

## « Écrire, c'est concurrentiel de Dieu<sup>1</sup> »

Isabelle Floc'h

« J'ai eu à 15 ans ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] J'avais à 15 ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Même mes frères le voyaient. »

Le désir, écrit plus loin Marguerite Duras dans *L'Amant*, est : « L'intelligence immédiate du rapport de sexualité, ou n'est pas. Cela, je l'ai su bien avant l'expérience. »

Ce visage de la jouissance est lié à la mère, dont l'écrivain Duras dit « qu'elle permet à l'enfant de sortir dans une tenue de prostituée, pour que l'argent rentre à la maison ». Dans ces circonstances, à 15 ans, Marguerite rencontre celui qui deviendra l'amant du livre. À ce moment : « Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. Je vois bien que tout est là, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Je l'ai dit à ma mère. C'est cela que je veux, écrire. »

L'évidence de ce savoir sexuel, ce savoir si précoce de sa propre position d'objet du désir sexuel d'un homme, déclenche

---

1. Communication faite au Colloque du Centre de recherche en psychanalyse et écritures, *La jouissance dans la logique de la psychanalyse* (26 et 27 septembre 2008). La citation-titre est citée par A. Vircondelet, dans *Duras, Dieu et l'écrit*, Éditions du Rocher, 1998.

l'écriture. On retrouve la même bascule dans *L'Amant de la Chine du Nord*, quand Marguerite écrit le premier rapport sexuel dans la garçonnière de Cholen. L'amant et l'enfant viennent de faire l'amour pour la première fois. Duras décrit la souffrance physique de la défloration, une souffrance qui prend tout le corps, qui la possède entièrement, puis elle écrit : « La souffrance quitte le corps maigre. Elle quitte la tête. Le corps reste ouvert sur le dehors. Il a été franchi, il saigne, ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir. »

Le dehors, les bruits de la ville envahissent la chambre, et la chambre, pénétrée par les bruits de la ville à l'instar du corps, va devenir lieu public, grâce au roman. Le corps « franchi » qui s'ouvre au dehors, au public qui deviendra « publication », le corps qui a été « franchi », comme on meurt à soi-même, ouvre à l'absence.

Cette « absence », cette relégation de la vie personnelle, écrit Duras dans *Le Camion*, est aussi une « passion ». « Même quand j'étais embarquée dans des histoires avant, si violentes qu'elles soient, ça a rarement remplacé cette autre passion de n'être qu'une sorte de mise à disposition totale vers le dehors ».

« J'écris, confie-t-elle à Laure Adler, pour me déplacer de moi au livre. Pour m'alléger de mon importance. Que le livre en prenne à ma place. Pour me massacrer, me gâcher, m'abîmer dans la parturition du livre. Me vulgariser. *Me coucher dans la rue*. Ça réussit. À mesure que j'écris, j'existe moins ».

Le livre fait passer le corps de « petite prostituée de la mère », le corps de l'enfant qui devient l'objet passionné du désir de l'amant, à celui de femme qui écrira, qui deviendra publique, « femme publique » à la place de la fille incestueusement instrumentée par la mère.

« Le corps des écrivains participe de leurs écrits. Les écrivains provoquent la sexualité à leur endroit. Comme les princes ou les gens de pouvoir. Les hommes, c'est comme s'ils avaient couché avec notre tête, pénétré notre tête en même temps que notre corps ».

Ce corps de jouissance refoulé par l'écriture revient donc sous la forme du désir, désir suscité par l'écriture, par la femme qui écrit. Il s'agirait donc du passage de la jouissance de l'Autre à l'Autre jouissance. Là où il n'y avait qu'une enfant livrée à la

jouissance de l'Autre, le tour de force de l'écrivain Duras consiste à produire pour son propre compte une jouissance Autre grâce au franchissement du corps qui mène à l'écriture.

C'est d'abord ce qu'il y a dans sa tête qui intrigue, bord phallique qui ouvre ensuite au désir du corps de l'écrivain, qu'il s'agirait de posséder pour en savoir plus. Qu'est ce qui lui prend à celle-là d'écrire, de ne pas se cantonner à l'amour, au sexuel, ou encore à la maternité ?

Ainsi, Marguerite Duras, dans *La vie matérielle*, raconte-t-elle l'histoire suivante<sup>2</sup> : « À propos de ce dont j'ai déjà parlé, à savoir des désirs sexuels que provoquent les écrivains, les romancières même de 70 ans, je voulais raconter ceci : il y a quelques années, deux ou trois ans, j'ai reçu le coup de téléphone d'un homme du genre de : "Je viendrais faire l'amour avec vous lundi 23 janvier, à 9 heures du matin." Et le lundi 23 janvier, à 9 heures, on sonne. "Qui est là ?" On dit : "C'est moi, vous pouvez ouvrir, c'est moi qui vous ai écrit que..." Je dis : "Vous plaisantez ?" on me dit : "Vous ne voulez pas ?" Je dis : "C'est ça, je ne veux pas." Il n'a plus rien dit. Il est resté là, il s'est couché contre ma porte. Il est resté là toute la matinée. J'ai téléphoné aux autres locataires, on est très solidaires, ils savent que je suis quelquefois dans l'embaras. Ils venaient et ils disaient au jeune homme : "Vous savez, nous la connaissons, elle n'ouvrira jamais." Lui, il disait quelque chose de charmant, comme : "Là, je suis quand même près d'elle, je suis bien." Je n'ai pas pu sortir de chez moi de l'après-midi. Il est parti sans dire au revoir. »

Le corps franchi l'est grâce à l'écriture, mais aussi grâce à l'alcool qui détruit et mène bien souvent à l'écriture. « L'alcool, écrit Duras, remplit la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi la fonction de tuer, de me tuer. »

Duras s'y complaît, jouit de cette dégringolade, de son visage ruiné, de son corps ravagé.

On entend peut-être résonner là l'aspiration des mystiques à se discipliner, à s'arracher à la gravitation du moi, en quête d'une jouissance qui ne doive plus rien aux divers plaisirs du monde, jouissance que Lacan a nommée Autre, spécifique à la jouissance

2. « Vous ne voulez pas ? » dans *La vie matérielle*, 1987, POL.

féminine. Cette jouissance supplémentaire vient en excès, comme « en plus ».

Excessive, Duras le sera jusqu'au bout. Excessive dans l'alcool – elle allait jusqu'à descendre huit litres de vin par jour –, dans la parole, dans la solitude et la retraite de sa maison de Neauphle, dans l'amour, dans la médiatisation, dans l'activité, livres, cinéma, théâtre. Excessive dans sa production, comme si en effet elle avait cherché à se vider d'elle-même, comme si elle avait cherché à mettre tout son dedans dehors.

« Dites donc, ça se confirme, Duras partout dans le monde et au-delà<sup>3</sup>. »

Que ça fasse du bruit, comme Lacan le disait de Joyce, que partout son nom résonne comme un tambour, un nom élevé à la hauteur d'une référence devenue en effet quasi-sacrée.

Si Marguerite Duras emprunte à une logique qui est du même ordre que celle des mystiques, elle fait exister cette logique autrement. Et, tout d'abord, dans le sort qu'elle fait à Dieu. Chez elle, ce n'est pas l'amour de Dieu qui prime, mais un rejet actif soutenu par la haine.

S'arracher au symbolique fait violence. Si les mystiques se font violence au nom de l'amour de Dieu, Duras, on va le voir, prend l'ordre phallique pour cible, s'y attaque en visant Dieu. « Écrire, c'est concurrentiel de Dieu », écrit-elle. Et encore : « Plus tu t'opposes, plus tu vis », au contraire des mystiques qui revendiquent l'extrême abandon.

Très tôt, Marguerite fait l'expérience du « plus rien », du « plus personne ». Il y avait, il n'y a plus. Ce « plus rien » commence par la mort du père, Henri Donnadieu, lorsqu'elle a 7 ans. Elle affirmera à plusieurs reprises n'avoir jamais eu de père, le niant à l'endroit même où elle s'est sentie abandonnée. « Je n'ai manifesté aucune émotion à sa mort, aucun chagrin, pas de larmes, pas de question. Quelques années plus tard, j'ai perdu mon chien, mon chagrin était immense ». Sa façon d'annuler ce père pendant des années et d'abandonner jusqu'à son nom, Donnadieu, pour celui de Duras, est significative d'une tendance active à faire table rase, comme à son tour. On entend sans doute le « Dieu » qui loge dans le nom du Père, Dieu qu'elle déclare mort, qu'elle injurie et

3. *C'est Tout*, 1995, POL.

destitue radicalement. « Dieu est d'une insondable malfaisance » écrit-elle, par exemple, dans *Yann Andréa Steiner*.

Le « plus rien », c'est ensuite la perte des économies de sa mère dans l'achat d'une terre incultivable au bord du Pacifique. Marie rêvait d'y faire pousser du riz pour nourrir tous les gens de la plaine. On connaît l'acharnement de la mère, que Marguerite a décrit dans son deuxième roman, *Un barrage contre le Pacifique*. La mère a une tendance marquée à perdre, se laissant d'abord dépouiller de son argent par son fils Pierre qu'elle adore, puis par les fonctionnaires du cadastre<sup>4</sup>. La marée brûle les jeunes pousses de riz et la récolte est perdue, comme plus tard seront perdus l'argent de la champignonnière dans laquelle elle investit lors de sa retraite en France, argent dilapidé par son fils Pierre, et les six cents poussins qu'elle élevait dans son salon de 40 m<sup>2</sup>, morts en une nuit d'un dérèglement de lampe à infrarouge. Chaque fois que la marée recouvre la terre, la mère hurle de douleur, bat Marguerite, tombe en dépression, avale des somnifères, s'enferme des heures, prostrée dans le noir de sa chambre, et les enfants restent à la porte du bungalow, la croyant morte chaque fois.

Marie Donnadieu se relève toujours et recommence. Elle repart à l'assaut du Pacifique, et dessine de nouveaux barrages, sur la base de plans qu'elle rapporte de discussions avec son mari mort, Henri Donnadieu, avec qui elle dit s'entretenir pendant la nuit.

« À cette époque-là, rapporte Duras, elle se tenait en communication avec mon père mort depuis de longues années. Elle ne faisait rien sans lui demander conseil, et c'était lui qui lui "dictait" ses plans d'avenir. Les "diction", d'après elle, ne se tenaient que vers une heure du matin, ce qui justifiait les nuits de veille de ma mère et lui conférait à ses yeux un prestige fabuleux. »

4. En réalité cette version de Duras, version à laquelle elle tenait beaucoup, a été démentie par Jean Vallier dans *Marguerite Duras, la vie comme un roman* (Textuel, 2006). Au passage, on peut se demander pourquoi Duras tenait tant aux fonctionnaires du cadastre, et, du coup, à une mère cruellement victime d'un tas de bureaucrates. Ne faut-il pas élever la grugerie à l'échelle de l'état, qui représente les lois censées protéger les citoyens, état qui ne devrait pas tromper, pour affirmer que si celui là ment, alors vraiment on ne peut plus croire en rien, et surtout plus en Dieu ?

La mère prend donc ses décisions à partir de cette voix du mari mort, voix du mari comme idéalisée de par sa mort, voix avec laquelle elle se dit être en contact et à qui elle obéit religieusement.

C'est ce que Duras appelle la « folie maternelle ». Folle, excessive, certes, mais heureusement « barrée » par ce dialogue avec l'au-delà, avec ce mari qui, à la fois, la sauve et la ruine. C'est cela qui redonne à Marie le désir de vivre, et épargne à l'enfant Marguerite de rester près d'elle, près de cette mère si folle. C'est cela qui évite à la petite fille de se prendre pour l'unique objet de son désir, de s'engloutir, sans garde-fou, dans l'angoisse maternelle, dans ce ravage de la marée qui engloutit le riz et menace chaque fois d'emporter en même temps la mère, cloîtrée comme sans vie dans sa chambre.

Désespérée, la mère crie de douleur et s'absente. Livrée à elle-même, Marguerite reste abandonnée dehors, avec la plaine où pourrissent les enfants morts et la jungle dangereuse où elle se laisse entraîner par Paul, le petit frère bien-aimé qui tire sur les panthères et leur fait courir à tous deux un risque mortel.

La mère, quoi qu'il arrive, a rendez-vous chaque jour avec le désespoir. Pour Marguerite, les terres recouvertes encore et encore par la marée sont vécues comme l'accomplissement même de l'injustice sur la terre. Cette injustice a un caractère évidemment divin. Marie s'acharne religieusement, et ses cris de désespoir et de rage résonnent, insensés à force qu'elle s'acharne, dans les oreilles de la fille.

« Ma mère criait seule comme Moïse dans le désert. Il était tellement imprégné de l'idée de Dieu qu'il criait. La mère était tellement imprégnée d'injustice qu'elle criait. *Au vide*<sup>5</sup>. » « Elle crie qu'il ne faut rien attendre jamais ni d'une quelconque personne, ni d'un quelconque état, ni d'un quelconque Dieu. »

Si la mère a renoncé à toute providence, elle crie encore, imprégnée de l'idée de Dieu, un Dieu auquel renoncera radicalement Marguerite. La marée, plus forte que l'ingéniosité des plans qui servent à construire les barrages, fait figure d'une nature indomptable et sans loi, comme l'est la plaine de Prey-Nop, où

5. Dans *Apostrophes*, prod. Antenne 2, émission de Bernard Pivot, diffusion 28 septembre 1984.

les enfants naissent et meurent comme poussent et tombent les mangues des arbres.

« Il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts. Les enfants retournaient à la terre comme les mangues sauvages des hauteurs, comme les petits singes de l'embouchure du rac [...] D'autres se noyaient dans le rac, d'autres encore mourraient d'insolation ou devenaient aveugles. D'autres s'emplissaient des mêmes vers que les chiens errants et mourraient étouffés<sup>6</sup>. »

Plus rien, plus personne. Gratuité absolue de toute chose, nature folle où règne l'arbitraire, absence de regard sur le monde abandonné de Dieu. Marguerite, très tôt, fait l'expérience de l'inutilité de tout recours.

À 12 ans, elle décide d'écrire. « C'est là le lieu où me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu » écrit-elle. Lieu où se tenir au-delà de la vie vécue qui ne laisse rien durer, de cette vie qui arrache, engloutit, voue les êtres à la dépossession et les corps à la mort. Très tôt, Marguerite décide en elle-même et pour elle-même d'un lieu Autre. Cette décision est la marque du sujet, qui lutte contre les déterminations de la vie et refuse de se définir à partir de l'extérieur, par exemple de s'identifier à la position de victime affirmée par sa mère, victime qui souffre, souffrance dont, sans doute, elle jouit. Marguerite enfant affirme par l'écriture qu'elle ne dépendra d'aucun père, d'aucun Dieu.

Aucun Autre ne répondra aux cris de la mère, rien ne sera réparé, et le père, non content de disparaître et d'abandonner sa famille est celui qu'elle rend responsable de la ruine maternelle. Est-ce pour cela que Marguerite abandonnera le nom de Donnadiu pour celui de Duras ?

« J'ai toujours eu horreur de mon nom » déclare-t-elle. On peut peut-être entendre l'horreur du nom Donnadiu comme l'horreur même de la castration maternelle, « Donne-à-Dieu »...

Le nom de Duras, en tout cas, sera ce nom d'une terre, terre de Duras située dans cette bande du Languedoc qu'on appelle l'Entre-Deux-Mers, terre d'origine d'Henri Donnadiu, son père. On peut émettre l'hypothèse que là où le père est rendu inconséquemment responsable de la perte de la terre maternelle, Duras

6. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

perd son nom, au profit d'un nom de terre qu'elle se donne, qui se trouve ainsi rendue symboliquement au nom du Père, nom d'une terre qui servira à signer ce qui reste, c'est-à-dire l'écriture. Autrement dit, le nom de Duras, nom d'auteur, vient symboliser la terre perdue, c'est-à-dire la castration maternelle.

«Quand j'écris, je suis de la même folie que dans la vie. Je rejoins les masses de pierre quand j'écris. Les pierres du barrage<sup>7</sup>.»

Marguerite s'émancipe donc très tôt de toute idée de réparation, de tout idéal de sauveur. Ne plus attendre d'un autre ce qui assurerait l'existence, se défaire des biens, là où la mère subissait la perte, se défaire de tout avoir mais plus encore, se défaire du moindre espoir d'avoir quoi que ce soit. Il s'agit d'annuler d'avance l'espoir du don, de contredire que le père soit capable de donner un jour quoi que ce soit.

C'est de ce point où plus rien n'est attendu que l'écriture peut commencer.

«Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde, et de même sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait, pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé.»

Là où la mère remplaça le mort par Dieu, la fille s'applique à remplacer Dieu par sa mort. Dieu est mort depuis toujours. Pour Duras, à la place de Dieu, il y a le monde mort, l'absence, et si l'écriture fait métaphore de quelque chose, c'est une métaphore de l'absence qui va se trouver être en jeu. Écrire, ce n'est pas prendre la place de Dieu, mais écrire à la place de Dieu, de Dieu *qu'il n'y a pas*. À la place d'une place *déjà vide*.

«Écrire, c'est concurrentiel de Dieu».

On peut maintenant préciser le genre de concurrence qui est l'enjeu de l'écrivain Duras. L'écriture, on vient de le voir, métaphorise l'absence, présence de l'absence *via* la trace, trace de ce qui reste, c'est-à-dire le symbolique, un symbole d'écriture qui vient à la place du vécu de la vie, mais qui est aussi trace réitérée de l'absence de Dieu, reste littéral du corps mort de Dieu consigné par l'écrivain. Il faut que cette mort vive, comme

7. Dans *C'est tout*, *op. cit.* Au passage, Stein, le nom de plusieurs de ses personnages, veut dire «pierre» en allemand.

équivalent de ce qui reste de l'Autre qui, une fois qu'on s'affranchit du père, fait la bordure, le point d'appui phallique par où l'on s'aventure dans l'au-delà. Cette trace, c'est l'écriture, qui va se mettre au service de l'absence, pour tenter d'en cerner l'énigme. Cette absence, c'est celle de la mère qui part, ailleurs, on ne sait où, ni pourquoi.

Duras écrivant se fait donc la garante d'un lieu d'où «ça parle», et où elle accède à une Autre jouissance. Et pour que «ça parle», il faut s'absenter soi-même, annuler le «vivre» au profit de l'écriture. «Je ne vis pas quand j'écris», dit Duras. Ou encore : «Mourir, je ne sépare plus ce mot de ma vie<sup>8</sup>.» L'écriture est «le lieu ou plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu». Et aussi : «Quand on écrit, on est cette absence à l'autre.» On entend ressurgir l'idée de concurrence avec le Dieu absent. C'est, au fond, une concurrence sur fond d'absence, à qui des deux sera le plus absent, le plus mort.

Se «faire mourir» grâce à l'écriture serait la réponse du sujet à l'Autre qui ne vous pense plus, réponse qui consiste à mourir à soi-même à son tour, dans une équivalence de place *via* une concurrence hautement risquée (sorte de «duel de mort», à qui des deux «mourrait» le plus).

Écrire lui faisait souvent peur. «Écrire, c'était comme de la poudre» disait-elle, et Duras, en écrivant, avait la sensation de vivre un danger maximum<sup>9</sup>.

Le corps mort de Dieu qui mène à l'écriture, c'est le point où le «Dieu/Père» est franchi, où le sujet Duras s'affranchit du père, auquel elle porte atteinte, meurtre symbolique de l'Autre qui menace en même temps le sujet de disparition.

Si les mystiques s'arrachent du symbolique pour l'amour de Dieu, cet amour fusionnel est encore une jouissance vécue au nom de Dieu. Duras, quant à elle, tient à en découdre. Elle joute avec l'ordre phallique. Elle est active dans la destruction. «Détruire», dit-elle.

8. *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

9. Dans cette mesure, l'alcool aurait une fonction d'anesthésier la sensation de risque mortel.

Ce rejet du père, cette affirmation meurtrière et réitérée qu'il « n'y est plus » la menace, et l'oblige à faire « vivre sa mort » pour ne pas disparaître totalement une fois son propre corps franchi.

« Quand j'écris, je ne reconnais pas ce que j'écris. C'est donc que ça me vient d'ailleurs, ce que j'écris. »

« J'écris comme cela m'arrive, comme cela m'attaque, comme cela m'aveugle, si vous voulez. »

Un « ça parle » qui lui vient très souvent de l'alcool. L'alcool est le tremplin vers l'excès, manière de lâcher prise, de se défaire du moi pour trouver l'ailleurs, mais aussi Dieu, un Dieu qui ne ressemble plus au Dieu extérieur de la mère.

« Quand on boit, Dieu est là. On sent pas la mort dans l'alcool ; mais c'est comme si Dieu existait, c'est Dieu, l'alcool, tout à coup, y'a Dieu. »

L'inspiration est trouvée dans l'alcool, là où l'ivresse met l'inconscient aux commandes, dans une absence où « l'écrit s'engouffre », où Dieu est là. Dans l'état d'ivresse, on ne sent plus la mort de Dieu, il existe sous la forme d'un Dieu intérieur, autre nom de l'inconscient qui parle comme « à ciel ouvert ». Duras, au fond, substitue Dieu à son propre inconscient, un « ça parle », de l'inconscient qui remplace le Dieu de la religion, le Dieu des « dictées » de sa mère, et là se trouve sa jouissance, dans cet au-delà, dans ce franchissement du père qu'elle accomplit au profit de l'absence, qui fait accéder à l'inconscient, c'est-à-dire à une autre économie, à une Autre jouissance.

Si Duras jouit de Dieu, c'est du Dieu identifié à son propre inconscient.

Tous les personnages de Duras ont ce trait de l'absence, ils sont « en état d'être partis ». Cette absence est bien souvent du côté des femmes, Lol, Anne-marie Stretter, Anne Desbaresde, et, en ce sens, toutes les femmes de Duras portent le trait de l'absence maternelle.

Elles sont énigmatiques, fascinantes, mortes et vivantes à la fois, au bord de mourir, incompréhensibles, inaccessibles comme la mère. Comme la mère qui part, la mère ailleurs, on ne sait où, qu'elle craint si fort de perdre, cette mère « atteinte d'un désespoir si pur », c'est-à-dire d'un désespoir dont même la ruine ne fait pas cause, une mère si énigmatique, si insensée, proie d'un égarement

qui, comme dit Lacan, « fait les vraies femmes<sup>10</sup> », une mère dont la fille ne sait pas si elle est morte ou vive. « Où elle est, la mère quand elle semble morte ? » se demande l'enfant.

Il s'agira d'aller plus loin, toujours plus loin, comme pour saisir cette jouissance autre de la mère, pour tenter de saisir la cause de l'absence en s'identifiant à l'absente, tenter de saisir ce signifiant toujours manquant qui cause cette absence en devenant cette absence elle-même, en l'incarnant dans cette vie toujours poussée à la limite, à la limite de la vie et de la mort. Dans sa dernière cure de désintoxication alcoolique, Duras, à cause de la violence du sevrage, faisait une quinzaine de syncopes par jour, arrêts qui faisaient dire aux médecins que c'était fini pour elle, tandis que chaque fois, elle se réveillait, l'œil pétillant, sous le regard effaré de ceux qui la veillaient, comme si elle en revenait, comme si elle avait vraiment pu être morte, et revenir toujours, comme la mère qui revenait toujours à la vie. Alors, elle demandait un stylo et du papier pour écrire, encore.

Yann Andréa, dans *M. D.*, écrit en 1982 à propos de la dernière cure de Marguerite : « Pour accepter d'entrer à l'hôpital, vous avez eu l'intuition de votre état. Comme toujours vous êtes allée à la limite du possible et vous avez su que la fin était proche. Vous avez dit non à la force infernale, la vôtre, celle qui vous submerge. Toujours cette coexistence inouïe, inimitable, ce balancement tragique entre l'égalité énergie pour vivre et celle pour mourir. » Et encore : « Vous êtes absente. Je vous connais depuis toujours, je reconnais ce regard qui ne regarde rien en apparence, cette fixité et le mouvement qui fait apparaître le mot. »

Il faut s'affranchir du corps, du corps maternel qui, sinon, submerge, engloutit, corps pulsionnel auquel il va falloir dire non. « Lorsque je me suis trouvée devant ma mère, devant le problème qui consistait à faire entrer ma mère dans un livre, je m'y suis reprise à plusieurs fois. [...] Je ne pouvais la résoudre qu'ainsi. C'est à partir de la passion que j'ai éprouvée à tenter de la résoudre que je me suis rabattue sur la littérature. »

La mère, une fois rentrée dans le livre, devient immortelle, le livre résout enfin la mère, c'est-à-dire aussi la question de sa

10. « Les vraies femmes, ça a toujours quelque chose d'un peu égaré », dans *Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 195.

perte. Le livre résout le corps maternel, le corps pulsionnel de la mère, de sa jouissance mortifère, de ses coups, de ses cris, de l'attraction de son corps inerte. Le livre « franchit » le corps de la mère, et, pour l'écrire, il faut que soit franchi le corps de l'écrivain, qui, loin de se contenter d'en jouir comme la mère, va mettre cette absence au profit de l'écriture. Duras fait rentrer cette absence en fonction dans le monde.

Identifiée à l'absence de la mère, elle incarne à son tour l'énigme d'une jouissance qu'elle écrit, qu'elle porte au monde, au public, suscitant à l'endroit de l'Autre le désir d'attraper le signifiant de cette jouissance, là où elle-même, le temps d'avant, avançait toujours plus loin pour tenter de l'attraper.

L'énigme « de ce qu'il y a dans sa tête » est donc portée dans l'universel au nom de Duras. Toute sa vie, Marguerite Duras restera fascinée par cette jouissance maternelle, comme si cette jouissance était le paradigme d'une féminité hors d'atteinte.

La particularité de Duras, en tant que femme et écrivain, est d'avoir résisté au savoir, c'est-à-dire d'avoir tenu sur l'énigme, sur le mystère du continent noir.

« Et même ce que Lacan a dit, je ne l'ai jamais tout à fait compris. Et cette phrase de lui : Elle ne doit pas savoir ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait, et ce serait la catastrophe. »

Là où le père aurait été attendu pour donner de quoi répondre, et faire office de garde-fou, elle l'aura destitué au profit de son inconscient, d'un « ça parle » qu'elle aura mis à l'égal de Dieu.

En ce sens, on peut dire que Duras aura été l'écrivain du féminin. Elle met au monde, et ce de façon inédite, la subjectivité féminine à l'état pur, « pur » au sens de « vraie », féminité qu'elle incarnait tout aussi bien. C'était une de ces « vraies » femmes qui faisait dire à Lacan qu'elles sont toutes « folles, c'est-à-dire pas folles du tout ».

On mesure l'intérêt de l'œuvre de Duras, qui émerge à ce point historique d'une contemporanéité où le sujet fait l'expérience et l'épreuve de ne plus forcément se soutenir du mythe religieux. Duras, s'arrachant du patriarcat, lui fait en même temps violence, et rencontre son siècle à l'endroit d'un « hors-père » qui, du même coup, fait émerger le féminin.