

Marine SIORIDZE  
Professeur  
Sophiko GUJABIDZE  
Doctorante  
Université d'État Chota Roustaveli de Batoumi  
Batoumi, Géorgie

## La vision tragique dans l'œuvre de Marguerite Duras

**Résumé:** Marguerite Duras est un des écrivains qui aura le mieux marqué son époque. En effet, en un demi-siècle de création protéiforme, elle aura non seulement imposé son nom dans la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle, mais elle aura aussi provoqué des réactions contradictoires et passionnées qui ne se sont pas éteintes avec elle.

La production de Marguerite Duras semble, à maints égards, emblématique de nombreux aspects du tragique, dans la conception classique, mais surtout moderne du terme. En effet, l'hypothèse que nous formulons et que nous essayerons de démontrer est la suivante: les textes de Duras participent du retour du tragique, un tragique qui évolue petit à petit, abandonne les sphères classiques et qui, pour mieux s'exprimer «ne revient pas du côté où on l'attendait, où on le recherchait vainement depuis quelques temps, celui des héros et des dieux, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'il prend sa nouvelle origine» (Jean-Marie Domenach). Le tragique semble être au cœur de la littérature contemporaine. En effet, la mort de la tragédie classique ne signifie pas la disparition du tragique. Au contraire, celui-ci survit et prend de nouvelles formes. C'est précisément cette «nouvelle forme» que nous analysons dans notre article. L'œuvre durassienne participe de ce que Jean-Marie Domenach nomme «le retour du tragique». Notre étude porte sur la vision tragique de Duras. Elle examine aussi l'évolution du tragique familial durassien en le comparant souvent au tragique antique.

**Mots-clés:** œuvre autobiographique, vision tragique, existence humaine, famille, détachement

**Abstract:** Marguerite Duras is one of the most influential writers of his time. Indeed, in half a century of protean creation, it will not only have imposed its name in the literature of the twentieth century, but it will also have provoked contradictory and passionate reactions that have not been extinguished with it.

The production of Marguerite Duras seems, in many respects, emblematic of many aspects of tragedy, in the classical but mostly modern conception of the term. Indeed, the hypothesis that we formulate and which we will try to demonstrate is that the texts of Duras participate in the return of the tragic, a tragic that evolves gradually, abandons the classical spheres and which, to express itself better “Does not return to the side where it was expected, where it has been sought in vain for some time—that of heroes and gods—but of the opposite extreme, since it is in the comic that its new origin” as written by Jean-Marie Domenach.

The tragic seems to be at the heart of contemporary literature. Indeed, the death of classical tragedy does not mean the disappearance of tragedy. On the contrary, it survives and takes on new forms. It is precisely this “new form” that we analyze in our article. The Durassian work is part of what Jean-Marie Domenach calls “the return of tragedy.” Our study focuses on the tragic vision of Duras. It also examines the evolution of the Durassian tragedy by comparing it often to the tragic antique. We try, too, the complex relations that exist between Duras, between tragic and comic. We attempt to understand how Duras succeeds in surpassing the modern tragic as she develops an aesthetic of detachment.

**Keywords:** Marguerite Duras, Tragic, Comic, Laughter, Esthetics, Detachment

## Introduction

Dès ses premiers écrits, Marguerite Duras s’est forgé, comme l’écrit Danielle Bajomée, une «conception tragique» (*Duras ou la douleur* 183) de l’univers. En effet, Duras porte un regard particulièrement sombre sur l’existence humaine, sur le mal d’être, mettant en scène des personnages

profondément meurtris. Pour la romancière, les vrais livres sont ceux qui disent «le deuil noir de toute vie» (*La Douleur* 34). Et justement ses œuvres évoquent souvent ce «deuil noir» et font de lui l'essence même de son projet littéraire. Notons, que cette conception tragique du monde trouve ses origines dans la propre vie de l'écrivain, plus précisément dans son enfance.

Il nous est apparu inconcevable d'étudier avec pertinence le tragique chez Marguerite Duras sans remonter à la source qui l'alimente à savoir la tragédie familiale, histoire terrible et foyer générateur du tragique durassien. Il va sans dire que nous sommes conscients des risques que comporte une telle démarche. Mais, plus que chez tout autre écrivain, la vie et l'œuvre de Marguerite Duras sont indissociables. L'autobiographie et la fiction, chez elle, se mêlent, s'entrelacent constamment. Duras elle-même paraît nous autoriser à nous avancer dans cette voie, dans la mesure où elle déclare à Alain Veinstein: «On fait toujours un livre sur soi. C'est pas vrai leurs histoires! L'histoire inventée: c'est pas vrai...» (Turine, *Le Ravissement de la parole* 72). De cet aveu, il ressort ainsi que l'écriture durassienne est intimement liée au vécu: elle y puise ses scènes-matrices et ses figures emblématiques. Cette intrication affichée entre l'autobiographique et le fictionnel dans les écrits durassiens complique sérieusement la tâche du lecteur. Celui-ci n'arrive pas à démêler le réel du fictif et ne sait plus où s'achève le récit de vie et où commence le récit imaginaire.

«Nous sommes aussi conscients que le vécu personnel, d'une façon plus précise l'enfance, est un motif central de l'œuvre entière, autour duquel se développent des réseaux d'images et des figures qui structurent en profondeur l'univers durassien» (Cousseau, *Poétique de l'enfance dans l'œuvre de M. Duras* 14). Ceci dit, il ne s'agit pas pour nous d'étudier le thème de l'enfance chez Marguerite Duras, ni d'analyser son rôle dans l'organisation du récit ou la position du narrateur à son égard. Nous tenons toutefois à préciser, par souci de clarté et de méthodologie, que l'enfance dans les textes de Duras recouvre une période particulièrement étendue. Nous envisageons le terme «enfance» dans un sens large, comme désignation générique renvoyant à la fois à l'enfance ainsi qu'à l'adolescence, que la romancière semble englober dans une acception unique. Cette enfance est sans cesse reprise et déplacée d'un récit à l'autre et se trouve ainsi mythifiée. Il est très difficile, pour le lecteur, d'en déterminer la part de vérité et la part de mensonge comme il lui est impossible de discerner, dans les versions tantôt romanesques tantôt théâtrales qui en sont livrées, les événements relevant de la vie personnelle et ceux qui sont le fruit de

l'imagination. Peu importe, au fond, dans la mesure où «l'événement lui-même est détruit par le livre [...] mais le livre fait ce miracle que, très vite, ce qui est écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu», comme le déclare Marguerite Duras à Pierre Dumayet lors de l'émission *Lire et Écrire*, enregistrée en 1992. «L'écrivain nous apprend, à travers cette déclaration, que ce ne sont pas les éléments autobiographiques clairement établis et susceptibles de satisfaire à une réalité historique qui comptent, mais plutôt la transformation de ces substrats par l'imagination» (Lejeune, *Le Pacte autobiographique* 57).

Notre travail n'étant pas une analyse théorique sur l'autobiographie, nous ne tenterons pas d'étudier les questions de fidélité à la réalité, de ressemblance au vrai ou d'épreuve de vérification qui fondent et codifient ce genre littéraire. Nous nous contenterons, pour le moment, de formuler une hypothèse qui semblerait hâtive ou réductrice s'il ne s'agissait de l'œuvre de Marguerite Duras: l'autobiographie, chez elle, ne se donne à lire que comme autofiction. Ce terme est un néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, pour désigner son roman *Fils*, mais la pratique à laquelle il renvoie existe bien avant. Selon Jacques Lecarme, l'autofiction réside dans «le montage et l'intervalle lacunaire de deux récits, l'un fictif, l'autre non-fictif» (*L'autobiographie* 278). D'après lui, c'est un genre hybride qui modifie les codes de l'autobiographie traditionnelle. Il repose sur un «régime narratif variable» et «un contrat de lecture» (*Ibid.* 267) imaginaire associé à un pacte de lecture référentielle. L'autofiction se définit donc par l'association d'une appartenance au romanesque prêtée par le prétexte (roman ou fiction) et le critère onomastique de la triple identité (un même nom renvoyant à la fois à l'auteur, au narrateur et au personnage principal).

Dans cette étude, nous voudrions mettre l'accent sur la tragédie familiale évoquée à plusieurs reprises dans les récits autobiographiques de Duras comme événement marquant qui éclaire de manière saisissante l'œuvre et la pensée durassiennes et les engage sur la voie du tragique. Pour ce faire, nous tenterons d'analyser comment ce substrat autobiographique avec son cortège de malheurs tels que la mort prématurée du père, l'effondrement des barrages et la double injustice autant sociale que familiale, porte en germes les thèmes tragiques autour desquels gravitera l'œuvre autobiographique et fictionnelle de Marguerite Duras.

## Étude du tragique familial durassien

Le malheur exemplaire et unique de la cellule familiale constitue la première confrontation de Marguerite Duras au monde, vécue surtout à travers le décès brutal et prématuré du père et l'omniprésence de la figure emblématique de la mère. Héroïne profondément tragique, personnage excessif et contradictoire, la mère cristallise à elle seule le tragique de l'existence humaine. Le spectacle de sa lutte acharnée et perdue contre les forces obscures du Mal, incarnées par le système colonial dans l'Indochine française des années 1930, représente, pour l'écrivain, une véritable initiation et une vraie leçon de vie, où elle découvre la condition intolérable de l'être humain.

Marguerite Duras développe dans ses écrits autobiographiques une vision tragique du monde à partir d'un événement traumatisant, en l'occurrence, la disparition prématurée du père. En 1918, la famille Donnadiou s'installe à Phnom-Penh au Cambodge où le père est nommé directeur de l'enseignement de Hanoi et la mère institutrice de jeunes filles à l'école indigène de Gia Dinh. Mais peu de temps après, Henri Donnadiou est rapatrié en France pour raison de santé. Il y mourra sans avoir revu sa femme et ses enfants. Disparu, parti vers une contrée lointaine, inconnue, telle est la seule et unique réalité du père. De ce point de vue, nous pouvons dire que la mort du père est associée, dans l'esprit de la romancière, à une sorte d'abandon comme elle l'écrit explicitement dans *La Vie matérielle*:

Avec l'épisode des Barrages, ma mère avait été volée et elle avait été abandonnée par tous. Elle nous avait élevés sans aide aucune. Elle nous avait expliqué qu'elle avait été volée et abandonnée parce que notre père était mort et qu'elle était sans défense. Il y avait une chose dont elle était certaine, c'était qu'on était tous abandonnés. (55)

Les propos durassiens sonnent, dans cette déclaration, comme une accusation virulente à l'égard du père. Parti d'Indochine pour aller se soigner en France, Henri Donnadiou n'est jamais revenu et se rend coupable, aux yeux de sa fille, de haute trahison. Il devient symboliquement un traître.

La romancière situe la perte du père à l'âge de quatre ans comme elle l'indique à Michelle Porte: «Mon père, je ne l'ai pas connu. Il est mort, j'avais quatre ans» (*Les lieux de Marguerite Duras*, 48). L'écrivain élude presque complètement cet événement de son œuvre. C'est à peine si on en trouve quelques détails sous forme de phrases négatives telles que: «Cet homme qu'ils n'avaient pas connu» (*L'Amant de la Chine du Nord* 33), «Je

n'ai pas eu de père» (*Les Parleuses*, 24) ou encore: «Elle [la mère] ne leur en avait parlé que très peu pour ne pas assombrir leur enfance» (*L'Amant de la Chine du Nord*, 33). Le discours est par ailleurs toujours lapidaire dès qu'il s'agit d'évoquer la disparition du père. Outre les phrases déjà citées, nous pouvons encore lire dans *L'Éden Cinéma*: «Et puis le père est mort. On avait entre quatre et sept ans» (15) ou dans *Les Parleuses*: «Il est mort, j'avais quatre ans» (48). La narratrice affirme même n'avoir jamais souffert de la mort subite du père: «Comment peut-on souffrir de l'absence de quelqu'un qu'on n'a jamais vu?» (Émission par Marianne Alphant «Le bon plaisir de Marguerite Duras». France culture, 20 septembre 1984.) Cette indifférence affichée par l'écrivain nous paraît fort suspecte pour ne pas nous y attarder.

La perte irrémédiable du père s'inscrit, en dépit des déclarations de Duras, au cœur même de ses récits, exprimant le vide et disant la mort qui hanteront sa vie et son œuvre. Conscients de l'importance de ces deux motifs chez la romancière, nous ne pouvons que croire au rôle fondamental de la perte précoce d'Henri Donnadiou dans l'émergence d'une poétique tragique au sein de la production de sa fille. Un paradoxe très significatif révèle d'ailleurs l'importance de cette perte. Lorsqu'elle commence sa carrière d'écrivain, la jeune Marguerite abandonne son patronyme d'état civil, Donnadiou et choisit le pseudonyme Duras, nom qui renvoie curieusement à la région natale du père.

L'absence significative du père dans la cellule familiale détermine la structuration des liens familiaux et privilégie la présence obsédante de la figure maternelle. L'ombre de cette dernière plane sur tous les récits durassiens. Elle fait partie intégrante de la littérature. Elle est celle qui ne comprend pas la vocation de sa fille, celle qui s'y oppose et qui renforce paradoxalement l'envie d'écrire chez l'adolescente. De texte en texte, l'écrivain ne cesse de mettre en évidence la remise en question de son existence par sa propre mère, l'influence que cette mère «désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait» (*L'Amant* 22) a eu sur la formation de son être et sur l'émergence d'une véritable vision tragique chez elle. La pièce de théâtre *L'Éden Cinéma* (1977) montre que la mère reste pour l'auteur son premier cinéma: «Veuve très jeune, seule avec nous dans la brousse pendant des mois, des années, donc seule avec des enfants, elle se faisait son cinéma de cette façon» (*L'Éden Cinéma* 157). D'ailleurs, dans cette pièce, la mère est au centre de la scène, même si elle ne parle pas. Sa seule présence suffit.

Assez souvent, la mère siège majestueusement «au centre de son royaume» (*L'Amant de la Chine du Nord* 14). C'est elle qui assure la force et l'unité de la famille et il est très édifiant que sa mort sonne le glas de la cohésion familiale dans *Un barrage contre le Pacifique*. La disparition assez prématurée de son mari l'oblige à pallier ce manque primordial et à assumer un double rôle: «Quand mon père est mort, j'avais quatre ans, mes deux frères sept et neuf ans. Ma mère est alors devenue aussi père, celle qui protège, contre la mort, contre la maladie – à l'époque, c'était la peur de la malaria» (199). L'ambivalence du rôle exercé par la mère est probablement à l'origine de son image paradoxale dans l'univers durassien. En vérité, l'œuvre de Duras nous offre deux visages contradictoires de la figure maternelle.

Dans la plupart des textes, la mère apparaît comme un symbole. C'est une mère universelle qui protège non seulement ses enfants, mais aussi tous les enfants de la plaine. Dans *L'Éden Cinéma*, elle se substitue à la terre mère, incapable de nourrir les enfants indochinois et lutte constamment pour qu'ils puissent manger à leur faim. Elle s'apparente ainsi à Déméter, divinité mythologique de l'abondance, de la fertilité et de l'épanouissement. C'est elle qui a fait construire des huttes pour les paysans de la plaine, et c'est elle encore qui a adopté, en l'achetant à sa mère trop pauvre pour la nourrir, une petite fille chétive et malade, qui ne vivra que quelques mois. Son métier d'institutrice coloniale, qu'elle exerce avec passion et dévouement, renforce cette portée mythique: venue pour instruire, pour semer les graines de la connaissance et du savoir, elle

[...] n'a jamais abandonné un enfant avant qu'il sache lire et écrire. Jamais [...] elle faisait des cours tard le soir pour les enfants dont elle savait qu'ils seraient des ouvriers plus tard, des «manuels», elle disait: des exploités. Elle ne les lâchait que lorsqu'elle était sûre qu'ils étaient capables de lire un contrat de travail. (*L'Amant de la Chine du Nord* 117)

Mais cette image valorisante de la figure maternelle est cependant perpétuellement contrariée par une représentation moins glorieuse où elle prend les traits d'un «monstre dévastateur [...] un monstre au charme puissant» (*Un barrage contre le Pacifique* 83). Le monstre, créature terrible, incarne, depuis l'Antiquité gréco-romaine, une force débordante et désordonnée qui échappe, par anomalie, défaut ou excès, aux lois de la Nature et de la Société. Il semblerait alors que le monstre, chez Duras, est bien cette mère excessive qui suscite la frayeur et sème la confusion par son caractère et son comportement. Ainsi, elle n'hésite pas, dans *Un barrage*

*contre le Pacifique*, à sacrifier sa fille, à la vendre, de façon presque légale et sous le masque d'une extrême convenance, à un parfait inconnu: M. Jo, l'amant chinois. Le caractère monstrueux et immoral de la mère apparaît également lorsqu'elle bat violemment sa fille Suzanne, lui vole le diamant qu'elle a «soutiré» (139) à M. Jo et lorsqu'elle essayera de vendre ce diamant mal acquis afin de payer ses dettes. Avec une mère pareille, nous sommes hors des limites du naturel, du soutenable et de l'instinct maternel. La mère est présentée, par ailleurs, comme une figure extrêmement dangereuse. Elle incarne une force originelle d'une vitalité exubérante et donc perturbatrice et menaçante pour l'ordre social.

En effet, la mère est, dans la plaine, un élément perturbateur majeur qui s'inscrit dans une logique de l'excès, du chaos et de l'interdit. Elle entraîne tous ceux qui la côtoient dans la ruine et le malheur: les paysans qui ont cru à tort en elle, auxquels elle a fait des promesses irréalistes, et qui se retrouvent comme avant, dans une misère encore plus désespérée et ses enfants qu'elle plonge dans la pauvreté. C'est une sorte de déséquilibrée qui se singularise par un acharnement à la fois aveugle et pathétique dont elle fait preuve à propos de la concession incultivable. Les échecs successifs de la figure maternelle et la démence qui la gagne marquent définitivement l'existence de ses enfants. De pauvre veuve, victime tragique d'un système colonial corrompu, la mère devient, paradoxalement, pour ses enfants un véritable bourreau, qui s'acharne lourdement sur leur destin:

Mon petit frère et moi on est près d'elle sur la véranda face à la forêt. On est trop grands maintenant, on ne se baigne plus dans le lac, on ne va plus chasser la panthère noire dans les marécages des embouchures, on ne va plus ni dans la forêt ni dans les villages des poivrières. Tout a grandi autour de nous. Il n'y a plus d'enfants ni sur les buffles ni ailleurs. On est atteints d'étrangeté nous aussi et la même lenteur que celle qui a gagné ma mère nous a gagnés nous aussi. On a appris rien, à regarder la forêt, à attendre, à pleurer. (*L'Amant* 70-71)

L'écrivain multiplie, dans ce passage, les tournures négatives pour exprimer l'emprise fatale que la figure maternelle exerce sur ses enfants. Ces derniers ont cessé de vivre pour eux-mêmes et vivent uniquement pour elle. Ils apparaissent comme des êtres «possédés» (*Ibid.* 34). À ce propos, la locution négative «ne...plus» qui scande la citation implique une certaine interruption dans la continuité temporelle: les enfants ont suspendu toute activité personnelle et restent désormais aux côtés de leur mère car celle-ci ne supporte pas de les voir s'éloigner d'elle. Dès qu'ils essayent de s'évader



un peu et d'oublier leur malheur, elle commence à crier et finit par avoir une crise violente susceptible, selon les dires du médecin, de provoquer sa mort. Il s'agit ici d'une sorte de chantage affectif de la part de la mère puisque ses enfants renoncent à leurs aspirations et demeurent à ses côtés pour la soigner et la protéger. La fréquence des formules négatives montre la puissance du charme maléfique que la mère exerce sur son entourage. En réalité, le malheur qui s'abat sur elle et le désespoir qui la gagne envahissent, par contamination, la vie de ses enfants. Atteints par un immobilisme atavique et paralysés par l'attentisme, ces derniers s'enlisent de plus en plus dans la plaine. C'est ce que semble suggérer le parallélisme que l'écrivain établit entre «l'étrangeté» et la «lenteur» qui définissent la figure maternelle et l'état léthargique dans lequel sombre sa progéniture.

Par ailleurs, la mère envoûte non seulement ses enfants, mais aussi tous les habitants de la plaine. Plus loin, l'écrivain précise en effet qu'elle «retenait les gens auprès d'elle, et cela à tout âge» (*Ibid.* p. 41). «Retenir», paralyser et neutraliser toute volonté personnelle, telles sont les actions néfastes de ce monstre au charme fascinant et maléfique. Pour s'affranchir de cette mère monstrueuse et dévorante et annuler le sort funeste qu'elle leur a jeté, les enfants doivent partir loin. C'est en tout cas le conseil donné par Carmen à Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique*:

Il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait pas comprendre que dans la vie, on pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait crues bonnes. Carmen connaissait bien la mère, l'histoire des barrages, l'histoire de la concession, etc. Elle la faisait penser à un monstre dévastateur. Elle avait saccagé la paix de centaines de paysans de la plaine. Elle avait voulu même venir à bout du Pacifique. Il fallait que Joseph et Suzanne fassent attention à elle. Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle. (183-184)

Tout indique, dans cet extrait, la gravité de la situation dans laquelle se trouvent les enfants. L'expression impersonnelle «il fallait» associée à la locution adverbiale «avant tout» exprime la nécessité ou plutôt l'urgence, pour eux, d'agir et de briser les chaînes qui les maintiennent captifs. En outre, la reprise anaphorique du pronom personnel «elle» démontre que la mère est omniprésente et qu'elle domine l'action. Cette action est toujours évoquée par la narratrice d'une façon péjorative comme le confirme l'usage fréquent d'expressions dépréciatives telles que: «elle ne pouvait pas

comprendre», «elle avait saccagé la paix de centaines de paysans» et «elle avait voulu même venir à bout du Pacifique» (178-180). Il semble indéniable que tout ce que la mère approche de près ou de loin connaît tôt ou tard une issue fatale puisqu'elle dévore tout sur son passage. Duras développe d'ailleurs l'isotopie de la monstruosité et de la dévoration et laisse entendre que cette dévoration pourra même toucher les enfants. Si ces derniers n'opposent aucune résistance à leur mère, ils ne seront que de simples victimes, venant s'ajouter à la longue liste de ses proies comme le révèle la construction à la voix passive qui clôt cet exemple.

Les récits durassiens décrivent donc une mère au caractère ambivalent et pareille à Janus, divinité romaine aux deux visages tournés en sens contraires. La mère apparaît tout d'abord comme une victime à la fois du monde hostile et de l'amour démesuré qu'elle porte à ses enfants. Mais au fil des textes, cette même mère se présente aussi, paradoxalement, comme une créature monstrueuse et envahissante. Si l'amour maternel, dans l'œuvre de Marguerite Duras, est un sentiment violent et une force dévastatrice qui submerge la mère jusqu'à la détruire, il engloutit aussi l'enfant et gâche sa vie. Obsédée par son amour maternel, la mère se fait, par contrecoup, dévorante vis-à-vis de sa progéniture à l'image de l'héroïne *Des Journées entières dans les arbres* dans *Théâtre II* (1968, 92). Cette dernière est en effet une mère possessive qui n'arrive pas à se séparer de son fils et ne tolère pas l'idée qu'il puisse mener sa vie loin d'elle. Ne supportant pas son indépendance, elle quitte l'Indochine où elle habite et se rend à Paris pour le harceler et le convaincre de revenir vivre auprès d'elle. Son caractère vorace se manifeste, de façon symbolique, à travers la faim boulimique dont elle fait preuve:

La Mère: J'ai toujours faim, la nuit, le jour, toujours, et aujourd'hui, tout particulièrement [...] C'est qu'il faut que je mange, moi [...] Ah mon frigidaire, là-bas, si vous voyez ça...Plein! Toute l'année, plein! Le buffet de la gare de Lyon! [...] Mais que j'ai faim. Dans ces avions, on ne vous donne que du thé léger et des tartines sous prétexte que l'avion fatigue l'estomac de ces dames. J'ai si faim que je rongerais un os...Je voudrais un gros pâté comme Mimi les fait. (90-92)

Les textes durassiens gardent quelques traces du tragique traditionnel chez certains de ses personnages, notamment la mère, mais ils déploient surtout une vision tragique moderne de l'existence. Cette conception se manifeste, dans les récits à veine autobiographique, à travers l'histoire familiale où la fatalité de l'Hérédité (folie de la mère) se substitue à la

Fondements philosophiques de la littérature.

fatalité antique des Dieux cruels et indifférents. Elle s'exprime également à travers l'injustice sociale subie par la mère. Le Mal contemporain a un visage humain dans l'œuvre durassienne. Les personnages ne participent pas à la marche de la Société, mais se laissent au contraire écraser par elle. C'est ainsi que se profile le spectre d'une fatalité purement humaine et non divine.

## Conclusion

Marguerite Duras développe dans son œuvre une vision tragique de l'existence humaine. En effet, le regard que l'écrivain porte sur le monde est hanté par la souffrance de l'être humain et par son désarroi. Cette conception tragique plonge très profondément ses racines dans les événements de l'enfance. En réalité, le vécu personnel de la romancière, réel ou imaginaire, semble être à l'origine du tragique de Duras. La plupart des textes durassiens reviennent toujours sur la tragédie familiale. Celle-ci engendre la mort, la folie, l'injustice et la violence tant dans le cadre restreint de la vie privée que dans celui élargi de la société. L'histoire personnelle sera complètement récupérée par la fiction à tel point que le lecteur aura du mal à distinguer le réel du fictif. La vie et l'œuvre de l'écrivain semblent étroitement liés. Les données autobiographiques telles la mort du père, la folie maternelle et la double injustice sociale et familiale portent en germes des motifs tragiques qui structurent l'ensemble des textes durassiens et qui participent à l'émergence d'une vision tragique de l'existence humaine chez Marguerite Duras.

## Bibliographie

- Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, Paris, Éd. Universitaires, 1989.
- Cousseau, Anne, *Poétique de l'enfance dans l'œuvre de M. Duras*, Genève, Éd. Droz, 1999.
- Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éd. du Seuil, 1967.
- Dumayet, Pierre, La vie en livres. *Revenir à Duras et à Lol V. Stein*. Émission le 29 juillet 2014 à 15h17. <http://aliette-armel.blogs.nouvelobs.com/tag/pierre+dumayet>, (consulté le 12 avril 2018).
- Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, Éd. P.O.L., 1987.
- Duras, Marguerite et Porte, Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éd. de Minuit, 1977.
- Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éd. de Minuit, 1984.

- Duras, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Éd. Gallimard, 1991.
- Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, coll. «Folio», 1978.
- Duras, Marguerite, *L'Éden Cinéma*, Paris, coll. «Folio», 1986.
- Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Éd. de Minuit, 1974.
- Duras, Marguerite, *Théâtre II: Suzanna Andler, Des Journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le Shaga*, Éd. Gallimard, Paris, 1968.
- Duras, Marguerite, «Ma mère avait... », in *Le Monde extérieur*, Paris, Éd. P.O.L., 1993.
- Duras, Marguerite, *Des Journées entières dans les arbres*, Paris, Éd. Gallimard, 1968.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1980.
- Lecarme, Jacques, *L'autobiographie*, Paris, Éd. Armand Colin/Masson, 1997.
- L'Exposition de la peinture*, Paris, Éd. Gallimard, 1993.
- Émission de Marianne Alphant «*Le bon plaisir de Marguerite Duras*», France culture, 20 septembre 1984. [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00432049v1/html\\_references](https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00432049v1/html_references), (consulté le 15 août 2017).
- Turine, Jean-Marc, *Le Ravissement de la parole*, Paris, Éd. Gallimard, 1986.