de notre lecture.

Le présent ouvrage se compose de six chapitres. Une place privilégiée sera d'abord accordée au lien frère-sœur et à la nature. Sous la plume de l'écrivain, la forêt, la montagne, la mer, les fleuves constituent un monde sauvage et fantasmatique qui favorise l'éveil du désir. Il semble que les frères et sœurs s'aiment en imitant inconsciemment la nature et leur amour s'accorde harmonieusement avec elle. La nature de l'univers durassien incarne-t-elle la figure de la mère ? La description du paysage fantasmatique suggère-t-elle la liaison primitive entre l'amour frère-sœur et la mère ?

Le mythe du lien inconscient frère-sœur rejoint aussi le fantasme de Narcisse. Dans le deuxième chapitre, nous démontrerons que dans l'amour frère-sœur réside le rêve de confusion, rêve de recomposer en un seul corps deux corps séparés. Mais, dans le système linguistique existant, il est difficile de trouver les mots pour décrire cet amour, pour traduire des

fantasmes inconscients du lien frère-sœur. L'écrivain recourt à un autre système linguistique, c'est-à-dire à des langages particuliers : la danse, la musique, le miroir et le regard. Ces autres langages épousent par excellence l'amour entre frère et sœur, les fantasmes conscients et inconscients de la relation fraternelle.

Le troisième chapitre portera sur la forme spécifique de l'amour triangulaire dans la relation frère-sœur. Il s'agit de la relation avec l'amant. La figure de celui-ci existe toujours dans l'amour frère-sœur. Il pourrait être le double du frère aimé, mais son rôle dans le triangle est très complexe, au-delà du substitut du frère. Nous verrons également la relation entre une sœur et ses deux frères. Ceux-ci se querellent souvent, et l'amour sororal semble être le mobile qui fournit l'énergie à la violence des actes. La sœur est amoureuse du petit frère, mais son attitude à l'égard du frère aîné « assassin » est ambivalente et complexe, elle n'est pas aussi simple et nette qu'il y paraît. Donc sous l'apparence de l'amour et de la haine, derrière la figure du frère ou celle de l'amant se camouflent des fantasmes dont la nature est à découvrir. Nous pouvons trouver une liaison entre ces figures et celle du père.

Nous parlerons de la figure du père et de son lien avec l'amour frère-sœur dans le quatrième chapitre. Le père semble être a priori le grand absent de l'œuvre de Marguerite Duras. Mais nous apercevons sa figure dans le personnage du frère ou celui de l'amant. La place du père est accordée par l'héroïne-sœur, soit à un frère, soit à un amant. Donc la figure du père, celles du frère et de l'amant apparaissent obscures et ambiguës. La trilogie *Aurélia Steiner* raconte apparemment l'histoire d'amour d'une fille pour son père mort, mais quand la fille de dix-huit ans écrit à un père qui est mort à l'âge de dix-huit ans et qui reste à jamais à cet âge, il semble qu'ils se retrouvent dans la même fratrie, comme frère et sœur. L'amour père-fille est ainsi transformé en amour frère-sœur dans le fantasme.

Par rapport au peu d'attention accordée au père, la figure de la mère semble toujours omniprésente dans l'œuvre de Marguerite Duras. Nous examinerons la complicité maternelle en relation avec l'amour frère-sœur dans le cinquième chapitre. L'attitude

ambivalente et paradoxale de la mère vis-à-vis de la relation amoureuse de ses enfants nous amène à supposer qu'il existe des fantasmes inconscients tant chez la mère que chez les enfants. Chez la mère nous apercevons le fantasme de la fusion mère-enfant, chez les enfants il s'agit du fantasme du retour au sein maternel. Quand les fantasmes de la mère et ceux des enfants se rencontrent, le frère et la sœur pourraient s'aimer avec la complicité de la mère. Dans *La Pluie d'été*, la figure de Jeanne, la sœur, se confond enfin avec la mère¹. L'effacement de l'identité du personnage est total.

En partant de cette caractéristique de l'amour fraternel, l'écrivain tend à envisager tout amour comme une coïncidence miraculeuse entre la passion et le lien parental, ainsi chez les personnages durassiens, amants ou amantes, l'amour se teinte de désir incestueux. Dans le dernier chapitre, nous chercherons à découvrir le fantasme de l'amour fraternel dans la relation entre amants. Nous pouvons le trouver chez Lol V. Stein et Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, chez la monitrice et l'enfant aux yeux gris dans *L'Été 80*. Il semble que le fantasme de l'amour fraternel donne aux personnages sans lien parental un accès à la jouissance de l'amour incestueux et à celle de la transgression.

Le fantasme de l'amour fraternel fait partie intégrante et importante du roman familial de l'écrivain. C'est une sorte de roman qui se situe entre écrit et non écrit, en racontant des histoires qui «se passe(nt) en dehors du livre»², ou qui somnolent silencieusement dans les interlignes du livre. Car l'écrivain «sollicite la 'chambre obscure' de la conscience, écrit depuis les à-côtés de la prose. [...] elle préfère la parole métaphorique au discours littéral, le propos oraculaire à la pensée analytique, [...] Elle s'expose comme énigme vivante»³. Bien que son écriture

¹. Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, P.O.L., 1990, p. 129 : « Jeanne c'est elle, la mère. »

². *La Vie matérielle*, op. cit., p. 84.

³. Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Prétexte Editeur, Paris, 2002, p. 117.

soit « illisible »¹ et « indéchiffrable pour les autres »² – selon la formule de Marguerite Duras elle-même –, la théorie psychanalytique freudienne pourrait donner accès à la forme originelle de sa création.

La réflexion de Pierre Bayard nous amène à percevoir le risque de lire les œuvres littéraires en recourant à des modèles constitués : « Le fait de percevoir l'œuvre à travers un système constitué, quel que soit l'intérêt de ce système, a pour conséquence de négliger ce qu'elle pourrait apporter d'original à la réflexion sur le psychisme et donc de ne pas lui accorder toute l'attention qu'elle mérite »³. Donc, au cours de notre lecture, nous utiliserons d'une part la théorie constituée avec une vision critique et d'autre part, nous essaierons de rechercher, à partir des textes lus, des éléments psychiques, afin de trouver des significations inconscientes et de dégager des réflexions originales chez l'auteur.

En lisant les textes de Marguerite Duras tout en essayant de déchiffrer son roman familial écrit et non écrit ainsi que le fantasme de l'amour fraternel révélé ou caché dans ses livres, nous nous créons notre « roman de lecteur » dans l'espoir de ne pas être trop éloignée des significations originelles de ses textes. Nous espérons que notre contexte culturel extrême-oriental contribuera à lire Marguerite Duras – l'écrivain qui trouve son origine dans la terre asiatique et chez qui nous percevons un « complexe de Chine »⁴.

¹. *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 30.

². *Ibid.*, p. 30.

³. Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Minuit, 2004, p. 17.

⁴. Cf. le chapitre six du présent ouvrage.

CHAPITRE PREMIER

LE LIEN FRÈRE-SŒUR ET LA NATURE

*Quand j'écris sur la mer, sur la tempête,
sur le soleil, sur la pluie, sur le beau
temps, sur les zones fluviales de la mer,
je suis complètement dans l'amour.*

— Marguerite Duras¹.

Comme dans les contes, une histoire d'amour de l'enfance commence toujours dans la forêt, dans la montagne, entre les rochers et les arbres, au bord de l'eau. Aux yeux des enfants, la nature est humaine, sympathique, même si elle fait peur parfois comme la mauvaise mère. La tradition culturelle a toujours lié la nature à la femme et à la mère. La nature de l'univers durassien est maternelle, et Dieu (Le Père) en est absent. Les textes de Marguerite Duras nous amènent à percevoir une liaison primitive entre la mère-nature et l'amour frère-sœur. La forêt, la montagne, la mer, le fleuve, les rivières, la lune, le soleil, des oiseaux, des animaux, des plantes... constituent un réseau de liaison fantasmatique et mystérieux, auquel le lien frère-sœur s'accroche d'une manière aveugle, sauvage et fascinante.

Les frères et sœurs jouent avec le soleil, la pluie, l'eau, la lune, les étoiles, les fruits de la forêt, les bêtes, les oiseaux. Joseph et Suzanne chassent ensemble dans la forêt et goûtent des fruits défendus ; Ernesto aime à sentir le visage de sa sœur Jeanne, « son odeur marine de fleur et de sel » (PE, 34). Le petit frère dit à sa sœur : « La lune elle réveille les oiseaux » (ACN, 32). Les frères et sœurs se donnent la joie d'écouter « les bruits de la nuit, les appels des gens, leurs rires, leurs chants, les plaintes des chiens aussi » (ACN, 33). Ils prennent un grand plaisir à leurs jeux dans la forêt, dans l'eau. C'est dans la nature que leur amour

¹. *Marguerite à Montréal*, textes et entretiens réunis par Suzanne Lamy et André Roy, Québec, Éditions Spirale, 1981, p. 49. Cité par Christiane Blot-Labarrière, *Marguerite Duras*, Seuil, 1992, p. 108-109.

se conçoit, s'enracine et s'épanouit. Ils vivent l'harmonie avec la mère-nature dans une forme d'inconscience, comme s'ils étaient au commencement de la vie. Ils ne l'appréhendent ni par la raison, ni par la connaissance, mais par les seules facultés de l'émotion et du désir. Ils sont doués d'une affinité et d'une réceptivité avec la mère-nature. Celle-ci leur donne la joie de vivre, inspire leur premier désir, unit ainsi le frère et la sœur dans un amour primitif et « inaltérable » (AG, 66).

1. 1 La forêt – le jardin d'Eden

Dans l'univers durassien, la nature, la forêt, la mer ou le fleuve, le soleil ou la lune, la maison ou le rocher sont souvent chargés d'un sens symbolique représentant la réalité intérieure, l'âme, le sentiment des personnages et non la réalité extérieure. Donc les mouvements de la nature pourraient être utilisés pour manifester la passion et la force intérieure des protagonistes. La forêt, comme dans les contes, constitue souvent un monde magique et mystérieux où s'épanouissent l'intimité et la sauvagerie des frères et sœurs. La forêt est en quelque sorte leur jardin d'Eden, bien qu'elle soit dangereuse, effrayante, mais c'est un espace libre, à la fois réel, imaginaire et fantastique, lié d'abord à l'enfance et à l'amour.

Les jeux dans la forêt : métaphore de l'amour frère-sœur

L'affinité entre frères et sœurs émerge d'abord au travers de leurs jeux dans la nature, dans la forêt en particulier. Les plaisirs des jeux dans la forêt inspirent leur premier désir, font émerger le lien privilégié qui attache la sœur à son frère et les conduisent vers le jardin d'Eden. Les jeux dans la forêt représentent une « espèce de joie, de joie de vivre, très très animale » (P, 143), étant devenu la métaphore de l'amour frère-sœur :

La forêt, c'est la forêt de mon enfance. Je le sais. Toute petite, enfant, j'ai habité des terres près de la forêt vierge, en Indochine, et la forêt était interdite, parce que dangereuse, à cause des serpents, des insectes, des tigres, et tout ça. [...] Avec mon petit frère, je l'ai raconté, dans le *Barrage contre*

le Pacifique, on y était complètement à l'aise. On mangeait les fruits de la forêt, on tuait les bêtes, on allait pieds nus dans les sentiers, on nageait dans les petites rivières, on allait chasser le crocodile, on avait douze ans. Moi, j'avais tout de suite neuf ans. Pendant les siestes, on fuyait, et on allait vers le danger, très naturellement, comme ça. (LMD, 26-27)

Cette évocation des jeux dans la forêt n'est rien d'autre qu'un conte dans lequel s'abolissent les frontières entre l'humain, l'animal et le végétal, entre désir et interdit, entre réalités et fantasmes. « Forêt vierge », « interdite », « dangereuse », « aller vers le danger », ces termes, qui désignent la nature de la forêt, dévoilent explicitement le caractère des jeux entre frères et sœurs et nous laissent imaginer la scène. Leurs jeux consistent à manger les fruits de la forêt, à nager dans les rivières, à tuer les bêtes, à chasser le crocodile. Ils sont teintés d'une coloration sauvage, primitive, et pourraient être considérés comme des représentations métaphoriques de la pulsion. Ainsi les jeux dans la forêt cristallisent déjà le désir inconscient fraternel. La forêt des frères et sœurs dans l'œuvre de Marguerite Duras nous rappelle la forêt du couple composé de Narcisse et de sa sœur jumelle, qui s'aiment passionnément et chassent toujours ensemble. Les frères et sœurs de Marguerite Duras, eux aussi, passent des journées entières dans la forêt. C'est à l'occasion de ces jeux, de ces baignades, de ces escapades en forêt, que se développe et s'approfondit entre eux un sentiment d'intimité intense. La forêt, bien que dangereuse, terrifiante, inspire leur désir primitif, représente un lieu désirable, un lieu d'amour.

Dans *Les Parleuses*, l'écrivain a raconté une aventure extraordinaire dans la forêt avec son frère :

J'allais avec mon frère pendant la sieste pour tuer des singes, c'était horrible, on tuait tout ce qu'on trouvait. Et là, j'ai eu les plus grandes peurs de ma vie, parce que mon frère s'arrêtait, il me disait : « Ecoute le tigre ». On entendait le tigre. On voyait les oiseaux égorgés par les tigres, j'ai raconté ça dans *le Barrage*. Et ces lianes énormes qu'il y avait

au-dessus de nos têtes, pleines de poissons. On se demandait d'où venaient les poissons à trente mètres de haut dans la jungle. C'étaient des lianes qui s'étaient agglomérées pendant des siècles, tu comprends [...] [et qui formaient des bassins suspendus entre les arbres].

Oui, alors c'était extraordinaire, on essayait de grimper, on pouvait pas, on avait dix ans, douze ans. Enfin, je te parle des vasques, c'est parce que j'en ai un souvenir ébloui, hein ? de cette nuit, comme ça, dans la forêt, la nuit, sous les vasques, c'était extraordinaire, quand on marchait, là-dedans, pieds nus, pieds nus alors que ça pullulait de serpents !... Enfin, bon. Ma mère dormait pendant ce temps-là. (P, 138)

Pendant que la mère dort, les deux enfants s'enfuient dans la forêt pour vivre des aventures. Les descriptions de la forêt nous amènent à découvrir en quelque sorte un espace préhistorique, éloigné de l'être humain. Mais il semble que le frère et la sœur y trouvent leur paradis, loin du regard de la mère. Ils se sentent « complètement à l'aise » dans ce lieu sauvage. Toute la narration dévoile métaphoriquement leurs premiers plaisirs pendant cette nuit-là. Les expressions « tuer des singes », « entendre le tigre » et « voir les oiseaux égorgés par les tigres » impliquent le sang, la mort et l'interdit, montrent l'audace de leur aventure. Ici, les poissons, les serpents, les oiseaux, les bassins et les vasques, avec leur forme et leur mouvement, sont chargés de sens symbolique érotique. La forêt, au rythme de la nature et de ses signes, se métamorphose en miroir de l'amour. L'adjectif « extraordinaire » renforce l'impression inoubliable suscitée par cette aventure.

Le spectacle que l'auteur nous offre ici ressemble aussi à un rêve, sous lequel se dissimule probablement une tentative de jeu érotique d'enfant. La phrase « on essayait de grimper, on pouvait pas, on avait dix ans, douze ans » (P, 138) laisse entrevoir le désir des enfants de vouloir cueillir le fruit défendu, d'autant plus que cette aventure s'est déroulée au moment où la mère dort, est absente. Le « souvenir ébloui » de l'auteur révèle d'une façon symbolique leur désir de chercher à goûter au fruit interdit.

Un autre souvenir mentionné dans *La Vie matérielle* pourrait soutenir notre analyse. Marguerite Duras se rappelle sa première jouissance de l'enfance :

Le lac est devenu la mer, la jouissance était déjà là, annoncée dans sa nature, dans son principe, inoubliable dès son apparition dans le corps de l'enfant qui est à des années-lumière de la connaître et qui en reçoit déjà le signal. [...]

La scène s'est déplacée d'elle-même. En fait, elle a grandi avec moi, elle ne m'a jamais quittée. (VM, 28-29)

Dans son entretien avec Xavière Gauthier, Marguerite Duras avoue qu'elle n'a pas tout dit dans *Un barrage contre le Pacifique* : « Evidemment, dans *le Barrage*, je voulais pas raconter tout » (P, 139). Donc, il y a une absence ou un voile, un déplacement et une modification dans sa narration fictive. Dans son livre *La Vie matérielle*, publié en 1987, elle indique de nouveau qu'il existe une dissimulation dans *Un barrage contre le Pacifique* : « les camouflages, le remplacement [...] tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu. Cela jusqu'à *L'Amant* »¹. La « première histoire » qu'elle mentionne ici suggère sans doute l'amour frère-sœur et son amour avec l'amant chinois.

Avant *L'Amant*, ces évocations n'ont jamais été représentées explicitement dans ses livres. Elles sont dissimulées sous une forme transformée et atténuée. Très souvent, la description de la nature fait allusion à l'amour incestueux frère-sœur. Nous pouvons dire en d'autres termes que cet amour s'est métamorphosé en paysage. Nous devons donc essayer de retrouver et de reconstituer l'histoire originelle, qui est

¹. *La Vie matérielle*, op. cit., p. 88 : « *Le Barrage* est devenu intangible, les camouflages, le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur et risquaient moins de l'éloigner du récit que moi je voulais qu'il lise, tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu. Cela jusqu'à *L'Amant* ».

apparemment absente, mais se trouve masquée, cachée dans la description du paysage.

Une aventure extraordinaire

Le spectacle extraordinaire qu'elle évoque dans *Les Parleuses* apparaît déjà antérieurement dans *Un barrage contre le Pacifique*. Il existe une infime différence entre les deux versions, et qui n'est pas essentielle. Dans *le Barrage*, le frère et la sœur n'ont plus dix ans, douze ans, ils sont déjà de jeunes adultes.

Ce jour-là, Suzanne rompt définitivement avec M. Jo, et rejoint immédiatement son frère : « Elle obliqua par la rizière pour arriver plus vite auprès de Joseph » (BCP, 154). Pendant que celui-ci travaille à son côté, elle « s'assit sur le bord de la mare et le regarda [...] elle releva sa robe et se trempa les jambes dans la marc. Puis, avec les mains elle s'aspergea les jambes jusqu'aux cuisses. C'était délicieux. Il y avait un mois, lui apparut-il tout à coup, qu'elle attendait de pouvoir impunément relever sa robe et se tremper les jambes dans la mare » (BCP, 155). A ce moment, un vague désir prend naissance chez elle. Joseph lui propose alors d'aller tous les deux dans la forêt chercher des poulets. Elle prend soudain conscience que c'est cela qu'elle attendait. Depuis sa rencontre avec M. Jo, elle a laissé s'échapper l'occasion d'aller chasser en compagnie de son frère. Et maintenant, elle ne peut qu'être ravie, elle « se releva et rit à Joseph : Allons-y, allons-y tout de suite, Joseph » (BCP, 156). De loin, la mère les voit partir vers la forêt et remarque que Joseph n'a pas son fusil. Tout cela ressemble au prologue d'un spectacle.

Quelle aventure vont-ils vivre ? Vont-ils chercher leur jardin d'Eden ? La description de leur pénétration dans la forêt provoque une sensation impressionnante, éblouissante. L'image prend une coloration nettement érotique et sexuelle, annonce l'entrée en scène d'un monde mystérieux, intact, un paradis primitif où s'affirme la toute-puissance de la nature, sauvage, fantastique. Joseph et Suzanne, espèrent-ils faire un voyage vers le paradis ?

Les lianes et les orchidées, en un envahissement monstrueux, surnaturel, enserraient toute la forêt et en

faisaient 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 de marigots de la plaine. (BCP, 157-158)

La peinture de la forêt dans ce roman est plus impressionnante que celle des *Parleuses*. Elle nous est présentée ici comme un monde inconnu, monstrueux, mais extrêmement attrayant. C'est une autre image de la vie surnaturelle, une vie effrayante par son mélange d'exubérance irrésistible et de beauté sauvage, un paradis préhistorique. La symbolique sensuelle de cette vision est explicite : des poissons nagent dans « des bassins d'orchidées » ; la féminité des fleurs et de la forêt s'accorde d'une façon harmonique avec les formes phalliques des arbres. Tout le paysage donne à percevoir la manifestation à la fois réelle et fantasmatique de l'amour incestueux, à sa manière lui aussi effrayant, fascinant et surnaturel. Dans cette « indifférenciation de commencement de monde » (BCP, 159), le lien frère-sœur, mystérieux, indestructible, inaltérable, s'associe étroitement et harmonieusement avec la mère-nature. Sous l'apparence de ce spectacle naturel se trouve recouvert le fantasme de la confusion corporelle mère-enfant.

La même anecdote réapparaît dans *L'Eden Cinéma*, une pièce de théâtre parue vingt-sept ans après *le Barrage*.

À la différence du *Barrage*, dans lequel c'est Joseph qui propose d'aller chercher des poulets dans la montagne, dans *L'Eden Cinéma*, lorsque Suzanne veut renoncer à M. Jo, c'est elle qui prend l'initiative d'appeler son frère pour aller dans la forêt. Son désir pour Joseph se dévoile de manière plus claire :

J'ai eu envie d'aller dans la forêt avec Joseph. C'était le bon moment, avec la fraîcheur du soir pour aller au village de la montagne.

Mr Jo avait l'air de souffrir beaucoup. De se débattre contre une image insupportable.

Silence

J'ai appelé Joseph. Je lui ai dit que ce serait une bonne idée d'aller dans la montagne. (EC, 86)

La scène extraordinaire n'est pas représentée dans la pièce de théâtre, mais elle se trouve presque confirmée dans les expressions utilisées par Suzanne : « avoir envie d'aller dans la forêt », « le bon moment », « avec la fraîcheur du soir ». La proposition de Suzanne et les expressions qu'elle emploie nous amènent à nous convaincre que leur aventure extraordinaire dans la forêt pourrait être une scène d'amour érotique, comme cela se trouve dévoilé d'une manière symbolique dans *Un barrage contre le Pacifique*, sous la forme métamorphosée du paysage. D'ailleurs, la formule « aller dans la forêt » dans l'œuvre de Marguerite Duras est à peine une métaphore pour dire l'amour. Dans son entretien avec Michelle Porte, l'écrivain lui dit : « [...] dans *Détruire*, quand Alissa et Stein vont s'aimer, eux, ils vont dans la forêt. » (LMD, 26)

Cette association apparaît nettement entre la forêt et l'amour frère-sœur, elle est confirmée par l'héroïne-sœur dans *L'Amant de la Chine du Nord*, lorsqu'elle confie ses secrets à sa meilleure amie Hélène Lagonelle. Ce roman est paru en 1991, quarante et un ans après *le Barrage*. C'est un aveu très longtemps retardé :

— On allait chasser ensemble dans la forêt au bord de l'embouchure du *rac*¹. Toujours seuls. Et puis une fois c'est arrivé. Il est venu dans mon lit. Les frères et les sœurs, on est des inconnus entre nous. On était très petits encore, sept huit ans peut-être, il est venu et puis il est revenu toutes les nuits.

¹. Voir *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 60 : « ce qu'on appelle les racs, ces petits torrents qui descendent vers la mer. »

Une fois mon frère aîné l'a vu. Il l'a battu. [...] Mais on a continué quand même. Quand on était à Prey-Nop on allait dans la forêt ou dans les barques, le soir...

– Et après ?

– Après il a eu dix ans, puis douze puis treize ans. Et puis une fois il a joui. [...] C'était comme une fête, mais profonde, tu vois, sans rires, et qui faisait pleurer. (ACN, 54-55)

Nous avons remarqué que, dans *Un barrage contre le Pacifique* et *Les Parleuses*, les jeux incestueux du couple frère-sœur sont représentés d'une manière symbolique et fantasmatique ou sont métamorphosés par la nature. Mais, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le désir incestueux s'exprime explicitement dans des jeux pleins d'excitation et de plaisir, se manifeste avec évidence dans la tentative inconsciente ou consciente de rechercher la jouissance de la transgression.

La forêt des frères et sœurs est représentée dans ces textes comme le jardin d'Eden. Adam et Eve, qui croient le serpent, mangent le fruit défendu en l'absence de Dieu. Celui-ci semble être a priori absent du jardin d'Eden des frères et sœurs de l'univers durassien. Dieu incarne la loi, la force de l'interdiction et de la punition. L'homme, séduit par le plaisir du jardin d'Eden veut tuer Dieu ou il fait semblant d'ignorer son existence. C'est vrai que Dieu n'existe pas dans la forêt de nos frères et sœurs, c'est pourquoi ils s'y sentent complètement à l'aise. Ils cherchent à s'éloigner de la mère, mais celle-ci ne peut pas représenter la force de l'interdit comme Dieu. Au contraire, les textes de Marguerite Duras nous amènent à entrevoir une attitude ambivalente de la mère à l'égard de la relation amoureuse de ses enfants. Il semble que les frères et sœurs cherchent à construire leur jardin d'Eden et à éliminer Dieu de ce jardin.

Du jardin désert au Jardin d'Eden

Dans *La Pluie d'été*, l'histoire de l'amour frère-sœur se déroule dans la banlieue de Paris, à Vitry. Dans cette famille, il y a sept enfants. Le frère aîné Ernesto a « entre douze ans et vingt