



INSTITUTIONEN FÖR SPRÅK OCH
LITTERATURER

FOLIE, DÉ SIR, MORT : LA FOLIE FÉMININE DANS *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS

Mallory Fuller Lindqvist

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	FR2505
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Vt/2022
Handledare:	Britt-Marie Karlsson
Examinator:	Christina Lindqvist

Abstract

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	FR2505
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Vt/2022
Handledare:	Britt-Marie Karlsson
Examinator:	Christina Lindqvist
Nyckelord:	Duras, madness, desire, death

The theme of madness pervades the majority of Marguerite Duras' novels. Writing during a time when the subject of madness was in the process of being philosophically revolutionized by Foucault's seminal writings on the topic, and when, subsequently, the question of women, madness, and writing was at the forefront of literary scholarship, Marguerite Duras' novels offer fascinating insight into how, in light of these events, a woman writer would choose to write madness and express, through writing, anxiety around feminine madness in particular. The novel examined here, *L'Amant (The Lover)*, conveys the fear of feminine madness principally through its portrayal as a contagion spread silently between women. Madness is also communicated thematically through the imagery of death in the form of water, the forest, and wild animals, as well as through the characters' symbolic function and sexual acts. What this novel offers uniquely is a vision of feminine madness that is culturally distinct, as the madwoman of the colonizing society encounters the madwoman whose world is being colonized. This intersection allows for interesting discussion of how the portrait of a madwoman's existence varies so profoundly according to how her culture conceptualizes, and reacts towards, madness.

Le thème de la folie imprègne l'œuvre de Marguerite Duras. Écrivant à une époque où le sujet de la folie subissait une révolution philosophique guidé par Michel Foucault, et où, par la suite, la question des femmes, de la folie et de l'écriture était au premier plan de l'érudition littéraire, Marguerite Duras offre à travers ses romans un aperçu fascinant de la façon dont, à la lumière de ces événements, une écrivaine choisirait d'écrire en exprimant l'angoisse autour de la folie féminine. Le roman examiné dans ce mémoire, *L'Amant*, traduit la peur de la folie féminine principalement à travers sa représentation comme une contagion qui se propage en silence entre les femmes. La folie est également communiquée thématiquement à travers l'imagerie de la mort sous forme d'eau, de la forêt et d'animaux sauvages, ainsi qu'à travers la fonction symbolique des personnages et les actes sexuels. Ce que ce roman propose de façon unique, c'est une vision de la folie féminine qui est culturellement distincte, apportée par la rencontre entre la folle de la société colonisatrice et la folle dont le monde est colonisé. Cette intersection permet une discussion intéressante sur la façon dont le portrait de l'existence d'une folle varie si profondément selon la façon dont sa culture conceptualise et réagit à la folie.

Remerciements

Je voudrais adresser toute ma gratitude à la directrice de ce mémoire, Britt-Marie Karlsson, pour sa disponibilité, ses judicieux conseils, et surtout sa patience.

Je voudrais aussi remercier mon mari, Johan, pour toutes les nuits blanches et les changements de couches qui m'ont permis de mener à bien ce projet en tant que mère.

Table des matières

1. Introduction	1
2. Cadre théorique	6
2.1 La critique thématique	6
2.2 Le traitement théorique des thèmes	9
2.2.1 La théorie foucauldienne	9
2.2.2 La psychanalyse	11
3. Corpus, recherches antérieures et méthode	14
3.1 La sélection du roman	14
3.2 Recherches antérieures	15
3.3 Méthode	17
4. Analyse thématique	18
4.1 Le thème de la mort liée au désir	18
4.1.1 La nature brutale	18
4.1.1.1 La forêt des enfants morts	19
4.1.1.2 L'eau : double sens de mort et de désir	20
4.1.2 La dualité de la mort et du désir chez la narratrice	23
4.2 Le thème de la folie	26
4.2.1 La mère	26
4.2.2 La dame	28
4.2.3 L'enfant	29
4.2.4 La folle	29
5. Discussion	31
5.1 La Relation entre l'érotisme et la mort	31
5.2 Retour à la mer-mère	31
5.3 La Folie contagieuse	34
5.4 La transfiguration de la folie	35
6. Conclusion	37
Bibliographie	39

1. Introduction

... *Women have never known what they were. So they aren't lost. Behind them, there is darkness.* — Marguerite Duras¹

Marguerite Duras est l'une des écrivaines les plus énigmatiques du XXe siècle. On peut dire qu'elle est un certain nombre de choses, et en même temps, peut-être aucune de ces choses du tout. La question de l'autofiction - si le narrateur posé comme écrivain divulgue la vérité, ou la fiction, ou dans quelle mesure entre les deux - enveloppe Duras d'un manteau de mystère². De ses écrits, qui véhiculent un sentiment de vérité et d'intimité, on sent qu'on connaît Duras intimement, mais on ne peut s'empêcher de penser que tout ce que nous savons de Duras est une fiction, au point que Marguerite Duras elle-même, l'écrivaine, nous est totalement inconnue. Ces questions mises à part, cependant, une chose est claire à propos de Duras, dite par les textes eux-mêmes : Marguerite Duras est une écrivaine des extrémités. Elle emmène ses lecteurs aux frontières mêmes de tout (Hill, 1989) : violence, mort, sexe, amour, folie. Ceci est renforcé par le thème toujours présent de l'eau, qui résiste toujours aux efforts de la maîtriser et la contenir, et qui est un courant thématique sous-jacent de la plupart des romans de Duras. De même que l'eau qui ne cesse de percer les barrages de la maison de sa mère quel que soit le nombre de fois qu'on les reconstruit (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950), les femmes des récits de Duras sont souvent au bord, à la marge, au précipice, incapables de résister au débordement. Par conséquent, ces femmes sont perçues comme folles par la société qui les entoure.

La folie est ainsi un thème récurrent de l'œuvre de Duras, exclusivement dépeinte comme une maladie féminine. La folie dans l'univers durassien est contagieuse : elle se transmet de génération en génération de mère en fille, et elle se propage comme un virus entre femmes par le toucher, voire le regard. L'objectif de la présente étude est donc d'analyser la façon dont la folie est présentée par rapport aux personnages et à l'environnement dans le roman *L'Amant* (1984) afin d'obtenir une perspective nuancée de la représentation de la folie dans ce roman particulier, peu étudié en matière de folie par rapport aux romans antérieurs, comme

¹ Husserl-Kapit, S & Duras, M 1975, 'An Interview with Marguerite Duras', *Signs*, vol. 1, no. 2, pp. 423-34. 428.

² Eva Ahlstedt aborde cette question dans « Autofiktionsbegreppet i Duras verk fran Indokinacykeln till Atlanticykeln », qui traite spécifiquement de la véricité des textes du « cycle du Barrage », y inclus *L'Amant* (Ahlstedt, 2011).

Moderato cantabile (1958), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), et *Le Vice-consul* (1966). *L'Amant*, puisqu'il est parmi les derniers romans écrits par Duras, démontre un changement dans la façon dont la folie est dépeinte par rapport à ces romans précédents. Par exemple, dans *Le Ravissement*, on peut soutenir que la folie est conceptualisée comme un manque de quelque chose—quelque chose d'ineffable qui n'est jamais nommé (Udris, 1993, p. 53). La preuve de la folie dans ce texte est la transgression des frontières sociales et des règles de comportement tacites. *L'Amant*, par contre, écrit plus de vingt ans plus tard, montre une autre conception de la folie qui comprend aussi ce manque—ce que Foucault appelle « le gouffre » (Foucault, 1961, p. 642)—et la transgression des normes sociales, mais qui est néanmoins plus complexe et nuancée à certains égards : dans *L'Amant*, la folie comprend l'obsession de la mort et l'expression sexuelle de cette obsession.

Alors que notre analyse elle-même se focalisera sur la façon dont la folie est présentée dans le texte indépendamment du contexte, il semble prudent de discuter ici de la toile de fond philosophique et littéraire sur laquelle ce roman a été publié. C'est précisément ce sujet qui est abordé dans le livre de Suzanne Dow, *Madness in Twentieth-Century French Women's Writing : Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard* (2009), qui, comme le titre l'indique, examine la manière dont les écrivaines françaises écrivaient la folie pendant une période au cours de laquelle la conception même de la folie est bouleversée par Michel Foucault et son ouvrage fondateur *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), qui fait l'une des bases théoriques de la présente étude et est, à ce titre, développée plus en détail dans la partie consacrée au cadre théorique (2).

Dans l'introduction de son livre, Suzanne Dow explique comment l'ouvrage révolutionnaire de Foucault a eu un impact radical sur les domaines naissants des études féministes et des femmes dans les années 1970. Les chercheurs de ces domaines d'études ont remarqué l'absence de la femme dans l'histoire de Foucault et ont commencé à formuler leurs propres questions quant à savoir où la figure de *la folle* pourrait s'inscrire dans ce discours. En conséquence, le sujet de la femme et de la folie occupe à cette époque une place prépondérante dans le monde académique, et dans le domaine de la critique littéraire en particulier, alors que les écrivaines traduisent sur papier leurs propres visions de *la folle* (Dow, 2009, pp. 5-10).

Cependant, il convient de souligner deux études qui, bien qu'elles soient de nature sociologique et historique plutôt que littéraire, méritent d'être notées pour leur rôle dans le changement de la perception académique et, dans une certaine mesure, publique, de la folie en mettant en évidence le biais culturel implicite envers le psychisme féminin comme tendant vers un état de *déraison*. Dow évoque l'enquête de 1972 de Phyllis Chesler, *Women and Madness*, qui décrit la folie comme une maladie féminine. Dow fait des remarques sur l'étude de Chesler en affirmant que, « ...mental health norms are implicitly gendered as masculine within patriarchal culture, such that femininity is marked as in some sense always-already pathological » (2009, p. 10). De même, Dow explique que la recherche par Elaine Showalter sur les femmes institutionnalisées comme folles dans l'Angleterre du XIX^e siècle, intitulée *The Female Malady* (1985), jette un éclairage supplémentaire sur la féminisation de la folie que Foucault n'a pas abordée :

Chesler and Showalter both address the question of mental dis-ease as in some sense always gendered as feminine in the modern period, partly due to a more general tendency within patriarchy to view the feminine as a psychically as well as corporeally impoverished variant of the masculine norm, partly due to the fact that women's refusal to conform to sex-role stereotypes has so frequently been treated as psychiatric disorder (Dow, 2009, p. 10).

La question à laquelle Dow tente de répondre dans son livre est donc : en quoi cette nouvelle conception de la folie, et les recherches qui en découlent en montrant comment la société considère la féminité comme intrinsèquement folle, ont-elles influencé les écrivaines de cette période ? Elle constate qu'il existe une certaine ambivalence vis-à-vis de la folie dans les textes écrits par des écrivaines durant la période 1946-1976, ce qui pose la question de savoir comment l'écriture féminine, et la figure de la folle dans la littérature, sont influencées par la reconceptualisation radicale de la folie (Dow, 2009, p. 21).

Par ailleurs, la figure de la folle dans la littérature d'auteur féminin de cette période est-elle une manifestation d'angoisse, que ce soit en raison de ces révélations récentes ou de quelque chose de beaucoup plus ancien et primordial ?

Une autre question se pose alors : étant donné la prédominance de la folie comme thème récurrent dans la plupart de ses romans, peut-on affirmer que cette angoisse féminine de la folie se manifeste fortement dans l'œuvre de Duras ? La bonne réponse est oui, sans aucun doute. Comme l'on verra dans notre analyse et la discussion à suivre, les personnages féminins chez Duras transgressent souvent les normes de comportement social, de sexualité et

de genre, et par conséquent, elles luttent souvent contre l'anxiété face à leur propre folie potentielle, ou autrement c'est la société qui leur attribue cette étiquette. En plus, Duras exprime avec ses propres mots sa peur de la folie. Dans *Les Parleuses*, une conversation en forme de livre entre Marguerite Duras et la journaliste-écrivaine Xavière Gauthier, Gauthier tente de mettre en mots l'expérience d'écriture de Duras, qu'elle assimile à une expérience de dépassement passif : « Oui..., que vous laissez s'opérer en vous...au risque de..., d'une angoisse folle. » Duras répond en disant, « Oui. [. . .] si on se laisse faire comme ça, il vaut mieux se débarrasser de la peur de la folie. Alors, ça, j'ai dû faire un effort [. . .] » (Duras & Gauthier, 1974, p. 22).

De plus, comme ce mémoire tentera de démontrer, cette angoisse se manifeste dans *L'Amant* d'une façon tout à fait particulière que, à notre connaissance, n'a pas été examinée auparavant comme sujet de recherche littéraire. Si ce roman s'appuie sur la présentation de la folie féminine comme contagion déjà évoquée dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l'importance du cadre du Vietnam colonial intensifie cette notion de contagion psychique par la présence réelle et constante de la mort et de la maladie. De plus, Raynalle Udris articule l'importance du contexte culturel par rapport à la folie en se référant au livre de Jaccard sur le sujet, *La Folie* (1979) : « Jaccard recalls that what we consider in the west as pathological features are seen as quite normal in other societies : "la folie n'est pas une maladie, elle est une déviance par rapport à la norme sociale" » (Udris, 1993, p. 24).

Ainsi, le contexte de l'Indochine française offre au lecteur deux visions de la folie féminine sous la forme de la folle occidentale (avec une distinction à faire sur la nature de la folie en jeu) et de la folle non occidentale. Ce décor, à la fois beau et terriblement hostile, est coloré par l'omniprésence de la mort. Le passage de ces femmes dans la vie dans un lieu où le spectre de la mort est à la fois naturel et inéluctable donne un caractère ineffable à la folie mise en scène dans *L'Amant*, que nous tenterons pourtant de traduire en mots. Pour conclure en disant brièvement ici ce qui sera exposé plus loin, la folie de ce roman est une folie à laquelle s'entremêlent l'érotisme et la mort.

Pour arriver à cette compréhension de la folie telle qu'elle est dépeinte dans *L'Amant*, nous commencerons par présenter la base théorique sur laquelle s'appuie cette étude. Nous discuterons ensuite du raisonnement qui a présidé à la sélection du roman, et présenterons des recherches antérieures pertinentes à notre sujet, ainsi que notre méthode d'analyse. Nous

donnerons un bref résumé de *L'Amant* avant de nous lancer dans notre voyage analytique, en commençant par la relation dualiste de la mort et du désir à travers les motifs de la nature et, surtout, de l'eau. Nous analyserons ensuite le thème de la folie dans le texte tel qu'il se manifeste chez quatre personnages principaux : la narratrice, sa mère, Anne-Marie Stretter et la folle de Vinhlong. A travers ces personnages, on observe une manifestation de la folie qui est liée, dans tous les cas, à la mort, et pour deux des personnages, à un désir de mort exprimée de façon érotique.

Nous situerons enfin notre analyse dans le contexte plus large des recherches antérieures en abordant les points de convergence et de divergence entre ces études et la nôtre, avant de terminer notre mémoire par un chapitre consacré à nos remarques finales et conclusions tirées, ainsi qu'à des réflexions sur possibilités futures.

2. Cadre théorique

En termes de théorie appliquée dans ce mémoire, il y a deux niveaux distincts à discuter. Tout d'abord, la base théorique sur laquelle repose le plus ce mémoire, la critique thématique, sera traitée. Ensuite, le cadre par lequel les thèmes eux-mêmes seront conceptualisés dans la partie analyse sera expliqué. Cette section commencera par une continuation et approfondissement de la discussion sur la théorie foucauldienne de la folie telle que mentionnée dans l'introduction de ce mémoire, suivie d'une discussion sur l'interaction de la mort et du désir dans la théorie psychanalytique.

2.1 La critique thématique

L'étude des thèmes au sein d'une œuvre littéraire, ou bien entre des œuvres, permet une compréhension plus profonde du texte, et souvent aussi des aspects plus universels de l'expérience humaine que le texte cache en lui-même. La critique thématique littéraire nous permet de déverrouiller ces aspects du texte en approfondissant notre compréhension de son contenu et en le situant dans ce contexte plus large de l'expérience humaine.

À un niveau fondamental, ce mémoire colle assez près des objectifs théoriques du courant de la critique thématique. Il semble judicieux, cependant, de préciser d'abord la terminologie qui sera utilisée pour discuter de ce courant critique, et en même temps de présenter les sources d'où cette terminologie est extraite. La première est *Courants critiques et analyse littéraire* (2016) de Daniel Bergez, qui traite en profondeur des courants de la critique littéraire et les grandes figures d'influence pour chaque mouvement. La seconde est *La Thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, dans laquelle Mattias Aronsson donne un compte rendu complet et détaillé de l'étude formelle du thème.

Bien sûr, l'étude de thème n'est pas limitée à une seule école de critique littéraire. On peut, par exemple, étudier le thème du partage dans *Boule de Suif* de Maupassant d'une perspective théorique sociocritique, ou même examiner le thème de la mort chez Duras en faisant une déconstruction structuraliste d'un texte. Il est donc important de souligner que, chez Bergez, le terme « critique thématique », bien qu'il ait une portée large en apparence, renvoie en réalité à un courant particulier de la critique littéraire.

Le fondement de la critique thématique est surtout la philosophie de Gaston Bachelard (1884-1962), qui s'était principalement occupé de questions de nature phénoménologique. Bachelard développe une pensée qui traite avant tout de l'imaginaire en relation avec l'expérience humaine, et cherche à comprendre le rôle des images sur le psychisme. L'une des notions clés chez Bachelard est celle de la « rêverie », qui met l'accent sur le rôle actif d'un être dans la création de son monde tel qu'il le perçoit. Bachelard résume ce concept dans *La poétique de la rêverie* : « Je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve » (Bachelard, 1971, p. 136). Ce *cogito* dépasse celui de Descartes, que Foucault identifie comme problématique³, et fournit ainsi un cadre alternatif qui va au-delà des limites de la dialectique Raison/Déraison imposée par la pensée cartésienne. De plus, cette insistance sur le rôle créateur de l'individu dans le façonnement de son univers a une signification particulière lorsqu'il s'agit d'une œuvre littéraire, bien sûr, car elle est une mise en pratique de ce concept même.

Cela donne ainsi un sens d'importance à la façon dont nous traitons *L'Amant* de Duras. C'est un roman écrit sous la forme d'un rassemblement de souvenirs d'autrefois, avec des images qui existent subjectivement dans l'esprit de la narratrice. Elle oscille entre des événements d'il y a plusieurs décennies et des souvenirs à peine plus récents, ce qui donne souvent l'impression d'entraîner le lecteur dans une sorte de rêverie propre à la narratrice. Il faut donc traiter ce roman comme une sorte de « rêverie » bachelardienne, dans laquelle une réalité concrète à l'intérieur du récit est impossible. Par conséquent, les images et les descriptions du monde intérieur de la narratrice sont propices à l'interprétation symbolique.

L'identification et l'interprétation des symboles dans un texte est un aspect clé de la méthode de la critique thématique. Aronsson souligne le manque de définition claire selon la critique thématique à propos du symbole. Nous adopterons donc sa définition simple du symbole comme « quelque chose qui représente (ou symbolise) autre chose », soit en forme d'objet animé, soit en forme d'objet inanimé « qui remplace une abstraction » (Aronsson, 2008, p. 23). Aronsson caractérise également la méthode de Bachelard comme « herméneutique » et constate qu'il « [...] présente souvent des oppositions de couples bipolaires » (Aronsson, 2008, p. 15). Une partie de notre analyse qui porte sur les motifs de la nature peut être qualifiée d'herméneutique en raison des fréquentes interprétations symboliques. De même, ce mémoire présente la mort et le désir comme existant dans un état de dualité pour le

³ Voir la section 2.2.1.

personnage principal, bien que—il est important de le noter—ces deux éléments ne soient pas présentés en opposition bipolaire.

Un autre aspect de la critique thématique qui est important pour notre analyse est la distinction entre thème et motif. Aronsson explique cette distinction comme suit : « [...] un thème abstrait [...] est illustré et matérialisé par ce qu'on pourrait très bien appeler un motif concret [...] » (Aronsson, 2008, p. 17). Pour l'appliquer à notre propre analyse, prenons un exemple de la section 4.1.1.2 : « L'eau : double sens de mort et désir ». Selon notre interprétation du texte, le thème abstrait de la mort (ou bien du désir) est illustré et matérialisé par un motif concret : l'eau.

De manière significative, plutôt que de prendre le thème comme objet d'étude et de le retracer à travers différentes époques, cultures, et écrivains—ce qui était habituel chez d'autres courants d'étude thématique (Aronsson, 2008, p. 10)—la critique thématique a mis l'accent sur l'écrivain et le texte lui-même. De plus, la méthode présentée par la critique thématique est celle où le but premier est de rester au plus près du texte : « [...] la critique thématique s'attache à séparer le moins possible son propre discours des textes qu'elle commente : [...] elle s'ingénie à multiplier les citations, à tisser ensemble la parole critique et la voix de l'œuvre [...] » (Bergez, 2016, p. 130). Le texte est également délesté de son association à l'auteur tel qu'il existe dans le monde, et donc débarrassé de tout contexte extérieur, puisque, comme l'affirme Starobinski dans *La Relation critique*, « L'écrivain, dans son travail, se nie, se dépasse et se transforme [...] un individu, en devenant l'auteur de cette œuvre, s'est fait autre qu'il n'était auparavant » (Starobinski, 1970, p. 46).

Ainsi, rester proche du texte, le laisser parler de lui-même, est pour nous d'une importance capitale, étant donné que l'objectif de ce mémoire, expliqué en profondeur à la page 4, est d'analyser la relation des thèmes et leurs fonctions au cours du roman. C'est pour cette raison que la partie analyse du mémoire est presque entièrement textuelle, avec un minimum de références à des sources extérieures. Les implications tirées de l'analyse et leur signification par rapport aux recherches antérieures sur le sujet seront plutôt traitées dans la partie consacrée à la discussion (5).

2.2 Le traitement théorique des thèmes

2.2.1 La théorie foucauldienne

Comme la plupart des chercheurs qui ont examiné la folie en relation avec l'œuvre de Marguerite Duras, notre compréhension de la folie est basée sur la théorie de Michel Foucault telle qu'elle est esquissée dans *Histoire de la folie à l'âge classique*. Comme ce texte est bien connu, nous n'aborderons ici que des préoccupations théoriques spécifiques qui ont des implications pour notre analyse.

La première de ces préoccupations est la façon dont Foucault présente la folie comme une question de normativité et d'altérité plutôt que comme une maladie. En raison de la ligne arbitraire tracée dans la philosophie occidentale entre « Raison » et « Déraison », le fou est réputé tel par rapport à un standard normatif. Foucault identifie la pensée cartésienne à l'origine de cette exclusion, puis témoigne de sa prédominance idéologique au XVIII^e siècle en citant la définition de la folie donnée par Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* : « Nous appelons folie cette maladie des organes du cerveau qui empêche un homme nécessairement de penser et d'agir comme les autres »⁴ (Foucault, 1961, p. 222). Foucault affirme alors que la folie n'est pas un véritable état, mais plutôt une position d'exclusion fondée sur les règles de comportement qui régissent la société : « Le fou n'est pas manifeste dans son être ; [...] c'est qu'il est autre » (Foucault, 1961, p. 222). Quand nous discutons de la folie, c'est donc avec la compréhension de la longue histoire socio-philosophique qui a conduit à la conception moderne de la folie. Alors, la folie n'est pas censée être comprise comme une véritable maladie de l'esprit, mais plutôt comme « une déviance par rapport à la norme sociale »⁵, et nous nous accordons avec la compréhension suivante de la folie telle que Foucault la présente : « [...] la conscience de la folie s'accompagne [...] d'une certaine analyse de la modernité, qui la situe d'entrée de jeu dans un cadre temporel, historique et social » (Foucault, 1961, p. 439).

Cette compréhension de la folie comme dépendante des normes sociales et du contexte philosophique et historique permet l'étape logique suivante, qui est celle de la spécificité culturelle en ce qui concerne la folie. Comme l'affirme Martinez dans sa thèse intitulée *Aux*

⁴ Cité par Foucault : Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article « Folie », p. 285.

⁵ On reprend ici la citation de Jaccard de l'introduction du mémoire : *La Folie*, P.U.F. Paris, 1979, p. 32.

limites de l'extrême : Érotisme, folie, violence. Une lecture bataillienne de Marguerite Duras et Yves Thériault, qui s'appuie également sur Foucault comme base théorique dans la façon dont la folie est conceptualisée, « Il est certes indispensable de traiter [la folie] en fonction de chaque société » (Martinez, 2005, p. 27). Foucault fait lui-même la distinction lorsqu'il évoque le partage philosophique, culturel, et historique entre l'Occident et l'Orient, sous-entendant que l'histoire retracée dans son étude, et donc la façon dont la folie est conçue selon la pensée occidentale, n'est pas applicable à l'Orient :

Dans l'universalité de la *ratio* occidentale, il y a ce partage qu'est l'Orient : l'Orient, pensé comme l'origine, rêvé comme le point vertigineux où naissent les nostalgies et les promesses de retour, l'Orient offert à la raison colonisatrice de l'Occident, mais indéfiniment inaccessible, car il demeure toujours la limite : nuit du commencement, en quoi l'Occident s'est formé, mais dans laquelle il a tracé une ligne de partage, l'Orient est pour lui tout ce qu'il n'est pas, encore qu'il doive y chercher ce qu'est sa vérité primitive (Foucault, 1961, p. IV).

Cette notion est porteuse de sens pour notre analyse, étant donné que *L'Amant* se déroule sur fond de colonisation occidentale de l'Orient, et souligne l'importance d'être au courant des différences de perception de la folie entre la société colonisatrice et la société colonisée. La rencontre entre ces deux mondes culturels magnifie notamment ces différences, et par conséquent, nous les apercevons dans la façon dont les folles sont traitées. Nous verrons ce contraste se manifester surtout dans le personnage de la « folle de Vinhlong ».

Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault établit également un lien entre la folie et l'érotisme, plus précisément la déviance sexuelle. À partir de l'Hôpital général de Paris, le XVIII^e siècle voit se développer des établissements destinés à héberger des personnes classifiées comme folles (Foucault, 1961, pp. 61-2). L'idée dominante que la folie doit être contenue, que le fou doit être séparé du reste de la société sur la base de la Raison, a conduit à cette rupture historique que Foucault appelle « le grand renfermement ». Alors que la folie avait été, jusque-là, conçue au fil du temps comme « désorganisation de la famille, désordre social, danger pour l'État », l'institutionnalisation a pour effet que « [...] peu à peu, cette première perception se serait organisée, perfectionnée finalement en une conscience médicale, qui aurait formulé comme maladie de la nature ce qui n'était reconnu encore que dans le malaise de la société » (Foucault, 1961, p. 98).

En plus d'ériger la folie en maladie, Foucault affirme que les maladies vénériennes étaient également soignées dans les mêmes bâtiments où logeaient les fous, ce qui a créé une tache

morale sur la folie et a conduit à une association entre la folie et la déviance sexuelle (Foucault, 1961, p. 106). C'est de ce croisement que la psychanalyse naît, une science qui prend ses racines dans un ordre de pensée problématique qui privilégie la normativité et moralise ainsi la sexualité :

À la lumière de son ingénuité, la psychanalyse a bien vu que toute folie s'enracine dans quelque sexualité troublée ; mais ceci n'a de sens que dans la mesure où notre culture, [...] a placé la sexualité sur la ligne de partage de la déraison. De tous temps, et probablement dans toutes les cultures, la sexualité a été intégrée à un système de contrainte ; mais c'est dans la nôtre seulement, et à une date relativement récente, qu'elle a été partagée d'une manière aussi rigoureuse entre la Raison et la Dérison, et bientôt [...] entre la santé et la maladie, le normal et l'anormal (Foucault, 1961, p. 110).

La manière normative dont la sexualité est considérée selon les mêmes distinctions arbitraires qui régissent aussi le concept de la folie fait partie intégrante de notre analyse. La façon dont la narratrice se perçoit en tant qu'être sexuel, et sa perception de son état mental en général, dépendent de ces normes. D'ailleurs, c'est souvent la déviance sexuelle, doublée d'un certain rapport à la mort, qui détermine la folie chez les personnages dont nous discuterons.

2.2.2 La psychanalyse

Plusieurs chercheurs ont utilisé des aspects de la théorie psychanalytique dans leur analyse des romans de Duras, quelques-uns même en relation avec les thèmes de la mort et du désir. Ceux-ci seront discutés plus en détail ailleurs (sections 3.2 et 5), mais pour l'instant, il suffit de dire que les concepts freudiens d'*éros* et de *thanatos* ont été utilisés pour interpréter la relation entre l'amour et la mort dans les romans de Duras. Elisabeth Bosch constate que :

[...] généralement, comme Freud le faisait—du moins au début—en parlant d'*éros* et de *thanatos*, on met l'amour du côté de la vie, et la mort, on la met dans une catégorie très éloignée, comme la force opposée. Or, [...] pour Duras l'érotisme et la mort ne peuvent être séparés (Bosch, 1983, p. 379).

L'affirmation de Bosch selon laquelle l'érotisme et la mort sont inséparables chez Duras rejoint notre propre analyse. Ce qu'il convient de noter, cependant, c'est que Bosch touche à une distinction importante : elle souligne justement que cette séparation polaire entre *éros* et *thanatos* existe dans les écrits antérieurs de Freud. Souvent négligés, cependant, sont ses écrits ultérieurs sur le sujet, dans lesquels il postule l'existence d'une « [...] dualistic theory according to which an instinct of death, destruction or aggression claims equal partnership

with Eros as manifested in libido [...] »⁶ (Freud, 1937, p. 398). Cette pulsion libidinale vers la mort⁷ que Freud présente dans son ouvrage *Au-delà du principe de plaisir* en 1920 fait que l'érotisme ne soit plus du côté de la vie ; au contraire, le désir sexuel est vécu à la fois comme une pulsion instinctive vers la vie et la mort. Cette théorie n'a pas été bien acceptée, même dans le camp des psychanalystes, comme Freud lui-même l'admet (ibid.). Cependant, la théorie a été embrassée par Jacques Lacan qui, selon Richard Boothby, « [...] re-installs it at the very center of psychoanalytic theory » (Boothby, 2013, p. 10).

Boothby souligne que Lacan, dans son traitement de la pulsion de mort, a démontré une compréhension fondamentale de ce que la plupart des psychanalystes, qui ont rejeté cette théorie, n'ont pas saisi : la pulsion de mort n'est pas une pulsion de destruction externe (de tuer, par exemple), mais est plutôt une pulsion d'autodestruction (Boothby, 2013, p. 11). Fait important, Paul Federn rétablit, d'après Freud, que la pulsion de mort autodestructrice est un phénomène qui se produit principalement dans la psyché mélancolique (Federn, 1932). De plus, Lacan soutient dans « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu » que la pulsion freudienne de mort, qu'il reformule comme « tendance psychique à la mort », est motivée par la recherche du sujet « de retour au sein de la mère » (Lacan, 1938, p. 35).

La théorie psychanalytique offre certainement des perspectives fascinantes à travers lesquelles les romans de Duras peuvent être examinés. Cependant, nous hésitons à retenir la psychanalyse comme base théorique principale de ce mémoire. Tout d'abord, nous avons choisi d'effectuer une analyse dans laquelle toutes les observations et connexions sont faites à partir du texte lui-même. Dans nos propres observations, nous avons constaté que l'application de la théorie psychanalytique à un texte a tendance à étirer et à déformer le texte afin de répondre aux objectifs théoriques. Par ailleurs, nous partageons l'opinion de Foucault selon laquelle la psychanalyse s'inscrit dans un certain héritage philosophique qui relève de la normativité, ce que les théories de Lacan soutiennent même, et dont les femmes sont particulièrement exclues. Étant donné que ce mémoire traite exclusivement de personnages féminins, nous avons l'impression que dépendre de la théorie psychanalytique limiterait notre compréhension du roman et des expériences des personnages.

⁶ Nous citons ici la traduction anglaise de ce texte relativement obscur de Freud en raison d'une accessibilité limitée à la traduction française.

⁷ Allemand : *Todestrieb*

Il est clair, néanmoins, que la notion d'une pulsion de mort qui unifie le désir érotique au désir de la mort apporte des implications pour notre compréhension de la psyché de la narratrice, dans laquelle cette même dualité est perceptible. Cette notion nous donne également un aperçu de l'état mental de la narratrice, qui ressemble beaucoup à la mélancolie, bien que nous ne le désignons pas comme tel. L'idée de retour à la mère occupe aussi une place importante dans l'œuvre de Duras selon quelques chercheurs, comme Mattias Aronsson et Elisabeth Bosch par exemple. La pertinence de la théorie psychanalytique pour les recherches antérieures liées à notre sujet, et aussi dans un sens limité pour notre propre analyse, est notre raisonnement pour cette section consacrée à la psychanalyse. Nous reviendrons sur ces théories dans la partie « Discussion » (5) du mémoire.

3. Corpus, recherches antérieures et méthode

Cette partie du mémoire commencera par expliquer comment le choix du roman a été fait, puis enchaînera sur une discussion des recherches antérieures effectuées sur le thème de la folie chez Duras. La section se terminera en présentant les méthodes par lesquelles le roman a été analysé.

3.1 La sélection du roman

La folie est un fil conducteur qui tisse l'œuvre de Duras. Par exemple, la folie existe comme thème prédominant dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'Amour*, *Moderato Cantabile*, et *Un Barrage contre le Pacifique*, par exemple. La question se pose alors de savoir pourquoi *L'Amant* a été choisi pour ce mémoire.

La première raison de ce choix est que, du fait du style autobiographique dans lequel *L'Amant* est écrit, le thème de la folie (et de la peur de la folie) est traité en premier lieu du point de vue de la narratrice qui donne un éclairage particulier sur l'esprit, ce qui le distingue d'autres romans comme *Le Ravissement de Lol V. Stein* où la folie est décrite uniquement d'un point de vue extérieur. C'est le génie de *Le Ravissement*, bien sûr, de remettre en question la folie avec le doute du récit et le conflit entre les perceptions de Jacques Hold et de Tatiana sur la prétendue folie de Lol. Lol Stein est-elle même vraiment folle ? *L'Amant* donne cependant un aperçu plus nuancé de l'état psychologique intérieur du personnage. Alors que *Le Ravissement*, comme on l'interprète souvent, fait une sorte d'énoncé de la façon dont la société projette et crée la folle, *L'Amant* aborde l'expérience de la folie féminine de manière plus intime et profonde.

Par ailleurs, le lieu sociogéographique de *L'Amant* révèle une tension entre le regard et le traitement de la folie par les sociétés occidentales, et la façon dont la folie est vue et traitée au Viet Nam, du moins à l'époque coloniale française. Comme le soutient Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, la façon dont la folie est même conçue comme une idée dans la pensée occidentale dépend d'une histoire particulière qui est unique au contexte de l'Europe occidentale. À cela s'ajoute l'histoire des femmes dans la société d'Europe occidentale, à la fois en ce qui concerne la folie et, plus généralement, la place des femmes dans la société. *L'Amant* dépeint à la fois la folle occidentale et la folle étrangère, issue d'une

culture avec sa propre histoire de la folie et de la condition des femmes, et ce croisement offre une riche occasion de réflexion interculturelle sur la place qu'occupe la folle dans la société.

De plus, le décor de l'Indochine française, tel qu'il est décrit dans *L'Amant*, est un lieu où la société vit en communion avec la nature. La nature est dépeinte comme belle mais sauvage et impossible à contenir. Alors que la civilisation occidentale a largement réussi à contenir la mort, la maladie et la folie (comme dans le « grand renfermement » décrit par Foucault), ces choses font partie de la vie quotidienne dans ce pays. Cette incapacité omniprésente à contenir la nature permet la fusion de la folie, de la mort et de l'instinct sexuel en une force unique et puissante.

La dernière raison du choix de *L'Amant* comme objet de cette étude est peut-être la plus pratique. Compte tenu de la popularité de Marguerite Duras en tant qu'écrivaine et du fait que ses romans sont devenus canoniques dans la littérature française, ainsi que de la montée en popularité dans les années 1970 du sujet de la folie en ce qui concerne les femmes écrivains, il existe déjà un nombre d'études littéraires qui traitent de ce sujet. Fait intéressant, cependant, l'étude de la folie dans *L'Amant* en particulier a été pour la plupart négligée. Étant donné la prédominance du thème dans ce roman, il est difficile de spéculer sur la raison, mais c'est peut-être que c'est l'un des romans plus récents de Duras (publié en 1984), et au moment où *L'Amant* a été publié, la tendance à analyser la folie féminine d'un point de vue foucauldien-féministe était devenue, faute de meilleure expression, dépassée. Quelle qu'en soit la raison, cependant, il reste encore beaucoup à dire sur la folie dans l'univers durassien d'après ce que *L'Amant* peut nous offrir.

3.2 Recherches antérieures

Il est bien connu que Marguerite Duras est l'une des écrivaines les plus influentes, et donc les plus étudiées, du XX^e siècle. Ainsi, nous avons tenté de délimiter notre présentation des recherches antérieures selon leur pertinence thématique, en abordant les études qui traitent de la folie, de la mort, de l'érotisme ou d'une combinaison des trois. Nous avons constaté que, bien que la base théorique de notre étude ait un terrain d'entente avec une grande partie de la recherche qui a déjà été effectuée, la plupart des recherches sur ce sujet ont soit examiné des livres autres que *L'Amant*, soit sont des études globales dans lesquelles les références à ce

roman sont assez limitées. Nous donnons ici un aperçu succinct et généralisé de la recherche, puisque le contenu sera abordé dans la partie « Discussion » (5) du mémoire.

Deux des études que nous avons examinées s'appuient sur la philosophie de Georges Bataille comme cadre théorique. La première est celle d'Elisabeth Bosch intitulée « L'Amour et la Mort. Bataille-Duras. Quelques variations sur le nom de Stein » (1983) dans laquelle la relation entre l'érotisme et la mort est explorée à travers plusieurs écritures de Duras, à l'exception, cependant, de *L'Amant*. La deuxième est la thèse d'Isabelle Martinez, publiée en 2005 sous le titre *Aux limites de l'extrême : Érotisme, folie, violence. Une lecture bataillienne de Marguerite Duras et Yves Thériault*. Martinez fait une étude comparative entre l'œuvre de Duras et celle de Thériault en s'appuyant, comme Bosch, sur la théorie de Bataille.

L'essentiel de son analyse porte sur deux romans, *Moderato cantabile* et *Un Barrage contre le Pacifique*. La thèse de Martinez est, de toutes les recherches antérieures, celle qui a le plus de points communs avec notre étude, compte tenu des similitudes dans les thèmes abordés et de la parenté d'*Un Barrage contre le Pacifique* avec *L'Amant* comme faisant partie du même « cycle du Barrage »⁸.

Une autre étude qui a été assez importante pour nos propres recherches est la thèse de Mattias Aronsson, *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras* (2008), dans laquelle il analyse le motif de l'eau de façon globale à travers toute l'œuvre durassienne. Liesbeth Korthals Altes aborde également le rôle de l'eau dans son article de 1986 intitulé « L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort : Lecture de quatre œuvres de Marguerite Duras », mais telle qu'elle est dépeinte spécifiquement dans *Un Barrage contre le Pacifique* et ne lui attribuant qu'une seule fonction symbolique : celle de « l'ironie cosmique » (Korthals Altes, 1986, p. 143). Son analyse porte également sur trois autres textes, *Détruire dit-elle*, *Le Camion*, et *La Maladie de la Mort*, afin de présenter son argument d'une ironie existentielle chez Duras dans laquelle le désespoir, à travers la connaissance du néant qui attend tout être, « offre la seule liberté » (Korthals Altes, 1986, p. 143).

Le thème de la folie est traité chez Raynalle Udris, qui a publié en 1993 son livre *Welcome Unreason, A Study of « madness » in the novels of Marguerite Duras*. S'appuyant fortement

⁸ Eva Ahlstedt explique que les romans qui font partie du « cycle du Barrage » (*Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*) sont qualifiés ainsi car ils « [...] ont pour cadre l'Indochine française pendant les années trente et [...] relatent l'adolescence d'une jeune fille d'origine française qui grandit là-bas » (Ahlstedt, 2002, p. 215).

sur les écrits de Foucault sur la folie, Udris retrace l'évolution de la folie dans le « cycle de Lol V. Stein » : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, et *L'Amour*. *Le Vice-consul* est examiné en profondeur dans la publication *Anne-Marie Stretter, une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras* (2005) de Brigitte Cassirame. Cassirame utilise la théorie psychanalytique et les archétypes jungiens de la mythologie chrétienne et gréco-romaine dans son analyse du personnage d'Anne-Marie Stretter en tant que figure de divinité dans l'univers durassien.

3.3 Méthode

La méthode employée dans l'analyse de *L'Amant* est assez simple et correspond à la lecture attentive popularisée par Gustave Lanson. Dans un premier temps, nous avons identifié tous les mots dans le texte liés à la mort, à la folie, et à l'érotisme. Nous avons développé un champ lexical qui correspond à chaque thème. Par exemple, pour le thème de l'érotisme, nous avons trouvé et noté chaque mot dans *L'Amant* qui est associé à l'érotisme : désir, jouissance, plaisir, seins, amour, désirer, amant, aimer, prostituée, chair, pénétrée, perversité, sexe. À partir de ces champs lexicaux, nous avons ensuite évalué si le mot, le terme, ou le passage en question avait une signification thématique substantielle et avons éliminé ceux qui n'en avaient pas. Nous nous sommes alors efforcés de relier ces instances significatives, en les classant par thème. Nous nous sommes ensuite lancés dans une analyse minutieuse de la façon dont ces instances se connectaient les unes aux autres, en accordant une attention particulière à l'évocation simultanée de plusieurs thèmes. Enfin, nous avons développé une interprétation du roman pour rendre compte du croisement thématique que nous avons observé.

4. Analyse thématique

4.1 Le thème de la mort liée au désir

La mort dans *L'Amant* est omniprésente et omnipuissante. En fait, on pourrait dire que la mort est le moteur de la plupart de ce qui se passe dans ce roman. La mort est une ombre qui plane sur la narratrice et sa famille, sous forme de souvenirs et de violence entre frères, ainsi que dans la nature tout autour. C'est à la fois la peur de la mort et l'attrance pour la mort qui rapprochent les deux amants, et c'est la mort que la narratrice tente de saisir dans les sommets de plaisir orgasmique. C'est à travers les yeux de cette fille que l'on voit les multiples visages de la Mort : à la fois sa beauté, dans la forme du corps faible de son amant, touché par la maladie d'enfance qui laisse une trace de mort (Duras, 1984, p. 48), et sa laideur brutale dans les images d'enfants morts et de bêtes noyées (Duras, 1984, p. 30).

Ce qui sera examiné en premier est le thème de la mort présenté à travers l'imagerie de la nature : la forêt pestilentielle, les dépouilles d'animaux et d'enfants, et le fleuve, serviteur impartial de la mort. L'eau porte aussi, cependant, une signification sexuelle. C'est à travers le motif de l'eau, qui a une dualité de sens symbolique dans *L'Amant*, qu'émerge le lien entre le désir et la mort. Après avoir abordé ce double sens par rapport à l'eau, la manière dont la mort a affecté la narratrice et, par conséquent, la manière dont cette dualité de la mort et du désir se manifeste en elle sera analysée.

4.1.1 La nature brutale

Dans *L'Amant*, la nature est décrite comme particulièrement brutale. Contrairement aux sociétés occidentales qui s'efforcent de garder la mort proprement hors de vue, du point de vue de la narratrice, la mort est omniprésente dans l'Indochine française. Compte tenu de la symbolique du fleuve comme mort, qui sera traitée momentanément dans la partie 4.1.1.2, et de l'utilisation du mot « sauvage », la citation suivante suggère la relative brutalité de la nature dans l'environnement du roman : « Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages [...] » (Duras, 1984, p. 17). De plus, la maladie et la peste, les serpents, les scorpions, les cadavres

partout et les prédateurs tels que les tigres font de la mort une présence constante digne de peur⁹.

4.1.1.1 La forêt des enfants morts

La forêt est dépeinte dans *L'Amant* comme un lieu inquiétant qui suscite la peur en raison de ce qu'elle contient. En se référant à la forêt, la narratrice écrit : « Ce sont les forêts pestilentielles...il y a le vacarme stagnant des moustiques, les enfants morts... » (Duras, 1984, p. 103). C'est la traversée de cette forêt pestilentielle, pleine de cadavres d'enfants morts, qui est décrite par la narratrice comme la tâche des mendiants. En effet, la peur de la forêt et le traumatisme de voir des enfants morts, entre autres, ont poussé ces mendiants jusqu'à la folie : « Elle dit que [les mendiants] elles viennent de l'Inde par la mer...Elles se cachent dans les jonques...Qu'elles n'ont plus aucune raison, toutes folles à force d'avoir eu peur, à force de leurs enfants morts de faim, du soleil, de la forêt [...] » (Duras, 1984, p. 111).

L'imagerie d'enfants morts apparaît également à d'autres moments du roman. Elle est évoquée, par exemple, lorsque la narratrice écrit sur la mort de son frère bien-aimé Paulo (qui, il faut le noter, est en fait mort à l'âge adulte) : « Le corps mort de l'enfant, lui, ne se ressentait en rien de ces événements dont il était cause. L'immortalité qu'il avait abritée pendant vingt-sept ans de sa vie, il n'en connaissait pas le nom » (Duras, 1984, p. 123). Il y a une autre référence à l'image des enfants morts qui mérite d'être notée, et elle est faite dans le contexte des réflexions de la narratrice sur l'immortalité :

Que l'immortalité ce n'est pas une question de plus ou moins de temps, que ce n'est pas une question d'immortalité, que c'est une question d'autre chose qui reste ignoré. Que c'est aussi faux de dire qu'elle est sans commencement ni fin que de dire qu'elle commence et qu'elle finit avec la vie de l'esprit du moment que c'est de l'esprit qu'elle participe et de la poursuite du vent. Regardez les sables morts des déserts, le corps mort des enfants : l'immortalité ne passe pas par là, elle s'arrête et contourne (Duras, 1984, p. 124).

Ces réflexions indiquent la confrontation de la narratrice avec la brutalité de la nature ainsi que l'irrationalité d'un univers intrinsèquement injuste, et avec la tâche de l'être humain sensible d'être témoin de cette brutalité qui se manifeste sous la forme d'un enfant mort et de maintenir néanmoins la santé mentale et la volonté de vivre. La narratrice possède une conscience peu commune de quelque chose « qui reste ignoré » : que comme le sable, le corps

⁹ Ces références se retrouvent en plusieurs points dans *L'Amant* (Duras, 1984) : pp. 30, 34, 73, 103.

de l'enfant est déjà mort à partir du moment où il prend son premier souffle ; et, comme le sable dans sa plénitude et sa petitesse stupéfiantes, la vie humaine est aussi insignifiante, et le réconfort que nous nous donnons face à la sauvagerie de la nature...nulle part plus apparent pour nous que dans l'image d'un enfant mort...que l'esprit est en quelque sorte immortel malgré la mort du corps, est un vœu pieux. Cette prise de conscience de la brutalité de la nature, de l'injustice de l'univers qu'elle a dû affronter dès son plus jeune âge à travers son traumatisme familial, est-elle ce qui attire la narratrice vers la mort et sert de source à sa folie auto-perçue ?

4.1.1.2 L'eau : double sens de mort et de désir

Le fleuve séduisant de *L'Amant* est rempli de dualité de signification. Mattias Aronsson, dans sa thèse *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Duras*, observe que cette dualité se retrouve dans plusieurs romans de Duras (Aronsson, 2008, pp. 105, 116). D'une part, le fleuve véhicule le symbolisme évident du rite de passage de la jeune fille à la femme à travers l'expérience sexuelle. D'un autre côté, cependant, le fleuve porte dans *L'Amant* la signification symbolique traditionnelle de frontière entre la vie et la mort. Ce symbolisme est bien sûr courant depuis de nombreux siècles en raison du topos classique du fleuve Styx. Il est important de noter, avant d'aller plus loin, que la mer et l'océan remplissent une fonction symbolique similaire à celle du fleuve dans *L'Amant* bien qu'ils n'aient pas le même poids symbolique littéraire que le fleuve en ce qui concerne la mort. L'océan est aussi un vide tentant, inconnaissable, érotique parfois, symbolique des fins, et comme on le verra, la traversée de l'océan est également associée à la mort dans le roman.

La dualité de signification des étendues d'eau est importante car elle souligne la dualité en jeu dans *L'Amant* entre l'érotisme et la mort. En même temps que le fleuve est à la fois un lieu symbolique de la maturation sexuelle et de la mort, le corps de la narratrice au moment de la pénétration est à la frontière du plaisir sublime et de ce qu'elle assimile au vide de l'autre côté de la vie. Cette expérience corporelle sera discutée plus loin. Pour l'instant, la dualité du fleuve dans le texte sera abordée avant d'avancer vers l'aspect symbolique du fleuve en tant que frontière entre la vie et la mort.

La traversée du fleuve est, à certains moments dans le texte, clairement en référence à la maturation sexuelle de la jeune narratrice¹⁰. Par exemple, lorsque la narratrice réfléchit rétrospectivement à la traversée particulière du fleuve sur le bac après laquelle elle rencontre pour la première fois son premier amant, elle s'interroge sur l'absence de photographie compte tenu de l'importance de ce moment pour sa vie : « [La photo] n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve » (Duras, 1984, p. 16). Le choix stylistique de faire littéralement de la traversée du fleuve le moment où la narratrice rencontre pour la première fois l'homme qui prendra sa virginité renforce la signification symbolique de la traversée du fleuve comme rite de passage sexuel.

Cette association symbolique entre l'étendue d'eau et l'acte sexuel est évoquée au fil du roman, comme dans l'exemple suivant où les deux amants font l'amour pour la première fois. Le mot « passage » est spécifiquement utilisé, ce qui renvoie à l'idée du rite de passage : « Je caresse son corps dans ce bruit [du dehors], ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient » (Duras, 1984, p. 53). Il convient également de noter que les mouvements des corps des amants sont assimilés aux mouvements des vagues de la mer.

Comparons maintenant deux citations du roman, la première dans laquelle la narratrice décrit l'acte sexuel avec son amant Chinois, et la seconde dans laquelle elle décrit le fleuve. Il faut porter une attention particulière au langage utilisé pour décrire la force du désir dans cette première citation : « [...] quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut, et là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir » (Duras, 1984, p. 53). Dans cette première citation, le désir est décrit comme une force torrentielle, c'est-à-dire comme un fleuve, qui emporte tout sur son passage. De même, dans la citation suivante, le même langage est utilisé pour décrire le fleuve et sa puissance en emportant la mort des rives, et cette équivalence de description établit une association distincte entre le désir et la mort :

[Le fleuve] emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et

¹⁰ Aronsson note cette signification de la traversée du fleuve dans *L'Amant* (Aronsson, 2008, p. 100).

vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface du fleuve (Duras, 1984, p. 30).

De plus, la forte imagerie de la mort dans la citation ci-dessus sert à souligner l'autre rôle symbolique que joue le fleuve, ainsi que la mer et l'océan, en tant que frontière entre la vie et la mort. En un sens, la mer représente la finalité au même titre que la mort est finalité, comme pour la folle de la rue, la mendicante qui va terminer son voyage transcontinental à la mer : « Elle commence à descendre vers la mer, vers la fin » (Duras, 1984, p. 103). Dans un autre sens, le plan d'eau sert de frontière à franchir, de l'autre côté de laquelle se trouve la mort.

Aronsson nie avoir trouvé chez Duras « d'allusion directe à une traversée des eaux menant au pays de la mort, à un véritable "complexe de Caron", pour citer Bachelard »¹¹ (Aronsson, 2008, p. 31). Nous constatons, cependant, qu'il y a une subtile référence à cette fonction symbolique du fleuve dans *L'Amant*. Par exemple, la narratrice est sur le bac qui l'amènera à l'autre côté du fleuve quand elle regarde l'eau et voit sa mort : « Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie » (Duras, 1984, p. 17). Plus tard dans le roman, elle décrit son voyage en bateau vers la France. Alors qu'ils traversent la mer, quelqu'un meurt en sautant par-dessus bord. Après avoir entendu une musique traverser la mer qui lui fait se rendre compte qu'elle aimait le Chinois, et inspirée par la mort qui vient de se produire, la narratrice se prépare à sauter elle-même : « Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer » (Duras, 1984, p. 133). De cette façon, la mer se présente comme un lieu de mort, en particulier celui qui attire les individus désespérés et susceptibles de se suicider. Pour aller plus loin, cependant, la narratrice compare directement « [...] la musique jetée à travers la mer » à « comme plus tard l'éternité du petit frère à travers la mort » (Duras, 1984, pp. 133-4). De cette manière, elle assimile la traversée de la mer au passage de la vie à la mort, comme son frère Paulo le fera finalement des années plus tard.

Pour conclure cette partie sur le rôle symbolique de l'eau dans *L'Amant*, il suffit de dire que l'eau remplit une double fonction symbolique qui lie le désir et la mort. Ce lien entre le désir et la mort se manifeste dans le psychisme de la narratrice, comme on le verra, pour qui les deux sont indissociables. Ce fait est ce qui crée l'ambiguïté de la citation suivante, donnée dans le contexte de la mère discutant les transgressions de la narratrice avec l'administration du pensionnat. La mère parle « de cette élégance sublime de l'enfant de la traversée du

¹¹ Citation donnée : Bachelard, G 1943, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti, Paris.

fleuve » (Duras, 1984, p. 109). Sa référence ici à la narratrice comme « l'enfant de la traversée du fleuve » est intéressante, car à première vue, elle semble faire référence à son passage à la féminité. Cependant, pourrait-il aussi s'agir d'une référence à l'intimité précoce de la jeune narratrice avec la mort ?

4.1.2 La dualité de la mort et du désir chez la narratrice

Le thème de la mort se manifeste dans *L'Amant* non seulement à travers la représentation de la nature, mais aussi à travers les observations de la narratrice sur ses expériences de vie. Dès son plus jeune âge, la vie de la narratrice a été marquée par la mort et la tragédie. En plus de vivre l'enfance dans cet environnement naturel hostile où les images de la mort sont un spectacle quotidien, sa première expérience personnelle de la mort, la perte de son père, s'est produite à l'âge très jeune de quatre ou cinq ans (Duras, 1984, pp. 21-2). Le traumatisme familial qui s'ensuit pendant son enfance et son adolescence, marqué par la lutte pour survivre et la peur de la violence mortelle entre frères, a un effet si profond sur la narratrice que la mort envahit ses pensées. Cette intrusion se produit au point que même l'acte sexuel est touché par la présence de la mort.

La mort du père a marqué le début de ce qui allait devenir une vie de malchance tragique pour la famille de la narratrice. L'histoire relatée dans *Un Barrage contre le Pacifique* de la décision de la mère de dépenser toutes les économies de la famille sur une étendue de terrain qui s'est avéré invivable, et de son combat subséquent contre l'envahissement de l'eau, a condamné la famille à la pauvreté et à la lutte pour la survie. Cette expérience a clairement été traumatisante pour la narratrice, ce qui est évident dans la description suivante de la profondeur à laquelle elle l'a affectée : « [...] cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille [...] qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair [...] » (Duras, 1984, p. 33). De plus, elle décrit comment ses frères ont également été traumatisés, et le produit de ce traumatisme était la haine :

C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de cette personne de bonne foi, notre mère, que la société a assassinée. Nous sommes du côté de cette société qui a réduit ma mère au désespoir. À cause de ce qu'on a fait à notre mère si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons (Duras, 1984, p. 67).

La haine que la narratrice décrit ici entre frères et sœurs est au cœur de *L'Amant*, puisque la haine que le frère aîné Pierre porte envers le cadet Paulo, exprimée par la violence, crée un nuage constant sur la famille fait de la peur que Pierre va tuer Paulo (Duras, 1984, p. 73). Pierre est décrit comme le type de personne dont le premier instinct « c'est de tuer, [...] de faire souffrir » (Duras, 1984, p. 66). À cause de la peur envers Pierre et de la dynamique familiale toxique, la possibilité de la mort est constante et traumatisante : « Chaque jour nous essayons de nous tuer, de se tuer » (Duras, 1984, p. 67). Cela se produit dans la mesure où, à cause de l'ombre de peur et de mort que Pierre projette sur la famille, la narratrice lui dit en face qu'elle veut qu'il meure (Duras, 1984, p. 95).

Revenant à la citation sur l'effet du malheur de la famille sur les trois enfants, il convient de noter que la haine qui en résulte n'est pas seulement dirigée entre les enfants les uns envers les autres. Au contraire, la haine est également dirigée contre la vie en général : « [...] nous haïssons la vie [...] » (Duras, 1984, p. 67). Cette difficulté à apprécier la vie face à la perte, à la violence et à la lutte pour exister est peut-être l'un des principaux facteurs qui motivent la préoccupation de la mort chez la narratrice.

Cette obsession de la mort se manifeste dans le fait que tout le roman de *L'Amant*, en plus de raconter l'histoire d'un premier amour, est par ailleurs un roman sur la mort—tant le sujet de la mort refait surface au fil de l'histoire. D'une part, il y a le récit linéaire qui se déroule dans l'Indochine française des années 1930, mais cette histoire principale est fréquemment interrompue par des souvenirs, de guerre et de décès survenus des années plus tard. En tant que tel, *L'Amant* est essentiellement l'expression de la narratrice de la reviviscence du traumatisme de la guerre (Duras, 1984, pp. 75, 77-83) et de la mort : de son père (p. 22), de sa mère (pp. 37-39, 91-2), et de ses deux frères (pp. 36, 68, 95-6, 122-3). Peut-être que l'écriture de la mort donne à la narratrice un pouvoir sur elle, auquel il est fait allusion dans le roman lorsqu'elle écrit qu'après la mort de sa mère « elle est devenue écriture courante » (Duras, 1984, p. 37). En écrivant sur sa mère, la mort est transcendée et son souvenir est immortalisé, ce qui confère à la narratrice un certain pouvoir sur la mort.

La préoccupation de la narratrice pour la mort est également évidente, comme on l'a vu précédemment, dans le double symbolisme de l'eau en tant que symbole du désir et de la mort. Cependant, cette dualité n'est pas seulement apparente dans la représentation de l'eau. Au contraire, l'association psychologique de la mort avec l'érotisme chez la narratrice

apparaît dans plusieurs manifestations tout au long du roman, et se voit même dans la façon dont elle perçoit son propre visage. Elle décrit comment sa peur constante a eu pour effet que la mort était gravée de façon permanente sur sa figure : « J'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu. Quand c'était le jour, j'avais moins peur et moins grave apparaissait la mort. Mais elle ne me quittait pas » (Duras, 1984, p. 13). En même temps, son visage est empreint de sexualité : « De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance » (Duras, 1984, p. 15).

De plus, quand la narratrice a des pensées de nature sexuelle, le sujet de la mort s'impose inévitablement, et vice-versa. Par exemple, c'est immédiatement après avoir réfléchi à la mort de sa mère qu'elle est remplie de désir pour le Chinois (Duras, 1984, p. 50). Elle établit également un lien entre son choix de perdre sa virginité ce jour-là et son sentiment de la mort imminente de sa mère : « Que la mort proche de la mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui » (Duras, 1984, p. 50). De plus, ce phénomène ne se limite pas à sa relation hétérosexuelle avec le Chinois, mais se manifeste aussi dans son désir sexuel pour son amie Hélène Lagonelle. Après un long éloge à la sublime beauté du corps d'Hélène, la narratrice exprime son impulsion à la tuer, qui est inspirée par son désir érotique : « [Hélène] donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains » (Duras, 1984, p. 88).

Comme l'observe Elisabeth Bosch, il y a une tendance chez Duras à décrire les actes de passion avec des mots qui évoquent la souffrance, la violence et la mort. (Bosch, 1983, p. 382). Cela est également évident dans *L'Amant* ; par exemple, dans les affres de la passion, le Chinois « [...] devient brutal, son sentiment est désespéré, il se jette sur moi, il mange les seins d'enfant, il crie, il insulte. Je ferme les yeux sur le plaisir très fort » (Duras, 1984, p. 53). Dans ce cas, la brutalité du traitement de son amant procure du plaisir à la narratrice. De même, dans l'exemple suivant, le plaisir dérive de son semblant à la mort : « Je lui avais demandé de le faire encore et encore [...] Il l'avait fait dans l'onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été en mourir » (Duras, 1984, p. 53). Cette connaissance intime à la fois de la mort et du plaisir charnel signifie que la narratrice est dans un état dangereux, car comme on le verra dans le chapitre à venir, elle la transporte jusqu'à la frontière de la folie.

4.2 Le thème de la folie

Le thème de la folie dans *L'Amant* se présente exclusivement dans des personnages féminins et comme, selon la perception de la narratrice, une maladie transmissible. Tous les personnages mentionnés ci-dessous ont été entachés d'une sorte de folie, et chacun d'entre eux est capable de propager sa folie aux autres. La mère sert de figure primordiale de la folie dont il semble inévitable que la narratrice héritera la folie. Anne-Marie Stretter est une autre figure importante de la folie pour la narratrice, une figure plutôt d'intrigue et d'identification. La mère et Anne-Marie Stretter ont un point commun dans le sens où la folie qu'elles présentent, en tant que personnages occidentaux, s'inscrit dans une conception occidentale de la folie, tout comme leur traitement par la société coloniale. La narratrice, en revanche, est difficile à classer en termes d'identité culturelle. Cela est exprimée par le Chinois : « Il dit que toutes ces années passées ici, à cette intolérable latitude, ont fait qu'elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine » (Duras, 1984, p. 116). Bien qu'elle soit d'origine française et fasse partie de la classe colonisatrice, l'expérience de grandir en Indochine a eu pour effet que son intégration dans la culture indigène en fait un personnage marginal qui fait partie des deux cultures et en même temps aucune des deux. Nous terminerons notre analyse en présentant comment la folie est dépeinte chez le personnage autochtone de la mendiante, dont la folie est traitée différemment selon le contexte culturel non occidental, et à ce titre, contraste nettement avec la manière dont la folie se manifeste et est traitée chez les personnages de la mère et d'Anne-Marie Stretter.

4.2.1 La mère

Des études antérieures ont porté sur la folie de la mère dans *Un Barrage contre le Pacifique*¹². De même, il ne fait aucun doute que la mère de *L'Amant* est, du point de vue de la narratrice, folle. La narratrice, avec le recul, reconnaît avoir même perçu cela au moment où l'histoire s'est déroulée : « Je vois que ma mère est clairement folle. [...] Elle l'était. De naissance. Dans le sang » (Duras, 1984, p. 39). De cette citation, il est évident aussi que la narratrice perçoit la folie de sa mère comme héréditaire.

¹² Isabelle Martinez consacre une grande partie de son analyse à la folie de la mère dans *Un Barrage* (Martinez, 2005).

La folie de la mère dans *L'Amant* se caractérise par l'instabilité, dans le sens où elle souffre de crises épisodiques où elle est incapable de prendre soin d'elle-même ou de ses enfants (Duras, 1984, p. 21). Cette instabilité de l'humeur apparaît comme une oscillation des extrêmes : périodes d'exaltation suivies de périodes de profond désespoir dans lesquelles la mère semble souffrir d'une sorte d'indifférence amnésique. Pendant ses périodes d'humeur élevée, elle donne à ses enfants tout ce qu'ils veulent, et les emmène même faire les magasins malgré sa pauvreté (Duras, 1984, p. 22). Lors d'une de ces excursions, elle achète à la narratrice « une paire de talons hauts en lamé or » et un chapeau d'homme (Duras, 1984, pp. 18-9). La mère retombe dans une période de désolation, tandis que la narratrice porte souvent les chaussures et le chapeau. Puis, d'après la narratrice, « Quand ma mère retrouve l'air, qu'elle sort du désespoir, elle découvre le chapeau d'homme et les lamés d'or » (Duras, 1984, p. 31). Elle poursuit en demandant à la narratrice d'où ils viennent, comme elle l'a complètement oublié au cours de son épisode de désespoir (Duras, 1984, p. 31). La façon dont les périodes de souffrance de la mère sont décrites comme un désintéret pour la vie évoque, par extension, un espoir de mort :

Le grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour [...] J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait (Duras, 1984, p. 21).

De plus, la notion d'une relation entre la folie de la mère et la mort s'affirme dans « le savoir de notre mère [...] de la mort », un savoir de nature mystique, voire hallucinatoire (Duras, 1984, p. 41). La narratrice raconte comment la mère, quelques mois après la mort de son mari, a rencontré une nuit le fantôme de son père défunt (Duras, 1984, pp. 40-1). De même, elle savait que son mari était décédé avant l'arrivée du télégramme informant la famille de sa mort. Sa prescience était due à la visite prémonitoire d'un oiseau qu'elle seule pouvait voir ou entendre (Duras, 1984, p. 40).

Si la folie de la mère est clairement associée à la mort, elle n'est cependant pas associée à l'érotisme. La narratrice écrit de la « pudeur » de sa mère, et de son innocence aussi, en déclarant qu'elle « [...] n'a pas connu la jouissance » (Duras, 1984, pp. 101, 49). « L'enfance de la mère » est donc ce qui distingue sa folie de celle de la narratrice et d'Anne-Marie Stretter, pour qui, toutes les deux, la folie est constituée d'un mélange de l'excès érotique et de la mort (Duras, 1984, p. 49).

4.2.2 La dame

Le personnage d'Anne-Marie Stretter, aussi appelée « La Dame », est une source de mystère et de fascination pour la narratrice. Sa réputation dans la colonie est entachée par le scandale de sa liaison extraconjugale qui s'est soldée par le suicide de son amant à cause de leur séparation (Duras, 1984, p. 105). Bien que les termes de folie ne soient jamais explicitement utilisés pour décrire Anne-Marie Stretter dans *L'Amant*¹³, la narratrice s'identifie à Anne-Marie sur les choses mêmes qui caractérisent sa propre folie :

La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. [...] Isolées toutes les deux. [...] livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir [...] de cette mort mystérieuse des amants sans amour. C'est de cela qu'il est question, de cette humeur à mourir (Duras, 1984, p. 107).

Le point de parenté entre Anne-Marie Stretter et la narratrice est donc l'engagement érotique mû par une attirance pour la mort qui, dénoté comme une « différence » qui les « sépare » de la société, constitue alors « une déviance par rapport à la norme sociale »¹⁴, autrement dit la folie.

De plus, cette folie est décrite de telle manière qu'elle évoque un sens de contagion : « Cela s'échappe d'elles, de leurs chambres, cette mort si forte qu'on connaît le fait dans la ville entière [...] » (Duras, 1984, p. 107). On voit ainsi que la déviance, la folie, est perçue par les autres autour d'elles, et tant Anne-Marie Stretter et la narratrice en sont ostracisées. À cause de sa liaison avec le Chinois, plus personne au pensionnat ne parlera à la narratrice (Duras, 1984, p. 106). Réfléchir à sa propre ostracisation suscite ses pensées à propos d'Anne-Marie : « Cet isolement fait se lever le pur souvenir de la dame de Vinhlong » (Duras, 1984, p. 106). Enfermée dans son appartement, on ne la voit jamais que seule sur sa terrasse, regardant le fleuve, symbole de désir et de mort, en silence (Duras, 1984, p. 106). Cette ostracisation par la société coloniale d'Anne-Marie Stretter, ainsi que celle de la mère¹⁵, indiquent la manière dont la folle est traitée—*renfermée*—par la société occidentale, et évoquent l'idée que la façon dont la société occidentale répond à la folie est de l'isoler et de la contenir comme s'il agissait d'une maladie contagieuse.

¹³ Des références explicites à la folie d'Anne-Marie Stretter se trouvent dans d'autres romans, comme par exemple *L'Amant de la Chine du Nord* (1991, p. 40).

¹⁴ On reprend ici la citation de Jaccard de l'introduction du mémoire : *La Folie*, P.U.F. Paris, 1979, p. 32.

¹⁵ « [...] notre mère, que la société a assassinée » (Duras, 1984, p. 67).

4.2.3 L'enfant

Comme expliqué dans la partie précédente, la folie que partagent la narratrice et Anne-Marie Stretter se caractérise par une « humeur à mourir »¹⁶ qui se manifeste dans le désir érotique. Avant même sa première rencontre avec le Chinois, elle semble déjà percevoir sa déviance en écrivant que son amant « [...] n'a pas les moyens de connaître tant de perversité » (Duras, 1984, p. 46). Outre la ressemblance avec la folie érotique d'Anne-Marie Stretter, la folie de la narratrice ressemble aussi à certains égards à celle de sa mère.

La narratrice décrit des épisodes de « [...] dégoût qu'elle a quelquefois de la vie [...] » et se prédit un avenir qui implique le même désespoir dont souffre sa mère : « 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 » (Duras, 1984, pp. 118, 121). De plus, il y a deux cas dans le livre où elle exprime avoir failli tenter de se suicider, la première lorsqu'elle est sur le bateau pour la France et la seconde après la mort de Paulo (Duras, 1984, pp. 133, 122). Son désir de mort semble être, comme elle le perçoit, dû à son esprit mélancolique par nature, hérité de sa mère :

Je lui dis [...] que toujours j'ai été triste. [...] Qu'aujourd'hui cette tristesse, [...] c'est un bien-être [...] celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie (Duras, 1984, p. 55).

La question se pose cependant de savoir si la nature mélancolique de la narratrice a été héritée de la mère par le sang, comme on le suggère à un certain moment¹⁷, ou à la suite de l'héritage de la misère et de la pauvreté de la mère au début de la vie qui l'a amenée à détester la vie¹⁸. De toute façon, la folie chez la narratrice ressemble à la fois à celle de sa mère et celle d'Anne-Marie Stretter, caractérisée par une tristesse constante qui suscite le désir de mourir, désir qui se libère finalement par l'expression érotique.

4.2.4 La folle

La « folle de Vinhlong »¹⁹ est un personnage qui, comme Anne-Marie Stretter, apparaît à travers l'œuvre de Duras. Elle est le plus souvent désignée par les chercheurs comme « la

¹⁶ Duras, 1984, p. 107.

¹⁷ Duras, 1984, p. 39.

¹⁸ Duras, 1984, p. 67.

¹⁹ Duras, 1984, p. 100.

mendiantes », mais nous resterons fidèles à l'appellation utilisée dans *L'Amant* qui souligne sa folie.

La folle de Vinhlong est au cœur de l'un des premiers souvenirs de peur de la narratrice, et la peur est celle de l'obscurité et de la folie. La narratrice a huit ans, quand après une panne d'électricité, elle court par peur du noir dans une avenue déserte lorsqu'elle aperçoit qu'il y a quelqu'un qui la poursuit. Elle se retourne et la reconnaît comme la folle de Vinhlong, « maigre comme la mort », qui la poursuit comme pour la rattraper (Duras, 1984, p. 100). La narratrice décrit l'expérience comme suit :

Le souvenir est celui d'une peur centrale. [...] Ce que l'on peut avancer, c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, de la main, je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie (Duras, 1984, p. 100).

Ici encore se trouve la caractérisation de la folie comme contagion. De plus, la folie de la folle de Vinhlong se caractérise par « son rire hurlant et ses cris de joie », en dehors de la langue (Duras, 1984, p. 100). La narratrice décrit comment elle a transformé la folle de Vinhlong en une figure imaginaire qui remplace chaque mendiantes qu'elle croise : « Toutes les mendiants des villes [...] je l'en ai peuplée elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout » (Duras, 1984, p. 102).

La narratrice retrace—ou imagine ?²⁰—le voyage de la folle de Vinhlong, à travers la forêt pestilentielle pleine d'enfants morts, à travers les deltas et la mer, pour finalement arriver à Calcutta où la narratrice s'imagine la revoir (Duras, 1984, pp. 103-4). En tant que telle, la folle de Vinhlong n'est pas isolée et renfermée par la société, mais libre d'exister dans la communauté, et d'errer, traversant les frontières. Sa folie n'est même pas circonscrite au langage, mais existe en dehors de celui-ci. Cette folle non occidentale, à l'opposé des folles occidentales, est un symbole de liberté.

²⁰ Bien qu'ambigu dans *L'Amant*, le voyage de la mendiantes est décrit par d'autres personnages de l'univers durassien, comme Peter Morgan dans *Le Vice-consul* (Duras, 1965, p. 9).

5. Discussion

5.1 La Relation entre l'érotisme et la mort

Comme évoqué dans la partie sur les recherches antérieures, la relation entre la mort et l'érotisme chez Duras est une question sur laquelle d'autres chercheurs se sont penchés. Comme mentionné précédemment, Bosch soutient que pour Bataille et Duras, l'amour et la mort sont inséparables (Bosch, 1983, p. 379). Martinez développe cette notion à partir de la théorie de Bataille, selon laquelle la mort fait partie du Sacré, qui est en opposition polaire avec le Profane, auquel appartient l'érotisme. Cependant, l'unité des deux « est rendue possible à travers la petite mort, ce moment d'extase et de dissolution de l'être » (Martinez, 2005, p. 201). Cette explication est assez proche de notre suggestion de la pulsion de mort comme source possible d'érotisation de la mort chez la narratrice et Anne-Marie Stretter, dans le sens où pour Freud les forces opposées de la vie et de la mort sont unifiées dans la libido²¹. De plus, Brigitte Cassirame transforme Anne-Marie Stretter en une incarnation divine de cette unité dans son livre *Anne-Marie Stretter, une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Selon son interprétation, Anne-Marie Stretter est « une déité complète », « à la double personnalité psychique sexuelle : masculine et féminine, donatrice et réceptrice [...] » qui « renferme toutes les métaphores macabres, incarnant le pouvoir de mort, une figure du Thanatos et de L'Éros » (Cassirame, 2005, pp. 20, 24). Étant donné la pertinence de la pulsion de mort freudienne pour toutes ces études, il est intéressant de noter qu'aucune ne l'ait abordée en relation avec la mort et l'érotisme dans les œuvres de Duras.

5.2 Retour à la mer-mère

Des chercheurs se sont intéressés à la relation, linguistique et symbolique, entre *mer* et *mère* dans l'œuvre de Duras. Nous tentons ici de démontrer un lien commun entre les recherches antérieures par rapport à la notion psychanalytique du retour à la mère et la fonction symbolique de la mer chez Duras comme un utérus maternel. Ce faisant, nous essayons de construire sur l'idée d'Aronsson qu'il existe un lien entre l'eau et la folie chez quelques

²¹ Freud, 1937, p. 398. Voir 2.2.2

personnages féminins, en proposant que l'eau remplisse une fonction symbolique de retour au néant préexistantiel pour ces personnages. Plus précisément, nous suggérons que le désir de mort—de retour à la mère—est représenté symboliquement par le retour à l'eau.

Plusieurs chercheurs ont mis en évidence un lien symbolique entre la maternité et l'eau dans les textes de Duras. Isabelle Martinez, par exemple, assimile l'océan au personnage de la mère dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Elle affirme qu'elles « ne sont plus qu'un : deux forces dévastatrices qui engendrent un sentiment de dégoût » (Martinez, 2005, p. 144). Mattias Aronsson discute du rôle de l'eau dans l'univers durassien comme force de destruction, mais aussi comme « l'un des symboles les plus universels de la maternité », qui se manifeste dans les œuvres de Duras d'après « une analogie symbolique, où la mer prend la forme d'un énorme utérus dans lequel la vie se crée » (Aronsson, 2008, p. 80).

Par ailleurs, la notion psychanalytique de retour à la mère a aussi été évoquée par les chercheurs à propos de l'œuvre durassienne. Liesbeth Korthals Altes, par exemple, constate une « tension ironique entre la conscience de la séparation et la nostalgie de l'unité originelle » chez Duras (Korthals Altes, 1986, p. 151). Raynalle Udris affirme également dans son analyse du « cycle de Lol V. Stein » que « The texts examined consistently indicate that madness [...] stems from [...] an irremediable need to be united, or reunited, with [...] the mother » (Udris, 1993, p. 10). Ces déclarations s'alignent sur la théorie de Lacan dans laquelle il postule que la « tendance psychique à la mort » est motivée par le désir de « retour au sein de la mère »²².

Aronsson identifie quatre personnages féminins de l'œuvre de Duras qui ont une relation particulière avec l'eau : la mère du « cycle du Barrage », la mendicante, Lol V. Stein, et Anne-Marie Stretter. Fait intéressant, elles sont toutes associées à la folie. Qu'est-ce que cela signifie ?

En outre, nous avons abordé le lien entre l'amour et la mort, tous deux symboliquement liés à l'eau, et le lien entre l'amour/la mort et la folie. De manière syllogistique, alors, quel est le rapport entre l'eau et la folie ? De plus, que dire si l'on accepte l'eau comme représentation symbolique de l'utérus réconfortant du néant préexistantiel ?

²² Lacan, 1938, p. 35. Cette notion est expliquée en profondeur dans la partie 2.2.2 du mémoire.

Aronsson discute de la relation de la folie à l'eau telle qu'elle se manifeste chez ces quatre « personnages durassiens placés sous le signe de l'eau » (Aronsson, 2008, p. 53). Dans le « cycle du Barrage », « [...] la plus grande faute de la mère—le signe suprême de sa folie— est le fait qu'elle ait voulu s'opposer à l'océan » (Aronsson, 2008, p. 68). Il note cependant, dans son analyse de *L'Éden Cinéma*, l'adaptation théâtrale d'*Un Barrage*, comment « Lorsque la mère regarde l'océan Pacifique [...] elle ne veut plus rien, ne fait plus rien, [...] adoptant une pose d'anéantissement complet » (Aronsson, 2008, p. 69). Tout comme Martinez établit une unité entre la mère et l'océan dans *Un Barrage*, on peut constater que la mère s'assimile à l'eau après cette expérience, son esprit emporté dans le néant de l'océan, ce qui est encore plus clair dans « l'état suprême de détachement et de résignation » qu'elle expose dans des romans ultérieurs (Aronsson, 2008, p. 162).

Pour la mendicante dans *Le Vice-consul* et *India Song*, l'eau du Gange représente sa libération en même temps que sa descente dans la folie (Aronsson, 2008, p. 56). Peut-être que ce moment dans le Gange, qui efface son moi antérieur, est un baptême symbolique dans les eaux primordiales du néant. De plus, Aronsson mentionne la réaction de Charles Rossett comme confirmation que la mendicante est maintenant devenue folle : « La folie, je ne la supporte pas, [...] le regard des fous, je ne le supporte pas...tout mais la folie... »²³ (ibid.). Comme nous l'interprétons, Charles Rossett symbolise le regard masculin occidental, et de cette perspective exprime sa peur de la folie et son sentiment d'être menacé par le regard du fou.

À propos de Lol Stein, nous sommes d'avis qu'Aronsson était sage de faire une association entre le bonheur de Lol et l'eau, mais il s'est arrêté avant de motiver cette interprétation. Il établit un lien d'abord entre l'eau et la folie chez Lol en constatant que ses yeux sont désignés comme de l'eau morte et sa personnalité comme de l'eau qui coule entre les mains, avec bien sûr la folie de Lol faisant le sujet du roman (Aronsson, 2008, p. 63). Selon Aronsson, pour Lol V. Stein « le bonheur est en quelque sorte lié à la mer » (ibid.). Il cite le passage suivant où Lol « essaye de parler du bonheur » et dit que « Je ne voyais pas directement la mer. Je la voyais devant moi dans une glace sur un mur. J'ai éprouvé une très forte tentation d'y aller, d'aller voir »²⁴ (ibid.). Pour nous, « le bonheur [...] lié à la mer » chez Lol est la tentation

²³ Cité de Duras, *Le Vice-consul*, 1965, p. 206

²⁴ Cité de Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964, p. 152.

qu'elle éprouve d'aller dans l'eau et d'être absorbée dans le néant, et c'est la possibilité de cet effacement total qui est la source de son bonheur.

Enfin, Aronsson fait un lien entre Anne-Marie Stretter, la folie, et l'eau en citant un passage de *L'Amant de la Chine du Nord* dans lequel elle est décrite comme folle, ainsi que diverses références à Anne-Marie Stretter qui impliquent l'eau²⁵ (Aronsson, 2008, p. 62). Il aborde le suicide d'Anne-Marie Stretter par noyade dans le Gange, évoqué dans *Le Vice-consul* et confirmé dans *India Song* (Aronsson, 2008, pp. 60-1). À notre avis, son suicide peut être vu comme le résultat ultime de sa folie—son « humeur à mourir », comme décrit dans *L'Amant*—qui culmine dans son désir achevé de retourner dans les eaux maternelles du néant.

5.3 La Folie contagieuse

Dans une discussion basée sur la philosophie de Foucault sur la folie, Martinez met l'accent sur le rôle de la psychanalyse dans l'évolution de la folie en maladie (Martinez, 2005, p. 27). À propos du « grand renfermement » du fou, elle pose les questions suivantes : « Pense-t-on que cette réclusion lui fera retrouver la raison ? Ou bien cet isolement sert-il des autres, [...] qui seraient menacés d'être touchés par cette folie ? » (ibid.). Ensuite, elle s'appuie sur des preuves biographiques et autobiographiques pour affirmer que Duras elle-même craignait la folie comme contagion, surtout de sa propre mère (Martinez, 2005, p. 69). Cela est convaincant, si l'on devait accepter ses romans comme semi-autobiographiques et soutenir que ses propres peurs ont influencé son écriture et se sont manifestées dans la propre peur de la folie de son personnage principal en tant que contagion. Nous trouvons que cet argument est certainement plausible, mais nous sommes contraints par nos choix théoriques qui impliquent la lecture du texte indépendamment de son contexte d'auteur. Néanmoins, la question que pose ici Martinez fait un lien entre la théorie foucauldienne et l'idée de la folie comme contagion telle que Duras la présente en suggérant implicitement que le « grand renfermement » est né aussi de la peur de la folie comme contagieuse.

²⁵ Référence à Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, 1991, pp. 39-40.

5.4 La transfiguration de la folie

La folie se manifeste presque exclusivement chez les personnages féminins dans les œuvres de Duras, et s'exprime souvent par « le cri » (Udris, 1993, p. 11). Dans *L'Amant*, la folle de Vinhlong est caractérisée à plusieurs reprises par « son rire hurlant et ses cris de joie (Duras, 1984, p. 100). Une autre récurrence importante au cours du roman est celle du cri de la mère « dans le désert de sa vie » (Duras, 1984, p. 55). La narratrice essaye d'expliquer ce cri du désert au Chinois : « Elle crie qu'il ne faut rien attendre, jamais [...] » (Duras, 1984, p. 56). Le cri est une expression primitive du désespoir et de la folie. Udris s'exprime là-dessus, en faisant référence à *L'itinéraire psychiatrique* d'Emma Santos :

Whatever happens, the woman in those texts can only show her power in choosing the side of madness : « La folle hurle. [...] Le fou montre la coupure avec le monde dans un grand silence. L'homme a eu la parole avant sa naissance. La femme doit la conquérir en passant souvent par les chemins de la folie et le cri »²⁶ (Udris, 1993, p. 13).

Santos aborde l'exclusion des femmes de la parole, suggérant que les femmes n'ont pas d'autre moyen d'exprimer leur désespoir, leur isolement et leur folie que par le cri. Udris souligne aussi que les femmes, « [...] because of their historical social exclusion from the symbolic order of language, find it difficult to transform their inner turmoil into a work of art » (Udris, 1993, p. 12). Pour que les femmes puissent transformer leur tourment en art par l'écriture, alors, elles doivent nécessairement contourner cette exclusion, et c'est précisément ce que Duras décrit elle-même :

I think « feminine literature » is an organic, translated writing...translated from blackness, from darkness. Women have been in darkness for centuries. [...] And when women write, they translate this darkness. The writing of women is really translated from the unknown, like a new way of communicating rather than an already formed language (Husserl-Kapit & Duras, 1975, p. 425).

Leslie Hill soutient que Marguerite Duras imprègne ses textes d'une qualité transcendante, dans le sens où l'acte d'écrire « [...] bears witness [...] to the presence at the heart of language and textuality of something, [...] which cannot be described except as [...] transcendence » (Hill, 1989, p. 3). En ce qui concerne spécifiquement la folie dans son œuvre,

²⁶ Cité de Santos, E 1977, *L'itinéraire psychiatrique*, Édition des Femmes, Paris. p. 127.

Martinez affirme que, par l'écriture, « Duras libère la folie de son état marginal et statif et en fait une force créatrice » (Martinez, 2005, p. 72). Hill et Martinez soulignent ainsi le pouvoir transcendant de l'acte d'écrire dans sa capacité à sublimer la tourmente de l'esprit en une forme supérieure, l'art.

La narratrice de *L'Amant* déclare : « Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie » (Duras, 1984, p. 122). Au lieu de suivre les traces de sa mère, de crier dans le désert, elle va écrire. *L'Amant* est donc, en quelque sorte, une histoire de transfiguration de la folie. À la fin du roman, sur le bateau pour la France, la narratrice est tentée de se suicider (Duras, 1984, p. 133). Face au choix de consommer son désir de mort, elle choisit de retourner dans son pays natal—retour à la mère ?—et commence à transformer sa folie en art par l'écriture.

6. Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons tenté d'approfondir la compréhension de la folie dans l'univers durassien en fournissant une analyse détaillée de la façon dont la folie est présentée dans un roman particulier, *L'Amant*. En examinant la relation thématique entre l'érotisme, la mort et la folie, nous avons observé la prévalence de la mort chez la narratrice comme une force omniprésente et omnipuissante à travers les motifs de la nature. Nous avons observé aussi une fonction symbolique dualiste de l'eau, et nous avons constaté que cette dualité de la mort et le désir se manifeste également dans la psyché de la narratrice, et la déviance de son érotisation de la mort est ce qui constitue sa folie. Cela est également vrai pour le personnage d'Anne-Marie Stretter, mais pas pour la mère de la narratrice ni pour la folle de Vinhlong, pour qui la folie se présente de différentes manières, bien que dans tous les cas, la folie prenne la forme d'une maladie contagieuse.

La notion de folie comme contagion, présentée à la lumière de la théorie de la folie de Foucault, soulève des questions intéressantes sur la volonté de la société occidentale de contenir et isoler la folie. Le personnage de la folle de Vinhlong, qui est libre d'errer au loin, en contact avec la société autant qu'elle veut, est à la fois un symbole de la folle libre et une figure de contraste avec la mentalité occidentale oppressive avec laquelle la folie, et la folle, sont considérés et traités.

Nous maintenons que l'approche théorique choisie nous a permis d'apporter une analyse détaillée de la folie à travers un texte particulier qui manquait dans un contexte de recherches antérieures largement étendues au détriment de la profondeur en ce qui concerne l'analyse de textes individuels. Cependant, nous serions négligents de ne pas reconnaître que notre approche théorique a créé quelques revers. Par exemple, nous étions limités dans notre engagement avec le contexte auctorial et historique, qui, comme d'autres chercheurs l'ont souligné, peut avoir des implications importantes pour la compréhension des œuvres de Duras.

Nous estimons, cependant, que les inconvénients de notre approche théorique et les limites inhérentes à l'étude d'un seul roman ont cependant été grandement atténués par notre discussion (5), dans laquelle nous avons tenté de placer notre propre étude dans le contexte de recherches antérieures, et de mettre ces textes, et le nôtre, en conversation. De là, nous avons

pu approfondir notre propos sur la folie dans *L'Amant* en concluant que le désir de mort est finalement surmonté dans le roman par la transfiguration de la folie en art.

De plus, des questions intéressantes ont été soulevées, notamment sur la relation entre la notion psychanalytique de retour à la mère et la fonction symbolique de l'eau dans l'univers durassien. La relation de ces deux concepts l'un à l'autre, et à la folie, touche au cœur même de la question existentielle qui traverse l'œuvre de Duras, ce qui en fait un sujet potentiel de réflexion qui est riche de possibilités.

Bibliographie

- Ahlstedt, E., 2002. « Les états successifs de *L'Amant*. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras ». *Romansk forum*, 16(2), pp. 215-225.
- Ahlstedt, E., 2011. « Autofiktionsbegreppet i Duras verk från *Indokinacykeln* till *Atlantcykeln* », dans Ahlstedt, E. et Karlsson, B.-M. (ed.) *Den tvetydiga pakten : skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Göteborg (Suède) : Göteborgs Universitet.
- Aronsson, M., 2008. *La Thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Göteborg (Suède) : Göteborgs Universitet.
- Bachelard, G., 1971. *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF.
- Bergez, D., 2016. *Courants critiques et analyse littéraire*. 3^e éd. Paris : Armand Colin.
- Boothby, R., 2013. *Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud*. Abingdon : Routledge.
- Bosch, E., 1983. « L'Amour et la Mort. Bataille-Duras. Quelques variations sur le nom de Stein ». *Neophilologus*, 67(3), pp. 377-384.
- Cassirame, B., 2005. *Anne-Marie Stretter, une figure d'Éros et de Thanatos dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Paris : Publibook.
- Dow, S., 2009. *Madness in Twentieth-Century French Women's Writing: Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*. Bern : Peter Lang.
- Duras, M., 1964. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard.
- Duras, M., 1965. *Le Vice-consul*. Paris : Gallimard.
- Duras, M., 1984. *L'Amant*. Paris : Éditions de Minuit.
- Duras, M., 1991. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Éditions Gallimard.
- Duras, M. & Gauthier, X., 1974. *Les Parleuses*. Paris : Éditions de Minuit.
- Federn, P., 1932. « The Reality of the Death Instinct, Especially in Melancholia ». *Psychoanalytic Review*, Vol. 19, pp. 129-51.
- Foucault, M., 1961. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. 1^{er} éd. Paris : Typographie Plon.
- Freud, S., 1937. « Analysis Terminable and Interminable ». *International Journal of Psycho-Analysis*, Vol. 18, pp. 373-405.
- Garis, L., 1991. « The Life and Loves of Marguerite Duras ». *New York Times*, 20 October, pp. 44-.
- Hill, L., 1989. « Marguerite Duras and the limits of fiction ». *Paragraph*, 12(1), pp. 1-22.
- Husserl-Kapit, S. & Duras, M., 1975. « An Interview with Marguerite Duras ». *Signs*, 1(2), pp. 423-34.
- Korthals Altes, L., 1986. « L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort. Lecture de quatre oeuvres de Marguerite Duras ». *Revue des sciences humaines*, 73(202), pp. 139-52.

Lacan, J., 1938. « Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu ». dans: *Autres écrits*. Paris : Éditions du seuil, pp. 23-84.

Martinez, I., 2005. *Aux limites de l'extrême : Érotisme, folie, violence. Une lecture bataillienne de Marguerite Duras et Yves Thériault*. Buffalo, NY : State University of New York at Buffalo.

Starobinski, J., 1970. *La Relation critique*. Paris : Gallimard.

Udris, R., 1993. *Welcome Unreason: A study of 'madness' in the novels of Marguerite Duras*. Amsterdam : Rodopi.

