

Catherine St-Pierre  
Université du Québec à Montréal

Marguerite Duras.  
La redéfinition de l'amour maternel

## La figure de l'enfant mort

Entre 1999 et 2003, Véronique Courjeault assassine ses trois nouveau-nés. Étouffés, puis brûlés ou congelés. Entre 2000 et 2007, Céline Lesage étouffe ou étrangle ses six bébés. Plus récemment, en 2010, on retrouve les cadavres de huit nouveau-nés sur le terrain de Dominique Cottrez, qui les a étouffés, un après l'autre, à chacune de ses grossesses qu'elle dissimulait. Immense détresse. Dénis de grossesse. Événements malheureux qui au-delà du ou de la journaliste qui les rapportera, dissimulent une voix, un état d'urgence, un appel au secours jamais crié par des mères désespérées, absentes ou silencieuses. Sans chercher à comprendre les causes, il y a surtout, et avant tout, un silence, une voix qui ne peut ou ne veut se faire entendre, parce qu'à la source d'un acte inacceptable socialement. Incompréhensible surtout.

La question nous amène à Marguerite Duras et son texte *Sublime forcément sublime*, missive écrite justement suite à une histoire d'infanticide, celle de Christine Villemin et du petit Grégory. Nous connaissons bien les faits. Au-delà de l'histoire d'un enfant assassiné et d'une mère coupable ou non, Duras s'était intéressée à l'histoire à cause de ce silence éclatant, cette voix de la mère qui disparaissait sous toutes les suppositions journalistiques ou juridiques. Duras s'approprie l'histoire, elle part de ce meurtre et fait éclater le silence de la mère en faisant entrer cette histoire dans la littérature. Au-delà du geste de la mère meurtrière, elle s'intéresse au moteur créateur qu'il peut mettre en branle, qui permet à la femme de s'approprier des mots / maux qui lui appartiennent, par la littérature. Ce n'était pas l'histoire d'une mère meurtrière, mais d'une voix non-entendue.

La figure de l'enfant mort est certes morbide, mais elle génère tout un pan de l'œuvre de Marguerite Duras. L'enfant mort peut effectivement être considéré comme cellule génératrice vers une nouvelle définition de l'amour maternel. Borgomano<sup>1</sup> utilisait cette expression de « cellule génératrice » en décrivant la figure de la mendicante. Nous voulons montrer que si justement cette figure est centrale, elle prend tout son sens dans le fait qu'une mère abandonne son enfant et que cet enfant abandonné meurt. Jusqu'à quel point, et par quels moyens, la figure de l'enfant mort peut générer de la fiction dans l'œuvre de Duras? L'étude de la figure maternelle dans l'œuvre durassienne a fait couler beaucoup d'encre, mais qu'en est-il de la maternité avortée, de la maternité empêchée?

Davantage que l'utilisation du motif dans son œuvre, c'est une perpétuelle redéfinition de l'amour maternel que Duras met en place à partir de l'enfant mort. Ce dernier permet une exploration des sentiments, de la psychologie maternelle, et par le fait même celle des fondements de la relation mère-enfant. Notre travail consistera surtout en un repérage, si l'on peut s'exprimer ainsi, des différents passages,

---

1. Madeleine Borgomano, « L'histoire de la mendicante indienne, une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique*, vol. 12, n° 48, 1981, p. 479-493.

des traces que le motif aura laissées dans l'œuvre durassienne. À partir de ces présences les plus significatives, nous tenterons de mettre en place précisément cette évolution, ces transformations dans la définition que Duras donne à lire de la relation mère-enfant. Le motif deviendra ainsi le pilier autour duquel s'organisera notre recherche. Aussi, si le motif génère la fiction, nous chercherons à comprendre de quelle façon s'opère le passage de ce drame du domaine du privé — soit la mort, la perte de l'enfant — vers le public. Comment la mort, le vide, l'absence, peut devenir littérature?

Nous débiterons donc en présentant quelques usages du motif par l'auteure, sa fonction, sa symbolique, sa portée. Nous séparerons ensuite notre travail en deux grands axes : en premier lieu, nous ferons le parallèle entre la mère dans l'œuvre durassienne et le mythe de Médée. Nous confronterons ainsi directement le meurtre de l'enfant comme geste créatif, c'est-à-dire une certaine forme d'affirmation de la mère dans la société. Nous aborderons ensuite le meurtre de l'enfant comme une revendication, une prise de parole (de l'écrit) par la femme. Pour ce faire, nous nous appuierons surtout sur le texte *Sublime, forcément sublime*, accompagné du commentaire de Catherine Mavrikakis, *Duras aruspice*, et sur le court texte de Duras publié dans la revue *Outside*, « L'horreur d'un pareil amour »<sup>2</sup>. Dans la deuxième partie, nous traiterons du vide absolu laissé par la mort de l'enfant comme genèse du récit à venir. Nous verrons de quelle façon le meurtre, symbolique ou non, peut être générateur de mouvement, de vie, d'écriture. Nous nous appuierons essentiellement sur le personnage de la mendicante et sur les ouvrages de Nancy Huston<sup>3</sup> et de Lia Van de Biezenbos<sup>4</sup>.

2. Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V*, précédé de *Duras aruspice* de Catherine Mavrikakis, Montréal, Éditions Héliotrope, 2006, 61 p. Marguerite Duras, « L'horreur d'un pareil amour », *Outside. Parpiers d'un jour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1984], p. 351-353.

3. Nancy Huston, « Le dilemme de la romancière », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Montréal, Éditions Leméac, 1995, p. 113-132, et « Marguerite Duras. Les limites de l'absolu », *Ames et corps. Textes choisis 1981-2003*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Acte Sud », 2004, p. 81-93.

4. Lia Van De Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1995, 214 p.

## Les diverses utilisations du motif

Il est important de mentionner que dans l'œuvre de Duras l'enfant est problématique, il est dérangeant, entre autre en raison de la complexité de la relation mère-enfant. L'enfance permet à l'auteure d'aborder des thèmes tels que le souvenir, la destruction, la violence, l'inceste, la sauvagerie, la prostitution. Le fait est que, chez Duras, le dénominateur commun de beaucoup des thèmes sous-jacents à celui de l'enfance suggère une forme de morbidité. De là la pertinence de passer par le motif de l'enfant mort pour aborder de façon globale. et du même coup précise, l'enfance.

L'espace accordé au motif n'est pas nécessairement celui de la douleur, de l'absence, du vide ou du silence qui justement constituent souvent les repères vers une analyse (féministe) des textes de Duras. Parfois, l'enfant peut être nommé clairement et les passages qui le présentent sont très denses, concrets et détaillés (par exemple, pour décrire une situation sociale). Cette situation apparaît dans *Le barrage contre le Pacifique*, alors que les enfants morts constituent une part du sol, ils sont comme de l'engrais tellement ils se confondent dans le décor :

Car il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts qu'il n'y en avait qui avaient eu le temps de chanter sur les buffles. Il y en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà on ne leur faisait pas de sépulture. [...] Il fallait bien qu'il en meure. La plaine était étroite et la mer ne reculerait pas avant des siècles<sup>5</sup>.

Ici, le motif de l'enfant mort entre dans une dynamique descriptive qui se rapprocherait d'un réalisme quasi fantastique. Il devient élément ambigu d'un décor, d'une situation précise; c'est une cassure dans la réalité, une porte ouverte sur l'étrange, vu la violence de la rencontre entre la description d'un paysage, qui est tout ce qu'il y a de plus

---

5. Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 118.

normal, concret, et l'utilisation de ce motif tellement douloureux. Il y a paradoxe entre la banalité de la description, procédé narratif plus souvent qu'autrement passif, et l'ampleur du drame des naissances trop nombreuses qui entraînent des morts qui passent presque sous silence.

Les passages se rapportant au motif de l'enfant mort peuvent donc être de nature descriptive, mais ils peuvent aussi décrire une injustice, par exemple avec la figure de la mendiante dont les enfants morts au fil des années sont la représentation de sa situation. Elle est pauvre, abandonnée, et la mort de ses bébés, —l'inaboutissement de la vie en somme — devient le miroir qui réfléchit son impuissance à s'intégrer à une vie qui lui est refusée :

Les autres enfants qui viendront après cette petite fille, elle les laissera toujours vers la même heure où qu'elle soit. Vers le milieu du jour lorsque le soleil fait bourdonner la tête et étourdit. Le soir elle se retrouve seule, elle se demande ce qu'a bien pu devenir cette chose qu'elle portait il y a un instant, à son image — qu'elle ne devait pas lâcher —, la pause et on repart sans. [...] Elle ne peut pas travailler avec cet enfant, personne n'en voudrait, sans enfant déjà, elle n'a pas réussi, dix-sept ans, et ce ventre, chassée de partout. Allez plus loin<sup>6</sup>.

La mendiante devient symbole de l'injustice et ses enfants morts le miroir réfléchissant de celle-ci.

Dans le même ordre d'idées, le motif peut aussi servir à une dénonciation pure de l'auteure par rapport à un évènement non littéraire, par exemple dans son court texte « Le coupeur d'eau<sup>7</sup> », où un homme, par son poste obligé de fonctionnaire, pose un geste (il coupe l'eau par une journée de chaleur torride) qui forcera la mère à tuer ses enfants en les amenant s'étendre avec elle sur les rails d'un chemin de fer.

Finalement, le motif peut aussi servir la mémoire de l'auteure; il peut être traité de façon intime et personnelle. C'est le cas du texte

---

6. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1966, p. 51-52.

7. Marguerite Duras, « Le coupeur d'eau », *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 115-120.

autobiographique « L'horreur d'un pareil amour ». Dans ce dernier, Duras décrit la mort de son enfant à la naissance :

La peau de mon ventre me collait au dos tellement j'étais vide. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée. Il y avait une heure, un jour, huit jours; mort à part, mort à une vie que nous avons vécue neuf mois ensemble et qu'il venait de quitter séparément<sup>8</sup>.

Ici, le motif de l'enfant mort représente la fragilité de la vie. L'enfant est directement relié à l'idée d'une mort possible, d'une mort qui guette. La conclusion du texte évoque le bonheur instable, le bonheur qui peut subitement lui être enlevé : « Parfois quand il baille, je respire sa bouche, l'air de son bâillement. S'il meurt, j'aurai eu ce rire. Je sais que ça peut mourir. Je mesure toute l'horreur d'un pareil amour<sup>9</sup>. » Le motif de l'enfant devient la confrontation de la vie et de la mort.

### *Sublime, forcément sublime* ou « L'horreur d'un pareil amour »

Le motif sert donc différentes fonctions, mais comme nous le mentionnions en introduction, il sert essentiellement « d'outil » (le mot est bien faible vu la portée de sa symbolique) vers une redéfinition constante de l'amour maternel. Premièrement, sa définition s'ancre dans un vide. Par définition, le vide maternel devient l'équivalent de la perte d'un enfant. Le vide vient après l'enfant qui meurt, et nous verrons que cette perte peut être à la base d'une certaine réflexion autour de la création. Dans son introduction à *Sublime, forcément sublime*, Catherine Mavrikakis aborde cette notion de vide en appuyant sa définition de la relation mère-enfant sur une certaine forme de lâchage, d'abandon. Elle écrit :

La mère jette par son vagin-volcan l'enfant dans le monde sans pitié. Tant pis, si l'enfant est ainsi bazaré ou déchiré. De cette projection dans la vie, de ce catapultage dans l'existence, le personnage de la mendicante a témoigné.

---

8. Marguerite Duras, « L'horreur d'un pareil amour », *op. cit.*, p. 352.

9. *Ibid.*, p. 353.

Duras n'a pas attendu Christine V. pour penser la cruauté maternelle. Son œuvre ne parle que de cela. La mendicante a été jetée elle-même sur les routes par sa propre mère et accouche d'enfants comme le fait un animal, sans conscience. Elle abandonne sa progéniture. Entre la mère et l'enfant, il n'y aura que ce lâchage-là, que cette séparation, terrible<sup>10</sup>.

Elle écrit aussi que « si l'enfant est souvent souverain chez Duras, c'est qu'il est capable de porter en lui la violence qui l'a mis au monde. L'enfant est roi, dans la mesure où il comprend l'ampleur de sa chute dans le monde. Ainsi il est sauvé<sup>11</sup>. » Elle insiste donc sur l'aspect douloureux de la relation entre la mère et son enfant et elle explique que toute l'œuvre ne parle que de cela, de cette cruauté. Elle explique la violence du lien qui est souvent fondé sur ce lâchage, mais aussi sur le fait que si l'enfant est conscient de cette violence, du drame de sa mise au monde par sa mère, alors il est sauvé. Ce passage de l'article de Mavrikakis nous ramène inévitablement vers un extrait des *Parleuses*<sup>12</sup>. Dans l'entretien, Duras explique sa vision de l'accouchement : « L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. La sortie de l'enfant, qui dort<sup>13</sup>. » Le même mot revient : lâchage. Mais Duras va plus loin, elle fait intervenir la mort, et non pas une mort passive, mais un assassinat, donc quelque chose qui partirait, consciemment ou non, de la mère. Et elle évoque aussi la culpabilité. Comme si la mère ne pouvait faire autrement, qu'avec la naissance venait nécessairement l'idée de mort. Et cela nous ramène une fois de plus au texte « L'horreur d'un pareil amour ». La mère sait que « cela » peut mourir. Que l'enfant peut mourir. Et d'une certaine façon, par sa faute à elle. Parce qu'elle l'aura mis au monde. Le lien semble peut-être un peu facile, mais si nous mettons en parallèle cette vision de l'accouchement comme un assassinat et le fait

10. Catherine Mavrikakis, *Duras aruspice, op. cit.*, p. 29.

11. *Ibid.*

12. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 243 p.

13. *Ibid.*, p. 106.

que l'enfant peut se sauver par une prise de conscience de l'ampleur de la violence de sa mise au monde, nous pouvons peut-être comprendre l'importance de la représentation écrite de la douleur et de la peine dans « L'horreur d'un pareil amour » : l'enfant naît dans la violence, dans le déchirement, dans la mort. L'enfant ne peut prendre conscience de cette venue au monde, parce que son éveil coïncide avec sa mort. Et Duras insiste là-dessus :

Le jour l'avait tué. Il avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace. Les gens disaient : « Ce n'était pas si terrible à la naissance, il vaut mieux ça ». Était-ce terrible? Je le crois. Précisément, ça : cette coïncidence entre sa venue au monde et sa mort. Rien. Il ne me restait rien. Ce vide était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure. Obligée de tout imaginer. Immobile, j'imaginais<sup>14</sup>.

De là, la douleur : cette coïncidence entre la vie et la mort. Il n'y a pas cette possibilité de comprendre, ni pour Duras (à qui la vue de son enfant lui est interdite, elle ne peut donc pas toucher, même du bout des doigts, le fruit de sa maternité), ni pour l'enfant, l'ampleur de cette venue au monde. La mort de cet enfant représente le vide, l'absence. Duras n'a pu ni le voir ni le toucher, et ce vide devient la genèse d'une écriture, devient le moteur du processus créateur de Duras. Elle écrit : « Obligée de tout imaginer. Immobile, j'imaginais<sup>15</sup>. » Le vide force à tout imaginer. Duras doit construire l'objet de sa maternité, engendrer le motif de son texte finalement. L'enfant mort, elle l'invente : elle ne l'a ni vu ni connu. L'enfant est parti loin d'elle, il est comme abandonné, mort à part. Et ce vide — pour revenir à Mavrikakis — est le fruit d'une forme certaine de lâchage. Aussi, si nous revenons à la comparaison assassinat-accouchement, ici, dans cette mort, il n'y a rien à sauver, rien à défendre. (De là sans doute toute la place qui est laissée à l'imagination.) C'est un assassinat par la vie, involontaire. Dans *Sublime, forcément sublime*, le meurtre de l'enfant par la mère devient revendicateur, presque un geste d'affirmation, de prise de position de la mère pour se sortir de son

---

14. Marguerite Duras, « L'horreur d'un pareil amour », *op. cit.*, p. 352-353.

15. *Ibid.*, p. 353.



enfermement maternel. Mais il permet aussi une liberté nouvelle pour la femme. Ainsi, c'est une nouvelle définition de l'amour maternel que Duras donne à lire dans *Sublime*. Elle écrit :

L'enfant, oui, je ne peux m'empêcher de le croire, tout à coup, quel que soit le tueur, il a dû être tué dans la maison. On a fermé les volets pour ça. C'est ensuite qu'on est allé le noyer dans la rivière. On l'a tué ici, sans doute, dans la douceur ou bien dans un amour soudain, incommensurable, devenu fou, d'avoir à le faire<sup>16</sup>.

Amour fou peut-être, mais aussi, geste quasi-politique. L'amour maternel devient politique. Mavrikakis l'explique dans son commentaire :

L'enfant doit être pensé comme un lieu de résistance aux liens sociaux, quitte à ce que cette capacité de résilience qu'il a s'exerce dans la mort, quitte à ce que les gamins soient assassinés pour échapper à la loi des hommes. Pour lutter contre la soumission, avec l'enfant, contre l'enfant, la femme doit se faire Médée. [...] Nous sommes peut-être toutes Médée. Voilà ce que Duras affirme. [...] Nous sommes toutes des chiennes capables de tuer les petits pour les sauver et pour s'opposer aux lois de la Cité qui briment<sup>17</sup>.

De là sans doute l'explication du vide décrit dans « L'horreur d'un pareil amour » de Duras : rien n'a été sauvé. Que le vide. Absolu. Et l'imagination qui amorce son travail créateur à partir de cette douleur.

## Médée. Le meurtre créateur

Dans l'entretien *Les parleuses*, Marguerite Duras et Xavière Gauthier évoquent à plusieurs reprises ce vide comme participant de l'écriture au féminin. Elles parlent d'une écriture des femmes qui tourneraient autour du vide, du silence, des absences. Il est difficile de vérifier si oui ou non une écriture qui repose sur de tels concepts est nécessairement féminine, mais devant un texte comme « L'horreur d'un pareil amour » que nous venons de décrire comme présentant un vide absolu, mis

16. Marguerite Duras. *Sublime, forcément sublime Christine V*, op. cit., p. 45.

17. *Ibid.*, p. 29-30.

en relation surtout avec le texte *Sublime, forcément sublime*, et si ce vide repose justement sur l'expérience de mettre au monde un enfant, donner la vie, donner la mort, enlever du monde aussi (consciemment ou non), alors il est sans doute justifiable d'avancer que cette écriture de l'absolu en est une qui soit féminine.

À propos de ce vide et de la capacité de Duras à puiser dans une espèce d'éternité, d'absolu, en faisant d'événements du genre (la mort d'un enfant dans ce cas-ci) une force de son écriture, Nancy Huston écrit dans son essai *Marguerite Duras. Les limites de l'absolu* :

La société, c'est le « désert ». Alors on s'en éloigne. On va boire à la source. On garde l'essentiel. Et l'essentiel, chez Duras, c'est toujours le pire. Le plus dénué, le plus proche du corps, du squelette, de la mort. L'expérience limite<sup>18</sup>.

Utiliser de tels thèmes, de tels événements peut à la limite paraître masochiste. Mais si l'accouchement peut devenir assassinat, l'amour peut l'être tout autant. Aimer, ou surtout, vouloir aimer, c'est vouloir prendre la chance de perdre, d'abandonner, de blesser, et de façon extrême, tuer. Huston écrit, en faisant toujours référence à l'écriture de Duras :

Aimer, ce n'est surtout pas échanger, offrir, écouter, compatir, comprendre. Au contraire. C'est vouloir tuer, vouloir mourir, vouloir se suicider. C'est furtif, secret, criminel, absolu, marginal. Sublimé et sublime. L'amour, c'est le geste meurtrier de Christine Villemin sur son fils, d'après Duras<sup>19</sup>.

Il est évident qu'il faut prendre garde à ne pas mélanger le meurtre « mis en littérature » et le meurtre réel. Dans *Sublime forcément sublime*, Duras fait entrer le meurtre dans la littérature pour en faire autre chose, pour faire éclater le silence, pour amener la littérature ailleurs; elle veut dénoncer le sort de la femme, de la mère. Mais inévitablement, quand une écrivaine comme Duras touche l'absolu, comme nous le disions, en écrivant non seulement sur la vie, mais par elle, avant et après elle,

---

18. Nancy Huston, « Marguerite Duras. Les limites de l'absolu », *op. cit.*, p. 85.

19. *Ibid.*, p. 90.

les deux réalités se mélangent pour amener en un lieu qui est autre : celui de la littérature. En ce sens, dans un autre essai qui s'intitule *Le dilemme de la romancière*<sup>20</sup>, Nancy Huston présente ce parallèle entre la réalité et la littérature chez la femme auteure. Elle explique que la romancière doit tuer ses enfants si elle veut écrire de bonnes histoires. Selon Huston, ces histoires touchent l'absolu (la mort, la guerre, la douleur, etc.) et une mère ne peut pas écrire une histoire qui mettrait ces horreurs en scène et remplir du même coup son rôle par rapport à ses enfants. La mère doit leur présenter un monde beau, un monde rempli d'espoir. Les deux mondes (la vie et la littérature) se font alors obstacle. Pour résumer l'essai de Nancy Huston, le dilemme est le suivant : « les mères ne doivent pas tuer leurs enfants » alors que « les romancières, en revanche, doivent être prêtes à tuer leurs personnages<sup>21</sup> ». Pour écrire des histoires vraies, ou plutôt dignes d'intérêt, la femme doit tuer, littérairement, ses enfants. Ainsi une espèce de schizophrénie s'installe chez la romancière, parce que « la moitié de leur esprit continue de gambader dans les forêts palpitantes de l'imagination, tandis que l'autre moitié s'efforce désespérément de présenter un monde raisonnable, solide et stable à leurs enfants<sup>22</sup> ». Finalement elle écrit aussi que « seules les mères capables de comprendre le geste de Médée — capables de regarder en face la mort, y compris celle de leurs enfants — peuvent inventer de grandes histoires<sup>23</sup> ». Ici, l'enfant mort — qu'il soit une fabulation de l'auteure, événement réel ou inspiration — devient une nécessité dans le processus créateur, au sens où il devient la représentation d'un monde qui n'est pas idéal, parce que déjà souillé par le drame et l'horreur. En d'autres mots, la femme auteure pourrait écrire des « vraies » histoires, sans œillères, parce cette mort (symbolique, littéraire ou véritable) l'empêche d'écrire avec une volonté de préservation.

---

20. Nancy Huston, « Le dilemme de la romancière », *op. cit.*, p. 113-132.

21. *Ibid.* p. 113-132.

22. *Ibid.*, p. 128.

23. *Ibid.*, p. 129.

## « La mort dans une vie en cours ». L'histoire d'un vide absolu

Comme nous l'avons vu, cette conscience de la fertilité du geste meurtrier, voire cette capacité au « meurtre », est un des fils conducteurs de l'œuvre de Marguerite Duras. Et la plus forte représentation de cette capacité pour Duras d'écrire la mort (qui finalement est aussi une forme d'abandon) est cristallisée en la figure de la mendicante. Elle est présente surtout dans les romans du cycle indien et elle apparaît aussi dans *Le vice-consul* : « – La mort dans une vie en cours, dit enfin le vice-consul, mais qui ne vous rejoindrait jamais? C'est ça? C'est ça, peut-être, oui<sup>24</sup>. » Toute l'essence du personnage y est.

En fait, en plus de véhiculer la mort, la mendicante est aussi la représentation de deux thèmes majeurs dans l'œuvre de Duras : celle de la maternité et celle de l'enfance. En fait, elle est absolue : elle représente un cycle, enfance-maternité-mort, mais en même temps, sa part de maternité annule celle de l'enfance parce que par sa condition sociale, elle annule la vie, elle mène ses enfants à une mort certaine. Elle représente le cycle de la vie mais aussi son échec. Elle brise le cycle pour en faire une ligne droite qui se termine, abrupte, dans la mort. Et il n'y a jamais de renouveau. Il n'y a que le même triste sort qui se redessine perpétuellement. La mort fait certes partie du cycle de la vie, mais quand nous disons qu'elle annule ce cycle, c'est en raison de cette impossibilité de tout recommencer à neuf, cette impossibilité à briser le cycle tragique. C'est-à-dire que la fille de la mendicante vient au monde et la seule chose qui lui est promise est la mort. La mère, en lui donnant naissance, l'abandonne. Elle ne peut lui offrir que le même destin que le sien : la disparition.

La mendicante est également la rencontre de la mère et de l'enfant. Elle est fille abandonnée; elle est mère qui abandonne. Elle est une enfant dans le corps d'une femme, ou même parfois le contraire selon les descriptions de Duras. Elle est un mélange entre la sauvagerie de

---

24. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, *op. cit.*, p. 174.

l'enfance et la folie de la mère — pour reprendre des thèmes centraux. Elle est sans mots (elle chante) mais elle génère le récit, l'écrit, comme par exemple le personnage de Peter Morgan dans *Le vice-consul*, qui s'obstine à vouloir écrire son histoire. Et surtout, elle est la vie et la mort. Elle porte des enfants mais elle porte aussi le poids de leur mort, récurrente, associée à chacune des naissances, jusqu'au moment où elle deviendra stérile. À ce propos, il y a un passage dans *L'amant* qui décrit cette situation, cette odeur de mort qui crée comme une aura autour de la mendiante :

À côté d'elle la petite fille de l'histoire. Elle la porte depuis deux mille kilomètres. Elle n'en veut plus du tout, elle la donne, allez, prends. Plus d'enfants, pas d'enfant. Tous morts ou jetés, ça fait une masse à la fin de la vie<sup>25</sup>.

Nous avons mentionné également le fait que, porteuse de vie et de mort, cette rencontre violente au cœur même du personnage, mêlée justement à la force avec laquelle la figure a marqué Duras (elle a connu cette femme et son enfant mort) fait d'elle, pour reprendre l'explication de Borgomano<sup>26</sup>, une cellule génératrice de l'œuvre durassienne. Ce qui ressort surtout de la figure, en plus de son omniprésence dans l'œuvre, c'est cette circularité, jumelée à des paradoxes qui font en sorte qu'elle génère le récit par la force de son symbolisme, mais surtout parce qu'elle évolue dans cette circularité qui la font rejoindre des antipodes tout en demeurant la même. Elle génère le mouvement, le récit, et paradoxalement, elle reste toujours la même image sortie de l'enfance de Duras, statique, figée, emprisonnée dans sa situation sans issue. C'est-à-dire qu'elle est femme-enfant, mort et vie, mais dans une évolution qui finalement n'avance à rien, mais tourne en rond. Tourne en rond parce qu'elle permet que le cycle de la féminité se perpétue dans la souffrance. Elle est chassée par une mère destructrice qui lui impose pratiquement la mort parce qu'abandonnée à son sort, et la mendiante prend le relais de cette misère en mettant elle-même au monde une fille qui s'inscrira dans un sort morbide. Il n'y a pas d'évolution positive, qu'un cycle de douleur, d'abandon, de disjonction mère-fille.

25. Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 [1984], p. 106.

26. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 479-493.

Dans l'ouvrage intitulé *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Lia Van de Biezenbos explique ces paradoxes, ce mouvement « anti-initiatique » finalement, vu sa marche vagabonde, l'épreuve perpétuelle que représente sa quête sans but, sinon le mouvement, la survivance, l'errance :

La jeune fille est « tombée enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire de mal, tombée enceinte » (Vice-consul). Comme un fruit trop mûr tombe de l'arbre, elle est tombée, mais trop jeune. Cette contradiction figure dans les paroles de sa mère qui l'avait chassée : « Va-t-en, vieille enfant enceinte » (Vice-consul). Ce sont des paroles qui unissent dans la grossesse les « deux âges de la stérilité et qui mettent hors jeu de la féminité confondue avec la maternité » (Marini, 1977). Elle est condamnée à vivre sa grossesse comme une contradiction douloureuse : elle est écrasée par la faim, et son ventre grossit<sup>27</sup>.

Elle écrit aussi qu'

avec l'histoire de la mendicante, la maternité dans l'œuvre de Duras atteint sa dimension dramatique maximale. La jeune mendicante accouche à son tour d'une fille, comme pour répéter le malheur féminin, ce malheur d'engendrer sans avoir le choix, d'être un souffle végétal « naturel », à l'exemple des indigènes du Barrage<sup>28</sup>.

La mendicante est donc à la rencontre du statut de mère et de fille. Elle est en fait comme le miroir réfléchissant une part et l'autre, au centre d'une symétrie. Se situant à la rencontre, elle est construite autant de ses enfants morts qui ont marqué son corps, de ses grossesses qui ont guidé ses errances, que de la voix destructrice de sa mère qui l'aura chassée de chez elle. Pourtant, la mendicante voudrait retourner d'un côté comme de l'autre. Elle renvoie l'image du drame de sa mère et de la mort de son enfant. Elle voudrait retourner dans le sein maternel — chose impossible — autant qu'elle voudrait atteindre le statut de l'enfant

---

27. Lia Van de Biezenbos, *op. cit.*, p. 110.

28. *Ibid.*, p. 111.

mort, chose autant, sinon plus, impossible étant donné qu'à partir du moment où elle a donné la vie, elle ne peut retourner complètement à l'innocence de l'enfance. Duras écrit dans *Le vice-consul* : « Elle rêve : elle est son enfant morte, buffle de la rizière, parfois elle est rizière, forêt, elle qui reste des nuits dans l'eau mortelle du Gange sans mourir, plus tard, elle rêve qu'elle est morte à son tour, noyée<sup>29</sup>. » La mendiante fantasme sur la mort qui est celle de sa fille finalement. Elle envie son sort, elle qui doit continuer son errance, semant la mort, mais ne pouvant l'atteindre, et ce, aussi longtemps que son corps sera fertile. La mort devient synonyme d'une féminité exploitée à l'extrême, poussée au bout de sa ressource, comme si elle devait éliminer ce qui reste en elle, en son corps féminin, fertile, pour finalement atteindre le repos et la mort.

« Nous sommes des survivants, des morts-vivants, des cadavres en sursis abritant des Hiroshima personnels au creux de notre monde privé<sup>30</sup>. »

Revenant sur ce qui a été écrit depuis le début de cette réflexion, nous pourrions envisager la relation mère-enfant dans l'œuvre de Duras comme étant essentiellement conflictuelle. Pourtant, il serait peut-être intéressant de creuser ce conflit pour se rendre compte qu'il prend racine en un amour, (un lien) profond. Parce que si le geste de la mère a été comparé à celui de Médée, il est permis de croire, selon une des nombreuses interprétations du mythe de Médée, que ce rejet, cet abandon, ce meurtre, peut être le résultat d'une forme d'amour : la mère, craignant le monde dangereux, inadapté, non idéal pour ses enfants, préfère les voir morts que souffrants, malheureux. De même que dans la définition du lien basé sur l'abandon et l'assassinat tel que nous l'avons vu à partir de *Sublime, forcément sublime* et de « L'horreur d'un pareil amour », le meurtre (ou une mort naturelle) a pour origine une volonté initiale de donner la vie. La naissance est douloureuse, près

29. Marguerite Duras. *Le vice-consul*, *op. cit.*, p. 70.

30. Julia Kristeva, *Silence noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 243.

de l'assassinat; elle s'accompagne de culpabilité, selon Duras, parce qu'avec le désir de donner la vie, avec l'amour mis en un être à venir, vient aussi le risque de le perdre. Et si ce risque est si grave, c'est parce que la perte est cruelle, viscérale. Aimer c'est vouloir se suicider, c'est vouloir tuer, comme l'a écrit Huston<sup>31</sup> parce qu'en l'aimant si fort, l'objet de l'amour devient le seul objet qui pourrait en retour faire du mal avec la même intensité. Cela va de soi : seul un amour très profond peut entraîner une douleur qui le serait tout autant.

En fait, ce qui est important de mentionner, c'est que le motif de l'enfant mort ne permet pas seulement d'aborder l'aspect conflictuel de la relation mère-enfant, il permet aussi d'aborder celui de l'amour intense. Acculée au pied du mur, sans moyens, sans ressource autre que celle d'un amour incommensurable pour ses enfants, une mère pourrait en arriver à les tuer. C'est un peu le message derrière *Sublime*. Mais davantage que geste de revendication, le geste peut être aussi amour, même si cet amour en est un qui est découragé et sans ressource. Le texte « Le coupeur d'eau » présente cet aspect du motif de l'enfant mort.

Dans ce court récit, une famille pauvre habite une gare désaffectée. Les parents, souffrant d'une déficience intellectuelle, sont incapables de subvenir aux besoins de leurs enfants. Résultat : ils se font couper l'eau par un fonctionnaire et cet évènement causera un suicide familial. Duras présente ainsi le coupeur d'eau et les conséquences de son geste :

Cet homme, je l'ai appelé le coupeur d'eau. Il a vu que c'était le plein été. Il savait que c'était un été très chaud puisqu'il le vivait. Il a vu l'enfant d'un an et demi. On lui avait ordonné de couper l'eau, il l'a fait. Il a respecté son emploi du temps : il a coupé l'eau. Il a laissé la femme sans eau aucune pour baigner les enfants, pour leur donner à boire. Le soir même, cette femme et son mari ont pris les deux enfants avec eux et sont allés se coucher sur les rails du T.G.V. qui passait devant la gare désaffectée. Ils sont morts ensemble. Cent

---

31. Nancy Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, op. cit., p. 113-132.



mètres à faire. Se coucher. Faire tenir les enfants tranquilles.  
Les endormir peut-être avec une chanson<sup>32</sup>.

Duras insiste sur le nom qu'elle a donné au fonctionnaire : le *coupeur* d'eau. Elle insiste surtout sur le verbe « couper ». L'homme coupe l'eau comme s'il avait lui-même, par son geste, coupé la tête de la femme et de ses enfants. Le motif de l'enfant mort permet ici de présenter le contraste entre la tendresse maternelle (les faire tenir tranquille, chanter des chansons : dans ce contexte, ces gestes deviennent des exploits. Des gestes quotidiens et familiers deviennent, au seuil de la mort, héroïques) et la brutalité de la vie, les conditions concrètes, le manque d'écoute, de sensibilité de la société, tous représentés ici par le fameux coupeur d'eau. Ce contraste rend la dénonciation plus forte, ou plutôt force à prendre parti, à réfléchir sur la maternité et les conditions dans lesquelles elle se déploie. Le texte met ainsi en lumière un autre angle de la mort de l'enfant. Surtout, la relation entre la mère et son enfant n'est pas représentée de la même façon que dans plusieurs autres textes : la mort de l'enfant n'est pas la cause et ou la conséquence de la relation problématique mère-enfant mais plutôt, la relation entre ceux-ci en arrive à former un tout visant à se protéger des difficultés et de l'horreur du monde. Nous sommes dans une autre dimension du tragique, même si nous retrouvons toujours la même mère, Médée, prête à tuer ses enfants pour les préserver. Ici, elle les préfère morts qu'assoiffés. Dans ce texte, le mythe de Médée est présenté dans toute sa force, mais il est surtout pertinent de souligner qu'étymologiquement le terme « Médée » signifie « celle qui pense » et dans « Le coupeur d'eau », la mère est décrite comme « arriérée »<sup>33</sup>. Le paradoxe nous amène à questionner ce que pourrait être la vraie forme de l'intelligence maternelle. Encore une fois, Duras redéfinit la notion d'amour maternel, toujours à partir du motif de l'enfant mort.

32. Marguerite Duras, « Le coupeur d'eau », *op. cit.*, p. 116.

33. *Ibid.*, p. 120.

Duras termine ainsi son texte :

J'ajoute à l'histoire du Coupeur d'eau, que cette femme — qu'on disait arriérée — savait quand même quelque chose de façon définitive : c'est qu'elle ne pourrait jamais plus, de même qu'elle n'avait jamais pu compter sur quelqu'un pour la sortir de là où elle était avec sa famille. Qu'elle était abandonnée par tous, par toute la société et qu'il ne lui restait qu'une chose à faire, c'était de mourir. Elle le savait. C'est une connaissance terrible, très grave, très profonde qu'elle avait. Donc, même sur l'arriérisme de cette femme, à partir de ce suicide, il faudrait revenir, si on parlait d'elle une fois, ce qu'on ne fera jamais<sup>34</sup>.

Ce que nous pouvons comprendre de la dernière citation, c'est que si Duras n'avait pas fait entrer cette histoire dans la littérature, elle aurait passé sous silence, cette femme aurait été oubliée. Cela ressemble au cas du petit Grégory. Duras fait éclater le silence, redonne son statut à la littérature. C'est-à-dire que, selon elle, le silence c'est la littérature, et que ces silences si grands, par exemple la maison silencieuse dans laquelle Duras imaginait le meurtre du petit Grégory, permettent de laisser aller son imagination, ou plutôt son intuition créative, et deviennent une forme de tremplin vers l'écriture. À partir d'eux, l'écriture peut naître; elle peut être vraie, absolue. Duras écrit :

Là, je rétablis le silence de l'histoire, entre le moment de la coupure de l'eau et le moment où elle est revenue du café. C'est-à-dire que je rétablis la littérature avec son silence profond. C'est ce qui me fait avancer, c'est ce qui me fait pénétrer dans l'histoire<sup>35</sup>.

De telles histoires deviennent des histoires tragiques, intensément douloureuses. Elles sont du domaine privé mais atteignent le domaine public par leur puissance d'évocation. Elles deviennent, ainsi, une forme de dénonciation contre l'humanité. Comme si nous regardions (lisions) ces micros événements (les histoires que Duras met en littérature)

---

34. *Ibid.*, p. 119-120.

35. *Ibid.*, p. 117.

et qu'ils devenaient des loupes sur la carte des malheurs du monde. C'est néanmoins ce que semble mettre de l'avant Julia Kristeva dans son essai *Duras. La maladie de la douleur*<sup>36</sup>. Les drames, passant du public au privé conservent la même intensité, ou plutôt s'équivalent, parce qu'avec des catastrophes intenses, des malheurs plus grands que la raison, à l'échelle de l'histoire du monde, le seul moyen de garder son humanité est de les réduire au niveau de l'individu. Nous nous retournons sur nous-mêmes, aliénés par un monde douloureux dans lequel notre propre folie, notre propre solitude devient presque une forme de liberté. Le seul moyen d'entrevoir les malheurs du monde est de les ramener à ses propres douleurs, et nos drames personnels prennent la mesure du monde. Kristeva écrit : « Nous vivons la réalité d'un nouveau monde douloureux. [...] Nous sommes des survivants, des morts-vivants, des cadavres en sursis abritant des Hiroshima personnels au creux de notre monde privé<sup>37</sup>. » Et à l'inverse la chose est vraie aussi : un drame personnel peut prendre les couleurs d'un drame universel, comme par exemple la mort du petit Grégory qui, dans le texte de Duras, devient intemporel, anonyme, littéraire, devient la représentation d'une situation commune à toutes les femmes.

Ce passage de Kristeva peut nous servir de conclusion parce que c'est la rencontre du monde extérieur et du monde intérieur et cela résume une bonne partie de l'œuvre de Duras. Ce sont les malheurs intimes qui éclatent et se confondent dans l'air du temps. Les malheurs intériorisés, ces « Hiroshima personnels » peuvent prendre l'apparence du motif que nous avons étudié ici. L'enfant mort devient la cristallisation d'un drame intérieur, qui appartient à celle qui le porte, mais qui appartient au monde extérieur aussi, parce que hors de son contrôle. L'enfant devient ce qu'il y a de plus personnel, et aussi de plus loin de la femme. Il trace son destin à elle autant qu'elle, la mère, ne peut l'empêcher de partir, de mourir. De là le paradoxe, la douleur. Ce que nous portons au plus profond de nous-mêmes peut devenir, peut se transformer en notre

36. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 227-265.

37. *Ibid.*, p. 243.

plus grand mal, notre plus grande peine. Ce que nous portons en soi peut devenir l'image, la représentation de ce monde extérieur que nous ne pouvons atteindre, un monde douloureux, insaisissable, et surtout incompréhensible. Il ne reste qu'un vide qui, nous l'espérons, deviendra le fruit, la genèse des mots qui en émergeront.