

CONFIGURATIONS DE L'AMOUR : MARGUERITE YOURCENAR ET MARGUERITE DURAS

par Osamu HAYASHI (Université de Fukushima)

En 1981, Marguerite Yourcenar publie *Anna, soror...*, nouvelle version d'un des trois récits recueillis dans *La Mort conduit l'attelage*, tandis qu'une autre femme-écrivain portant le même prénom, Marguerite Duras, écrit *Agatha*, texte qui est à la base du film du même titre.¹ Coïncidence inattendue entre deux grandes dames de la littérature française du XX^e siècle : elles traitent toutes les deux un même thème qui est l'amour incestueux entre frère et sœur.

Il s'agit certes de tentatives de reprendre en charge un sujet quasi mythique dans l'histoire de la littérature. Yourcenar, dans sa postface, mentionne les œuvres de John Ford, de Byron, de Chateaubriand ou de Thomas Mann, tandis que Duras fait directement référence dans son récit à *L'Homme sans qualité* de Robert Musil. Mais ces tentatives peuvent aussi être considérées comme l'une des étapes importantes de la recherche que les deux écrivains ont longtemps développée dans leur écriture, c'est-à-dire la recherche de la nouvelle forme d'*amour*, du nouveau type de rapport amoureux de l'homme (et de la femme) à l'autre, aux autres et à l'altérité. En fait, si l'amour est une banalité dans la littérature aussi bien que dans la vie, combien d'écrivains de premier et de deuxième ordre ont traité, voire condamné, l'amour comme un produit idéologique discutable? Au lieu de parler d'amour comme tout le monde, nos deux écrivains remettent en question sa conception même. Notre exposé se propose donc de réexaminer brièvement les démarches des deux femmes-écrivains dans leur quête d'une réélaboration d'une nouvelle pratique amoureuse.

Chez l'une et chez l'autre s'impose d'abord la décomposition, ou la *décortication*, de l'amour.

Nous connaissons la place que les deux écrivains accordent aux amours illicites ou interdites. Yourcenar, dans *Alexis*, nous dépeint un

¹ Marguerite DURAS, *Agatha*, Paris, éd de Minuit, 1981.

personnage homosexuel. L'homosexualité réapparaît, de façon plus innocente, dans *Mémoires d'Hadrien* ou dans *L'Œuvre au Noir*. Dans *Le Labyrinthe du monde*, nous trouvons Egon de Reval, homosexuel, dont la femme, Jeanne, a une liaison amoureuse avec Michel, père de la narratrice. Quant à Duras, elle raconte l'amour scandaleux, proche de la prostitution, d'une Française avec un Chinois, d'abord dans *Un barrage contre le Pacifique* et, plus tard, dans *L'Amant*, tout en passant par les adultères dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Moderato cantabile* et bien d'autres.

Ces amours illicites, souvent traitées dans la littérature, ne constituent pourtant pas la préoccupation principale des ouvrages. Les auteurs ne jouent pas sur l'illégalité de ces amours. Elles n'en font ni un objet d'accusation, ni d'apologie, mais elles dénoncent le système qui fait intervenir la loi dans l'intimité d'une vie amoureuse pour *illégitimer* certaines formes d'amour. Dans *Alexis*, Yourcenar ne s'intéresse pas à l'homosexualité du héros. Elle n'introduit même pas le mot *homosexuel* dans son texte. Ce n'est pas, comme elle le fait croire dans la préface de 1963, parce que l'amour homosexuel était un sujet trop scabreux pour s'imposer à l'époque, mais parce que l'auteur refuse de se soumettre à ce qu'implique le mot *homosexuel*, c'est-à-dire toute une idéologie sociale qui renvoie l'homosexualité à un «péché» ou à une «maladie», et qui en fait *l'amour qui n'ose pas dire son nom*.²

Dans *Les Yeux ouverts*, Yourcenar condamne ce qu'elle appelle «rengaine française de l'amour»³, c'est-à-dire un amour stylisé et conventionnalisé qui, préparant un scénario de référence, entrave d'autres possibilités de rapports amoureux. D'autre part, Duras se plaint de la pratique de *faire l'amour* qui l'emporte sur celle de *vivre l'amour* :

Ce qui est à craindre, je vois beaucoup de jeunes, je ne vois que ça, c'est que l'amour n'est pas vécu [...]. C'est peut-être une sorte de pari pascalien, ils font l'amour..., ils font l'amour, ils le font, beaucoup. Enfin..., sans... sans passion [...].⁴

² Tel est le titre du livre de François Porché en 1927. Dans la préface de 1963 à *Alexis*, Yourcenar mentionne la «discussion publique», ce débat déclenché entre Gide et Porché à la suite de la publication du livre de ce dernier.

³ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 72.

⁴ Marguerite DURAS et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, éd. de Minuit, 1974, p. 41-42.

Les problématiques ici proposées semblent se rejoindre sur leur résistance face à l'amour socialisé, «génitalisé par la société»⁵, selon l'expression du philosophe japonais Tetsuji Yamamoto.

Le même philosophe explique que la société moderne, afin de protéger la famille qui est sa sous-structure fondamentale et d'assurer ainsi sa propre survie, essaie d'orienter l'amour vers la conjugalité et surtout vers l'acte de procréation. Devenue *familialiste*, la société légitime seule la sexualité *féconde*, c'est-à-dire hétérosexuelle, tout en idéalisant l'acte sexuel sous le nom de *l'amour*. La pratique amoureuse est ainsi déplacée sur la pratique imposée de *faire l'amour hétérosexuel*, et tous les efforts individuels de *vivre l'amour* sont destinés à se conformer à cette sollicitation sociale et à trouver avec celle-ci un compromis possible (ou impossible).

Rappelons que la vie d'Alexis, celle qu'il va abandonner, est une succession de compromis avec la *maison* en tant que symbole des valeurs sociales. Ayant grandi dans une maison où «l'on semble continuer à vivre par fidélité [...] envers la maison [...] envers les ancêtres aussi, et simplement envers ce que l'on fut» (*OR*, p. 12), Alexis veut *racheter* son péché, l'homosexualité, par le mariage avec Monique. Ensuite il s'obstine à avoir un enfant, surtout un fils héritier, en ne voyant dans le mariage sans enfant qu'une «débauche permise» (*OR*, 68). Tout se décide donc pour la maison, et c'est à celle-ci que s'adressent le combat d'Alexis et celui de Yourcenar elle-même. Mais la maison deviendra moins puissante dans les ouvrages ultérieurs. Dans *Le Coup de grâce*, elle sera délabrée, presque détruite par la guerre civile. D'ailleurs, Eric von Lhomond ainsi que d'autres héros comme Stanislas dans *La Nouvelle Eurydice*, Hadrien, Zénon, Nathanaël... seront tous nomades, soit privés, soit séparés de leurs parents ainsi que de leurs foyers familiaux.

Le même combat se trouve également chez Duras. Ses premiers romans, en forme de *romans initiatiques*, mettent en scène le départ de la jeune fille de la maison : Maud, dans *Les Impudents*, la quitte pour vivre avec son amant ; Françou, dans *La Vie tranquille*, part toute seule en voyage, tandis que l'aventure d'Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile* se passe dans un lieu éloigné de sa maison où «on [l']a épousée il y a maintenant dix ans»⁶, avec un autre homme que son mari.

⁵ Tetsuji YAMAMOTO, *Gender to Ai (Genre et Amour)*, Tokyo, Shinyo-sha, 1990, p. 229. Dans cet ouvrage qui se veut être une synthèse des apports des critiques féministes dans la réflexion sur l'identité sexuelle, l'auteur s'intéresse le plus particulièrement au travail de l'Américaine Nancy Chodorow.

⁶ Marguerite DURAS, *Moderato cantabile*, Paris, éd de Minuit, collection Double, p. 31.

La remise en question du *familialisme* conduit inévitablement à celle de l'identité sexuelle de l'individu. Il faut dire que l'identité sexuelle est un produit socio-culturel. Si la distinction sociale des amours *hétérosexuelles* et *homosexuelles* repose entièrement sur la différence des sexes biologiques des agents, l'association de l'identité sexuelle à la biologie n'est qu'une simple pratique dans un contexte socio-culturel donné. En fait, la psychanalyse n'a-t-elle pas appris que la différence sexuelle est tout d'abord, et avant tout, la *différenciation psychosexuelle*, processus fluctuant et variable, impossible à poser comme une identité fixe et stable ?

Si l'identité est un trompe-l'œil du soi et de l'autre et que tous les rapports sociaux se passent dans l'absence même des personnes, comment pourrait-on aimer, avoir un rapport à l'autre ? Nos deux écrivains tentent alors de déstructurer la subjectivité existante et de remonter à son origine, et même à *l'en deçà* de son origine, afin de restructurer un nouveau sujet à part entière, capable de vivre un rapport authentique à soi et à l'autre.

«*Hic Zeno*», dit le héros dans *L'Œuvre au Noir* quand il part pour une vie errante qui sera aussi une recherche du soi, cet «autre [qui] [l]'attend ailleurs» (OR, p. 565). Polymorphe plutôt que bisexuel, «séditieux par excellence»⁷, il vivra jusqu'à la fin de sa vie une *différenciation* incessante. Le petit garçon, Lazare, dans *Une belle matinée*, habillé en femme, interprétera sur la scène des personnages féminins. Comment pourrait-on donc reprocher à Yourcenar d'avoir créé peu de protagonistes de sexe féminin, alors qu'elle rejette toute identité sexuelle ainsi que le sexe biologique ?⁸

Chez Duras, surtout dans ses premiers ouvrages, la vie de l'héroïne est bouleversée par un événement accidentel qui deviendra le point de départ de la remise en question du soi. Maud, dans *Les Impudents*, voit son frère pleurer sur le corps de sa femme morte ; Anne Desbaresdes, dans *Moderato cantabile*, est témoin d'un crime passionnel, meurtre d'une femme par son amant ; Lol, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, se voit abandonnée par son fiancé qui part avec une autre femme. Ces événements qui se produisent tous dans un rapport à trois obéissent, à bien des égards, à la structure de

⁷ Dominique FERNANDEZ, *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989, p. 277.

⁸ D'ailleurs, l'écrivain déclare avoir vécu elle-même *l'indifférence au sexe* pendant la rédaction d'*Anna, soror...* : «Durant ces quelques semaines, [...] j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna, avec cette *indifférence au sexe* qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures» (OR, p. 938). N'est-il pas possible que l'écrivain pratique aussi, *par et dans* son écriture la recherche du soi, dans ce cas, de son identité en tant qu'auteur-narrateur ?

la *scène originare*. Dans cette *scène* qui illustre la naissance du sujet, l'enfant assiste à la circulation des désirs qui se passe entre les parents et dont il est exclu comme le tiers-témoin. Il s'agit d'un moment angoissant pour l'enfant, car ses désirs, jusque-là satisfaits dans sa relation dyadique avec la mère, sont frustrés pour la première fois. Prenant alors les parents pour ses persécuteurs, l'enfant projette ses agressivités sur eux, et il transforme leur acte sexuel en un acte de violence où ils se battent et s'entre-tuent. En fait, Maud va soupçonner son frère du meurtre de sa femme, et Anne n'arrive pas à discerner l'amour dans la violence du crime.

Selon Freud, la *castration* est là pour orienter l'enfant vers l'identification au parent du même sexe et vers l'obtention définitive de l'identité socialement correcte. Une fois devenu sujet socio-culturel, l'enfant apprendra que la scène violente qu'il a vue était en réalité une scène, sexuelle, d'amour. Pourtant les héroïnes chez Duras, résistant à la norme freudienne, choisissent de rester dans l'énigme de la *scène originare*. Au lieu d'accepter la distance qui les sépare du couple et de devenir *comme* la mère pour se faire aimer par le père, elles maintiennent un rapport ambivalent, à la fois lié et séparé, avec le couple persécuteur. Rappelons que Freud considère cette ambivalence comme typique de toutes les femmes, pour lesquelles la castration n'est jamais définitive et qui n'arrivent pas ainsi à dissoudre complètement le rapport pré-œdipien avec la mère, ce qui explique pour lui la *faiblesse* de la subjectivité féminine. Tandis que les critiques féministes des années 80, du moins certains d'entre elles, remettent en valeur ce rapport pré-œdipien qu'elles expliquent en termes de *fusion* ou de *corps à corps*, et dont elles déduisent la capacité féminine à être en *continuité*, en *fluidité* ou en *conjonction* avec l'autre et avec le monde.

Il ne faut pas oublier que la dyade pré-œdipienne n'est pas un *rapport* proprement dit, mais un rapport à venir et non encore venu. On a souvent remarqué l'importance du rapport mère-enfant, surtout mère-fille, dans l'œuvre durassienne. Mais il n'y apparaît jamais comme une fusion bienheureuse. La relation mère-fille dans *Un barrage* ou dans *L'Amant* se marque surtout par la violence sauvage plutôt que par l'amour tendre. Ce que vit la «femme» enceinte dans *L'Amour* n'est rien d'autre qu'un rapport douloureux avec l'enfant qui essaie de venir au monde en s'arrachant du corps maternel : l'enfant

exprime sa «colère»⁹ et sa «plainte»¹⁰, pendant que la mère subit la nausée qui lui monte de l'intérieur.¹¹

Comment reconstruire le nouveau sujet dans cet état de guerre permanent ? C'est ici qu'intervient le plus fortement l'imaginaire de l'écrivain : elle *fantasme* les rapports familiaux. Si le triangle œdipien «père-mère-fille» est remplacé, dès les premiers livres, par un triangle irrégulier «mère-frère-sœur», le couple mère-frère perd de plus en plus son caractère réel pour devenir *aimant* et *aimé*. Selon l'expression de Mélanie Klein, la mère et le frère sont *clivés* en deux images contradictoires : *bons* et *mauvais*, c'est-à-dire, d'une part, aimants et fantasmés et, d'autre part, haïssables et réels. En fait, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l'héroïne repousse la mère réelle pour suivre et continuer à voir Anne-Marie Stretter, la mère rêvée, et le frère Joseph du *Barrage* se divise en deux personnages différents dans *L'Amant*, comme le *mauvais* frère aîné et le *bon* frère cadet.

Chez Yourcenar, aussi, nous pouvons remarquer la structure de la *scène originaire*, notamment dans *La Nouvelle Eurydice* : Stanislas assiste à une scène énigmatique entre Thérèse et Emmanuel, ce couple présenté plus d'une fois comme remplaçant ses parents.¹² Qui aime qui, dans ce rapport à trois ? L'impossible recherche de Thérèse, puis de sa sépulture, sera aussi celle qui consiste à résoudre l'énigme de la *scène originaire*.

Beaucoup plus tard, dans *Le Labyrinthe du monde*, Yourcenar semble ne plus croire à l'amour du couple parental. En racontant le mariage de ses parents, elle suggère déjà le futur amour de son père avec une autre femme, Jeanne de Reval. Puis, comme pour confirmer sa méfiance, elle mentionne dans son récit un autre récit qu'elle a publié sous le titre de *Le Premier soir*, et qui met en scène un couple marié sans être convaincu de l'existence de l'amour. S'il est vrai que le mariage par amour était une pratique rare à l'époque, il est tout de même intéressant de noter qu'aucun accomplissement amoureux n'est donné aux couples dans *Le Labyrinthe* : l'amour entre Michel et Jeanne est court-circuité à cause de l'attachement de cette dernière à son mari, mais celui-ci, comme Alexis, est incapable d'aimer sa femme, du moins physiquement. Le fictif et le factuel étant confondus dans le récit, ne pourrions-nous pas observer ici l'amour exclusif de la narratrice pour Jeanne, non pour la réelle Jeanne de Vietinghoff, mais

⁹ Marguerite DURAS, *L'Amour*, Paris, Grasset, 1971, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 25 : « -Vous avez essayé de vomir? / - Ça ne sert à rien, ça recommence ».

¹² Cf. «Ce soir-là, j'aurais tout donné pour pénétrer ce drame, dont je n'étais que le témoin. Ils auraient pu me voir ; je me précipitai dans ma chambre. De nouveau, en leur présence, je ne me sentais qu'un enfant » (*OR*, p. 1259-1260).

pour une Jeanne de Reval transformée en *bonne* mère aimante ? (La même hypothèse pourrait d'ailleurs être émise dans le cas de Duras, qui a inventé Anne-Marie Stretter à partir d'Anne-Marie Strieder).

Vient enfin une dernière question : comment vivre un rapport intersubjectif avec ces *bons* objets ? Autrement dit, comment s'établir comme un sujet autonome, indépendant, vivant dans la complétude ou la continuité avec l'autre ? En fait, quel est ce rapport contradictoire avec l'autre qui est aussi le même que soi ? Réapparaît alors le mythe de l'amour incestueux entre frère et sœur dans la tentative de donner une possible réponse à ces questions.

Remarquons d'abord qu'Anna, *soror...* de Yourcenar met en scène non seulement l'inceste entre Anna et son frère Miguel, mais encore la destruction de la logique œdipienne par un triangle pré-œdipien qui se forme entre donna Valentine, Miguel et Anna. Voici un des passages représentatifs de ce phénomène :

Dès leur enfance, elle leur avait appris à lire dans Cicéron et dans Sénèque : tandis qu'ils écoutaient cette voix tendre leur expliquer un argument ou une maxime, leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages. Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur ; n'étaient les mains, délicates chez elle, durcies chez lui par le maniement de la bride et de l'épée, on les eût pris l'un pour l'autre. Les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin de mots pour jouir d'être ensemble ; donna Valentine parlait peu, avertie par le juste instinct de ceux qui se sentent aimés sans se sentir compris. (OR, p. 883)

Le rapport frère-sœur est exempté non seulement de la différence des générations, mais aussi de celle des sexes : Anna et Miguel se présentent comme presque jumeaux et quasi identiques.¹³ Donna Valentine intervient en tant que troisième personne dans le couple à peine différencié, en même temps qu'elle l'unit et le protège par sa voix maternelle, non symbolique – ou *sémiotique* selon l'expression de Julia Kristeva – et non œdipienne. Elle n'est plus la mère réelle, soumise à l'ordre familial, mais devient presque illusoire, «de celles qu'on s'étonne de voir exister » (OR, p. 894). D'ailleurs, dans la postface, Yourcenar la présente comme «la femme parfaite telle qu'il m'est souvent arrivé de la rêver : à la fois aimante et détachée,

¹³ Cf. aussi «Ce visage effarouché parut à don Miguel si semblable au sien [= celui d'Anna] qu'il crut voir son propre reflet au fond d'un miroir » (OR, p. 891).

passive par sagesse et non par faiblesse» (OR, p. 935) Voici la meilleure description de la *bonne* mère !¹⁴

Quant à *Agatha* de Duras, le drame du couple frère-sœur se joue entre la ressemblance et la différence, la rencontre et la séparation, la jonction et la disjonction. Deux protagonistes, désignés seulement comme «elle» et «lui», se ressemblent, comme cette voix de la sœur qui «se pose comme jumelle de celle de l'homme (= du frère), fondue à lui». ¹⁵ En même temps, ils sont différents l'un de l'autre : « – Nous sommes différents sans doute. Des différences se sont introduites dans cette ressemblance si frappante (*sourire*) dont tout le monde parle encore». ¹⁶ L'histoire se passe dans une villa nommée *Agatha*, où la sœur retrouve le frère pour lui annoncer son départ. Elle lui dit : «Je vous aide. Je pars, je vous aide.» ¹⁷ Elle aide son frère à continuer à l'aimer pour qu'elle puisse continuer à l'aimer. Dans ce livre, l'auteur interdit à ses protagonistes tous les contacts physiques, faisant passer tout le drame dans l'échange de paroles. Le frère dit : «le calme de l'interdiction [...] est notre loi» ¹⁸, mais il ne s'agit nullement de l'interdit du Père, mais de celui que le frère et la sœur construisent par eux-mêmes pour qu'ils ne se perdent pas l'un dans l'autre et qu'ils ne perdent pas ainsi leur rapport amoureux. La mère morte, évoquée par eux, n'est pas seulement la *bonne* mère aimante, mais aussi la mère meurtrière, dangereuse. La sœur rappelle ses mots : «Vous avez la chance de vivre un amour inaltérable et vous aurez un jour celle d'en mourir» ¹⁹. La mère, tentatrice de mort, de perte de soi dans l'amour, est donc écartée comme «cette femme-là... inconnaissable... inconnue...». ²⁰

Duras impose une ascèse volontaire au couple frère-sœur, afin qu'ils «[restent] l'un et l'autre dans l'enfance même de leur amour» ²¹, qu'ils continuent à essayer de vivre leur amour et d'atteindre la clairvoyance *miraculeuse* du soi et de l'autre, tandis que Yourcenar *achève* le couple fraternel, en le conduisant, après la mort de donna

¹⁴ Signalons aussi que dans *Anna, soror...*, l'amour filial entre père-enfant finit par se joindre à l'amour fraternel. Don Alvarez, père puissant, symbole de l'Interdit œdipien, ressent, après la mort de Miguel, «une parenté plus intime et plus mystérieuse» (OR, p. 915) avec celui-ci. Même s'il accuse Anna d'être responsable de la mort de Miguel, il «se sen[t] lié à elle par une muette complicité».

¹⁵ Marguerite DURAS, *Agatha*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*, p. 44.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

Valentine, à un acte sexuel charnel.²² De ce bonheur de l'accomplissement résulteront, d'une part, la mort physique de Miguel et, d'autre part, la mort spirituelle d'Anna. Physiquement en vie, Anne sera «tout simplement ailleurs» (OR, p. 929), dans une totale indifférence au monde et à soi-même. Yourcenar choisit-elle ainsi le plaisir plutôt que la vie ? Est-elle donc finalement plus pessimiste que Duras par rapport à la possibilité de *vivre l'amour* ?

Se rappelant la première version d'*Anna, soror...*, Yourcenar dit qu'elle a été «avant l'expérience de la passion, et la préfigurant fidèlement en quelque sorte».²³ Rêve romantique juvénile ? Ou naïve aspiration à l'amour tragique ? N'oublions pas tout de même les effets de la réécriture de 1981 qui insiste moins sur la séparation du couple Anna-Miguel et qui, au contraire, met plus l'accent sur les dernières années d'Anna. N'est-ce pas plutôt après la mort de son frère qu'Anna réussit enfin à établir sa subjectivité, vivant l'amour avec Miguel, subjectivité qui se résume à une seule identité qui est aussi le titre de l'ouvrage : *Anna, soror...*, sœur Anna ?

S'engageant chacune dans une vie et une carrière différentes, et suivant chacune les *sentiers enchevêtrés* de l'amour vivable, Yourcenar et Duras se rencontrent dans le mythe des amours incestueuses fraternelles. Aussi se tiennent-elles la main pour ne pas accepter la mort qui est en général à l'apogée de tous les mythes : le frère et la sœur dans *Agatha* continueront à vivre l'amour, et Anna a vécu son amour, ayant survécu à la *petite mort*. Alors pourquoi ne pas regretter l'*amour de sympathie*, ce «sentiment profond de tendresse pour une créature, quelle qu'elle soit, qui partage les mêmes hasards, les mêmes vicissitudes que nous»²⁴, qui aurait pu se produire entre nos deux Marguerite ? Il s'est cependant bien réalisé sur le lieu même de l'écriture.

²² Cf. «N'ayant plus rien à attendre de la vie, il se lançait vers la mort, comme vers un achèvement nécessaire. Et, certain d'accomplir sa mort comme il avait accompli sa vie, il sanglotait sur son bonheur » (OR, p. 912).

²³ Lettre à Wilhem Gans du 11 novembre 1981, L, p. 646.

²⁴ Marguerite YOURCENAR, YO, p. 73.