

# **La Nouvelle Femme de Marguerite Duras**

by Madeleine Boireau

*French Honors Thesis 2017*

*Fall Term Advisor – Professor Stephen McCormick*

*Winter Term Advisor – Professor Domnica Radulescu*

*Second Readers – Professor Stephen McCormick & Professor John Lambeth*

*Acknowledgements:* *I would like to thank Professor Domnica Radulescu for her guidance throughout this project and for initially being my introduction to the works of Marguerite Duras. To Professor Stephen McCormick and Professor John Lambeth, thank you for all your invaluable feedback and to the Washington and Lee librarians for helping me guide my research. Lastly, thank you to my friends and family for your emotional support throughout my time at Washington and Lee University and over the course of completing this project.*

## INTRODUCTION

« *L'amant*, c'est de la merde. C'est un roman de gare. Je l'ai écrit quand j'étais soûle. »

- Marguerite Duras

Un livre que Duras n'a jamais vraiment aimé est devenu un best-seller international ainsi qu'une histoire qui crée une nouvelle image de la femme. L'écriture est souvent un miroir de la vie et des sentiments d'un auteur. Marguerite Duras a vécu pour et à travers l'écriture où elle a trouvé le sens ultime de son existence. Comme elle a même avoué dans des entrevues, l'écriture a sauvé sa vie et l'a sauvée de la solitude. Sa vie était difficile à cause des problèmes de famille, des problèmes de santé, et des difficultés sociales et elle n'a pas toujours été acceptée par la société à cause de sa nature rebelle et parce qu'elle ne s'est pas conformée aux conventions imposées aux femmes de son temps. Les femmes qu'elle a créées dans ses romans représentent sa vie d'une façon fictive. Marguerite Duras se trouve souvent à la frontière entre la biographie et de la fiction. Très souvent on ne découvre pas la vie d'un auteur dans ses histoires, mais malgré les aspects autobiographiques de ses œuvres, Duras était catégorique que toutes les formes d'écriture sont de la fiction – et que les autobiographies n'existent pas.

Il est important de noter que les personnages que Duras produit dans son écriture sont encore des Femmes dans le sens biologique - elles sont femelles et elles sont féminines. Chaque fois que je fais référence à la Femme de Duras, ce sera avec une lettre majuscule pour indiquer qu'Elle est beaucoup plus qu'une femme traditionnelle. Pour le soutenir, je vais analyser deux éléments à travers trois de ses derniers romans : le renversement de rôles traditionnels de sexe et le langage qui contribue sur le plan stylistique à ce renversement. En cas du renversement des rôles

traditionnels, je vais parler de plusieurs aspects : le pouvoir, la représentation du corps humains, l'amour, et l'apparence physique. En échangeant les rôles de l'homme et de la femme, l'écriture de Duras montre que les concepts de féminin/masculins sont des constructions sociales rigides. Elle suggère qu'une femme peut construire sa propre identité en défi des images traditionnelles de la femme et par conséquent, les hommes peuvent faire le même. Dans l'analyse du langage je vais me servir des théories d'Hélène Cixous sur l'écriture féminine ainsi qu'élaborées dans son œuvre *Le Rire de la Méduse* (1975). L'écriture de Duras incarne un style unique d'écriture féminine.

Marguerite Duras est née Marguerite Donnadiou, le 4 Avril 1914 dans une ville près de Saigon, Indochine, la seule fille de cinq enfants. Son père a déménagé en France quand elle avait seulement quatre ans. Ensuite, il a acheté une maison dans le village de Duras après où Marguerite et son père ont pris leur nom de famille. En tant qu'écrivaine, dramaturge, et scénariste, Duras a commencé à publier des romans vers la fin de la deuxième guerre mondiale. *L'amant* (1984), *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), et *L'amant de la Chine du nord* (1991) sont trois romans qui représentent les vies des femmes indépendantes, des femmes fortes, mais plus généralement des femmes comme Duras. Luce Irigaray dit, « Sans intervention ni manipulation particulière, déjà tu es femme (1985). »<sup>1</sup> Les Femmes de Duras sont aussi des femmes, avant d'être plus complexe. Ce sont des femmes qui ont des aspects masculins et qui ont des traits qui défient les attentes d'une femme moulée par la société.

---

<sup>1</sup> Duras a dit, dans un entretien avec Stéphanie Anderson, « Peut-être, avant tout, avant d'être Duras, je suis – simplement – une femme » (Anderson 11).

Je trouve Duras comme une des premières femmes écrivaines contemporaines à écrire des histoires des héroïnes. Ses œuvres s'inscrivent dans la deuxième vague de féminisme<sup>2</sup>. Le féminisme de la deuxième vague s'est battu pour briser le moule social des femmes et ce qu'on attend d'une femme dans la société traditionnelle. Duras ne détruit pas seulement le moule social des femmes, mais crée également un nouvel espace narratif dans lequel une femme peut exister indépendamment comme un être complet. Elle communique dans son écriture qu'un être existe dans plusieurs dimensions ainsi que la définition de l'homme et la femme, à la manière des féministes de la deuxième vague le préconise : Simone de Beauvoir, Laura Mulvey, Hélène Cixous, Monique Wittig, Julia Kristeva, Colette Guillaumin, et Judith Butler. Ces féministes ont travaillé pour accomplir l'objectif le suprême de l'égalité : les femmes doivent avoir les mêmes droits et attentes de la société que les hommes.

Simone de Beauvoir a commencé la deuxième vague de féminisme avec son œuvre *Le Deuxième Sexe*. Plusieurs féministes se sont servies de ses idées pour développer l'idée de la femme moderne. Laura Mulvey, une féministe britannique qui critique le cinéma, pense que la femme est souvent l'objet du regard masculin au centre d'une scène, mais en même temps, que la femme n'est pas essentielle pour l'action du film. Cixous écrit de l'importance de l'écriture féminine et encourage, plutôt supplie, les femmes de raconter leurs propres histoires. Elle est frustrée que les hommes racontent les histoires des femmes en s'emparant de leurs voix. Dans son essai « One Is Not Born a Woman (1981) », Wittig explique que selon les normes sociales, elle ne devrait

---

<sup>2</sup> La deuxième vague de féminisme a émergé vers la fin des années 1960. Le mouvement a abordé des problèmes comme la sexualité, les droits dans le lieu de travail, et les droits reproductifs (*A Companion to American Women's History* 2008). Les idées de Simone de Beauvoir ont initié le mouvement.

pas être considérée comme une femme. Les femmes sont souvent définies par rapport à un homme. En tant que lesbienne, Wittig n'a pas un homme dans sa vie pour se définir, alors elle ne peut pas être une femme selon la pensée traditionnelle. Son essai tente de définir ce qu'elle est par rapport à elle-même en tant qu'être humain. Sa sexualité n'a plus d'importance, comme dans les romans de Duras. La féminité de Wittig est une donnée. Elle est suffisante à elle-même comme les femmes de Duras. Elles se définissent par elles-mêmes, non pas à travers les hommes dans ses livres. Les hommes deviennent presque hors de sujet. Colette Guillaumin nous aide à définir ce que c'est la femme dans la société. Elle nous donne des exemples concrets de ce qu'on attend des femmes pour plusieurs aspects de la vie. Elle décrit le rôle d'une femme dans une relation avec un homme, elle définit la responsabilité d'une femme dans le rôle d'une mère, et elle souligne la responsabilité d'une femme de s'habiller d'une manière spécifique. Finalement, Judith Butler explique la performance des sexes dans son essai *Gender Trouble* (1990). Chaque sexe fait semblant d'être le personnage présumé par la société, comme des acteurs dans un film. Butler utilise beaucoup d'idées de Simone de Beauvoir, Wittig, et Guillaumin pour souligner la fausseté d'une vie de femme dans notre société. Dans les romans *L'amant* (1984), *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) et *L'amant de la Chine du nord* (1991), je trouve que Duras brise la définition d'une femme construite par la société et crée une nouvelle catégorie pour Elle, tout comme ces féministes ; la différence c'est que Duras réussit à la créer. Les Femmes sont impossibles à définir, mais les aspects que Duras réinvente sur ses pages sont remarquables.

*L'amant* (1984) raconte l'histoire d'une fille de quinze ans qui rencontre un homme de 27 ans avec qui elle a sa première expérience sexuelle. L'histoire se passe en Indochine. La fille est en train de traverser le Mékong pour retourner à Saïgon où elle va à l'école. C'est pendant cette traversée sur le bac que la jeune fille rencontre un homme chinois relativement riche qui tombe follement amoureux d'elle. L'histoire est racontée du point de vue de la fille dans une narration fragmentée qui suit le fil des souvenirs de la femme âgée qui est la narratrice, ou Marguerite Duras elle-même. La fille raconte la moitié de l'histoire comme un souvenir et l'autre moitié dans le présent. Sept ans après la publication de *L'amant* (1984), près de la sortie du film, Marguerite Duras réécrit l'histoire et l'appelle *L'amant de la Chine du nord* (1991). Duras n'a pas aimé le film. Elle a dit dans un entretien avec le Leslie Garis du New York Times, « He told a story that I didn't recognize, so I said : 'Now you're going home, it's finished. I don't want to work with you anymore.' » Elle a écrit *L'amant de la Chine du nord* (1991) comme une réaction à ce film. Duras voulait raconter l'histoire de *L'amant* (1984) qu'elle a particulièrement aimée. Le film raconte l'histoire d'un amour traditionnel mais Duras a écrit *L'amant* (1984) pour révéler que l'amour n'est pas toujours hétérosexuel ou s'inscrit dans les normes et attentes de la société traditionnelle. La Fille de *L'amant* (1984) est forte et indépendante et Duras a remontré l'incroyable vie de cette héroïne.

This book is an end run around the director Jean-Jacques Annaud...Duras recast her best seller into a new version, which is a fuller telling of the original, including many shocking details, and – always mischievous – camera angles and directions for the soundtrack. Duras says her new book is more true than *The Lover*.

Truth, in the Durasian universe, is a slippery entity. After *The Lover*, Duras said, in Le Nouvel Observateur, that the story of her life did not exist. Only the novel of a life was real, not historical facts. "It's in the imaginative memory of time that is rendered into life."

"The Life and Love of Marguerite Duras," Leslie Garis, *New York Times*

Le livre se lit comme un film. Riche de narration, plus de dialogue, et plus dramatique que *L'amant* (1984), ce livre montre encore plus qu'il y a des aspects de la Femme qui peuvent pousser les barrières d'une femme dans la société. Le langage du livre est plus mature et les détails sont plus scandaleux. Chaque aspect du livre est important pour le développement des personnages. *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du nord* (1991) sont deux versions de la même histoire. Une jeune fille de quinze ans rencontre un homme chinois en Indochine. La Fille et le Chinois se jettent dans une histoire d'amour romantique. *L'amant de la Chine du nord* (1991) a été publié en même temps que la sortie du film *L'amant* en 1992. En réécrivant l'histoire, Duras nous donne plus de dialogue entre les personnages au lieu des aspects introspectifs qu'on voit dans *L'amant* (1984).

*Les yeux bleus cheveux noirs* (1991) est relativement inconnu comparé aux autres romans de Marguerite Duras. Le roman a été publié en 1986 et je trouve que c'est vraiment un bijou caché à cause de la différence entre cette histoire et les autres romans. Duras explique dans une lettre à la presse après la sortie du livre, « Il s'agit d'un amour qui n'est pas nommé dans les romans et qui n'est pas nommé non plus par ceux qui le vivent. » La Femme et l'homme se rencontrent dans un bar le long d'une plage. Il est désespéré à cause de quelque chose qui s'est passé plus tôt dans la nuit. Il demande à la femme de passer la nuit avec lui. Il offre de l'argent et elle accepte. C'est l'histoire d'un amour absurde d'une femme hétérosexuelle et un homme homosexuel qui développent une relation très passionnée. L'homme est amoureux d'un autre homme qui a les yeux bleus et les cheveux noirs. Il est attiré par la femme parce qu'elle a aussi des yeux bleus et les cheveux noirs. Il demande à la femme de venir chez lui où

les deux personnages jouent le rôle des amants mais ils ne font jamais l'amour. Les deux personnages sont imprévisibles. Elle passe beaucoup de temps toute nue, il passe beaucoup de temps à la regarder, et les deux personnages passent beaucoup de temps à pleurer. La Femme apprend que l'homme veut qu'elle retourne avec lui parce qu'il pense qu'elle peut lui montrer l'importance de l'amour. L'homme et la femme sont tous les deux très immatures. Ils parlent sans cesse de l'amour, la vie, et la mort. L'homme commence à trop compter sur la femme, par conséquent elle déclare qu'elle a besoin d'espace et part pour rencontrer d'autres hommes. L'homme dans la chambre n'est pas d'accord avec cet arrangement, mais la femme est trop indépendante pour arrêter sa vie pour le bénéfice de quelqu'un d'autre, précisément un homme.

Avant de pouvoir analyser les rôles féminins et masculins, il faut définir ce qu'ils veulent dire. La féminité pour Duras est une célébration de ce qui est femme. Elle n'est pas en train de minimiser la féminité des femmes dans ses romans, mais elle ajoute plus d'aspects qui peuvent être féminins. Ce qui est féminin ou masculin est typiquement défini par la société. Comme Julia Kristeva a dit, « Sexual difference – which is at once biological, physiological and relative to reproduction – is translated by and translates a difference in the relationship of subjects to the symbolic contract which is the social contract : a difference, then, in the relationship to power, language and meaning » (*Women, Psychoanalysis, Politics*, Kristeva, 196). Marguerite Duras a dit qu'elle ne sait pas s'il y a une nature féminine ou une nature masculine mais elle a construit ses personnages comme s'il y en avait et cela faisait partie de la vie (Interview de Husserl-Kapit, 426). Elle subvertit les différences de pouvoir et de langage entre les hommes et les femmes. La masculinité se définit comme Laura Mulvey affirme selon les



critères d'activité, dominance, l'indépendance, et autorité (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Mulvey, 837). La féminité est décrite selon Duras comme l'action d'être. Les femmes sont toujours là mais elles ne vivent pas vraiment. La réinvention de la féminité dans les romans de Duras donne aux femmes une vie qui appartient à elles-mêmes. Marguerite Duras dit que les femmes peuvent vivre une vie de leurs choix. Les femmes ne sont pas piégées dans la définition de la féminité conventionnelle. En fait, Duras invite les hommes et les femmes à briser la répression des deux sexes (Jellenik, 38).

## LE POUVOIR

Les héroïnes de Duras sont fortes et indépendantes ; des êtres complets. Elles ont le pouvoir sur elles-mêmes et sur les hommes. Les Femmes de Duras maîtrisent leurs émotions et Elles ont le pouvoir sur les émotions des hommes aussi. Par exemple, la Femme dans *Les yeux bleus cheveux noir* (1986) peut manipuler les émotions de l'homme. Quand il pleure, elle réussit à le convaincre de ne plus pleurer, et en plus elle réussit à devenir son point de repère dans l'histoire. Si elle disait à l'homme de faire n'importe quoi, il le ferait sans penser. Sa manière de le contrôler est rare entre les hommes et les femmes. Les féministes de la deuxième vague expliquent les dynamiques de pouvoir entre les hommes et les femmes. Par exemple, Monique Wittig dit, « ... En effet ce qui fait une femme c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques (« assignation à résidence », corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée, etc.) » (*On ne naît pas femme*, Monique Wittig, 83-84). Duras change les

dynamiques des sexes dans ses œuvres pour que les femmes comprennent que leurs vies ne sont pas contrôlées par les hommes.

Simone de Beauvoir note que le sexe est une construction de la société, « On ne naît pas femme : on le devient » dans son livre *Le Deuxième Sexe* (1949). Elle a été suivie par une variété de théoriciennes féministes incroyablement influentes, comme Luce Irigaray, Judith Butler, Colette Guillaumin, Monique Wittig, et Marguerite Duras. Judith Butler remet en cause l'idée développée par Simone de Beauvoir. Butler ne pense pas qu'on peut devenir ce qu'on n'est pas à la naissance. Elle a approfondi l'idée de Beauvoir,

[Perhaps she] meant merely to suggest that the category of women is a variable cultural accomplishment, a set of meanings that are taken on or taken up within a cultural field, and that no one is born with a gender – gender is always acquired. On the other hand, Beauvoir was willing to affirm that one is born with a sex, as a sex, sexed, and that being sexed and being human are coextensive and simultaneous; sex is an analytic attribute of the human; there is no human who is not sexed; sex qualifies the human as a necessary attribute. But sex does not cause gender, and gender cannot be understood to reflect or express sex; indeed, for Beauvoir, sex is immutably factice, but gender is acquired, and whereas sex cannot be changed – or so she thought – gender is the variable cultural construction of sex, the myriad and open possibilities of the cultural meaning occasioned by a sexed body.

*Gender Trouble*, Judith Butler, 111-112

Le développement de l'idée de Simone de Beauvoir prouve que le sujet de sexe évolue encore. Judith Butler présente d'autres idées et Marguerite Duras en rajoute encore plus. Elle montre dans son écriture plusieurs aspects de la vie qui réfutent l'idée de la restriction qu'il n'y a pas seulement deux sexes et que les deux sexes doivent se comporter d'une seule façon. La façon dont les femmes de Duras se comportent les aident à se définir en tant que personnes indépendantes et suffisantes à elles-mêmes. Ce n'est pas le fait qu'elles sont femmes qui les aident à se définir. Duras illustre aussi que ce n'est pas nécessaire de se définir pour vivre une vie gratifiante.

Dans ces trois livres, Duras suit le changement du pouvoir des femmes dans leurs relations avec les hommes. Souvent elle note le renversement de pouvoir par les exemples de contrôle sexuel. La fille, dans *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du nord* (1991) démontre qu'une fille n'est pas obligée d'être soumise dans une relation avec un homme. Au contraire, c'est la fille qui prend le rôle de l'homme, en ce cas le Chinois.

Il est assis devant elle qui est debout. Elle baisse les yeux. Il prend sa robe par le bas, la lui enlève. Puis il fait glisser le slip d'enfant en coton blanc. Il jette la robe et le slip sur le fauteuil. Il enlève les mains de son corps, la regarde. La regarde. Elle, non. Elle a les yeux baissés, elle le laisse regarder.

Il se lève. Elle reste debout devant lui. Elle attend. Il se rassied. Il caresse mais à peine le corps encore maigre. Les seins d'enfant, le ventre. Il ferme les yeux comme un aveugle. Il s'arrête.

[...]

Avec une sorte de crainte, comme si elle était fragile, et aussi avec une brutalité contenue, il l'emporte et la pose sur le lit. Une fois qu'elle est là, posée, donnée, il la regarde encore et la peur le reprend. Il ferme les yeux, il se tait, il ne veut plus d'elle. Et c'est alors qu'elle le fait, elle. Les yeux fermés, elle le déshabille. Bouton après bouton, manche après manche.

*L'amant de la Chine du nord*, Marguerite Duras, 75

Duras note le regard des deux personnages. Au début, les yeux de la Fille sont baissés. Ceci est important à relever car c'est un comportement d'apparente soumission. Le regard est parfois un peu intimidant. D'abord la Fille laisse le rôle de l'homme au Chinois. Elle veut lui donner son corps. D'un coup, le Chinois se retire de la situation et le lecteur voit le changement des rôles de sexes. Le pouvoir est dans les mains de la Fille. C'est son tour. Elle le déshabille et ses mouvements sont délibérés et calculés. Laura Mulvey, dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) explique son idée du mâle actif et de la femme passive. « In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and

passive/female...Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle : from pin-ups to strip-tease...she holds the look, plays to and signifies male desire. »

Dans cette situation Duras montre que l'actif et le passif ne sont pas limités à ce que Mulvey dit. Le Chinois est celui qui est le désiré de la femme alors il est plutôt l'objet sexuel de la Fille.

Cette scène est écrite différemment dans *L'amant* (1984). Comme dans *L'amant de la Chine du nord* (1991), La Fille prend le control de la scène, mais c'est encore plus radical.

Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. Il veut faire des gestes pour l'aider. Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi. Elle dit qu'elle veut le faire elle. Elle le fait. Elle le déshabille. Quand elle le lui demande il déplace son corps dans le lit, mais à peine, avec légèreté, comme pour ne pas la réveiller.

*L'amant*, Marguerite Duras, 49

En disant que l'homme Chinois arrache la robe, on a l'impression qu'il est un peu violent. Le mot « arrache » donne l'image de déchirer quelque chose avec violence et agression. Duras lui donne des aspects masculins pour démontrer un changement très drastique et souligner le contraste. Soudain, l'homme chinois commence à pleurer. Avant d'illustrer que la Fille peut prendre le rôle de l'homme, Duras montre que les hommes sont capables d'avoir des traits féminins. Normalement, selon l'image habituelle de la féminité construite par la société, les femmes sont plus émotionnelles que les hommes. Duras trouve même que cette émotion est une des raisons que les femmes sont plus fortes que les hommes, « she found yet another argument for female superiority » (Jellenik 39). En fait, les pleures du Chinois lui donnent du pouvoir ; mais c'est important de noter que ce n'est pas du pouvoir sur elle, c'est le control de lui-

même. Duras a dit, « [Women] listen to their feelings. Men don't know how to. Of that I am absolutely sure – and more and more so. There are many things that women do that men could not do » (Interview Husserl – Kapit, 429). Duras souligne les différences comme des aspects positifs de la vie. Ce n'est pas mieux d'être une femme ou un homme, mais les deux sexes devraient être égaux. En plus, Duras montre qu'il y a des différences entre les sexes que la société a défini qui ne sont pas de vraies différences du tout. Par exemple, les vêtements d'un homme et d'une femme ne devraient pas être si différents les uns des autres. Ce n'est pas une dernière nouvelle si une femme met des pantalons, et pour moi ce n'est rien si un homme met une robe. Les différences de vêtements sont superficielles. En plus, il y a des choses que les femmes peuvent faire que les hommes ne peuvent pas à cause des différences plutôt biologiques. Par exemple, les hommes ne peuvent pas avoir des enfants. De l'autre côté les hommes peuvent uriner debout avec facilité. Rien ne va changer ces faits. C'est la vie et seulement l'évolution peut influencer ces différences.

La Fille dans *L'amant* (1984) détient la maîtrise de ses émotions. À première vue, *L'amant* (1984) est une histoire d'amour classique - il y a un homme et une femme. Mais, Duras montre que les histoires d'amours ne sont pas toujours des histoires parfaites ou prévisibles et que l'amour peut se manifester de plusieurs manières souvent imprévisibles.

Elle lui dit : je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes. Il la regarde comme épouvanté, il demande : c'est ce que vous voulez ? Elle dit que oui. Il a commencé à souffrir là, dans la chambre, pour la première fois, il ne ment plus sur ce point. Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais. Elle le laisse dire. D'abord elle dit qu'elle ne sait pas. Puis elle le laisse dire.

Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle.

*L'amant*, Marguerite Duras, 48

Cette partie de l'histoire est très intéressante. Normalement on pense que les femmes sont celles qui sont attachées aux hommes émotionnellement. Par contre, dans ce cas, l'homme chinois se trouve à la place de la femme. Il est triste parce que la Fille ne l'aime pas comme il l'aime. En montrant la maîtrise des émotions de la fille, Duras illustre que les femmes peuvent reconnaître leurs sentiments, comme elle a dit dans l'entretien avec Husserl-Kapit. La relation entre l'homme chinois et la fille n'est pas tout à fait coupable car elle est un enfant et il est un adulte. Ne pas aimer l'homme est plus responsable et montre sa maturité, puisqu'elle garde de la distance entre elle et l'homme et ne se laisse pas dominer par lui. Simone de Beauvoir cite Friedrich Nietzsche dans le chapitre « L'amoureuse » dans *Le Deuxième Sexe* (1949). Nietzsche dit,

Le même mot d'amour, dit-il, signifie en effet deux choses différentes pour l'homme et pour la femme. Ce que la femme entend par amour est assez clair : ce n'est pas seulement le dévouement, c'est un don total de corps et d'âme, sans restriction, sans nul égard pour quoi que ce soit. C'est cette absence de condition que fait de son amour une foi, la seule qu'elle ait. Quant à l'homme, s'il aime une femme c'est cet amour-là qu'il veut d'elle ; il est par conséquent bien loin de postuler pour soi le même sentiment que pour la femme ; s'il se trouvait des hommes qui éprouvassent aussi ce désir d'abandon total, ma foi, ce ne seraient pas des hommes.

*Le Deuxième Sexe* vol 2, Simone de Beauvoir, 546

En ne disant pas qu'elle l'aime, la fille refuse de donner son dévouement à l'homme. Duras donne de l'indépendance à la fille. Elle lui donne l'opportunité de sortir avec d'autres hommes, si elle veut. Duras suggère qu'une femme peut donner son corps sans donner son âme, comme dit Nietzsche et que les femmes peuvent avoir des réservations et restrictions aussi bien que les hommes.

## LA REPRÉSENTATION DU CORPS

L'histoire de *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) se présente différemment. L'homme et la femme dans le livre sont tous les deux très vulnérables. Mais quand même, la façon dont Duras écrit les scènes place la femme dans une position de pouvoir. L'homme communique souvent à la femme qu'il est subordonné par rapport à elle. Ils sont ensemble dans la chambre de l'homme.

Elle est droite dans la lumière de lustre, tournée vers la porte. Elle le regarde avancer dans la chambre comme chaque jour avec la même émotion que la première fois dans ce café au bord de la mer. Le corps est nu, les jambes sont celles longues et maigres d'un adolescent, le regard est incertain, d'une incroyable douceur. Il a ses lunettes à la main, il la voit mal.

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras, 72

Chaque partie du paragraphe montre l'infériorité de l'homme. Duras place la femme comme une reine dans cette scène. Elle est dans la lumière, comme un objet d'art dans un musée ou comme une vedette sous un projecteur. C'est une forme de mise-en-abyme – l'art dans l'art. L'attention de la scène se focalise sur elle, même quand l'homme est extrêmement vulnérable. Il est nu, ce qui est une situation où une personne est probablement la plus vulnérable. Il faut être très sûr de soi pour être assuré tout nu devant quelqu'un. Les jambes maigres d'un adolescent ne sont pas vraiment un corps à admirer. Avec tout ce qui s'est passé avec cet homme, on peut imaginer qu'il manque de confiance. Il a perdu son amant et il est déprimé. Elle regarde l'homme avancer vers elle comme aurait avancé un paysan vers un roi pour lui offrir des articles pendant le temps féodal. Le regard pour Duras est très lié au désir. On voit l'homme comme un objet de désir pour la femme. Son regard incertain dit qu'il n'est pas sûr de soi et qu'il a besoin de l'admiration de la femme. C'est une personne qui cherche toujours l'affirmation des gens autour de lui. Duras parle de la douceur de l'homme. La

douceur n'est pas souvent associée avec la masculinité. En décrivant l'homme comme quelqu'un de doux, Duras implique le fait qu'il n'a pas le même genre de pouvoir comme l'homme traditionnel macho. Il est plus féminin. Les hommes devraient être forts et strictes, mais lui il ne fait pas du tout preuve de ces traits dans cette situation. Finalement, l'homme ne peut pas voir, littéralement. Comme la nudité, le fait qu'il ne met pas ses lunettes et qu'il ne peut pas voir le met dans une situation encore plus vulnérable. Les cinq sens sont importants pour la confiance de tout le monde. Sans un de ces sens on n'est pas complets. Il doit compter sur elle encore plus pour le guider comme les aveugles qui ne peuvent pas passer la vie toutes seuls et ont toujours besoin de l'aide. Cet homme a aussi toujours besoin d'aide. L'action n'est pas la seule façon dont Marguerite Duras donne des aspects féminins aux hommes et vice versa, des traits masculins aux femmes. La façon dont Marguerite Duras décrit ses personnages subvertit profondément les rôles des hommes et des femmes dans la société. Dans *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine de nord* (1991), les images des corps sont plutôt androgynes.

This peer relationship, along with the desires and choices it brings, is a critical component in the development of Duras's identity, the character of Helen presents Duras with a contrast of her own. Through a study of (and desire for) Helen, Duras can more clearly identify herself. Her relationships with a young woman and the Chinese lover challenge the expectations of her culture. Just as her body is still forming, full of possibility and without boundaries, so are her desires. Further, the characters of Helen and the lover are both feminized in the novel; each are overpowered by the masculine image of Duras (wearing the hat) ...Perhaps her choice to pursue writing is a further expression of masculine power. Traditionally a male profession, writing offers Duras the freedom and control to extend beyond her circumstances limited both by her gender and her culture (Vickroy 2003).

L'homme Chinois et un peu plus féminin que la fille et la fille a une apparence un peu masculine. Duras décrit le Chinois dans *L'amant* (1984), « La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir



été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle de sexe, il est très faible... » (*L'amant*, Duras, 49). La description du corps de l'homme s'inscrit dans le cadre de l'écriture féminine. Rarement dans une histoire écrite par un homme il va y avoir les détails du corps de l'homme dans le roman. Dans *L'amant de la Chine du nord* (1991), Duras décrit le corps du chinois un peu différemment. C'est d'une façon plus sensuelle, « Elle le voit. Elle se recule. Elle regarde le corps maigre et long, souple, parfait... » (*L'amant de la Chine du nord*, Duras, 80). La fille dans ce livre dit : « tu es beau comme j'ai jamais vu » (*L'amant de la Chine du nord*, Duras, 80). Elle est attirée par son corps féminin. Elle aime qu'il ne soit pas musclé, ni poilu, et que sa peau soit douce. Les attentes de la société sur l'apparence d'un homme n'influencent pas les sentiments de la Fille.

Duras ne décrit pas seulement le corps de l'homme. Les détails qu'elle nous présente sur le corps de la fille nous montrent qu'elle n'est pas encore une femme mais plutôt une fille. Son corps est relativement masculin comme toutes les filles pendant ou un peu après la puberté. « Quinze ans et demi, le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge » (*L'amant*, Duras, 29). La fille n'a pas le corps d'une femme épanouie. Elle n'a pas encore de seins, elle n'a pas encore de hanches. Cela veut dire que l'homme chinois est attiré par une certaine masculinité. Peut-être ceci a quelque lien avec la féminité qu'on voit dans cet homme. Il a des aspects féminins alors c'est raisonnable qu'il soit attiré par des aspects masculins du corps de la fille. Il y a d'autres raisons qui peuvent expliquer l'attirance. Duras peut vouloir nous faire noter que la masculinité et la féminité n'ont pas trop à faire avec l'attraction entre deux personnes. On peut supposer que ce n'est pas le corps de la fille

auquel l'homme s'intéresse. Ça peut être sa personnalité ou son attitude. Si on veut considérer quelque chose de plus superficiel on peut dire que ce sont les vêtements de la fille qui ont initialement attiré l'homme chinois. Judith Butler a dit, « gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one » (*Gender Troubles*, Judith Butler, 6). Ceci montre l'égalité potentielle entre un homme et une femme. Le corps est un corps, ça ne devrait rien avoir avec la personne à qui il appartient.

Historiquement, les hommes sont ceux qui gagnent de l'argent et les femmes sont celles qui s'occupent de la famille comme si l'hospitalité était le travail de la femme d'une maison. Marguerite Duras nous fait voir que ce n'est pas toujours le cas. Le Chinois dans *L'amant* (1984) a des aspects très maternels. Souvent, il prend soin de la fille comme si elle était un enfant. « Il me douche, il me lave, il me rince, il adore, il me farde et il m'habille, il m'adore » (*L'amant*, Duras, 79). Le Chinois remplit le rôle de l'amant et du parent. Avant l'arrivée du chinois dans la vie de la fille, il lui manquait deux personnes pour remplir ses rôles. Sa mère ne s'occupait pas d'Elle et son père est mort. Le Chinois a rempli le vide dans sa vie. C'est normalement à une femme d'avoir les rôles maternels. L'homme Chinois brise les règles. Son amour pour la fille se montre d'une façon féminine mais en même temps, paradoxalement, c'est aussi une façon virile de protecteur.

*Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) présente plusieurs images du corps de l'homme et de la femme. De plus que la citation auparavant, Duras construit des images très fortes. L'homme et la femme sont à un café après s'être rencontrés à un

bar. Ils parlent un peu de leurs vies quand l'homme dit qu'il se sent souvent très isolée et que sa solitude consomme sa vie, plus précisément sa joie de vivre.

Dans la terrible lumière du jour, elle le voit pour la première fois.

Il est élégant. Dans le désastre qu'il vit en ce moment même, reste l'appareil des habits d'été, trop chers, trop beaux, cette longueur du corps, ce regard noyé dans la simplicité des larmes qui fait oublier les habits. Ses mains sont très blanches, sa peau. Il est mince, grand. Comme elle, il doit avoir été rompu aux sports des écoles très tôt dans sa vie. Il pleure, autour de ses yeux des restes de khôl bleu.

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras, 25

Duras met beaucoup l'accent sur la lumière dans ce roman. Dans l'autre scène elle a parlé de la lumière naturelle. La lumière a accentué la présence de la femme. Dans ce cas, la lumière est terrible. Le fait qu'elle voit l'homme pour la première fois sous une lumière terrible présage le reste de l'histoire. La lumière est littérale et figurative. Ça nous montre aussi l'opinion de Duras et la femme. Le mot 'terrible' associée avec l'homme donne au lecteur une mauvaise idée. Pour la première fois elle le voit d'une façon négative. Cela veut dire que pour la première fois aussi le lecteur le voit d'une façon négative. L'histoire est écrite pour que le lecteur sache exactement ce que les personnages pensent. Les attitudes de l'homme et de la femme sont très détaillées alors on va lire exactement ce que Duras veut nous dire et souvent en va sentir exactement comme ce que les personnages ressentent dans le roman.

La prochaine phrase, « il est élégant » est un adjectif plutôt associé avec une femme. Selon le dictionnaire Larousse, l'élégance est un « qualité de quelqu'un qui se distingue par son goût, son choix en matière de vêtements et par sa grâce dans ses manières. » Les aspects de cette définition seraient plutôt associés aux traits féminins. Les femmes sont plus connues pour avoir du bon goût concernant les vêtements et le style en général. La grâce est aussi plus souvent associée avec les femmes. La grâce

me semble synonyme à la douceur, ce qu'on a déjà vu associé avec la féminité. Dans *L'amant* (1984) on a vu le Chinois avec la peau douce. La douceur dont parle Duras en ce moment est la douceur de la personnalité de l'homme. Il n'aime pas la confrontation et il suit chaque idée de la femme. L'homme chérit tout ce qu'elle dit. Même au début de l'histoire, le lecteur soupçonne qu'elle devient comme une drogue pour lui. Il sait qu'il ne devrait pas dépendre d'elle autant, mais c'est comme une addiction. Elle a beaucoup de contrôle sur lui, même si c'est par hasard.

Comme le Chinois de *L'amant* (1984), Marguerite Duras décrit le corps de l'homme comme mince. La minceur n'est pas une représentation de la masculinité. Un homme costaud n'est pas normalement décrit comme quelqu'un de mince. Les hommes sont responsables de la protection des femmes. Avec la description que Duras nous donne nous ne sommes pas convaincus qu'il puisse remplir sa responsabilité sociale traditionnelle de protecteur. En plus, les mains blanches de l'homme nous disent plusieurs choses de sa vie. Le blanc est comparable à l'innocence et à la perfection. Le fait que ses mains sont parfaites me dit qu'il ne travaille pas vraiment dans la vie, ou qu'il mène une vie protégée et il n'a pas d'expérience. Normalement, c'est la femme qui ne travaille pas. Duras continue la phrase en disant 'comme elle.' Elle compare l'homme à la femme alors on pense déjà que Duras va lui donner encore plus de traits féminins. Duras a écrit que l'homme a dû être rompu par les sports très tôt à l'école. Le stéréotype est que les femmes n'aiment pas jouer aux sports. L'homme était fatigué par le sport, encore un trait féminin. Ce paragraphe ne révèle aucun aspect masculin de cet homme, mais on sait que cela n'a aucune importance. Ces deux

personnes ont une relation unique et leurs comportements « masculins » ou « féminins » s'appliquent uniquement à eux-mêmes.

## L'AMOUR

Marguerite Duras n'utilise pas seulement les caractéristiques physiques pour faire allusion à la bisexualité dans ses histoires. *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991) joue avec l'amour lesbien. La relation entre la fille et Hélène n'est jamais vraiment connue. Hélène Lagonelle est une femme de 17 ans. Elle est une amie de la famille de la fille. La fille et Hélène passent beaucoup de temps ensemble. Elles sont allongées sur un banc, « Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien » (*L'amant*, Duras, 89). On peut dire que l'envie de la fille est une envie sexuelle. « Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées » (*L'amant*, Marguerite Duras, 89). La fille admire le corps d'Hélène comme si elle était un objet d'art.

Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Être décorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens.

Je suis exténuée de désir d'Hélène Lagonelle.

Je suis exténuée de désir.

Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne.

*L'amant*, Marguerite Duras, 91 – 92

C'est difficile de ne pas lire les mots de Duras littéralement. Il faut faire attention au deuxième paragraphe. La fille veut donner Hélène à l'homme chinois. Elle veut qu'un homme lui fasse plaisir, elle ne veut pas lui faire plaisir elle-même. On peut dire que la fille veut faire plaisir à Hélène comme si la fille était un homme. Le fantasme de la fille d'éprouver les sensations d'un homme traverse les limites des sexes. Duras souligne la beauté du corps et la beauté d'une personne tout en créant une sexualité diffuse. Ainsi, c'est l'intimité des corps qui est accentuée au lieu de l'acte sexuel. Dans *L'amant* (1984), la Fille n'agit pas sur ses désirs mais dans *L'amant de la Chine du nord* (1991), ce n'est pas le cas.

Marguerite Duras augmente l'histoire et d'un amour lesbien devient beaucoup plus probable.

Je voudrais te dire une chose... c'est impossible à dire, mais je voudrais que tu saches. Pour moi, le désir, le premier désir, ça a été toi. Le premier jour. Après ton arrivée. C'était le matin tu revenais de la salle de douches, complètement nue... c'était à ne pas en croire ses yeux, à croire qu'on t'inventait...

[...]

L'enfant rit. Elle pose la bouche sur celle d'Hélène. Elles s'embrassent. Hélène dit tout bas :

- C'est toi qui es belle...

*L'amant de la Chine du nord*, Marguerite Duras, 66

La relation entre les femmes est plus profonde et aussi différente de la relation décrite dans *L'amant* (1984). Maintenant on voit les deux femmes qui expriment leurs désirs l'une pour l'autre. Dans *Les Yeux Bleus Cheveux Noirs* (1986), c'est l'homme qui est l'objet de désir pour la femme tandis qu'ici l'homme et Hélène, une femme, sont les objets de désir de la Fille. C'est une importante innovation d'explorer ces cotés différents et complexes du désir puisque on est habitué que la femme soit l'objet du désir d'un homme. Selon l'affirmation de Mulvey,

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded from strong visual and erotic impact so they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.

[...]

As Budd Boetticher has put it:

What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance.

*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey, 837

Duras renverse les rôles quand elle écrit les Femmes qui projettent leurs fantaisies à la fois sur les hommes et les femmes. Les hommes sont regardés et exposés comme les femmes que Mulvey décrit. Les lignes de séparation de l'hétérosexualité, l'homosexualité, et bisexualité sont traversées de façons multiples. On peut dire que dans les œuvres de Duras, les sexes n'existent pas, ce qui permet à la nouvelle Femme de s'inventer. Une Femme de Duras accepte les personnes dans la vie, n'importe comment ils s'identifient. L'ouverture de ces femmes reflète la pensée moderne que notre identification de sexe ne devrait pas avoir d'influence sur notre place dans la société. Duras et Monique Wittig parlent beaucoup de l'idée de sexe hétérosexuel et homosexuel et de la sexualité. « De plus, 'lesbienne' est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) *n'est pas* une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement » (*On ne naît pas une femme*, Wittig, 83-84). Wittig parle de l'économie et comment le sexe hétérosexuel est simplement un acte pour que la vie puisse continuer. Comme Duras, Wittig montre que la féminité d'une femme était une fois seulement liée à un homme. Judith Butler résume les idées de Wittig :

...the category of sex is neither invariant nor natural, but is a specifically political use of the category of nature that serves the purposes of reproductive sexuality. In other words, there is no reason to divide up human bodies in male and female's sexes except that such division suits the economic needs of heterosexuality and lends naturalistic gloss to the institution of heterosexuality. Hence, for Wittig, there is no distinction between sex and gender; the category of 'sex' is itself a *gendered* category, fully politically invested, naturalized but not natural.

*Gender Troubles*, Judith Butler, 112

Marguerite Duras révèle qu'il n'y a rien de mauvais concernant la relation entre ces deux femmes. Un corps humain est seulement un corps humain. La seule raison qu'on a vraiment besoin de séparer les sexes est pour assurer la continuation de la race humaine. L'hétérosexualité et l'homosexualité ne sont pas si définitives chez Duras que dans la société hétéronormative. Dans les œuvres de Duras on trouve une célébration du corps humains tout en évitant un être hétérocentriste fixe.

## **L'APPARENCE**

La manière dont les personnages de Duras s'habillent et se comportent contient l'emblème d'une nouvelle exploration qui se rebelle contre les conventions sociales. On voit, même aujourd'hui dans la société, que les hommes et les femmes sont non seulement censées comporter de manière particulière mais aussi avoir une apparence spécifique à leur sexe. Les vêtements des personnes sont importants pour une variété de raisons. C'est la première chose qu'on remarque quand quelqu'un rentre dans une salle. On voit sa personnalité, peut-être le revenu, et l'agenda d'une personne dans sa tenue. Judith Williamson, l'auteur de *Decoding Advertisements (1994)* dit :

When I rummage through my wardrobe in the morning I am not merely faced with a choice of what to wear. I am faced with a choice of image. [...] You know perfectly well that you will be seen differently for the whole day, depending on what you put on. [...] The black leather skirt rules out girlish innocence, oily overalls tend to exclude sophistication, ditto smart suit and radical feminism. Often I have wished I could put



them all on together, or appear simultaneously in every possible outfit, just to say, Fuck you for thinking any of these is *me*. But also, See, I can be all of them (102).

Williamson dit que c'est difficile, même impossible de montrer tous les aspects d'une personne avec une seule tenue. Duras réussit à mettre ses personnages dans une tenue qui dit qu'une personne peut être tout – comme dans la fantaisie de Williamson. Duras utilise la fille dans *L'amant* (1984), *L'amant de la Chine du nord* (1991), et *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) comme exemples pour briser le moule de la société, mais aussi comme un débouché pour critiquer les femmes qui ne critiquent pas la société.

La Fille de *l'Amant* (1984) est très intéressante de ce point de vue. « Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée (*L'amant*, Duras, 18). » Le lecteur peut déduire plusieurs choses de ces deux phrases. Pour commencer, le fait que La Fille met une robe a beaucoup de signification. Duras utilise ces détails pour montrer la féminité de ses Femmes. Colette Guillaumin parle des différences de sexe dans son essai « Question de différences (1979). » Elle souligne quelques différences que la Deuxième Vague de Féminisme voulait faire disparaître. Guillaumin parle des jupes comme objets qui sont, « destinées à maintenir les femmes en état d'accessibilité sexuelle permanente (5). » Cet idée insinue que la femme va permettre aux hommes de les objectiver. La Fille de *L'amant* (1984) met cette robe parce qu'elle se sent belle. Les détails que Duras nous donne de la robe dessinent une image un peu moche. La robe est 'usée,' peut-être c'est décoloré avec quelques déchiquetés.

La Fille continue à décrire sa tenue. « J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères. Je ne me souviens pas des chaussures que je portais cette année-là mais seulement de certaines robes. La plupart du temps je suis pieds nus en sandales de toile » (*L'amant*, Duras, 18). Guillaumin, aussi dans son essai « Question de différences (1979) », parle de l'expectation des femmes de mettre des talons hauts et « des diverses prothèses du type serre vis. » Elle dit, « Ces chaussures différentes empêchent de courir, tordent les chevilles, rendent extrêmement absorbants les déplacements avec bagages ou enfants, ou les deux, affectionnent les diverses sortes de grilles et les rebords de fer des escalier publics. La limitation de l'indépendance corporelle est largement assurée par cette prothèse » (Guillaumin, 5). En donnant des sandales à la Fille, Duras lui donne de l'indépendance. En parlant de la ceinture, Duras suggère que la Fille sorte des contraintes d'une certaine féminité imposée en disant que la ceinture appartient à son frère. C'est l'équilibre entre la masculinité et la féminité qui continue à être importante dans les romans de Duras. La ceinture de l'homme ne veut pas dire que la Fille est moins femme que quelqu'un qui met une ceinture de femme. La Fille de *L'amant* (1984) met des jupes et met des ceintures mais pas comme il faut selon l'idée traditionnelle de la femme.

Marguerite Duras ne s'arrête pas à la description des vêtements de la fille, elle nous présente son apparence complète.

Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle. Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère. J'ai dit : coupez. Il a coupé. Le tout en un seul geste, pour dégrossir le chantier, le ciseau froid a frôlé la peau du coup. C'est tombé par terre. On m'a demandé si je les voulais, qu'on en ferait un paquet. J'ai dit non. Après on n'a plus dit que j'avais de beaux cheveux, je veux dire on ne l'a plus jamais dit à ce point-là, comme avant on me le disait, avant de les couper. Après, on a plutôt dit : elle a un beau regard. Le sourire pas mal.

*L'amant*, Marguerite Duras, 24

Les cheveux sont quelque chose de superficiel. Aujourd'hui nous associons les cheveux longs seulement avec les femmes. C'est récent que la mode du 'man-bun' est devenue populaire qu'on peut aussi les associer aux hommes. Le contraste de tous ces hommes costauds avec les cheveux longs a choqué notre société. La Fille de *L'amant* (1984) ne gardait ses cheveux longs que pour sa mère. La mère de la fille n'a jamais approuvé son comportement. Une fois le proviseur du lycée de la fille dit à la mère que sa fille est la première en français de sa classe (*L'amant*, Duras 31), mais la mère n'est pas contente. Elle pense que ses fils devraient être les premiers en français. L'idée que les femmes et les hommes doivent étudier des sujets prédéterminés est démodée. La décision de cette fille de se faire couper ses cheveux était aussi un choc pour la société. Après avoir coupé ses cheveux la société a réagi en disant qu'elle n'était plus belle. Duras suggère que les cheveux de la fille n'ont rien à faire avec sa beauté. Aujourd'hui dans le monde de Hollywood on voit chaque semaine des femmes qui coupent leurs cheveux. Quand Miley Cyrus a coupé ses cheveux c'était dans les nouvelles partout dans le monde. Anne Hathaway, pour le rôle de Fantine dans le film *Les Misérables*, s'est fait couper aussi les cheveux. Les critiques étaient choqués par sa beauté. Les journalistes ont écrit plusieurs articles sur l'évènement de sa coupe. Originellement, Anne Hathaway n'était pas contente avec sa décision de couper ses cheveux. Elle a dit qu'elle n'a pas arrêté de pleurer mais quelques jours après elle a trouvé qu'elle était très belle avec sa nouvelle coupe. Plus récemment, Scarlett Johansson est arrivée aux Oscars avec une nouvelle coupe 'd'homme.' Le comédien, Amir Blumenfeld, a mis sur Twitter, « Scarlett Johansson has my haircut and she's out

there fucking any hot guy she wants...how is that fair ? » Oui, peut-être il y a un côté de cette déclaration qui pourrait être interprétée comme un compliment, mais en vérité ça montre exactement la patriarchie d'Hollywood, et en effet de toute notre société. Il dit qu'en plus d'avoir sa coupe de cheveux il est choqué qu'elle puisse coucher avec n'importe qui en ressemblant un homme. En général, l'image des cheveux peuvent être vu comme un symbole sexuel et un symbole de masculinité ou féminité dans l'écriture et dans la société.

Les cheveux qui tombent par terre pourraient être vus comme un symbole. Ce sont les attentes de la société des femmes qui tombent aussi par terre. Elle décide en ce moment de ne pas laisser la société faire des décisions pour elle. En gardant les cheveux dans un paquet, elle gardera les implications de la société avec elle. Elle sait qu'elle n'a pas besoin de garder ce poids. En décrivant ses cheveux, elle n'a rien de bon à dire. Elle dit que ses cheveux sont lourds et souples. Quelque chose de lourd ne fait rien sauf vous maîtriser et quelque chose de souple n'est pas forcément fiable. Elle dit aussi que ses cheveux sont douloureux. Nous savons bien que les cheveux ne peuvent pas être douloureux, mais c'est l'émotion associée avec ses cheveux qui compte. Avoir les cheveux longs n'a jamais donné à la Fille de la joie alors il n'y a vraiment pas de raison pour les garder. En fin, elle dit que ses cheveux sont une masse cuivrée. Comme couleur de cheveux, le cuivre est normalement très joli, mais en le décrivant comme une masse nous fait retourner à l'idée d'un poids lourd. Elle ne se sent pas belle avec ses cheveux longs alors elle prend l'initiative ce qui montre encore qu'elle n'est pas une femme qui suit les rôles traditionnels soulignés par la société. Elle fait ce qu'elle veut sans attendre que quelqu'un lui donne la permission.

Finalement, Duras ajoute la phrase courte du sourire de la fille. Guillaumin pense que le sourire est une des différences superficielles entre « notre monde et celui des hommes » (Guillaumin, 5). Elle dit :

e) *Le sourire*, toujours accroché à nos lèvres, trait d'automate que nous émettons avec la moindre parole...et même sans la moindre. Pas toujours et pas toutes, bien sûr (comme les talons et les jupes), mais nous seules, pratiquement nous seules. Or le sourire, traditionnel accompagnement de la soumission, obligatoire par quasi contrat dans les professions d'hôtesse ou de vendeuse, est demandé également aux enfants de sexe féminin et aux domestiques du même. Requis des épouses en représentation, et d'un façon générale des subalternes de sexe féminin (ce qui est une tautologie), il est devenu *un réflexe*. Acte réflexe qui rappelle à chaque instant : à nous-même, que nous devons nous incliner et acquiescer quelles que soient les circonstances ; aux hommes, que nous sommes disponibles et « heureuses » de manifester cette disponibilité.

*Question de différence*, Collette Guillaumin, 6

Le sourire n'est pas pour nous. Le sourire est pour tout le monde sauf nous. Quand on sourit, on ne peut pas voir le sourire. C'est seulement pour faire penser aux autres que les femmes sont heureuses, parfois le sourire et pour que les hommes ne se sentent pas comme si c'était nécessaire de se préoccuper des émotions des femmes. Duras ne parle pas du sourire des femmes dans ses livres. Les émotions des femmes et aussi des autres personnages sont plutôt des émotions de tristesse.

Duras nous apprend que la beauté n'a pas trop à faire avec les vêtements. La fille de *L'amant* (1984) montre sa maturité en parlant des femmes qui s'habillent pour leurs maris : « Je sais que ce ne sont pas les vêtements qui font les femmes plus ou moins belles ni les soins de beauté, ni le prix des onguents, ni la rareté, le prix des autours. Je sais que le problème est ailleurs. Je ne sais pas où il est » (*L'amant*, Duras, 26-27). On voit un peu de Duras dans ce passage. Elle a dit une fois que les différences de masculinité et féminité sont intangibles. On ne saura jamais la vérité mais on peut deviner ce que c'est (Interview Husserl-Kapit, 426). La Fille, comme Duras, ne sait pas

vraiment pourquoi les femmes sentent qu'elles doivent s'habiller avec autant d'élégance, mais la Fille sait que les femmes n'en ont pas vraiment besoin. Un homme ne va pas t'aimer simplement parce que tu t'habilles d'une façon ou une autre. La fille observe les femmes de la société.

Il y en a de très belles, de très blanches, elles prennent un soin extrême de leur beauté ici, surtout dans les postes de brousses. Elles ne font rien, elles se gardent seulement, elles se gardent pour l'Europe, les amants, les vacances en Italie, les longs congés de six mois tous les trois ans lorsqu'elles pourront enfin parler de ce qui se passe ici...

Elles attendent. Elles s'habillent pour rien. Elles se regardent. Dans l'ombre de ces villas, elles se regardent pour plus tard, elles croient vivre un roman, elles ont déjà les longues penderies pleines de robes à ne savoir qu'en faire, collectionnées comme le temps, la longue suite des jours d'attente.

*L'amant*, Marguerite Duras, 27

Les femmes se construisent elles-mêmes comme des objets d'art pour les hommes. Comme l'homme dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), les femmes sont décrites comme 'très blanches.' La couleur blanche est symbolique de quelque chose de nouveau ou pas très usé. Ces images sont la preuve que les femmes sont habituées à exister dans une société où elles n'existent que pour les hommes. Ils sont là pour l'Europe et pour les amants – pour les hommes qui vont remplir leurs rêves. Guillaumin a dit, « nous (les femmes) avons le plus grand mal, psychologiquement, à nous réunir en un seul nous-même » (Guillaumin, 10). Ces femmes passent leurs journées à attendre. Comme la Fille dit, elles croient vivre un roman. Même aujourd'hui les femmes désirent trouver leur propre conte de fée. Les femmes sur le bac, que Duras décrit, ne sont pas contentes. Elles attendent la joie. C'est triste que les femmes pensent que la joie va seulement venir avec un homme. Cette partie de l'histoire est très importante pour montrer les différences de l'individu et des femmes en général. Duras nous

présente une juxtaposition entre sa Femme et les femmes du monde, qui sont censées être l'image d'une sexualité idéalisée pour les hommes.

## **LE SEXE ET LE LANGAGE**

La langue française est très intéressante quand on pense à la relation entre les mots et la domination des hommes dans la société. Le langage est principalement sexiste et cela a une influence sur la société et sur la conception du rôle de la femme. Le langage illustre, des fois, que les femmes appartiennent aux hommes. Même la racine de l'humanité vient du mot latine '*humanus*' ce qui est masculin. L'humanité fait référence à tout le monde tandis que le mot femme fait référence seulement aux femelles dans le monde. Nous sommes hommes avant d'être femmes. Ça continue dans le monde académique. L'anthropologie est l'étude des êtres humains mais, la racine du mot est *anthro* ce qui veut dire 'homme' en Grec (*Sisters of Medea : The Tragic Heroine Across Cultures*, Radulescu, 35). Le sexisme ne se montre pas seulement dans les racines des mots, mais aussi dans la façon dont on parle chaque jour. « One semantic rule which we can see in operation in the language is that of the male-as-norm » (Spender, 3). La valeur par défaut est masculine. Quand on parle d'un groupe de personnes, on utilise toujours le pronom 'ils' n'importe s'il y a des femmes qui font partie du groupe. Par exemple, on a le mot 'femme'. Le mot femme, en anglais veut dire femelle et épouse. En écrivant, les femmes prennent ce langage masculin et le redéfinissent comme un langage universel. Hélène Cixous a dit, « un texte féminin ne peut pas être plus que subversif : s'il s'écrit, c'est en soulevant, volcanique, la vieille croûte immobilière, porteuse des investissements masculins, et pas autrement ; il n'y a pas de place pour elle si elle n'est pas un il ? Si elle est elle-elle, ce n'est qu'à tout

casser, à mettre en pièces les bâtis des institutions, à faire sauter la loi en l'air, à tordre la 'vérité' » (Cixous, 59). En tordant la vérité et en tout cassant les femmes développent une nouvelle forme de discours. C'est ce qu'elle fait, Marguerite Duras. Son écriture est poétique et se développe d'une façon non linéaire avec des tours et des retours.

« L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne » (*L'amant*, Duras, 14). Cixous parle de la femme qui vole le langage et le fait voler ou vole avec le langage (Cixous, 58). Ceci est un aspect très important de l'écriture féminine. Duras survole avec son langage en prenant possession du langage ainsi qu'en ouvrant ses ailes vers la liberté d'expression. Pour prendre le langage des hommes, les femmes doivent le voler à cause de la pensée des hommes que le langage leur appartient. Après avoir pris le langage, Duras donne à ses personnages l'opportunité de voler. Elles volent avec l'expression de langage et de voler comme être humain libre. A cause de l'écriture de Duras, les femmes peuvent explorer ce que c'est être une nouvelle femme. L'écriture de Marguerite Duras se prête à une interprétation d'écriture féminine. Les phrases courtes mélangées avec les phrases longues et les détails peignent une image pour le lecteur comme une œuvre<sup>3</sup> qu'on admire dans un musée. La variabilité des temps du présent et du passé s'inscrit dans le cadre de l'écriture féminine définie par Hélène Cixous.

Je suis la préférée de sa vie. Il vit dans l'épouvante que je rencontre un autre homme. Moi je n'ai peur de rien pareil jamais. Il éprouve une autre peur aussi, non parce que je suis blanche mais parce que je suis si jeune, si jeune qu'il pourrait aller en prison si on découvrait notre histoire. Il me dit de continuer à mentir à ma mère et surtout à mon frère aîné, de ne rien dire à personne. Je continue à mentir. Je ris de sa peur. Je lui dis qu'on est beaucoup trop pauvres pour que la mère puisse encore tenter un procès, que d'ailleurs tous les procès qu'elle a intentés elle les a perdus, ceux contre le cadastre, ceux contre les administrateurs, contre les gouverneurs, contre la loi, elle ne

---

<sup>3</sup> Un autre exemple du sexisme dans le langage. Un œuvre est la collection de travaux, une œuvre est une pièce d'art comme dans un musée.



sait pas les faire, garder son calme, attendre, attendre encore, elle ne peut pas, elle crie et elle gâche ses chances. Celui-là se serait pareil, pas la peine d'avoir peur.

*L'Amant*, Marguerite Duras, 79

En lisant ces passages on voit qu'il y a un rythme typique de Duras. C'est le développement d'une nouvelle femme à travers un nouveau discours. Les phrases courtes sont directes et irréfutables pendant que les phrases longues reflètent les périodes d'hésitation et d'exploration. « Je continue à mentir. Je ris de sa peur. » dit la Fille. On ne questionne pas pourquoi la Fille ment, on ne questionne pas si elle est confortable avec la vie qu'elle a commencé avec cet homme – on le sait déjà. Les phrases courtes sont fortes mais les longues phrases attirent le lecteur encore plus parce que ça nous donne l'opportunité de suivre les pensées du personnage. Les passages sont des récits des pensées de Duras, ce sont des courants de conscience écrits dans un style lyrique. Des fois, les pensées sont un peu circulaires et difficiles à suivre. Duras utilise la longueur des phrases pour s'exprimer dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) aussi.

Elle l'emmène dans un bar plus avant dans les terres, sur une route nationale. Et là ils restent jusqu'au jour venu. C'est là qu'il lui dit qu'il est dans un moment difficile. Elle dit : À votre dernière heure. Elle ne sourit pas. Il dit que oui, que c'est ça, qu'il l'avait cru, qu'il le croit encore. Il sourit d'un sourire forcé. Il lui dit encore qu'il avait cherché dans la ville quelqu'un qu'il voulait revoir, que c'est pour cette raison qu'il pleurerait, quelqu'un qu'il ne connaissait pas, qu'il avait vu par hasard ce soir même et qui était celui qu'il attendait depuis toujours et qu'il voulait revoir coûte que coûte même au prix de sa vie. Que c'était ainsi qu'il était.

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras, 17

Duras présente la scène avec les phrases courtes mais elle présente les pensées de l'homme avec une phrase longue. Il explique son moment difficile en un seul souffle, comme un enfant qui a peur d'être puni, essayant d'expliquer son côté de l'histoire avant que ce soit trop tard. C'est aussi comme s'il ne savait pas vraiment pourquoi il est si inquiet. Il essaie de rationaliser ses sentiments avant de finir la phrase. L'incertitude

de l'homme traverse la ligne d'un homme typiquement « masculin » vers l'homme de Duras. Il a tellement peur tout le temps et son inquiétude que la femme va l'abandonner ne sont pas les traits d'un homme traditionnellement fort, ce sont des traits des êtres humains vulnérables et des hommes de Duras. Comme Hélène Cixous dit dans *La Rire de la Méduse* (1975), « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps... » (Cixous, 37) Duras écrit avec son style à elle pour communiquer avec le monde. L'écriture féminine montre, « qu'on ne peut pas parler d'une sexualité féminine, uniforme, homogène, à parcours codable, pas plus que d'un inconscient semblable » (Cixous, 38). Duras écrit les différentes femmes et les différents hommes d'une façon forte et calculée. Dans un entretien avec Alice Jardine et Anne Menke, Kristeva parle de son opinion sur l'écriture féminine.

*Q: Is it valid or of value to write as a woman, and is it part of your writing today?*

*A: Yes, for me it's really a necessity...the need to write in my own personal name. This seems to me to protect against the risks involved in writing 'as a woman,' for that can end up being a kind of uniform: writing as all women write. So, I think that the necessity of writing as a woman can be maintained under the condition that this is subordinated to the necessity of writing one's own name. Otherwise there is the risk of making writing uniform.*

*Julia Kristeva Interviews, 124*

Kristeva dit que l'écriture d'une femme n'est pas assez, mais l'écriture d'une femme publiée sous le nom de la femme est nécessaire. L'écriture des femmes est unique seulement à cause de la différence des femmes qui écrivent. Duras utilise son écriture unique pour créer une femme également unique. Elle utilise son langage pour démontrer que les femmes ont une voix très forte mais cette voix vient de plusieurs femmes différentes.

La voix de Duras change avec le développement de chaque histoire. *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du nord* (1991) ont une voix qui se développe avec l'âge de la fille.

Throughout *The Lover*, Duras's voice is resolute and dynamic, spoken and silent, childlike and mature. Like the often contradictory and continually evolving voices of adolescence, Duras's voice reflects herself and the context from which she speaks. Typical of adolescence, this identity is mutable and unpredictable (Vickroy 2003).

Toutes les dimensions montrent la variabilité de la voix féminine. La voix pluridimensionnelle peut toucher plusieurs formes de publics. Le changement de voix donne aussi d'autres aspects de l'histoire non linéaire. La parataxe dans les œuvres de Duras donne, dans si peu d'espace, l'image d'une histoire brouillée. Duras écrit, « Il me regarde parler, il ne me quitte pas des yeux, il regarde ma bouche quand je parle, je suis nue, il me caresse, il n'écoute peut-être pas, je ne sais pas » (*L'amant*, Duras, 57-58). En utilisant peu de mots, Duras arrive à bien décrire chaque scène, c'est une voix et un style distingués. La voix dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) est plus mature que la voix de *L'amant* (1984) ou *L'amant de la Chine du nord* (1991). La voix vient d'une femme au lieu d'une fille. Même si la fille est mature pour son âge, il y a encore de la naïveté dans la voix de la femme dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986). L'histoire est racontée par un narrateur dans la troisième personne. Le narrateur veut que le lecteur comprenne tout ce qui se passe dans chaque scène, mais en même temps la voix est très émotionnelle.

La voix qui crie est si claire et si haute que les gens s'arrêtent de parler et attendent comme une explication qui ne viendra pas.

Peu après le cri, par cette porte que la femme regarde, celle des étages de l'hôtel, un jeune étranger vient d'entrer dans le hall. Un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs.

Le jeune étranger rejoint la jeune femme. Comme elle, il est jeune. Il est grand comme elle, comme elle il est en blanc. Il s'arrête. C'était elle qu'il avait perdue. La lumière réverbérée de la terrasse fait que ses yeux sont effrayant d'être bleus. Quand il s'approche d'elle, on s'aperçoit qu'il est plein de la joie de l'avoir retrouvée, et dans le

désespoir d'avoir encore à la perdre. Il a teint blanc des amants. Les cheveux noirs. Il pleure.

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras, 11 – 12

La voix narrative est très investie dans chaque scène. Tout est décrit d'une façon simple et directe pour que le lecteur puisse s'identifier à la scène. En même temps, c'est poétique et émotionnel. La narratrice fait partie elle-même de la scène. Quand elle décrit le cri, on imagine que cette personne imaginaire est là avec tout le monde qui s'arrête pour regarder comment la situation va se dérouler. La façon dont Duras décrit les regards des gens est très intéressante. Le regard de quelqu'un est intime. On peut voir beaucoup dans les yeux de quelqu'un. On voit ce qu'ils pensent et ce qu'ils ressentent. On peut voir la tristesse ou la gloire et la concentration sur les regards de tout le monde est émotionnelle. La phrase 'Les cheveux noirs' n'est pas une phrase complète. Ceci est une démonstration que Duras crée sa propre forme d'écriture. C'est comme si elle s'était interrompue. Elle est trop prise par ses pensées et sentiments. Duras emploie la répétition afin de mettre l'accent sur l'objet d'attention du lecteur. Elle répète 'un jeune étranger' dans le passage mais elle répète aussi 'elle' pour attirer l'attention du lecteur sur les deux personnages de l'histoire. L'ordre de la répétition met l'accent sur la femme. Quand elle compare les deux personnages, Duras compare l'homme à la femme. Cela veut dire que l'homme est féminin et aussi que la femme est plus importante que l'homme. Elle est le centre de l'histoire.

Duras est connue pour les changements de pronoms dans ses œuvres. Dans le film *Hiroshima mon amour*, que Marguerite Duras a écrit le scénario, on voit que les deux personnages principaux n'ont pas de noms. Ils sont seulement connus par les noms de Lui et Elle. Elle joue avec les pronoms pour influencer les scènes dans ses

livres tout en évoquant qu'elle est aussi une de ses nouvelles Femmes. En ne pas donnant aux personnages des prénoms, elle pique un peu de leur personnalité et identité. Dans l'histoire de *L'Amant* (1984), le nom de l'amant est toujours 'le Chinois.' Le lecteur peut interpréter ce fait de plusieurs façons. On peut dire qu'en ne pas donnant à cet homme un nom, Duras montre qu'il n'est pas assez important, il ne le mérite pas, comme s'il n'avait pas autant de signifiante. Marguerite Duras montre que c'est l'histoire d'une fille et pas celle d'un homme. Le Chinois n'est pas le personnage principal. Kristeva parle des noms propres dans son œuvre *Women, Psychoanalysis, Politics*.

Proper names have been compared to demonstratives. For John Stuart Mill, proper names are 'meaningless' (meaning being for him a connotation that implies an attribute). The proper name would then designate a *referent* by a *signifier*, but it would have no *signified*...At all events, a proper name is identified not through intellect but through senses. For Bertrand Russell, proper names are *abbreviations of descriptions*; they describe not particulars but *systems* of particulars, *classes* or *series*. Are they, in fact, the least 'proper' and 'individualizing' of names?

[...]

The proper name surfaces as an indeterminate elaboration on the separation of a particular sign from the general set of signs, but also as a signifier from its referent.

*Women, Psychoanalysis, Politics*, Julia Kristeva, 234

Les noms propres dont Kristeva parle sont seulement utiles dans un cas de signifiant et signifié. Les noms propres donnent une identité aux personnages mais Duras montre que ce n'est pas nécessaire. Kristeva parle de la vérité et la fausseté des noms propres. Le manque d'identité pour les personnages est délibéré. Duras développe l'égalité dans l'écriture quand elle diminue les deux personnages à un niveau humain au lieu d'un niveau de femme et d'homme séparément. Même les féministes sont parfois seulement préoccupées avec un seul modèle de féminisme, et considèrent qu'une féministe doit dire certaines choses et agir d'une certaine manière afin d'être

une 'vraie féministe'. Par exemple, Emma Watson, une féministe moderne, a posé pour la couverture de Vanity Fair en Mars 2017. Sa photo montrait beaucoup de décolleté, dans une petite chemise, sans un soutien-gorge. Plusieurs femmes étaient choquées et déçues par la photo, disant qu'Emma Watson ne sait pas ce que c'est que le féminisme. En vérité Watson offre un exemple de féministe moderne. Le « mauvais féminisme » n'existe pas si votre but est l'égalité des hommes et des femmes. Julia Hartley-Brewer, un annonceur de radio en Angleterre, a dit sur Twitter, « Emma Watson : Feminism, feminism...gender wage gap...why oh why am I not taken seriously...feminism...oh, and here are my tits ! » Emma Watson a réagi en disant, « Feminism is about giving women choice. Feminism is not a stick with which to beat other women. It's about freedom, it's about liberation, it's about equality. I really don't know what my tits have to do with it. It's very confusing. » Les femmes qui ont dit qu'Emma Watson n'est pas féministe à cause de sa photo doivent lire les livres de Duras pour voir que ce qu'Emma Watson fait avec son corps ne minimise pas ce qu'elle dit au sujet du féminisme. Le féminisme est l'acte d'encourager les femmes à sortir de la boîte de ce que c'est une femme selon la société et de prendre possession de leurs corps et du langage. Duras utilise les pronoms pour attirer l'attention sur les autres aspects de l'histoire. Le squelette des personnages attire le lecteur pour qu'ils puissent se sentir comme une partie de l'histoire et comprendre que les femmes sont seulement des personnes avant d'être « femme ». Elles sont différentes des hommes seulement dans le sens biologique. Les actions d'Emma Watson montrent exactement la juxtaposition entre la biologie et la personne dans le corps.

Une autre raison de ne pas lui donner un nom dans *L'amant* (1984) est pour laisser un peu de distance émotionnelle entre Duras, le lecteur, La Fille, et le Chinois. Un peu comme les rôles de sexe, les femmes sont normalement plus émotionnelles que les hommes et alors elles sont souvent plus attachées aux hommes. Mais, comme j'ai déjà remarqué plus tôt, elle montre dans l'histoire que les femmes ne sont pas toujours plus attachées aux hommes. Maintenant elle illustre à travers son langage que les femmes peuvent mettre de distance émotionnelle entre elles et les hommes.

Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec amour qu'il a pour elle. Elle lui dit qu'elle aussi est seule. Elle ne dit pas avec quoi. Il dit : vous m'avez suivi jusqu'ici comme vous auriez suivi n'importe qui. Elle répond qu'elle ne peut pas savoir, qu'elle n'a encore jamais suivi personne dans une chambre. Elle lui dit qu'elle ne veut pas qu'il lui parle, que ce qu'elle veut c'est qu'il fasse comme d'habitude il fait avec les femmes qu'il emmène dans sa garçonnière. Elle le supplie de cette façon-là.

*L'amant*, Marguerite Duras, 48

La femme n'a pas seulement le contrôle de la scène, Duras crée de l'espace entre les personnages. Elle ne veut pas qu'il lui parle. En parlant à quelqu'un, on crée une situation plus intime. En plus, elle le supplie de sortir avec d'autres femmes. La fille appelle sa maison une garçonnière. Elle proclame, déjà sans son opinion, qu'il va rester célibataire. Elle ne veut pas laisser la possibilité d'une relation avec lui pour ne pas être déçue si ça ne marche pas. « En lui faisant du mal elle le protège en se protégeant elle-même, en même temps » (Boireau, 2015).

En parlant de La Fille dans *L'Amant* (1984), Duras commence avec le pronom 'elle'. Avec le développement de l'histoire, le personnage de La Fille se développe aussi. À la fin du livre, Duras utilise la première personne. 'Elle' et 'La Fille' devient 'je'. Selon Collette Guillaumin, « toute femme n'a pas, pour autant qu'elle ait échappé à l'appropriation privée, la propriété de soi-même » (*Question de Différence*, Guillaumin,

34). Marguerite Duras utilise un certain discours pour expliquer que ce n'est pas le cas. En utilisant le 'je,' Duras montre que le personnage a du contrôle sur elle-même. Elle raconte sa propre histoire, ce qui est l'écriture féminine. En utilisant 'la fille' comme nom pour le personnage, Duras nous donne un exemple de comment raconter une histoire. Elle nous emmène dans le processus de la narration de l'histoire. Le pronom 'elle' est une histoire de fiction pour Duras. Le 'je' de l'histoire est le passé où Elle raconte son histoire personnellement. 'La fille' est la transformation du passé au présent à travers la mémoire. Le 'elle' fait plutôt partie du passé et du temps plus près de la vie d'Elle en réalité (*Center for Fiction*, Radulescu). Le personnage de 'je' est plus timide et autocritique que les deux autres personnages.

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé.

[...]

Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans, j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal.

*L'amant*, Marguerite Duras, 9-10

Dans cette scène la Fille critique son apparence, elle n'a pas l'air d'aimer son apparence après avoir âgé plusieurs années. Le 'je' parle du processus de l'âge pendant que le 'elle' parle de ce qui se passe après avoir déjà l'expérience de la vie. La transformation en 'elle' est subtile alors le lecteur doit être assez attentif.

Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit : je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit : c'est moi, bonjour.

*L'amant*, Marguerite Duras, 141-142



Le 'elle' a l'air d'avoir peur de la vie mais elle est aussi plus mature émotionnellement. Elle ignore moins de ces problèmes après avoir vieilli à cause des événements de sa vie. La Femme est au point où elle sait ce qu'elle veut de la relation avec l'homme Chinois. À l'âge de 15 ans, elle ne savait pas encore ce que c'était l'amour. Elle était trop focalisée de l'état de son visage après avoir vieilli de trois ans.

*Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) est un autre roman où l'histoire est seulement d'un 'il' et d'une 'elle'. Duras laisse le lecteur créer des personnages pour eux-mêmes. Hélène Cixous dit, « l'écriture est pour toi » (Cixous, 39). Cixous utilise cet argument pour convaincre les femmes que c'est leur responsabilité de partager leurs voix. L'histoire est complexe alors c'est bénéfique pour le lecteur de pouvoir imaginer sa propre histoire. La complexité de l'histoire est améliorée par la simplicité de l'identification des personnages. Le lecteur peut se concentrer sur les actions dans l'histoire.

Elle se réveille. Elle ne comprend pas tout de suite ce qui se passe. Il est assis sur le sol, il la regarde, légèrement penché sur son visage. Elle a un geste de défense, mais à peine, de se recouvrir les yeux avec son bras. Il le voit. Il dit : Je vous regarde, rien d'autre, n'ayez pas peur. Elle dit que c'est de la surprise, pas de la peur.

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras, 27

Le lecteur se concentre sur les actions des personnages au lieu de l'histoire en général. Comme dans *L'amant* (1984), l'amour est moins important que la réinvention du sexe. On se demande pourquoi l'homme est par terre au lieu d'être sur le lit avec la femme et pourquoi sa réaction en se réveillant est de se défendre. Si Duras nous avait donné des noms pour les personnages, peut-être nous aurions pensé à l'avenir des personnages. Le présent est le plus important. On ne peut pas prédire le futur alors il n'y a pas de raison d'essayer.

Une autre instance de l'écriture féminine est l'emploi du langage sexuel dans les œuvres de Duras, qui est normalement laissé pour les hommes. La société nous fait croire que les femmes ne doivent jamais être vulgaires. « Female sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameter » (Irigaray, 23). Dans *L'amant* (1984), *L'amant de la Chine du nord* (1991), et *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) Duras parle du sexe hétérosexuel et homosexuel ce qui montre qu'elle est dévouée à creuser un autre espace pour les femmes.

Perhaps the discomfort men suffer in contemplating, more or less unconsciously, the sexuality of women is traceable to guilt feelings on their part. The guilt arises, I should think, not only because they think sex is inherently dirty (that is another problem) but because if one deals with women as primarily sexual beings, one is in effect automatically relegating them to subject status; if women are there for the use and enjoyment of men, they are not fully human beings in their own right.

*Language and Women's Place*, Robin Lakoff, 62

Les femmes ne doivent pas parler de cette injustice. Les hommes n'aiment pas qu'on leurs dise quand ils sont trompés. La sexualité explicite fait partie de la révolution de Duras où elle transgresse les règles de la société. Collette Guillaumin annonce, « Nous avons pris calmement le rythme de croisière de notre femellité et avons entrepris de considérer ces choses comme de simples éléments parmi d'autres du déroulement matériel de notre existence » (Guillaumin, 4). Se battre contre le rythme de la 'femellité' est ce qui est du plus beau comme aspects de l'écriture de Duras. Duras ne se fait aucun souci si les hommes ne se sentent pas à l'aise ou confortables, puisque la société utilise des critères différents pour juger le langage des femmes.

If a little girl 'talks rough' like a boy, she will normally be ostracized, scolded, or made fun of. In this way society, in the form of a child's parents and friends, keeps her in line, in her place. This socializing process is, in most aspects, harmless and often necessary, but in this particular instance – the teaching of special linguistic uses to little girls – it raises serious problems, though the teachers may well be unaware of this. If the little girls learn her lesson well, she is not rewarded with unquestioned acceptance on the part of society; rather, the acquisition of this special style of speech will later be an

excuse others use to keep her in a demeaning position, to refuse to take her seriously as a human being. Because of the way she speaks, the little girl – now grown to womanhood – l'll be accused of being unable to speak precisely or to express herself forcefully.

So, a girl is damned if she does, damned if she doesn't. If she refuses to talk like a lady, she is ridiculed as unable to think clearly, unable to take part in a serious discussion: in some sense, as less than full human. These two choices which a woman has – to be less than a woman or less than a person – are highly painful.

*Language and Woman's Place*, Robin Lakoff, 47 – 48

Ce n'est pas le travail de la femme d'assurer que les hommes vivent une vie satisfaisante. Duras n'accepte pas ces deux options illustrées par Lakoff. Elle montre qu'une femme peut être une Femme et une personne au même niveau d'un homme en utilisant le langage normale et divers – pas 'lady-like'. C'est la responsabilité de la femme d'avancer son éducation et de se battre pour une vie qui va lui faire plaisir. En parlant des sujets tabous, Duras montre qu'elle est encore plus socialisée que les femmes de la société. L'égalité des hommes et des femmes est remarquable seulement à cause du fait qu'il y a des mots imprimés sur une page.

La société traditionnelle a l'idée qu'une femme ne peut pas être une personne sexuelle. Simone de Beauvoir a dit, « Se faire objet charnel, proie, contredit le culte qu'elle se rend : il lui semble que les étreintes flétrissent et souillent son corps ou qu'elles dégradent son âme » (Beauvoir 553). L'homme du roman ne remplit pas le « rôle » d'un l'homme exhibant qu'il n'aboutit à rien.

Il dit qu'il veut essayer à tout hasard de prendre le corps avec les mains, sans regarder peut-être, parce qu'ici le regard n'a que faire. Il le fait, il pose en aveugle ses mains sur le corps, il prend les seins, les hanches, dans leur fraîcheur de peau nue...

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras, 28

Duras parle du corps de la femme comme objet sexuel en nommant chaque partie du corps individuellement. « In appropriate women's speech, strong expression of feeling is

avoided, expression of uncertainty is favored, and means of expression in regard to subject-matter deemed 'trivial' to the 'real' world are elaborated. Speech about women implies an object, whose sexual nature requires euphemism, and whose social roles are derivative and dependent in relation to men » (Lakoff, 1973). Duras refuse de parler de la vie en forme d'euphémisme. Elle dit ce qu'elle pense être important et elle le dit souvent d'une façon littérale. *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) est plein de scènes où le corps de la femme est décrit en détail. Duras écrit sans penser aux autres. Le sexe et la violence sont des sujets qui rendent beaucoup de gens inconfortables, mais Duras ne change pas son écriture à cause de la réaction du public.

*L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991) sont deux exemples de l'écriture sexuelle de Duras. Les scènes d'amour entre le Chinois et la Fille sont écrites d'une façon très sensuelle.

L'enfant. Elle est seule dans l'image, elle regarde, le nu de son corps à lui aussi inconnu que celui d'un visage, aussi singulier, adorable, que celui de sa main sur son corps pendant le voyage. Elle le regarde encore et encore, et lui il laisse faire, il se laisse regardé. Elle dit tout bas

- C'est beau un homme chinois.

Elle embrasse. Elle n'est plus seule dans l'image. Il est là. A côté d'elle. Les yeux fermés elle embrasse. Les mains, elle les prend, les pose contre son visage. Ses mains, de voyage. Elle les prend et elle les pose sur son corps à elle. Et alors il bouge, il la prend dans ses bras et il roule doucement par-dessus le corps maigre et vierge. Et tandis que lentement il le recouvre de son corps à lui, sans encore la toucher...

[...]

Il lui dit de fermer les yeux,  
Qu'il va le faire : la prendre.  
De fermer les yeux. Ma petite fille, il dit.  
Elle dit : non, pas les yeux fermés.  
Elle dit que tout le reste, oui, mais pas les yeux fermés.  
Il dit que si, qu'il le faut. A cause du sang.  
Elle ne savait pas pour le sang.

*L'amant de la Chine du nord*, Marguerite Duras, 76-77

Le style de narration de *L'amant de la Chine du nord* (1991) est très détaillé parce que le livre est écrit comme un scénario avec des indications scéniques. Le voyage des mains de l'homme Chinois et de l'enfant est l'exploration des deux personnes. Les détails montrent que Duras ne se préoccupe pas des règles de l'expression des femmes selon Lakoff (1973). Duras n'a pas d'incertitude dans la scène alors la fille n'en a pas non plus. Duras parle du sexe avec des détails qui enlève l'idée glamour de l'amour. En refusant de fermer les yeux, la fille dit qu'elle veut voir la réalité de la vie. Duras nous montre la réalité de la vie aussi. Elle dit au lecteur que c'est temps de voir que les femmes sont plus que capable d'écrire des histoires sur la véracité de la vie et la réalité de l'expérience sexuelle.

Avoir de l'espace pour vivre est un aspect de la vie qui n'est pas souvent apprécié. Quand on se sent submergé par la vie on veut de l'espace physique et émotionnelle. Duras crée un espace pour que la Femme puisse vivre sans sacrifier sa féminité. Virginia Woolf déclare, « a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction ; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved » (Woolf 2). Pour démontrer cet espace, Duras donne à ses personnages des espaces littérales dans ses histoires. « Je ne veux pas dormir dans ses bras, dans sa chaleur, mais je dors dans la même chambre, dans le même lit » (79) dit la fille dans *L'amant* (1984) après avoir fait l'amour avec le Chinois. Elle dit qu'elle n'a pas besoin de lui pour se sentir confortable. Ce n'est pas la responsabilité du chinois de s'occuper la fille. Normalement la chaleur est décontractante mais en ce cas c'est un moyen de dissuasion. Elle est une femme indépendante. La Fille peut vivre avec quelqu'un dans sa vie, mais elle ne veut pas

vivre dans la vie de quelqu'un. Le lit est une allusion à la vie. Elle montre qu'elle peut vivre avec lui mais pas nécessairement dans sa vie. *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) donne à la femme aussi son propre espace.

Elle arrive, elle prend les draps, elle les emporte dans la partie sombre de la chambre. Elle s'enroule tout entière dedans et elle se couche là, contre le mur, sur le sol.

[...]

Plusieurs fois de suite elle ira néanmoins dormir contre le mur, enveloppée dans les draps. Et chaque fois il la ramènera dans la lumière centrale. Elle le laisse ramener. Elle fait ce qu'il dit, elle sort des draps et elle se couche sous la lumière.

*Les yeux bleus cheveux noirs*, Marguerite Duras, 32-33

C'est possible de lire ces extraits et penser qu'ils sont dégradants mais ce n'est pas le cas. La femme décide de dormir par terre. Elle veut être seule et simple. Duras met la femme dans la lumière. L'homme apprécie la femme, il apprécie le corps de la femme mais il laisse son indépendance. Il réalise qu'elle veut dormir seule mais trouve un compromis. Il laisse la femme dormir seule sur le sol mais la façon dont Duras écrit le paragraphe montre que la femme a encore du contrôle de la scène. Les phrases courtes illustrent que la femme sait exactement ce qu'elle veut faire. Elle n'hésite pas même si elle est dans une chambre qui ne lui appartient pas. C'est comme si elle avait déjà une routine.

Les verbes que Duras utilise sont utilisés exprès pour redonner le contrôle aux femmes. Dans ce cas, Duras écrit que la femme se *laisse* ramener ce qui implique que la femme décide quand elle va laisser l'homme un certain pouvoir sur elle. Dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991) quand la fille et l'homme Chinois passent la nuit ensemble, Duras écrit, « Elle dit : il faut la laisser tranquille. Elle est comme ça et elle restera » (*L'amant de la Chine du Nord*, Duras, 81). On voit la répétition du verbe

'laisser.' C'est un mot très important particulièrement quand c'est juxtaposé à côté du verbe 'rester.' Le verbe 'se laisser' est passif et en disant que la femme restera est plus définitif. La femme choisit ce qu'elle va faire et la fille lui dit avec une attitude autoritaire. Les attitudes autoritaires ne sont pas appréciées dans les femmes.

As children, women are encouraged to be 'little ladies'. Little ladies don't scream as vociferously as little boys, are chastised more severely for throwing tantrums or showing temper: 'high spirits' are expected and therefore tolerated in little boys; docility and resignation are corresponding traits expected of little girls (Lakoff, 50-51).

Duras fait l'opposé. Ses personnages disent tout ce qu'elles veulent dire et en plus Duras crée des hommes qui acceptent les femmes comme elles sont. Quand la fille a dit de laisser la femme tranquille, l'homme chinois n'avait pas de réponse. « Il rit. Ils se taisent. » (*L'amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras, 81). L'homme ne se dispute pas. Il a du respect. Il sait qu'elle peut avoir sa propre opinion et elle peut l'exprimer de sa propre façon. En présentant que les femmes ont leurs propres opinions, elle montre aussi que les hommes n'ont pas besoin d'occuper leur rôle traditionnel.

Les symboles pour Duras racontent leur propre histoire. L'eau est un symbole que Duras utilise dans ces trois romans et plusieurs d'autres œuvres pour représenter le voyage. Gaston Bachelard, le philosophe français, dit « L'eau, substance de vie, est aussi substance de mort pour la rêverie ambivalente » (Bachelard, 99). Les idées de Bachelard sont représentées dans les histoires de Duras. Les étendues représentent les rêves et les aventures pour les personnages. Le début de *L'amant* (1984) est la traversée du fleuve pour la fille, quand elle arrive à Saïgon. Comme *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991) sont en gros les mêmes histoires, *L'amant de la Chine du Nord* (1991) commence aussi sur le bac à Saïgon. Les deux histoires se terminent à la mer. La fille part et elle dit adieu à son amant.

Alors le bateau encore une fois disait adieu, il lançait de nouveau ses mugissements terribles et si mystérieusement tristes qui faisait pleurer les gens, non seulement ceux du voyage, ceux qui se séparaient mais ceux qui étaient venus regarder aussi, et ceux qui étaient venus regarder aussi, et ceux qui étaient là sans raison précise, qui n'avaient personne à qui penser.

[...]

Elle aussi c'était lorsque le bateau avait lancé son premier adieu, quand on avait relevé la passerelle et que les remorqueurs avaient commencé à le tirer, à l'éloigner de la terre, qu'elle avait pleuré. Elle l'avait dit sans montrer ses larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amant.

*L'amant*, Marguerite Duras, 135

C'est intéressant que Duras décrive les adieux des autres avant de décrire l'adieu de la fille puisque normalement les sentiments de la Fille sont moins importants. En mettant l'adieu de la Fille près des autres, Duras dit au lecteur de regarder bien et d'analyser les émotions de la Fille. Elle a mûri beaucoup dans les deux dernières phrases même s'il n'y a personne pour la voir. La Fille exprime ses sentiments pour le Chinois et admet qu'elle ressent quelque chose pour lui. Duras explore la sincérité d'un adieu au bord de la mer que Bachelard décrit dans son œuvre *L'eau et les Rêves*.

Ainsi, l'adieu au bord de la mer est à la fois le plus déchirant et le plus littéraire des adieux. Sa poésie exploite un vieux fonds de rêve et d'héroïsme. Il réveille sans doute les échos les plus douloureux. Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. Les inversions sont, pour le rêveur, continues entre ce départ et la mort. Pour certains rêveurs, l'eau est le mouvement nouveau que nous invite au voyage jamais fait. Ce départ matérialisé nous enlève à la matière de la terre.

*L'eau et les Rêves*, Gaston Bachelard, 103

Duras décrit les adieux comme des scènes dramatiques. Quand on lit le passage de Duras on imagine des visages couverts de larmes. C'est intéressant parce que Bachelard décrit l'eau aussi comme « le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement 'noyés de larmes'. » (Bachelard, 113). Mais, la fille ne pleure pas devant l'homme. Elle ne laisse pas ses



yeux noyés. Le mot 'noyés' est associé avec la mort et d'une façon en ne pleurant pas elle laisse son amour vivre.

La couleur de la mer est représentée dans le titre de *Les Yeux Bleus Cheveux Noirs*. L'eau est bleue comme les yeux de la femme. La couleur bleue est calmant et sensuelle mais c'est juxtaposé avec la couleur noire qui est la couleur de la mort. Le sexe et la mort sont deux sujets très fascinants pour Duras.

Self-destruction for love is a particularly Durasian obsession. "You destroy me. You're so good for me," repeats the woman in "Hiroshima Mon Amour" to her lover. I ask her today why sex and death are always entwined for her.

"It's difficult to articulate. It's erotic." She takes a deep breath. "I had a lover with whom I drank a lot of alcohol." She pauses, staring straight at me. Her face is expressionless, her dark eyes are absolutely still. "I'm acquainted with it, the desire to be killed. I know it exists."

*The Life and Loves of Marguerite Duras*, Leslie Garis of The New York Times

Dans l'apparence de la femme, Duras représente les aspects essentiels de l'expérience humaine : la naissance, le sexe, la maternité (*L'eau et les rêves*, Bachelard, 20) et la mort. Même dans la vie réelle, Duras montre qu'elle est vraiment une femme sans définition. Duras n'est pas peur de parler de la réalité. Elle réussit à raconter l'histoire de *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) seulement avec les traits physiques de la femme. Pour l'homme la femme est une aventure, elle est une opportunité pour apprendre ce que c'est un amour vrai. Il a vu cette opportunité le moment qu'il avait vu le bleu de ses yeux. D'autre part, les cheveux noirs de la femme représentent le manque d'opportunité pour l'homme. L'histoire commence avec le bleu et la mer. Dans les trois livres, Duras parle des bruits de la mer, les vagues de la mer. Le bruit représente la vie. Les cheveux noirs représentent la fin de l'histoire quand la femme part. C'est le terminus de la relation entre l'homme et la femme.

## CONCLUSION

S'identifier à un sexe ou à un autre ne doit pas déterminer nos actions dans la société. C'est dommage qu'on aperçoive cette tendance encore aujourd'hui, mais on le voit de moins en moins. GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) a mené une étude en 2017 qui a dit que 12% des millénaires s'identifient comme transgenre ou genre non-conforme. Cela veut dire que plus de jeunes ne veulent pas que leur sexe détermine la vie qu'ils doivent suivre. Cette tendance peut être associée avec l'augmentation d'artistes, comme Duras, qui disent que c'est bien de créer sa propre identité. Pour les femmes, c'est encore plus important de créer notre vie à cause de la différence perçue de pouvoirs entre les hommes et les femmes.

Les œuvres de Marguerite Duras font voir à la société ce que la vie devrait être. Les femmes devraient être encouragées à développer leur propre identité. Les nouvelles femmes montrent que la vie est ce que vous décidez d'en faire. En même temps, Duras démontre elle-même comment créer une vie où on peut être fier de soi-même. C'est temps que la biologie ne décide plus l'avenir d'une femme ou d'un homme. Duras ne disait pas souvent qu'elle était fière de sa vie et elle a écrit des œuvres dont elle n'était pas toujours fière, mais sa passion pour la littérature était remarquable et inexorable.

...I begin by asking about early literary influences. She denies having any. "My mother was a farmer," she says bluntly. "She had no idea what literature was all about."

"Did you know you were a writer when you were young?"

"I never doubted. I wrote when I was 10. Very bad poems. Many children start out writing like that, with the most difficult form."

*The Life and Loves of Marguerite Duras*, Leslie Garis of The New York Times

Duras a créé sa vie sans un exemple d'une femme forte parce qu'elle savait l'importance d'être une femme exemplaire pour la société. Elle ne se souciait pas de partager son histoire avec le monde pendant que la mère de Duras a vécu avec l'idée d'être une femme typique de la société. Dès que Duras était assez âgée, elle voulait être écrivaine alors elle a creusé un espace pour elle-même dans le monde et elle a réussi à inventer un nouvel espace pour toutes les femmes.

Plusieurs filles peuvent lire les œuvres de Duras et elles vont voir comment les femmes peuvent se définir pour elles-mêmes. La féminité n'a rien à faire avec les vêtements ou les hommes, ce n'est qu'à faire avec les sentiments personnels des femmes, leurs ambitions, leurs habiletés. Duras cède la place aux histoires de femmes qui prennent responsabilité de leurs destinées pour que les femmes d'aujourd'hui puissent s'y retrouver. Les règles traditionnelles de la société deviennent de plus en plus obsolètes. Une femme auteur qui réussit à communiquer ses idées est encore plus importante et impressionnante parce que les femmes doivent toujours se battre contre la société pour que quelqu'un les écoute. Duras a réussi à partager ses histoires avec la société. Elle a obtenu le Prix Goncourt en 1984 pour *L'amant* (1984), c'était la première fois que le Prix Goncourt a été dédié à un écrivain confirmé (France 3). Journaliste Olivier Siou de France 3 a dit aussi que même si Duras était confirmée, elle était aussi ignorée par le public. Elle n'a pas laissé ce manque de popularité intervenir dans sa vie. Duras a continué à écrire des œuvres pour elle et pour le monde. Une femme a dit dans un entretien avec France 3 qu'elle avait lu un livre de Duras par hasard. Elle a vu *L'amant* (1984) dans une librairie et elle était attirée par l'histoire. Dès ce moment, cette femme a commencé à lire tous les livres de Duras. Quand Olivier

Siou lui a demandé pourquoi Duras, elle a répondu, « Je ne sais pas pourquoi. » Le 'je ne sais quoi' de Duras est ce qui finit par attirer les lecteurs. Tom Bishop, le président du département de Français à l'Université de New York a dit, « her work doesn't make "a lot of sense," but it does "something else. It allows me to have an insight into the human psyche that I have found unique. I have learned things about humanity through her that others don't teach me." » (qtd in. *The Life and Loves of Marguerite Duras*, Leslie Garis). Les idées uniques nous font réfléchir sur la pluri-dimensionnalité de la vie et le nouvel espace de la femme. Les aspects de la vie comme les vêtements et l'éducation signifient soit la vie indépendante d'une femme soit la vie contrainte d'une femme. Duras représente la vie indépendante de toutes les femmes dans l'espace qu'elle crée. Ses nouvelles Femmes n'ont pas de règles de comment elles doivent s'habiller, comment elles doivent s'exprimer, montrer ou ne pas montrer leurs émotions, comment le pouvoir devrait être divisé dans une relation, ou comment elles doivent utiliser le langage. Les nouvelles femmes ont décidé comment être dans le monde malgré les racines d'une société patriarcale. La rébellion pour les femmes contre la patriarchie a été généralement perçue comme un aspect négatif mais en effet c'est grâce à ce genre de rébellion qu'un vrai changement vers l'égalité des sexes puisse mener au vrai progrès dans toutes les disciplines ainsi que dans la vie réelle.

## Bibliographie

- Adkins, Lisa, and Diana Leonard, eds. *Sex in Question: French Materialist Feminism*. London; Bristol, PA: Taylor & Francis, 1996.
- Anderson, Stephanie. *Le Discours féminin de Marguerite Duras: Un désir pervers et ses métamorphoses*. Droz, 1995.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. José Corti, 1942.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe, 2 vols. Paris: Gallimard* 1 (1949): 949.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*, Knopf, 1953.
- Boireau, Madeleine. "Un Style Incomparable". 2015.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, 1990.
- Capatides, Christina. "Millennials Are Actually Less Likely than Their Elders to Know Someone Who Is Gay, Survey Finds." *CBS News*, CBS Interactive, 31 Mar. 2017.
- Cixous, Hélène, et al. « The Laugh of the Medusa ». *Signs*, vol. 1, no. 4, Summer 1976, pp. 875-893.
- Cixous, Hélène. *Le rire de la Méduse: et autres ironies*. 1976. Galilée, 2010.
- Costello, Katherine A. *Inventing « French Feminism: » A Critical History Dissertation*. Department of Literature Duke University Graduate School, 2016.
- "Décès De Marguerite Duras." Ina.fr, Institut National De l'Audiovisuel – Ina.fr, France 3. Video. 03 March 1996.
- Duras, Marguerite. *L'amant de la chine du nord*, Gallimard, 1991.
- Duras, Marguerite. *L'amant*. Editions De Minuit, 1984.
- Duras, Marguerite. *Les yeux bleus cheveux noirs*, Editions de Minuit, 1986.
- Evans, Mary. "Simone De Beauvoir". *Feminisms: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 44-45.
- "Festival Duras." Ina.fr, Institut National De l'Audiovisuel – Ina.fr, France 2, Video. 09 May 1999.

- Garis, Leslie. "The Life and Loves of Marguerite Duras." *The New York Times*, 20 October 1991. *NYTimes.com*.
- GLAAD. "Accelerating Acceptance". *Harris Poll*. 2017.
- Grobbel, Michaela. *Enacting Past and Present: The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras*. Lexington Books, 2004.
- Guillaumin, Colette. "The Question of Difference". *Feminist Issues*, Fall 1982, pp. 33-51.
- Guillaumin, Colette. "Question De Différence." *Questions Féministes*, no. 6, 1979, pp. 3–21.
- Guillaumin, Colette. "Race and Nature: The System of Marks - The Idea of a Natural Group and Social Relationships". *Feminist Issues*, Fall 1988, pp. 25-43.
- Hellerstein, Nina S. "'Image' and Absence in Marguerite Duras' 'L'Amant.'" *Modern Language Studies*, vol. 21, no. 2, 1991, pp. 45–56.
- Hill, Leslie. *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*. Routledge, London, New York, 1993.
- Husserl-Kapit, Susan, and Marguerite Duras. "An Interview with Marguerite Duras." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1.2 (1975): 423-434.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke, Cornell University Press, 1985.
- Jackson, Stevie. "Why A Materialist Feminism Is Still Possible - and Necessary." *Women's Studies International Forum* 24.3/4 (n.d.): 283-93. Centre for Women's Studies, University of York, Heslington, York, YO10 5DD, UK, 2001. Web. 1 Nov 2016.
- Jellenik, Cathy. *Rewriting Rewriting: Marguerite Duras, Annie Ernaux, and Marie Redonnet*. vol. 156. Peter Lang, 2007.
- Kristeva, Julia, and Ross Mitchell Guberman. *Julia Kristeva, Interviews*. Columbia University Press, 1996.
- Kristeva, Julia, and Toril Moi. "Women, Psychoanalysis, Politics". *The Kristeva Reader*. Columbia University Press, 1986.
- Kristeva, Julia et al. "Women's Time." *Signs*, vol. 7, no. 1, 1981, pp. 13-35.
- Lakoff, Robin. "Language and Woman's Place." *Language in Society*, vol. 2, no. 1, April 1973, pp. 45-80.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". 1975. *Feminisms: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 348-353.

- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Oxford UP, 1999, pp. 833-844.
- Murphy, C. J. "The Other Woman: Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras (review)." *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 36, no. 2, 1990, pp. 288-289.
- Murphy, Carol J. "French Forum." *French Forum*, vol. 24, no. 1, 1999, pp. 109–111.
- Nye, A. "Feminist Theory and the Philosophies of Man (1988)". *Feminisms: A Reader*, Harvest Wheatsheaf, 1992, pp. 203.
- Penley, C. "Laura Mulvey - Commentary". *The Future of an Illusion*, London, Routledge, 1989.
- Radulescu, Domnica. "Thieves of Language: Women's Journeys, Voices, and Visions." *The Center for Fiction*.
- Radulescu, Domnica. *Sisters of Medea: the tragic heroine across cultures*. University Press of the South, 2002.
- Riding, Alan. "Marguerite Duras, 81, Author Who Explored Love and Sex". *The New York Times*, 4 march 1996. *NYTimes.com*.
- Sellers, S.(ed). "Writing Differences: Readings from the Seminar of Hélène Cixous (1988)". *Feminisms: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 195.
- Selous, Trista. *The Other Woman Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*. Monograph Collection (Matt - Pseudo), Yale University Press, New Haven 1988.
- Siou, Olivier. "Marguerite Duras, un écrivain populaire." – Ina.fr, France 3, Video. 04 March 1996.
- Spender, Dale. *Man Made Language*. Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Šrámek, Jiří. « La Fonction des Répétitions dans la composition de L'Amant de Marguerite Duras ». *Études romanes de Brno, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, vol. 48, no. L20, 1999, pp. 718.
- Reza, Yasmina. *Heureux les heureux*. Flammarion, 2013.
- Williams, James S., and Janet Sayers. *Revisioning Duras: film, race, sex*. Liverpool University Press, 2000.
- Williamson, Judith. *Decoding advertisements*. Vol. 4. London: Marion Boyars, 1978.

- Winston, Jane. "Marguerite Duras: Marxism, Feminism, Writing". *Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press. vol. 47, no. 3, October 1995, pp. 345-365.
- Wittig, Monique. "On Ne Naît Pas Femme." *Questions Féministes*, no. 8, 1980, pp. 75–84.
- Wittig, Monique. "One Is Not Born a Woman". *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, 1993, pp. 103-109.
- Woolf, Virginia. *A room of one's own*. 1929. Reprint. New York, 1975.
- Valeri, Walter, ed. *Franca Rame: A Woman on Stage*. Vol. 6. Bordighera Press, 2000.
- Vickroy, Laurie. "'Coming into being': mourning, adolescence and creativity in Duras's *The Lover*." *Journal of Evolutionary Psychology* (2003). *Literature Resource Center*.