

## A LA RECHERCHE DE LA FEMME PERDUE: L'AVENTURE FANTASMATIQUE DANS *MODERATO CANTABILE* DE MARGUERITE DURAS

HAYASHI Osamu

### Introduction

*Moderato Cantabile*\* de Marguerite Duras a pour particularité de fonder l'aventure de l'héroïne sur ses conversations avec un homme. Anne Desbaresdes est, un jour, le témoin d'un crime passionnel dans un café. Fascinée par le crime, elle retourne au même café et rencontre Chauvin qui a été aussi témoin de l'affaire. Ils parlent ensemble du crime pour le reconstituer; deux discours et deux imaginaires se bousculant et se télescopant, chacun commence à remonter à son histoire personnelle. Selon M. Champagne, ce roman se constitue comme "un théâtre de la parole où les mots s'animent dans un dialogue avec le silence, les gestes et les sensations physiques"<sup>(1)</sup>: les paroles des personnages, engendrant un drame dialogique et intersubjectif, sont elles-mêmes un lieu dynamique où ils font *dialoguer* les mots et le corps à l'intérieur d'eux-mêmes.

Nous n'aurions plus besoin d'insister ici sur une coupure radicale entre le corps féminin et le système socio-symbolique phallique, coupure qui a *institutionnellement* installé une relation asymétrique et contradictoire entre les deux sexes. De nombreuses pratiques signifiantes (dues surtout à des écrivains-femmes) affrontent depuis un certain temps cette coupure pour la surmonter et

pour (re)découvrir et (ré)inscrire la femme ou le féminin qui ne se représentent dans le mode symbolique d'essence masculine qu'en tant que «manque-à-être». C'est aussi cette problématique à quoi semble s'attacher l'écriture de Marguerite Duras, en élaborant dans *Moderato* l'aventure fantasmatique d'une femme.

Les rencontres d'Anne avec Chauvin ne présentent pas une simple histoire d'amour adultère. Elles offrent à l'héroïne une chance de *changer*: d'expérimenter un vocabulaire possible de la femme, une parole qui la situerait par rapport à son sexe. La présente lecture va donc réexaminer cette expérimentation de l'héroïne, tout en réfléchissant sur la possibilité du sujet symbolique sexué au féminin.

### 1. Commencement

"Madame Desbaresdes" ou "la femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte" (p. 23). La personne d'Anne n'existe que comme une «femme-mère-épouse», définie par rapport à la filiation paternelle et androcentrique. Si "depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle" (p. 68), tout est dans cet espacement entre deux "elle": dans un ordre hégémonique où tout se réfère à la loi de l'«homme-père-mari», on ne parle pas d'elle, mais de *pas-(comme)-lui*.

Anne, non plus, ne parle pas d'elle, car "Madame Desbaresdes n'a pas de conversation" (p. 69). Le "Desbaresdes", nom de l'«homme-père-mari», se présente comme *des-bar(res)-raides* qui n'autorisent pas à la femme d'accéder à l'ordre socio-symbolique, ni de symboliser sa propre histoire au féminin. Identifiée au statut de «femme-mère-épouse», elle méconnaît la féminité refoulée en elle-même.

Il existe cependant chez Anne un doute par rapport à son propre corps, sans qu'elle n'en sache rien. Ce doute est reflété dans sa relation avec l'enfant. Au chapitre I, Anne assiste à la leçon de piano de son fils, où il refuse de dire ce que veut dire «moderato cantabile» et désobéit à Mademoiselle Giraud, professeur de piano. La leçon musicale apparaît ici comme un apprentissage de la fonction symbolique, des *formules* représentant la musique proprement irreprésentable, auquel l'enfant est contraint d'obéir et par lequel il accède à l'ordre socio-symbolique. Anne montre un acquiescement implicite à la désobéissance de son fils: "—Quel enfant j'ai là, dit Anne Desbaresdes *joyeusement*, tout de même, mais quel enfant j'ai fait là, et comment se fait-il qu'il me soit venu avec cet entêtement-là . . ." (p. 9) La plainte prononcée sur la «mauvaise» volonté de l'enfant est contredite par l'air *joyeux*. Il y a aussi une incrédulité par rapport à l'existence de l'enfant, esquissée par la transformation du verbe: la relation d'objet ("j'ai là") fait place à la relation causale ("j'ai fait là"), et finalement à l'origine même de la relation ("il me soit venu").

Le refus chez Anne de l'accession à l'ordre socio-symbolique et paternel de son fils, et l'incrédulité par rapport à l'existence de celui-ci pourraient être interprétés par rapport à un trauma spécifique de la femme-

mère, ce que Otto Rank appelle "le traumatisme de la naissance"<sup>(2)</sup>. L'enfant, arraché, lors de sa naissance, de la complétude totale dans le ventre maternel, cherche à la restituer tout le long de son développement. Cela ne signifie pourtant pas que le petit enfant *vit* la séparation d'avec la mère qu'il ne reconnaît pas encore comme un objet, mais c'est la femme-mère qui (*re*)*vit* la séparation douloureuse lors de l'accouchement de son enfant<sup>(3)</sup>. Selon Freud, l'enfant est pour la femme l'équivalent symbolique de son pénis manquant, ou l'objet qui comble ce manque sexuel chez elle; c'est pourquoi elle se (ré)jouit, pendant la grossesse, de la complétude corporelle et narcissique qu'elle *devrait avoir vécu* avec/dans sa propre mère. Comme Mme Mannoni le dit, la grossesse est pour la femme la réconciliation avec sa propre mère<sup>(4)</sup>, femme-source de toute son identité sexuelle. Chez Anne, la mise en doute de la séparation d'avec l'enfant correspond à celle de la séparation d'avec la mère et d'avec la sexualité féminine.

De «je ne sais pas ce que je veux» (p. 12) à «que veux-je?», le passage s'effectue brusquement. Au milieu de la leçon de piano, Anne entend un cri de femme; elle se rend sur la scène du crime et y voit une femme morte et un homme se pliant sur elle. C'est alors que le fantasme de la «scène originelle» émerge avec toute son actualité. Dans la littérature psychanalytique, la «scène originelle» est définie comme la scène du coït parental que l'enfant observe, réellement ou non, sans savoir qu'il s'agit de l'amour, et qu'il voit comme un acte de violence faite par le père à la mère. L'enfant mesure alors la distance qui le sépare de la mère pour se soumettre à la loi paternelle; autrement dit, il se voit figurer comme sujet indépendant et socio-symbolique. Remarquons que le crime aperçu par Anne est décrit comme une scène

érotique: "Un homme couché sur [une femme], agrippé à ses épaules, l'appelait calmement. — Mon amour, mon amour." (p. 14) Il ne s'agit plus de la scène agressive comme Anne l'entend (cf. p. 14: "— Quelqu'un qui a été tué. Une femme."). La perception actuelle du crime est brutalement rejetée par l'éclat de la « scène originaire » ancienne. Le crime, coïncidant avec celle-ci, met en scène une femme-mère qui, au prix de la mort de son propre corps, fait corps avec un homme-père. Anne y voit la figuration de son « sujet », l'ancien *crime* où le même et autre corps féminin a été sacrifié pour son accession au statut de « sujet » socio-symbolique.

Devant la vitre du café, transformée en écran fantasmatique, Anne se demande: "— Pourquoi?" (p. 14) Elle ne comprend rien de ce qu'elle voit, parce qu'elle n'arrive à le conjuguer à aucune symbolisation propre. Sa tentative, avec la complicité d'un homme, consiste alors à *savoir* (cf. p. 19: "— Ce cri était si fort que vraiment il est naturel que l'on cherche à *savoir*.")) ou à symboliser la féminité longtemps néantisée, pour la reconnaître et se la rapprocher en elle.

## 2. Aventure ou Elaboration Fantasmatique

Le lendemain du jour de crime, Anne rencontre dans le même café Chauvin qui y est revenu "pour la même raison qu'elle" (p. 25). Mais comment pourraient-ils *savoir* ce qui s'est passé dans le couple du crime — et dans le couple parental avant leur naissance (socio-symbolique, évidemment) — dont ils ne disposent d'aucun souvenir?

L'enfant joue un rôle catalytique dans leur conversation. Au début de la première rencontre, le fils d'Anne entre brusquement à l'intérieur du café et interrompt la conversation: "L'enfant surgit de dehors et se

colla contre sa mère dans un mouvement d'abandon heureux. Elle lui caressa distraitement les cheveux. L'homme regarda plus attentivement./ — Ils s'aimaient, dit-il. Elle sursauta à peine." (p. 20) L'intervention de l'enfant déclenche le surgissement du fantasme originaire chez Chauvin ainsi que chez Anne. L'énoncé de Chauvin ("Ils s'aimaient") ne se réfère pas seulement au couple du crime, mais aussi au couple parental de la « scène originaire », dont l'image se superpose à l'enlacement d'Anne et de son fils qu'il observe "plus attentivement". Cet énoncé provoque aussi chez Anne un bouleversement imperceptible; l'union amoureuse des amants du crime se confond avec l'union fusionnelle qu'elle désire retrouver avec son fils et avec sa mère.

La conversation est ainsi « fantasmatisée » par l'insertion de l'enfant: l'histoire contée entre Anne et Chauvin devient la mise en discours de leur fantasme originaire. Ils parlent de la promenade d'Anne avec son fils:

— Vous vous promenez souvent dans la ville. / . . . /

— Oui, tous les jours je promène mon enfant. / . . . /

— Il y a longtemps que vous le promenez. / . . . / Je veux dire qu'il y avait longtemps que vous le promenez. / . . . / Je vous disais qu'il y avait longtemps que vous promenez cet enfant au bord de la mer ou dans les squares. / . . . /

— J'y ai pensé de plus en plus depuis hier soir, dit Anne Desbaresdes, depuis la leçon de piano de mon enfant." (pp. 21–2)

Anne, désignant son fils comme "*mon* enfant", accentue sa continuité avec lui. Mais, quand Chauvin l'appelle "*cet* enfant" et insiste sur son indépendance, elle parle du crime comme si elle s'était aperçue de l'in-

trication du celui-ci avec le «traumatisme de naissance». Chauvin, affrontant le souvenir de la «scène originaire», hésite, dans son énonciation, à nommer "*cet enfant*", comme s'il trouvait, lui aussi, angoissant d'admettre la séparation d'avec sa propre mère.

Cette angoisse est, chez Chauvin, opposée à une autre qui finit par introduire une asymétrie dans la relation entre Anne et Chauvin, ou plus généralement dans la relation homme-femme. Il s'agit de la peur de la féminisation et de la perte de l'identité masculine. Selon Mme Torok, le petit garçon subit, comme dans le cas de la petite fille, une lacune dans la séparation d'avec la mère, et donc dans l'identification au pénis du père; il essaie alors de camoufler cette lacune en fétichisant son propre pénis, et il désire, pour se confirmer la valeur de celui-ci, le désir du pénis—et du *phallus*—chez la femme<sup>(5)</sup>. S'il se laisse séduire par la mère et accepte sa continuité avec elle, il risque de perdre toute son identité masculine qu'il ne peut préserver qu'en se rangeant au côté du père.

A cause de la nécessité pour l'homme de consolider son identification paternelle, la conversation est, dès la première rencontre, caractérisée par une dominance que Chauvin veut déployer sur Anne: il se présente à elle comme possesseur du Nom. C'est Chauvin qui donne à Anne son identité: "—Vous êtes Madame Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Vous habitez boulevard de la Mer." (p. 23) En repérant Anne par rapport à son mari, Chauvin la soumet à l'ordre de l'«Homme-Mari-Père». Quant à sa propre identité, c'est lui-même qui se la donne: "Je m'appelle Chauvin." (p. 42) L'acte de nomination devient auto-nomination du *je* socio-symbolique qui se crée et se recrée dans le langage, et dont

l'autorité revient toujours au même nom «Chauvin». La relation entre Anne et Chauvin se superpose ainsi à la relation mère-enfant que Chauvin veut maîtriser, prenant Anne pour un substitut de la mère.

Désirant le désir féminin et maternel, Chauvin incite Anne à revenir à la rencontre; il faut qu'Anne lui parle de son désir pour qu'il le *sache* et le maîtrise par son pouvoir phallique socio-symbolique. Il s'agit de ce que M. Moskos appelle la "séduction verbale"<sup>(6)</sup>. Se prétendant détenteur du savoir, Chauvin dit: "— Si vous reveniez, j'essaierais de savoir autre chose et je vous le dirais." (p. 24), ajoutant: "— / . . . / je crois qu'il l'a visée au coeur *comme elle le lui demandait*." (p. 24) Il «appâte» ainsi Anne avec une allusion à la présence du désir chez la femme-mère.

Cependant, quand Anne lui demande "comment elle en est venue à découvrir que c'était justement ça qu'elle voulait de lui, comment elle a su à ce point ce qu'elle désirait de lui" (p. 31), l'interrogation rencontre un refus de la part de Chauvin: "— /.../ Il n'y a pas d'explication, je crois, à ce genre de découverte-là." (p. 32) Leur méconnaissance commune du sexe féminin persiste au coeur de la conversation qui, en la contournant, va tourner à vide, et qui met à nu la relation primordiale des deux interlocuteurs: la primauté du phallus de Chauvin: "— / . . . / *Qu'elle n'était pas seule à avoir découverte ce qu'elle désirait de lui*." (p. 32) La découverte par la femme de son désir est concomitante à celle par l'homme. Car tout le *savoir* ne se réalise que dans le système socio-symbolique masculin.

Si l'homme, détenteur du symbole, méconnaît le désir féminin, comment la femme pourrait-elle le reconnaître? Chauvin ne cesse de demander à Anne de lui *parler*:

“Parlez-moi” (p. 30, 31, 41 ...) L'acte de parler est pour Anne la soumission au système ordonné par le pouvoir phallique et où il n'y a pas de place pour le sexe féminin.

C'est une épreuve épuisante que d'exhumer un souvenir enseveli! Anne, “s'exténu/ant/ à se ressouvenir” (p. 30), se rappelle le moment de l'accouchement: “— /.../ j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant.” (p. 30) A partir de cette évocation, la relation ambivalente avec l'enfant, dont nous avons parlé plus haut, commence à prendre forme dans le discours d'Anne.

Quand Chauvin lui demande de parler, Anne parle de sa maison en écho au propos qu'il lui a auparavant tenu: “— J'habite la dernière maison du boulevard de la Mer, la dernière quand on quitte la ville.” (p. 31) L'«écholalie» d'un petit enfant, ou un jeu de perroquet, répétant la parole du père? Dominant Anne dans le lieu symbolique, Chauvin parle de l'extérieur de la maison «Desbaresdes» (la grille, le jardin), et s'approche peu à peu de son intérieur où l'«on», puissance anonyme du *pater familias*, maintient Anne dans l'asservissement *familial*: “— C'est dans cette maison qu'on vous a épousée il y a maintenant dix ans?” (p. 31) Chauvin remet ainsi la femme-mère sous l'ordre patriarcal, sans doute pour achever sa relation avec elle, tandis qu'Anne parle de sa chambre (cf. p. 31: “Ma chambre est au premier étage, à gauche, en regardant la mer”), l'espace qui lui appartient et qui est pour Chauvin le lieu de la femme-mère. Alors il parle d'un couloir par où “il faut passer /.../ pour aller à /sa/ chambre” (p. 31): “— /.../ n'y a -t-il pas un long couloir, très long, qui est commun à vous et aux autres /.../ et qui fait que vous y êtes ensemble et séparés à la fois?” (p. 31) Il verbalise, et maîtrise paternellement, la

relation ambivalente d'Anne avec le *pater familias*, qui dissimule sa continuité avec/ dans la mère.

Reste à conquérir sa chambre: “— Rien ne s'y passe, rien, la nuit.” (p. 35) Mais la parole de Chauvin est pour la première fois contredite par Anne qui évoque son enfant: “— Si. Derrière une porte, mon enfant dort.” (p. 35) Nous ne nous attarderons pas ici à insister sur l'équation fantasmatique: la maison = le corps maternel. Il est tout de même intéressant de voir ce que Marguerite Duras elle-même a dit à propos de l'accouchement: celui-ci est “la sortie de l'enfant qui dort” et de “la vie qui dort complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille” lors de l'accouchement<sup>(7)</sup>. Anne se souvient ici de sa relation symbiotique avec l'enfant pas encore né et, en dernier ressort, avec la mère.

“— Au bout de ce long couloir /.../ il y a une grande baie vitrée, face au boulevard. Le vent la frappe de plein fouet. L'année dernière, pendant un orage, les vitres se sont cassées.” (p. 34) Cet énoncé d'Anne présente des métaphores de la mer/mère: “une grande baie” donnant sur le boulevard de la Mer (notons que Chauvin vient de nommer le “boulevard de la Mer”). Un appel de la mer/mère fait irruption dans Anne, comme une force extérieure (le “vent”) détruit la fenêtre et pénètre dans le couloir. La vitre de la baie consititue le cadre de la scène fantasmatique à travers lequel Anne voit ou ne voit pas la mère. La mère, *elle*, est certainement là, mais à jamais séparée d'Anne par l'image-reflet qui signe la non-coïncidence des deux femmes identiques et différentes. Et c'est à ce point de conjonction/non-conjonction que le père vient se poser comme le troisième terme: “— En été, ce hêtre me cache la mer. J'ai demandé qu'un jour on l'enlève de là, qu'on l'abatte. Je

n'ai pas dû assez insister." (p. 41) Le "hêtre" (*être*) intervient entre Anne et la mer/mère pour y marquer une coupure avec son ombre "comme de l'encre noire." (p. 41); comme l'écriture ou le réseau socio-symbolique.

La fabulation d'Anne remonte jusqu'au moment de son arrivée chez le *pater familias*: "— Quand je suis arrivée dans cette maison, les troènes y étaient déjà. / . . . / Quand l'orage approche, ils grincent comme l'acier. D'y être habituée, tenez, comme si on entendait son cœur. J'y suis habituée." (p. 43) L'accession paternelle de la femme est accomplie par la prise en «haine» ("troènes" = *tro(p)-haine*) de la mère qui ne lui a pas donné le pénis et le refoulement de la mère qui en résulte. Anne se redécouvre ici habituée à cette haine de la mère et ainsi séparée de celle-ci. Cette reconnaissance de la position par rapport à la mère provoque enfin le résurgissement violent du féminin dans la parole de l'héroïne:

— Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux de mer ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais." (p. 44)

La ponctuation est ici totalement absente, et la cohérence logique manque. C'est cependant par cette fissure symbolique qu'Anne "laisse sortir d'elle / . . . / des images et des émotions qu'elle ne cherche plus à contrôler [et] qu'elle accède à son propre inconscient"<sup>(9)</sup>. La discontinuité apparente de l'énoncé suppose la continuité sous-

jacente au niveau des affects: le "vent" cause les "cris" des arbres, cri de «haine», qui succèdent aux "cris" des oiseaux de "mer/mère" qui "crèvent" égorgés, et ces cris "empêch/ent/ les enfants de dormir", les réveillent et les font naître chez le *pater familias*. La relation avec l'enfant, son enfant, est ainsi reconnue pour la première fois dans son rapport à la relation avec la mère.

A mesure que la mémoire disloquée se reconstitue bribes par bribes, le discours d'Anne s'élabore autour du jaillissement des affects: l'*histoire* de la femme se construit non pas encore à l'aide de sa langue propre et appropriée, mais par le biais d'un «déplacement» au sens freudien du terme. Ici nous ne sommes pas loin de ce que Mme Kristeva appelle "l'effet-femme"<sup>(10)</sup>, l'effet de désstructuration de la surface symbolique par la motilité *sémiotique* — pré-oedipienne et maternelle—, réalisé au niveau supra-segmental du langage, comme rythme, allitération, intonation, «condensation» et «déplacement», etc. Mais le discours de la femme devrait-il se réduire à un simple *effet* ornemental de la syntaxe et du sens, qui est finalement réintégré au symbolique détenu par l'homme?<sup>(11)</sup> Si oui, Anne, étant déjà «sujet» socio-symbolique, resterait incapable de se reconnaître en tant que femme complète.

Anne tente une nouvelle élaboration. Il s'agit de *mimer*, ou de reproduire *corporellement*, le fantasme de Chauvin. Rappelons-nous que Chauvin raconte à Anne la femme-mère qu'il désire (et ce pour la maîtriser par son pouvoir phallique): "— Vous aviez une robe noire très décolletée. Vous nous regardiez avec amabilité et indifférence." (p. 34) Anne se voit, dans le discours de Chauvin, la même et autre femme désirée par l'homme pour ce qu'il n'a pas, *parce qu'il n'a pas*, et essaie de déchiffrer la féminité dans ce désir.

Dans la quatrième rencontre, Anne n'est plus qu'une spectatrice de l'"histoire", ou de la fiction, où il met en scène son désir pour la femme-mère (cf. p. 59: "Anne Desbaresdes / . . . / écoute cette histoire.") Chauvin parle maintenant au présent de son pur fantasmatique: "— Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins. Vous l'avez négligemment épinglée, trop haut." (p. 59), tandis qu'Anne lui demande: "— Je regarde dehors?" (p. 59). La femme, attendant de l'homme la représentation du sexe féminin, l'encourage à parler: "— Avant que je rentre, pria Anne, si vous pouviez me dire, j'aimerais savoir encore un peu davantage." (p. 63) Le discours de Chauvin n'est plus un pouvoir qui domine la femme, mais un *objet* à partir duquel elle pourra nourrir et propulser sa tentative.

Le chapitre VII se déroule dans le cadre d'un dîner mondain chez Desbaresdes, où Anne *mime* la femme telle que Chauvin l'a décrite et désirée: "Ses seins sont de nouveau à moitié nus. Elle ajusta hâtivement sa robe. Entre eux se fane une fleur." (p. 68) La description s'accorde parfaitement à l'image d'Anne que Chauvin lui a donnée (cf. p. 42: "Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia."), et l'expression «de nouveau» confirme qu'il s'agit de la *reproduction* de cette image. Éloignée physiquement de la présence de Chauvin, Anne peut enfin prendre le discours de l'homme pour l'objet de l'élaboration *mimétique*. Sachant que Chauvin est à l'extérieur de la maison pour la désirer (cf. p. 67: "Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait."), Anne se remet au rôle de la femme désirée par/dans la logique masculine, dans l'espoir d'y recouvrir le féminin longtemps métabolisé<sup>(12)</sup>.

Anne commence à avoir "une confirma-

tion de ce qui fut jusque-là son désir obscur" (p. 72). L'odeur de la magnolia, emblème du désir masculin pour la femme-mère et de la liaison fantasmatique entre Anne et Chauvin, s'étend jusqu'à la mer et (r)établit une liaison entre Anne et la mère (cf. p. 73: "l'odeur franchit le parc et va jusqu'à la mer.") Le mimétisme permet enfin à l'héroïne de récupérer sa liaison avec la mère. "Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas." (p. 74): une excitation orale, prototype *auto-érotique* de la sexualité, par le "vin", ramène Anne à "un nom qu'elle ne prononce pas", nom manqué du sexe féminin. C'est aussi le retour à l'instant de l'accouchement, de la fusion/séparation avec la mère, où la féminité née a été aussitôt néantisée: "Elle retourne à l'éclatement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire." (p. 74)

### 3. La Mort Symbolique et la Possibilité du Discours Féminin

A mesure qu'Anne retrouve son corps féminin, une rupture s'installe entre elle et Chauvin, ou son discours: "Une chanson lui revient / . . . / qu'elle ne peut pas chanter. / . . . / Sa bouche [à lui] est restée entrouverte sur le nom prononcé. / — Non, merci." (p. 72) La liaison Anne-Chauvin est rompue par la possibilité/impossibilité de chanter une chanson, produit symbolique de «mots» et de «notes», c'est-à-dire d'accepter l'ordre socio-symbolique. L'énoncé d'Anne à la table du dîner par lequel elle refuse le plat, est aussi adressé au nom, ou Nom, prononcé par Chauvin ("Non/Nom, merci"). Nous voyons ici une insoutenabilité du corps féminin dans sa connection avec le discours masculin<sup>(13)</sup>. C'est pourquoi, à la fin du dîner, Anne vomit "la nourriture étrangère que ce soir elle fut

forcée de prendre" (p. 76). Expulsant la "nourriture étrangère" avec le "vin" que Chauvin lui a offert, Anne rejette toute la dominance masculine, la société mondaine du dîner et le symbolique de Chauvin.

Ayant retrouvé son corps féminin, peut-elle parler de la femme, sans s'attacher au système masculin? "Cette fois, elle prononcera une excuse. On ne lui répondra pas." (p. 76): la parole d'Anne, qui n'est même pas montrée dans le texte, ne reçoit pas de réponse de la part de l'«on». Cette absence de réponse ne suggère-t-elle pas la non-communicabilité d'un discours féminin dans la société existante; c'est-à-dire qu'il n'est qu'un "nom propre à personne" <sup>(14)</sup>, même pas à Anne dont le corps est, avant tout, ancré dans la réalité sociale?

Le dénouement du roman ne nous communique qu'une anticipation imparfaite d'un discours féminin. Anne (ne) reconnaît sa féminité (que) de façon négative, dans le désir masculin de la tuer dans/par le discours de Chauvin: "— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin./ — C'est fait, dit Anne Desbaresdes." (p. 84) La réponse d'Anne devrait être comprise par rapport à sa mort dans l'ordre masculin ainsi qu'au désir masculin de refouler la féminité. L'homme *parle* à la femme de son désir de la tuer, ce qui révèle son pouvoir phallique et sa peur de féminisation, aussi bien que la motilité féminine qui lui fait peur. Anne reconnaît ainsi dans le discours de Chauvin la mort de la féminité, ou la féminité en tant que «mort».

Nous pourrions dire que, dans *Moderato*, la tentative de la femme s'achève sur un échec, dans le sens qu'elle ne reconnaît son sexe féminin que dans/avec le discours masculin et que sous la forme de la mort. Tout, dans le roman, se passe comme s'il n'y avait pas de dialectisation possible entre le système socio-symbolique masculin et le corps

féminin. Mais il ne faut pas ignorer l'importance de la tentative qu'Anne entreprend vers la constitution d'une nouvelle identité féminine. Mme Eisinger considère la mort symbolique d'Anne comme "une naissance, la création d'une nouvelle conscience"<sup>(15)</sup>. Une femme sans histoire prend conscience de la présence de son corps féminin et du système masculin qui le déssexualise, et s'appréhende comme un sujet féminin possible d'une histoire qui va se faire.

Duras inscrit dans le texte une anticipation de l'avènement, possible ou non, d'un nouveau discours féminin: "Une femme chanta loin, dans une ville étrangère." (p. 78) Serait-ce Anne qui chantera le féminin? Même si la tentative a finalement échoué, sa démarche, le processus lui-même, restera pour toujours, et le corps féminin retrouvé, affrontant chaque fois l'impossibilité, continuera de menacer et remettre en cause l'ordre existant androcentrique, et ce jusqu'au jour où la femme renaîtra comme sujet à part entière.

### En Guise de Conclusion

Nous avons ici assisté à l'épreuve angoissante mais inévitable d'une femme qui tente de se retrouver avec son corps féminin et d'en parler en tant que sujet symbolisant. La vie de notre héroïne serait résumée par ce que Marguerite Duras déclare dans un entretien: "Une perte progressive d'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation: la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité, d'assister à la dissolution de son identité."<sup>(16)</sup> La romancière est bien consciente de l'impossibilité qui se présente à l'horizon de l'évolution de la femme. Mais, en même temps, elle ne renonce pas à louer le désir de mort ou

d'auto-destruction sociales et à espérer au-delà de la mort la naissance d'un nouveau sujet.

Ne pourrions-nous pas voir ici l'importance de l'écriture de Duras? L'intérêt de *Moderato* consiste finalement dans l'inscription (ou la sublimation?) de ce désir de mort dans/par le discours masculin qu'est le texte. En proposant la mort symbolique d'une femme, Duras la réhabilite et maîtrise par

son écriture. L'impossibilité de la femme, se présentant dans le texte comme une réplique à l'ordre masculin, devient à son tour la génératrice du texte lui-même. C'est sans doute entre l'impossibilité de la femme-personnage et la possibilité créative de la femme-écrivain que nous pourrions affirmer la configuration d'un sujet symbolisant (au féminin).

#### Note

- (\*) Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Minuit, 1958. Nous renvoyons à Minuit, Coll. «Double», 1985. C'est nous qui soulignons tout au long.
- (1) Roland A. Champagne, "An Incantation of the Sirens: the structure of *Moderato*" in *French Review*, vol. 48, 1975, pp. 981-989: p. 982: "a theater of the spoken word whereby words become animated in a dialogue with silence, gestures, and physical sensations." (notre traduction)
- (2) Cf. Otto Rank, *Le Traumatisme de la Naissance*, Payot, 1968
- (3) Cf. Sigmund Freud, *Inhibition, Symptôme et Angoisse*, PUF, 1972: p. 57
- (4) Cf. Maud Mannoni, *D'un impossible à l'autre*, Seuil, 1982 (chapitre I)
- (5) Cf. Maria Torok, "La Signification de l'«Envie du Pénis» chez la Femme" in *La Sexualité Féminine* (collectif), Payot, 1964, pp. 203-246
- (6) George Moskos, "Woman and Fictions in Marguerite Duras's *Moderato*" in *Contemporary Literature*, vol. 25, 1984, pp. 28-52: p. 41
- (7) Marguerite Duras/Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977: p. 22
- (8) Je suis redevable à Mme Marcelle Marini pour cette idée d'interprétation.
- (9) Madelaine Borgomano, *Duras: une lecture des fantasmes*, CISTRE, 1987: p. 24
- (10) Julia Kristeva, "Unes Femmes" in *Cahiers du GRIF*, no.7, 1975, pp. 22-27: p. 22
- (11) Pour la remise en question de la théorie de Kristeva, voir: Marcelle Marini, "L'autre corps" in *Ecrire, dit-elle* (collectif), Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1985, pp. 21-48 (surtout pp. 33-34)
- (12) Nous nous inspirons du *mimétisme* que Mme Irigaray propose comme une étape de la pratique féministe. (Cf. Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Minuit, 1977)
- (13) Cf. Evelyne H. Zepp, "Language as Ritual in Marguerite Duras's *Moderato*" in *Symposium*, vol. 30, 1976, pp. 236-259: p. 245
- (14) Sharon Willis, *Marguerite Duras: Writing on the Body*, Univ. of Illinois Press, Urbana & Chicago, 1987: p. 159: "a name proper to no one" (notre traduction)
- (15) Erica Eisinger, "Crime and Detection in the Novels of Marguerite Duras" in *Contemporary Literature*, vol. 15, 1974, pp. 503-520: p. 509: "a birth, the creation of a new consciousness" (notre traduction)
- (16) Bettina L. Knapp, "Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin" in *French Review*, vol. 44, 1971, pp. 653-660: p. 656

失われた〈女〉を求めて——マルグリット・デュラスの  
『モデラート・カンタービレ』

林 修

主体としての〈物語＝歴史〉を予め奪われた女。「父」や「夫」の秩序によって与えられた社会的自己同一性の内で、自らの欲望やセクシュアリティを抑圧することでしか存在しない女。そのような女が、如何にして自らの〈女〉を再発見し〈語る〉主体となることができるか、本論はこの問題を、『モデラート・カンタービレ』における女主人公アンヌ・デバレッドの実践を通して考える。

(はやし おさむ フランス文学)  
(1990年10月8日受理)

次のような誤植に気づきました。お詫びして訂正させていただきます。

	誤		正
p.1 右 上から 9 行目	1963-64 52,390	→	1963-64年に 52,390
p.2 右 下から 3 行目	C90	→	C09
p.3 左 下から 3 行目	<i>We do not need to</i>	→	<i>We do not even need to</i>
p.34 表 5	B***	→	C***
p.64 右 下から 12 行目	『四つの講和』	→	『四つの講話』
p.66 左 下から 6 行目	もたらずものなり,	→	もたらずものなり。
p.88 左 下から 4 行目	paternele	→	paternelle
p.92 左 上から 15 行目	<i>tro(p)-haine)</i>	→	<i>tro(p)-haine)◀◀</i>
p.94 左 上から 16 行目	masclin	→	masculin
p.95 左 上から 8 行目	discour	→	discours
p.107 左 上から 7 行目	(chinkciarstwo)	→	(cinkciarstwo)
右 下から 8 行目	<i>słownictwo</i>	→	<i>słownictwo</i>
右 下から 3 行目	jęczy-	→	języ-
p.110 上から 2 行目	[tʃəplin]	→	[tʃápłin]
上から 3 行目	[tʃestərɸil:ld]	→	[tʃéstərɸi:ld]
p.111 註 2. 4)	języka	→	języka
p.112 参考文献 2.	polski	→	polskim
16.	Język polski	→	Poradnik językowy