



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file: Votre référence

Our file: Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

Le regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras

by

Martine L. Jacquot

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University

Halifax, Nova Scotia

May 1995

@ Copyright by Martine L. Jacquot, 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-08708-5

Canada

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture	07299
Art History	03777
Cinema	09000
Dance	03780
Fine Arts	03577
Information Science	07230
Journalism	03910
Library Science	03999
Mass Communications	07080
Music	04130
Speech Communication	04590
Theater	04650

EDUCATION

- General
- Administration
- Adult and Continuing
- Agricultural
- Art
- Bilingual and Multicultural
- Business
- Community College
- Curriculum and Instruction
- Early Childhood
- Elementary
- Finance
- Guidance and Counseling
- Health
- Higher
- History of
- Home Economics
- Industrial
- Language and Literature
- Mathematics
- Music
- Philosophy of
- Physical

Psychology	0525
Reading	0535
Religious	0527
Sciences	0714
Secondary	0533
Social Sciences	0534
Sociology of	0340
Special	0529
Teacher Training	0530
Technology	0710
Tests and Measurements	0288
Vocational	0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language	
General	0679
Ancient	0289
Linguistics	0290
Modern	0291
Literature	
General	0401
Classical	0294
Comparative	0295
Medieval	0297
Modern	0298
African	0316
American	0591
Asian	0305
Canadian (English)	0352
Canadian (French)	0355
English	0593
Germanic	0311
Latin American	0312
Middle Eastern	0315
Romance	0313
Slavic and East European	0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND
THEOLOGY

Philosophy	0422
Religion	
General	0318
Biblical Studies	0321
Clergy	0319
History of	0320
Philosophy of	0322
Theology	0469

SOCIAL SCIENCES

American Studies	0323
Anthropology	
Archaeology	0324
Cultural	0326
Physical	0327
Business Administration	
General	0310
Accounting	0272
Banking	0770
Management	0454
Marketing	0338
Canadian Studies	0385
Economics	
General	0501
Agricultural	0503
Commerce Business	0505
Finance	0508
History	0509
Labor	0510
Theory	0511
Folklore	0358
Geography	0366
Gerontology	0351
History	
General	0578

Ancient	0579
Medieval	0581
Modern	0582
Black	0328
African	0331
Asia, Australia and Oceania	0332
Canadian	0334
European	0335
Latin American	0336
Middle Eastern	0332
United States	0337
History of Science	0585
Law	0398
Political Science	
General	0615
International Law and Relations	0616
Public Administration	0617
Recreation	0814
Social Work	0452
Sociology	
General	0626
Criminology and Penology	0627
Demography	0938
Ethnic and Racial Studies	0631
Individual and Family Studies	0628
Industrial and Labor Relations	0629
Public and Social Welfare	0630
Social Structure and Development	0700
Theory and Methods	0344
Transportation	0709
Urban and Regional Planning	0999
Women's Studies	0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture	
General	0473
Agronomy	0285
Animal Culture and Nutrition	0475
Animal Pathology	0476
Food Science and Technology	0359
Forestry and Wildlife	0478
Plant Culture	0479
Plant Pathology	0480
Plant Physiology	0817
Range Management	0777
Wood Technology	0746

Biology

General	0306
Anatomy	0287
Biostatistics	0308
Botany	0309
Cell	0379
Ecology	0329
Entomology	0353
Genetics	0369
Limnology	0793
Microbiology	0410
Molecular	0307
Neuroscience	0317
Oceanography	0416
Physiology	0433
Radiation	0821
Veterinary Science	0778
Zoology	0472
Biophysics	
General	0786
Medical	0760

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry	0425
Geochemistry	0996

Geodesy	0370
Geology	0372
Geophysics	0373
Hydrology	0388
Mineralogy	0411
Paleobotany	0345
Paleoecology	0426
Paleontology	0418
Paleozoology	0985
Palynology	0427
Physical Geography	0368
Physical Oceanography	0415

**HEALTH AND ENVIRONMENTAL
SCIENCES**

Environmental Sciences	0768
Health Sciences	
General	0566
Audiology	0300
Chemotherapy	0992
Dentistry	0567
Education	0350
Hospital Management	0769
Human Development	0758
Immunology	0982
Medicine and Surgery	0564
Mental Health	0347
Nursing	0569
Nutrition	0570
Obstetrics and Gynecology	0380
Occupational Health and Therapy	0354
Ophthalmology	0381
Pathology	0571
Pharmacology	0419
Pharmacy	0572
Physical Therapy	0382
Public Health	0573
Radiology	0574
Recreation	0575

Speech Pathology	0460
Toxicology	0383
Home Economics	0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences

Chemistry	0485
General	0485
Agricultural	0749
Analytical	0486
Biochemistry	0487
Inorganic	0488
Nuclear	0738
Organic	0490
Pharmaceutical	0491
Physical	0494
Polymer	0495
Radiation	0754
Mathematics	0405

Physics

General	0605
Acoustics	0986
Astronomy and	
Astrophysics	0606
Atmospheric Science	0608
Atomic	0748
Electronics and Electricity	0607
Elementary Particles and	
High Energy	0798
Fluid and Plasma	0759
Molecular	0609
Nuclear	0610
Optics	0752
Radiation	0756
Solid State	0611
Statistics	0463

Applied Sciences

Applied Mechanics	0346
Computer Science	0984

Engineering	
General	0537
Aerospace	0538
Agricultural	0539
Automotive	0540
Biomedical	0541
Chemical	0542
Civil	0543
Electronics and Electrical	0544
Heat and Thermodynamics	0348
Hydraulic	0545
Industrial	0546
Marine	0547
Materials Science	0794
Mechanical	0548
Metalurgy	0743
Mining	0551
Nuclear	0552
Packaging	0549
Petroleum	0765
Sanitary and Municipal	0554
System Science	0790
Geotechnology	0428
Operations Research	0796
Plastics Technology	0795
Textile Technology	0994

PSYCHOLOGY

General	0621
Behavioral	0384
Clinical	0622
Developmental	0620
Experimental	0623
Industrial	0624
Personality	0625
Physiological	0989
Psychobiology	0349
Psychometrics	0632
Social	0451



Je dédie cette thèse à ma fille *Mélotlie*
née le 11 février 1991
au beau milieu de la rédaction de cet ouvrage
et à mon fils *Thibault*
né le 10 mars 1993
dans la phase de correction

Table des matières

Table des matières	v
Résumé	vi
Abstract	vii
Remerciements	viii
Introduction:	1
Chapitre 1: Le regard de l'imaginaire: une écriture aveugle	29
Chapitre 2: L'oeil et la caméra	74
Chapitre 3: Les confins de la folie dans l'oeuvre durassienne: table rase et / ou clairvoyance	105
Chapitre 4: Les écrans symboliques	142
- 1 - L'autre	144
- 2 - L'autre couple	165
- 3 - Les miroirs	185
- 4 - Les fenêtres	200
- 5 - La mer	212
- 6 - Brouiller l'écran du regard	228
- 7 - L'écran noir	253
Conclusion:	272
Bibliographie	295

Résumé

Marguerite Duras est l'une des auteures et cinéastes dont l'oeuvre a le plus marqué le vingtième siècle. Cette thèse a pour but d'examiner l'ampleur et le rôle du regard à travers cette oeuvre. Sans limiter notre étude à l'analyse thématique, nous observerons à quel point la vie et l'oeuvre sont interreliées, comment les deux arts se complètent, et nous aborderons également des thèmes paradigmatiques du regard tels que la clairvoyance, le voyeurisme, ou l'aveuglement. Le regard sera vu à travers le geste d'écrire aussi bien qu'à travers celui de filmer, tout autant que par le biais de la folie et de ce que nous nommerons les écrans symboliques, c'est-à-dire des espaces physiques ou mentaux qui servent de base à la rencontre des regards, de lieu de révélation de soi et, par extension, de l'autre, ou de lieux autant de fuite que d'errance, de mise en disponibilité de soi que d'abstraction au monde.

Nous montrerons que, l'amour étant impossible dans l'espace romanesque durassien, le seul geste possible qui pourra tenir lieu de la relation amoureuse sera le regard, qui remplacera toute action, voire tout dialogue. Par conséquent, «regarder» se substituera à «garder», et «voir» à «avoir» ou «savoir», le regard remplaçant toute possession ou tout assouvissement. Ceci éclairera la constante des comportements et des destins durassiens.

Abstract

Marguerite Duras is one of the authors and filmmakers whose work has had the largest impact on the twentieth century. This thesis aims at examining the width and the role of the act of looking throughout Duras's work. Without limiting our study to a thematic analysis, we shall see how much her life and her work are interrelated, how much the two arts - writing and filmmaking - are complementary, and we shall also deal with paradigmatic themes related to the act of looking such as clairvoyance, voyeurism or blindness. The act of looking will be seen through the act of writing as well as that of filming. Its relationship to madness will, further, be explored, and, in particular, those areas or objects we may call symbolic screens will be carefully analyzed in the context of the poetics of *le regard*. The latter screens include physical or mental spaces that may serve as meeting grounds for those who try to communicate with their eyes. They turn into places where the self is being revealed to itself as well as to other selves, places offering a haven for those who try to escape their situation, places through which transients pause briefly before disappearing, places that offer as many opportunities to be oneself, open to new experiences, as chances of forgetting about the outside world.

We shall show that, love being impossible in Duras's work, "to keep" (*garder*) will be replaced by "to look" (*regarder*), and "to have" (*avoir*) or "to know" (*savoir*) by "to see" (*voir*), the act of looking acting as a surrogate for possession or satisfaction. The only movement that can possibly replace a love relationship is the act of looking, and it not only replaces the need for telling stories, it also replaces dialogue. This new perspective will shed light on how constant behavioral patterns and the fate of individuals are in Duras's work.

Remerciements

Je désire remercier le Conseil de Recherches en Sciences humaines de m'avoir accordé une bourse d'études pour les années universitaires 1990-1991 et 1991-1992, ainsi que le Research Development Fund at Dalhousie University qui m'a permis de compléter mes recherches en France durant l'été 1992.

Mes remerciements vont bien entendu à mon directeur, le professeur Michael Bishop pour son aide précieuse ainsi qu'au comité d'études de troisième cycle et à ma lectrice externe, la professeure Mair Verthuy.

Ma reconnaissance va également à ma famille, en particulier mon compagnon Dominique, pour ses encouragements constants.

Introduction

Oeuvre toujours ouverte, couvrant plus d'un demi-siècle, la démarche romanesque de Marguerite Duras nous frappe par une profonde unité, qui se révèle, paradoxalement, dans les textes les plus récents, grâce auxquels s'éclairent les références obliques éparses à travers l'oeuvre. Lectures et relectures nous ont amené à voir l'importance primordiale du regard dans cette oeuvre, un regard absolu, impitoyable, douloureux - mais par lequel se justifie une entreprise romanesque et filmique que l'on ne peut réduire à l'un des avatars du Nouveau Roman, qui affirme clairement sa dynamique interne, et nous fascine par la cohérence de la thématique et de la recherche formelle.

Importance primordiale du regard: le regard absolu

L'art occidental, dans son ensemble, est particulièrement marqué par l'importance accordée au regard et au visuel, ce que certains critiques ont pu appeler, souvent pour en souligner le côté dangereusement réducteur, le «discours de l'oeil»¹. L'inscription graphique du texte littéraire accentue encore l'importance de cette entreprise: lire, c'est *voir*; *voir*, c'est savoir.

¹ On pense en particulier à Madeleine Ouellette-Michalska et à son ouvrage **L'Échappée des discours de l'oeil**.

L'œuvre romanesque, dès ses débuts, s'est voulue descriptive, offrant, par le travail des réalistes et des naturalistes du dix-neuvième siècle, un point de vue apparemment objectif, neutre, omniscient en quelque sorte. Depuis la fin du dix-neuvième siècle, cette objectivité, cette pseudo-neutralité, cette omniscience de la vision narrative n'ont cessé d'être remises en question, l'affirmation croissante de l'importance du visuel ouvrant, paradoxalement, des possibilités de points de vue multiples, de mise en situation du *regard* lui-même, de réflexion sur celui-ci. L'envahissement progressif de tout l'espace culturel occidental par le cinéma et les techniques audio-visuelles plus récentes modifie aussi bien notre sens de l'espace que notre présence dans le temps, nos techniques d'écriture que l'économie de la création artistique.

François Mauriac a défini le Nouveau Roman, ou roman objectal, des années 1950 comme "l'école du regard". Alain Robbe-Grillet, dans **Pour un nouveau roman** (1969) avait tenté de définir la vision des "nouveaux" romanciers comme une volonté de sortir des cadres de référence littéraires et conventionnels qui avaient été posés avant eux: en d'autres mots, d'ouvrir le texte à une pluralité de points de vue qui serait en prise plus directe sur le réel. Plusieurs nouveaux romanciers iront d'ailleurs vers le film, à commencer par Robbe-Grillet lui-même, pour saisir plus directement cette réalité ondoyante et multiple. Marguerite Duras, pour sa part, est difficilement classable parmi les nouveaux romanciers, bien que certains critiques la rattachent sans hésiter à ce mouvement, et sans doute avec raison¹; en effet, on serait tenté de classer un roman comme **L'Amour** (1971) parmi les nouveaux romans, car comme dans **L'Emploi du temps** (1956) de Butor ou **Les Gommages** (1953) de Robbe-Grillet, les personnages errent, marchent sans but, à la recherche de quelque secret. Mais l'œuvre de Duras, qui ne s'est jamais voulue porte-parole d'un

¹ Il est en effet parfois paradoxal de classer un auteur au sein d'une école littéraire ou d'une autre, comme c'est le cas par exemple de Baudelaire que certains critiques rangent parmi les Romantiques, d'autres parmi les Parnassiens. Il ne faut pas oublier qu'une école, ou un mouvement littéraire, est délimité dans le temps, après coup, par les critiques, mais que les auteurs écrivent dans un mouvement de continuité, et que toute œuvre évolue avec son auteur, tout en reflétant son époque, et peut donc se trouver à cheval dans le temps et dans le style sur deux ou plusieurs mouvements, comme c'est le cas, à notre sens, de Duras.

mouvement ou d'une idéologie, se refuse à tout classement. Elle a, certes, été associée de près, et fort longtemps, aux Éditions de Minuit, haut lieu du Nouveau Roman; il ne fait guère de doute qu'elle a cherché, au cours des années, à échapper au roman descriptif-narratif de type traditionnel; en outre, elle est certainement l'auteure qui répondrait le mieux à la définition de Mauriac: chez elle, l'acte de *regarder* prédomine. Il dépasse de loin celui de la parole, ou tout autre geste kinésique. On n'est guère surpris de voir que, comme Robbe-Grillet, mais avec une constance plus grande et plus de détermination encore, elle s'est tournée vers le cinéma elle-même, comme si la littérature ne pouvait se faire suffisamment plurielle, les points de vue sur le réel suffisamment mobiles, sans ce recours qui prolongeait, et nourrissait en retour, le texte littéraire.

En effet, si l'on ouvre n'importe quel texte durassien au hasard, le verbe *regarder* ou toute autre expression paradigmatique apparaîtra sur la page au moins une fois. D'où peut bien venir cette importance? L'oeil-caméra a sans doute précédé dans l'écriture l'utilisation de la caméra au sens propre; mais l'influence du film, et non seulement la conscience du visuel à l'état brut, est indéniable sur toute littérature de la seconde moitié du vingtième siècle, tout comme l'influence de la photo fut considérable sur la peinture de la seconde moitié du dix-neuvième. En effet, Duras écrit, à partir des années 1950, dans un contexte où le film est en train de devenir, par rapport à la littérature, l'art majeur, ramenant souvent celle-ci au second plan. Mais de telles explications ne sont pas suffisantes: l'importance du *regard*, la continuité de sa présence dans l'écriture durassienne, dénote un élément central, essentiel, incontournable de l'oeuvre, qui resterait incompréhensible sans lui. Ce n'est pas simplement de technique romanesque qu'il s'agit: chez les personnages durassiens eux-mêmes, le *regard* est essentiel, que ce soit dans les rapports avec les autres dans l'espace, ou dans les rapports avec les autres ou soi-même dans le temps. Le *regard* est un besoin primordial dans le texte durassien.

Dans un de ses romans les plus récents, **L'Amant de la Chine du Nord**, écrit dans les années 1990 et racontant une séquence importante dans la

vie de l'auteure, située dans les années 1920,¹ Duras introduit un élément qui amène une réponse à notre question. Ce roman est par excellence celui de la confiance, des origines, de la genèse. On y retrouve des thèmes qui avaient déjà été abordés directement - car bien d'autres textes traiteront également de la confiance mais sous un aspect plus déguisé -, dans **Un Barrage contre le Pacifique**, repris dans **L'Éden cinéma**, approfondis dans **L'Amant**, et enfin mis à jour dans **L'Amant de la Chine du Nord**. A chaque fois, l'auteure va plus loin dans sa propre histoire, comme le sujet d'une psychothérapie irait plus loin dans sa version, démentant certains faits, ajoutant petit à petit un détail révélateur et qui viendra expliquer tout ce qui a suivi, en l'occurrence la genèse de l'oeuvre. A chaque fois, le regard durassien va plus loin, comme mûri après une longue préparation, après une longue gestation, et à travers lui tout se transforme et se forme en même temps.

Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, la jeune fille repoussait les avances de M. Jo, être ridiculisé jusque dans la diminution de son propre nom par rapport à celui du frère idéalisé, Joseph; elle exploitait sa fortune et se moquait ouvertement de lui. C'était lui qui la regardait, alors qu'elle vendait, en quelque sorte, son image, pour satisfaire le regard assoiffé du jeune homme. Dans **L'Amant** elle se laisse aimer de lui et tolère que sa famille rie de lui, mais ne laisse jamais savoir si ses sentiments sont réciproques. Ici, les regards se croisent, à travers les larmes et la douleur d'une séparation imminente. Dans le dernier roman, elle avoue son amour inconditionnel et immortel pour le Chinois, au-delà de la différence d'âge, de race et de culture, et elle en fait un personnage fort, plus fort que les frères et finalement accepté de la mère. Dans ce roman, enfin, le regard que la jeune fille pose sur le jeune homme prend la

¹ Il ne faut pas oublier, si l'on veut bien comprendre l'importance du regard dans l'oeuvre de Duras, que celle-ci est à bien des égards marginale, autant de part sa naissance que par ses choix: d'abord, elle est française, mais étrangère, car elle grandit en Indochine, puis elle est d'ailleurs, à nouveau étrangère, quand elle vit finalement en France. De plus, dans sa façon de vivre, elle offre une tendance pour la marginalité dès sa liaison avec le Chinois, sa relation avec les membres de sa famille, en particulier son plus jeune frère. De même, l'on peut noter son appartenance, même si brève, au Parti Communiste, d'où elle se sentira vite exclue. Enfin, en tant qu'écrivaine, il est certain qu'elle a dû se sentir «différente», étrangère, seule aussi, et avant tout, marginale.

signification de ce que nous nommerons "le regard absolu", celui qui englobe tout, remplace tout, et ne mourra jamais. D'objet donné à voir, la jeune fille est devenue sujet regardant. Dans ce texte, la narratrice n'exploite plus son partenaire, mais lui, par contre, aide la famille, et il ne sera jamais oublié de la jeune fille à travers toute une vie d'amants et d'écriture, une oeuvre dans laquelle tout amour sera, comme celui-ci, plus fort que tout mais voué à une sorte d'avortement, acculé dans une voie sans issue, destiné à une fin prématurée: le vrai amour, celui de la Française pour l'Allemand dans **Hiroshima mon amour**, par exemple, sera déchiré par la mort, séparation forcée. Cette liste de textes durassiens nous prépare à la lecture du dernier roman, de type plus confidentiel, liste qui laisse sentir la progression du rôle du regard au détriment de l'action ou du dialogue.

La compréhension de cette notion nous permet de jeter un regard neuf en arrière sur l'oeuvre de Duras, et d'en saisir un sens nouveau: les femmes abandonnées ou vivant un mariage de convenance vivront des vies apparemment ordinaires, comme Lol V. Stein ou Anne Desbaresdes, avec ce premier amour perdu qui dort en elles. L'amour touchant à l'incohérence, les mariages durassiens touchent à la cohérence de surface. Les femmes retrouveront les traces de cet amour endormi en vivant une aventure, comme dans une relation interposée, par procuration. Elles lutteront contre la folie, oublieront puis se souviendront, car tout est gravé à tout jamais sur le film intérieur de la mémoire. Tout est entré dans ce grand film par le biais du *regard*, des yeux qui ont su *voir* et *garder* les images qui y sont conservées à l'abri du temps. Car, comme l'écrit Madeleine Alleins: «Survivre à l'amour est un scandale, [...] il n'y a pas en réalité oubli et recommencement mais une continuité cachée par les occultations de la mémoire.»¹ L'amour est un phénomène plus qu'un sentiment ou une émotion. Il n'est pas nécessairement lié à l'être aimé, mais inhérent au personnage qui est capable ou non d'amour, et qui une fois marqué par ce phénomène qui, comme nous le verrons, pénètre l'être par le biais du regard, ne sera plus capable de le dépasser: «Il entre une

¹ Madeleine Alleins, **Marguerite Duras, Médium du réel**, p13.

douleur discordante, la brûlure d'une relation nouvelle entrevue mais déjà forclose. Ou comme s'il l'eût aimée déjà en d'autres femmes, en un autre temps.»¹ L'amour est une sorte de maladie incurable, maladie de l'amour qui se transforme en maladie de la mort. La mort et la séparation deviennent souvent synonymes chez Duras. Ainsi **Césarée**: «Arrachée à lui / au désir de lui / en meurt.»² Sans le *regard* pour lier les personnages, l'histoire ne peut que flotter à la dérive.

Mais fermons cette importante parenthèse et revenons à **L'Amant de la Chine du Nord**. Ici, il y a plus que la révélation d'un amour impossible, du seul amour qui soit. Il faut que Duras arrive à la fin du roman pour avouer que si elle a dû se séparer de son amant, ce n'est pas seulement parce qu'elle devait aller étudier en France - motif évoqué dans **L'Amant** -, mais parce que celui-ci devait se marier, ordre de sa famille, à une inconnue choisie depuis longtemps par les familles respectives. Il aura fallu tous ces livres pour dire ce déchirement de l'amour, pour toujours. Mais si la jeune fille blanche ne peut pas être choisie, si le jeune homme ne peut briser la loi chinoise et désobéir à son père, par contre l'enfant a sur la future épouse un privilège important et fondamental: celui, comme nous l'avons dit, d'avoir le droit de *regarder* son amant. Ceci prend, dans le contexte culturel et historique, une importance extrême, et ce fait prendra une ampleur considérable dans l'oeuvre entière de Duras. L'amant chinois dit, juste avant leur séparation, à propos de sa fiancée: «Elle n'a pas encore le droit de me regarder. [...] Les femmes chinoises elles entrent dans le rôle de l'épousée quand elles ont eu le droit de nous voir, presque à la fin des fiançailles.»³ La jeune fille, dans ce sens, est déjà la femme du Chinois, bien avant l'autre.⁴

¹ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p189-90.

² Marguerite Duras, **Césarée**, p88.

³ Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du nord**, p211.

⁴ Dans **India Song**, le vice-consul crie: «Gardez-moi!» (p61) à l'attention d'Anne-Marie Stretter, signifiant probablement également «regardez-moi», car elle est celle qui pourra supporter son regard sans vie, où l'amour n'a pas encore pénétré. D'ailleurs, il l'appelle «Anna-Maria *Guardi*» (p62), de son nom de jeune fille, «son nom de Venise», nom qui signifie *regarder* en italien. Cette phrase rappelle le passage de **Abahn Sabana David**: «Nous sommes venus te garder. - Gardez-moi,» (12) qui pourrait aussi se lire «regardez-moi»,

Le privilège de *regarder* se substitue donc à celui de *garder*. La jeune fille perdra le corps de l'amant, qu'elle peut pourtant encore *regarder*. L'acte de *regarder* devient donc très important. Il prend le sens de *garder* pour toujours, de façon répétitive, insistante, obsessionnelle et transformationnelle, l'image gravée en soi, dans la mémoire, sur l'écran des souvenirs et de l'imaginaire, image qui va devenir plus réelle, plus présente que la réalité. De même, l'acte de *voir* est lié à celui de *savoir* ou d'*avoir*: Duras jeune fille a connu une histoire qu'il lui a été donné de garder en elle (d'avoir avec elle) comme mine où puiser toute sa vie matière à écrire (son savoir). Regard et non-regard deviennent dans l'oeuvre durassienne synonymes de savoir et non-savoir; mais le regard n'est pas simplement la volonté réductrice de posséder et de déterminer, mais un désir d'aller au-delà, de découvrir, de saisir ce qui ne pourrait être saisi autrement, car à peine esquissé peut-être: «Voir c'est comprendre [...]. Exercice complet de la personne, le regard, fondé sur une certaine passivité du moi appelé à devenir un calme miroir où le réel aura latitude de se refléter, a besoin d'être relayé par un travail d'élaboration propre à cerner l'identité de l'objet. Ouverture sur le monde, le regard annonce l'ouverture à l'autre, ébauche une connaissance de l'autre...»¹ C'est ce que nous avons décidé de nommer - insistons de nouveau sur ce point - le *regard absolu*: absolu parce que complet, définitif, unique. En effet, le regard posé sur l'amant va au-delà des apparences; il pénètre les profondeurs insondables de l'être, lie pour toujours, en créant une image irremplaçable de l'amour-passion. En englobant l'image de l'autre et l'instant présent dans ce regard total, le personnage effectue le même geste que Duras quand elle recrée le visage de ses dix-huit ans sur une photo qui n'a jamais été prise, mais qu'elle avait nommée "absolue" parce qu'elle existait de façon immuable sur l'écran de sa mémoire, aussi réelle que si elle avait véritablement existé. Ainsi gravée dans le souvenir, l'image première de l'amour devient unique, irremplaçable, et impossible à dépasser. Ce regard absolu ne se contente pas de fixer l'image, il remplace et

car il sait que le regard des autres est aveugle et qu'il pourrait leur communiquer un peu d'amour.

¹ Madeleine Alleins, **Marguerite Duras, Médium du réel**, p12.

dépasse toute action devenue inutile, superflue, car il semble que tout soit vécu à travers ce regard-là.

Cette importance centrale et primordiale du *regard* se retrouve dans toute l'oeuvre. Ainsi, dans les romans durassiens, il y aura disparité entre une imagination débordante et une grande passivité physique. Madeleine Alleins écrit à propos de Jacques Hold, narrateur du **Ravissement de Lol V. Stein**: «Découvrant que le regard est silence de soi, passage à autrui, il est prêt à renoncer à tout un mode de connaissance, de jouissance: "À la voir, je pense que cela sera suffisant pour moi, cela, de la voir et que la chose se ferait ainsi, qu'il serait inutile d'aller plus avant dans les gestes, dans ce qu'on va dire." Transformée, Lol est transformante. Elle brûle les apparences, bafoue le convenu, projette la lumière sur ce qui était passé inaperçu.»¹ S'il ne peut pas être l'amant de Lol, il lui sera peut-être suffisant de la *voir*. Tout se passera au niveau du non-dit, du silence, de l'immobilité, mais l'histoire existe au niveau du *regard*. Derrière cette immobilité apparente, le *regard* prend des proportions débordantes, allant jusqu'à l'envoûtement: Lol se contentera de *voir* danser son fiancé avec la femme qui le lui ravit, ou encore elle préfère *regarder* de l'extérieur un autre couple faire l'amour à l'intérieur, que d'être avec l'homme qu'elle a suivi. Il en est de même pour de nombreux autres personnages durassiens. Le besoin de *regarder* celui qu'on perd, ou de *regarder* l'amour intangible, pourrait passer pour du voyeurisme: comme nous le verrons, ce n'est cependant pas le cas dans le contexte durassien.

L'interdit, très tôt, règne partout: l'interdit de l'amour-passion pour le Chinois, l'interdit de l'amour-inceste pour le frère, l'interdit de l'amour-tendresse pour l'amie Hélène Lagonnelle, à cause des lois sociales. Dans les livres, l'amour est toujours impossible et il fait place à un besoin de *voir*, «de participer à l'acte sexuel entre des tiers amants. [...] Tout se passe comme si les personnages de Duras, une fois avertis du secret, veulent retrouver à tout prix ce moment privilégié où leur sensibilité a basculé dans leur fantasme.»²

¹ *ibid.*, p118.

² Marc Saporta, *L'Arc*, p69.

Voir, d'une certaine manière, devient synonyme de participer. Les verbes *voir* ou *regarder*, ou toute autre expression paradigmatique, vont plus loin que leur sens premier, jusqu'à signifier se souvenir ou imaginer. L'expression «je vois» peut remplacer le passage au noir ou le flou enchaîné fréquemment utilisés au cinéma. Elle permet de faire revivre un événement antérieur significatif, ou encore de l'imaginer.

L'amour devenu intangible ne pourra plus être vécu que dans la folie, ou par procuration (ou projection, dans le double sens du terme de l'interposition et de la vision cinématographique), et aura tendance à mener à la mort, symbolique ou réelle. Le *regard* pourra donc aller jusqu'à une certaine forme de voyeurisme qui, n'ayant rien à voir avec les stéréotypes, n'est en fait qu'un acte de témoignage, afin de vivre la passion des autres de loin, comme au cinéma. Car comme pour l'héroïne du **Ravissement de Lol V. Stein**, on a ravi l'amant de la jeune Duras. Cette séparation brutale devient meurtre dans certains textes, ou tout au moins brutalité ou absurdité. Seule cette approche de l'amour est possible car le véritable amour, devenu impossible, est mis entre parenthèses, oblitéré du réel: «L'envie d'être au bord de tuer un amant, de le garder pour vous, pour vous seul, de le prendre, de le voler contre toutes les lois, contre tous les empires de la morale, vous ne la connaissez pas, vous ne l'avez jamais connue?»¹. D'ailleurs dans **L'Amant**, la séparation, la discontinuité du regard, ressemblait à une forme de mort, dans l'image du bateau sombrant dans la mer en s'en allant vers l'horizon: «Et puis à la fin, la terre emportait la forme du bateau dans sa courbure. Par temps clair on le voyait lentement sombrer.»² Ce bateau qui coule, c'est le moment où l'histoire bascule, où l'image se transforme en souvenir, car le regard n'a plus de support concret. En d'autres mots, il n'y a plus que vers l'intérieur que l'on peut encore *regarder* car il n'y a plus rien de visible à l'extérieur. La séparation est proche de la noyade, du suicide. Il y a quelque chose de définitif et d'inéluctable dans l'aboutissement de l'amour, et il en résulte une image fixée

¹ Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p45.

² Marguerite Duras, **L'Amant**, p135.

dans le temps, à un âge qui reste en suspens.¹ Beaucoup d'héroïnes auront ainsi un âge figé à dix-huit ans: la narratrice dans les trois **Aurélia Steiner**, Alissa dans **Détruire dit-elle**, Lol dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**. par exemple; leurs vies sont restées comme suspendues depuis ce temps-là. Elles sont dans l'obscurité, à la recherche de l'image perdue, que leur regard avait un jour saisie.

Ainsi, l'amour et le *regard* seront dans toute l'oeuvre plus que jamais liés: «Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir.»² Par conséquent, ceux qui n'ont pas connu la douleur de vivre l'amour impossible, le seul qui soit chez Duras, sont aveugles, et ceux qui ne savent pas aimer sont invisibles: «Silence. Ils regardent par les baies d'invisibles clients. Et, parmi eux, Elisabeth Alione et son mari.»³

Par conséquent, puisqu'une seule image saisie sur le vif, par le biais de ce regard absolu, ne peut tenir lieu de l'amour, les personnages durassiens se contentent souvent de se regarder, sachant que rien d'autre n'aboutirait, et sachant aussi que tout nouveau regard est vain puisque le support de l'image absolue est évanoui, et que toute tentative de relation nouvelle est calquée sur une vision interrompue. Le regard dépasse donc tous les interdits, et projette une histoire sans issue ou inexistante sur l'écran de l'imaginaire, comme c'est très évident dans le cas de **Moderato Cantabile**. Comme par compensation pour pallier cette impossibilité de vivre l'amour absolu, l'écriture arrive et tente de combler l'espace vide. A propos de la femme qui servit de modèle pour le personnage d'Anne-Marie Stretter, Duras déclare: «C'est cette femme qui m'a amenée à pénétrer dans le double sens des choses. [...] Elle m'a amenée à

¹ L'amour et la mort, dans toute l'oeuvre durassienne, se rejoignent, depuis la femme qui a inspiré à Duras le personnage d'Anne-Marie Stretter pour qui un homme s'était suicidé par amour. De plus, dans la vie de l'auteure, les deux thèmes se sont souvent croisés, et il s'y est ajouté le thème de l'enfant: l'enfant abandonné par une mendiante que la mère de Duras recueille, offre à sa fille, à l'âge de 12 ans, et qui meurt malgré ses soins; le frère tant aimé, qu'elle appelait souvent «mon enfant», qui meurt loin d'elle en Indochine; le fruit de l'amour, l'enfant mort-né qui déchire la jeune mariée qu'est alors Duras.

² Marguerite Duras, **Emily L.**, p139

³ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p107.

l'écrit peut-être.»¹ Cette femme, qui semblait à la fois douceur et source de douleur, porteuse de vie tout autant que de mort, a représenté dans la vision de la future écrivaine l'annulation de toutes les oppositions dialectiques de ce qui fait le monde. La force destructrice ou réductrice de l'amour impossible se transforme donc, par le biais d'un certain regard, en écriture, force motrice qui recrée, compense, et atteint une certaine permanence.

Regard sur le contexte littéraire: entre existentialisme et Nouveau Roman

L'œuvre de Duras se trouve à cheval sur plusieurs étapes de l'histoire littéraire: de débuts relativement traditionnels, elle va vers une forme de texte épuré que l'on a trop facilement tendance, comme nous l'avons déjà souligné, à assimiler à celle des nouveaux romanciers, simplement parce qu'elle a tenté de faire du roman une recherche, à partir d'un certain tournant dans sa trajectoire.

Mais qu'est-ce au juste que le Nouveau Roman? En 1958, l'année de la parution de **Moderato Cantabile**, Roland Barthes écrivait: «Il paraît que Butor est le disciple de Robbe-Grillet, et qu'à eux deux, augmentés épisodiquement de quelques autres (Nathalie Sarraute, Marguerite Duras et Claude Simon [...]), ils forment une Nouvelle École du Roman. Et lorsqu'on a peine - et pour cause - à préciser le lien doctrinal ou simplement empirique qui les unit, on les verse pêle-mêle dans l'avant-garde.»² Si Butor comme Nathalie Sarraute écriront bien tous deux des réflexions sur la forme romanesque, le seul "manifeste" visant à faire école reste celui de Robbe-Grillet, qui va jusqu'à nier aux romanciers futurs la possibilité d'écrire selon les conventions

¹ Marguerite Duras, **Marguerite Duras**, p84.

² Roland Barthes, in **Arguments**, repris dans **Essais critiques**, ed du Seuil, 1964.

acceptées depuis le dix-neuvième siècle. Les nouveaux romanciers partagent-ils un traitement du temps, un usage du point de vue? Y a-t-il similitude entre la volonté de reconstituer le temps que l'on trouve chez Robert Pinget, la volonté d'effacer la mémoire dans un flux discursif chez Claude Simon, l'abolition d'un temps autre que le présent et ses modulations chez Nathalie Sarraute? Le Clézio fait-il, oui ou non, partie du Nouveau Roman? Et Samuel Beckett, dont une partie de l'oeuvre romanesque est certainement antérieure? Si le Nouveau Roman existe comme école, c'est avant tout une école du refus, un reflet de ce que Nathalie Sarraute nomme "l'ère du soupçon", qui rejetterait les conventions, refuserait d'accepter que la littérature ne soit que la transposition plus ou moins bien ficelée d'une histoire, privilégiant au besoin des éléments déroutants - descriptions méticuleuses, dialogues sans contexte, voix désincarnées ou anonymes. Toute vision créatrice étant expérimentation, le Nouveau Roman a donc des ancêtres (à commencer par Dujardin et **Les Lauriers sont coupés**) et des disciples¹: parler d'école, cependant, pour un groupe rapproché par le hasard, semble excessif, et de toute façon, aboutir à reconnaître que, si le groupe a existé, il était évident que les vrais créateurs, par les besoins internes de leur propre démarche, ne pouvaient accepter le joug d'une entreprise collective quelconque. Duras déteste la taxinomie, et réaffirme sans ambiguïté la nécessité interne qui préside à sa recherche: «Le Nouveau Roman est perclus de consignes, alors que la seule consigne d'un écrivain serait de n'en avoir aucune. Aucune autre que la sienne.»² Elle réaffirmera plusieurs fois, plus tard, sa non-appartenance à ce groupe.³ En 1990, elle déclare encore: «C'est Robbe-Grillet qui m'a fait croire ça un jour. J'ai rigolé.»⁴ Elle, qui vise simplicité et transparence, taxe d'ailleurs le Nouveau

¹ En France et ailleurs: c'est dans le prolongement du nouveau roman que la romancière québécoise Hélène Ouvrard écrit, en 1973, **Le Corps Étranger** (Montréal: Editions du Jour), roman à personnages anonymes, X, Y, la Femme, l'Amant, l'Etranger. Inutile de dire que l'auteure admet volontiers aujourd'hui qu'un tel formalisme répondait plus à une tentative d'expérimentation selon la mode du temps qu'à un besoin interne de sa propre démarche, encore que la lecture de ce roman puisse se faire aujourd'hui selon d'autres paramètres.

² Marguerite Duras, **Le Monde**, 20 janvier 1962.

³ in **The French Review**, no 4, mars 1971, entre autres.

Roman et ses successeurs d'illisibilité: «Plus c'était obscur, plus c'était profond. [...] Les livres ont commencé à devenir illisibles avec *Tel Quel*.»¹

Certains rapprochements restent cependant possibles. Pour Philippe Sollers, dont l'oeuvre prolongera la disparition de *Tel Quel*, la réalité en soi n'existe pas vraiment: mais, à partir de cette soi-disant réalité, naît l'écriture, qui contient cette réalité et peut la mettre à jour. Duras, elle, affirme à plusieurs reprises que sa vie n'existe pas et qu'elle découvre son existence en écrivant, comme le montrera Alain Vircondelet dans sa biographie de Duras qu'il appelle «Le roman de sa vie». Si cette vision similaire des rapports entre la vie et l'écriture ne suffit pas à la rallier à la philosophie de *Tel Quel*, par contre elle admet avoir subi, non sans réticences, certaines influences des existentialistes et des surréalistes: «J'ai vécu dans le bain existentiel. J'ai respiré l'air de cette philosophie. [...] Et il en va de même pour le surréalisme.»² Elle dit d'ailleurs de Sartre: «Je pense qu'il est plus ou moins notre père à tous.»³ Duras est en effet proche de la définition sartrienne du roman dans le sens où elle ne présente pas des caractères mais des destins: «Aux "essences" stables et définies une fois pour toutes, Sartre substitue des "existences". [...] Les "essences" condamnent à des schémas et à des types déductifs de réactions stéréotypées. Considérer l'homme comme un "existant" jeté dans une certaine "situation", oblige au contraire à considérer chaque événement, chaque phénomène, chaque réaction de l'individu dans sa vérité localisée, unique.»⁴ Quant au Surréalisme, elle déclare: «Le Surréalisme, je ne suis pas allée à lui, mais maintenant il vient à moi et j'en suis très heureuse. [...] Le genre de recherche que je fais les attire: le déplacement des valeurs, l'absence de Dieu, de toutes références à la vision chrétienne, et puis la folie.»⁵ On retrouve en

⁴ Marguerite Duras, «Du jour au lendemain», entretien avec Alain Veinstein, France Culture, 16 mars 1990.

¹ Marguerite Duras, *Globe*, février-mars 1990.

² Marguerite Duras, *Paris Théâtre*, no 198, 1963.

³ Marguerite Duras, *The French Review*, no 4, mars 1971.

⁴ Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, p93-4.

⁵ Marguerite Duras, *Le Monde*, 29 mars, 1967.

effet chez elle la même immédiateté de la vision.¹ On sent bien sûr, également, l'influence d'auteurs tels que Hemingway dans les premiers romans. Mais s'agit-il d'influence, ou d'intertextualité?

La phase existentialiste de la littérature est une étape importante qui annonce la problématique du Nouveau Roman dans le sens où déjà on cherche à s'éloigner du texte conventionnel, purement littéraire, considéré comme un lieu clos, autonome, "mallarméen" presque, parfois mimétique, toujours dominé par un esthétisme à la Flaubert ou à la Proust. Le projet d'écriture ne se borne plus à la recreation d'un monde dans un souci de vraisemblance et d'esthétique. Le but est maintenant de communiquer, d'exprimer des idées: à travers le roman se fait jour une vision globale, que les diverses situations du roman présentent cependant de façon plurielle, conflictuelle, dialogique en tous cas. Malgré une influence certaine, cependant, Duras reste inclassable. Comme Simone de Beauvoir, elle se débarrasse de l'analyse psychologique et montre les personnages en situation, mais contrairement à celle-ci, elle ne verse pas dans le discours direct et les mémoires. Elle n'est ni philosophe ni moraliste à la Sartre (dont on sait à quel point les romans tournent, malheureusement, au roman à thèse) ou à la Camus, et même si elle frôle à certains moments le Nouveau Roman, elle reste toutefois assez éloignée de romanciers tels que le premier Alain Robbe-Grillet, qui veut rester à la surface des choses, les décrire, ou que Nathalie Sarraute, qui cherche à explorer ce qui se cache sous l'apparence des relations humaines, s'intéressant à observer les gestes qui contredisent le dialogue de surface. Avec sa fréquente utilisation du conditionnel, Duras rejoint plutôt Maurice Blanchot, qui pensait que la littérature était le domaine du "comme si", car le langage, niant ce qu'il nomme, s'affirme destruction du référent. Elle crée son propre univers dans lequel cohabitent le silence, le cri et une parole souvent énigmatique, dans lequel l'amour et la mort se tiraillent, dans des alternances de lumière et d'obscurité, entre la présence et l'absence, l'errance et l'illumination.

¹ Il ne faut pas oublier que tout Français arrivé à l'âge de maturité après 1930 a baigné, d'une façon ou d'une autre, dans le Surréalisme. D'ailleurs, les événements de mai 1968 en découlent, ainsi que bon nombre de théories littéraires féministes.

De même que Duras a refusé d'être assimilée à un mouvement littéraire, elle se défend vivement de faire partie du ghetto où risque d'enfermer le féminisme: «Pendant vingt ans on a parlé de mes livres comme des livres de femme, jusqu'au jour où j'ai refusé de répondre à des entrevues qui portaient justement sur le fait d'être femme et d'écrire. J'ai demandé à un journaliste s'il interviewait des nègres et des juifs au même titre.»¹ Alors que Marcelle Marini, avec **Le Territoire du féminin**, a tendance à tout ramener au fait que l'auteure soit de sexe féminin, Denis Roche rétablit un équilibre dans le débat: «Je ne pense pas que parce qu'on est femme, on ait un rapport à l'écriture fondamentalement différent par principe, encore moins par essence.»² Ceci nous semble vrai, sauf dans le cas exceptionnel de lesbianisme politique, auquel cas l'écriture se fait arme de combat, de contestation. Et nous sommes loin ici de la démarche durassienne. Pourtant, le fait que l'écriture soit recherche permet de situer Duras au croisement de l'explosion d'écriture féminine et féministe incluant des auteures aussi diverses que Benoîte Groult, Muriel Cerf, Marie Cardinal ou Hélène Cixous, qui viendra dans les années 1970 et après, et de toute l'explosion d'écritures qui ont fait éclater les cadres du discours occidental, du Surréalisme au Nouveau Roman, du roman-vérité au texte, du roman-poème au récit à la manière de Jack Kérouac, que l'on pourrait appeler le texte en marche. En d'autres mots, il y a dans l'oeuvre de Duras une double polarité qui lui donne cette dynamique profonde: d'une part la fascination pour la petite fille née en Orient du brillant objectif de l'art occidental, d'autre part la méfiance naturelle de celle qui peut voir du dehors du discours (par ses origines peut-être, cette cassure dans le regard, cette faille dans le logos), la trop belle sérénité de cet art occidental.

¹ Susanne Horer, Jeanne Socquet, **La Création étouffée**, p176.

² Denis Roche, **Le Magazine littéraire**, no 180, janvier 1982.

Regard sur l'oeuvre: cohérence et dynamique interne

On a, sans doute, beaucoup écrit sur l'oeuvre durassienne, même si celle-ci est loin d'être terminée. Articles, entretiens, numéros spéciaux de revues se multiplient au fil des ans, amplifiés, cela va de soi, par la reconnaissance publique offerte à une oeuvre connue surtout jusque-là des milieux littéraires et artistiques par le prix Goncourt 1984 et la mise en film de **L'Amant** - en dépit des réticences de l'auteure vis-à-vis du film de Jean-Jacques Annaud. Pourtant, les tentatives de saisir globalement les tendances de l'oeuvre ne sont guère nombreuses: elles consistent inévitablement en un survol de l'évolution à la fois de l'oeuvre et de la vie d'une auteure qui a su être profondément engagée dans son époque tout en poursuivant une recherche qui, pendant longtemps, ne correspondait guère au profil, de plus en plus franchement commercial, de la littérature en cette deuxième moitié du vingtième siècle.

Si la tentative de lier le dehors et le dedans, la vie extérieure et la vie intérieure, le moi de l'écriture et le monde, semble pleinement justifiée (comme l'indique dans son **Marguerite Duras** Christiane Blot-Labarrère en 1992) pour tout lecteur de l'oeuvre, il ne nous semble pas inutile, avant de déterminer avec plus de précision notre orientation par rapport à certains des principaux textes critiques sur Marguerite Duras, d'en revenir à un survol de l'oeuvre, romanesque en particulier, et de sa dynamique interne.

Même si une telle division est forcément arbitraire, quatre étapes apparaissent nettement. Viennent en premier lieu les romans de type traditionnel, avec une histoire et des personnages bien définis, comme **La Vie tranquille**, ou **Un Barrage contre le Pacifique**; ils sont suivis de récits tendant vers une nouvelle forme romanesque, dans laquelle l'action est considérablement réduite, les personnages esquissés plus simplement encore, comme **Le Square**, ou **Moderato Cantabile**. Dans un troisième temps, l'oeuvre se fait assez proche du nouveau roman, avec des textes dépouillés, très synthétiques comme **Le Ravissement de Lol V. Stein**, **Le Vice-**

Consul, Détruire dit-elle, ou L'Amour. Il ne s'agit pas d'un bouleversement de l'univers durassien, mais de la mise à nu de ses lignes de force, que le côté trop documentaire, trop fleuri, trop descriptif, du roman traditionnel pouvait faire disparaître, et dont l'autonomie n'était pas assez marquée. Enfin, on peut considérer comme une phase spécifique les scénarii et films tels que **Hiroshima mon amour, India Song, ou Le Camion.** Cette phase est d'ailleurs liée aux deux précédentes, un certain type de film, volontairement dépouillé, étant incontestablement la marque de Duras.

Après la guerre, ayant quitté depuis des années déjà son Indochine natale où elle a passé son enfance et son adolescence, et vivant dans le milieu intellectuel parisien, Duras commence à s'intéresser au cinéma, ce qui est quasiment un travail de pionnière dans un monde où les réalisateurs et les producteurs sont à peu près tous des hommes. Elle publie régulièrement des livres et s'intéresse en même temps à des événements socio-politiques (n'oublions pas que Duras a été inscrite en études de droit et de sciences politiques à Paris), en particulier la guerre d'Algérie, la révolte étudiante de 1968, le mouvement "hippie" des années 1970. Elle fait, de plus en plus, figure de précurseur en particulier au niveau d'une certaine réflexion continue sur l'écriture, et surtout sur la forme écrite.

Ceci explique le fait que cette oeuvre ait plu à une époque où les critiques se sont efforcés, dans la foulée du nouveau roman et des démarches sémiotiques, de ne vouloir envisager l'oeuvre que comme un objet nettement distinct de toute référence à l'auteure, sinon même à la réalité environnante: paradoxe étrange, d'ailleurs, Duras affirmant sans ambiguïté que le sujet de l'oeuvre, en définitive, c'est elle: «J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre.»¹ Ecrire sur les femmes, c'est écrire sur soi; parler de Calcutta, c'est être Calcutta; curieusement, cette Normande d'adoption ne semble pas si loin du «Madame Bovary, c'est moi» de Gustave Flaubert, pourtant aux antipodes, en apparence, de sa démarche littéraire à elle. En apparence: car les deux oeuvres

¹ *Libération*, 13 novembre 1984.

ont en commun l'irréductible objectif d'atteindre à l'intensité d'écriture la plus grande possible. A la différence d'autres oeuvres qui ont sombré dans l'oubli ou n'ont gardé qu'un intérêt documentaire une fois passée la vogue du nouveau roman, à la différence de certaines élucubrations féministes trop monotones ou trop théoriques des années 70, cette densité de l'écriture assure la cohérence de l'entreprise durassienne. Qu'elle ait atteint au succès commercial d'un prix Goncourt montre bien comment, en un demi-siècle, la réception d'une telle entreprise a évolué, alors que toute son oeuvre, à bien des niveaux, s'est faite critique de la littérature de consommation courante, littérature de convention, qui est la marque du roman à grand tirage, de ses débuts au dix-huitième siècle jusqu'à aujourd'hui.

Dans cette oeuvre, un certain nombre de lectures se révèlent évidemment possibles: à la littérature de convention s'oppose l'entreprise plurielle d'une écriture comme celle-ci, et le regard critique ne peut s'empêcher d'éprouver une fascination profonde face aux multiples pistes qui lui sont proposées. Pourtant, par rapport aux lectures qui ont déjà été faites, il nous semble évident que le regard est la clé primordiale de tout cet univers, dynamique profonde sans laquelle l'oeuvre n'aurait peut-être jamais existé.

Fascinations face à l'oeuvre durassienne: apprendre à voir

Nombreux sont les critiques qui ont écrit autour de l'oeuvre durassienne, orientant souvent leur analyse vers une thématique spécifique. Parfois, celle-ci va nettement trop loin, plaquant sur l'oeuvre une grille étroite qui en restreint trop considérablement la portée: c'est le cas de l'étude de Marcelle Marini, **Territoires du féminin** (1977); parfois aussi, le temps restreint considérablement la portée d'une analyse, ainsi l'essai de Jean-Luc Seylaz touchant à la durée chez Marguerite Duras (mais datant de 1963). Les analyses les plus réussies ont privilégié le thème de la douleur comme prisme à travers lequel peut se lire toute l'oeuvre (Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**), prisme rejoignant l'étude de Madeleine Borgomano sur les

fantasmes dont l'oeuvre se veut le reflet (**Une lecture des fantasmes**, 1985), de telles analyses impliquant une cohérence interne profonde malgré l'apparence parfois hétéroclite de la succession des textes que met bien en relief l'essai d'Yvonne Guers-Villatte, **Continuité/discontinuité de l'oeuvre durassienne** (1985), par opposition au foisonnement intéressant mais passablement discontinu que nous présente Christiane Blot-Labarrère. Beaucoup d'études portent sur les liens entre l'oeuvre et la vie; si la plus récente, à cet égard, due à Alain Vircondelet (**Duras**, 1991), n'ajoute rien de très nouveau à notre connaissance de l'auteure, elle nous rend celle-ci plus proche, plus vivante, plus humaine. Certains se sont penchés, à partir des aspects de la narration, sur l'influence du film dans l'écriture durassienne: l'ouvrage de Madeleine Borgomano (**L'écriture filmique de Marguerite Duras**, 1985) nous laisse cependant sur notre faim, présentant une documentation rigoureuse et détaillée dont aucune conclusion n'est cependant tirée.

Dans la quantité d'articles que continue de susciter l'oeuvre durassienne, certains nous semblent particulièrement intéressants, en ce qui touche en particulier à la place du personnage féminin dans l'oeuvre, à la volonté d'épurer le texte au niveau de ses figures symboliques, au transfert qui peut s'opérer entre le texte écrit et les figures filmiques. Marcelle Marini¹ a souligné le rôle de l'écrivaine dans une société dominée par l'homme, et a vu en Marguerite Duras une voix qui s'élève vers une égalité des sexes. Si la femme a été si longtemps bafouée en amour, où elle était reléguée en deuxième position, ce qui provoquait en elle un sentiment de dépendance, de frustration, de refoulement du désir, elle peut maintenant y chercher une base à partir de laquelle se trouver, et transcender la peur de son propre sexe. Ainsi, nous retrouvons avec des personnages tels que Aurélia Steiner le désir de tuer pour exister, ou encore celui de blesser l'autre d'une parole mortelle dans **La Maladie de la mort**, par exemple, c'est-à-dire de détruire ceux qu'on aime afin de se libérer du désir qu'engendre l'infériorité. La femme en vient à utiliser

¹ Voir en particulier Marcelle Marini, «L'autre corps», **Écrire dit-elle**, p21-48.

la violence pour supprimer la peur de violence qui dort en elle. D'autre part, une figure masculine nouvelle émerge, celle qui reconnaît son besoin de savoir aimer et qui accepte la différence des sexes. Selon Marini, Aurélia Steiner, en choisissant de vivre seule, et en peuplant sa solitude d'amants de passage, dénonce le poids qu'a porté la femme en se faisant traiter de prostituée, et incarne la liberté.

Madeleine Borgomano¹ est partie quant à elle du principe que le paradigme du corps chez Duras est pauvre. Le corps masculin, en particulier, est peu montré. Mais par contre, il a pour rôle de regarder, et son regard découpe l'image de la femme en différents plans. Ce regard est généralement doublé d'un autre regard, ce qui produit une figure triangulaire et une circulation des regards, comme c'est le cas par exemple dans **L'Amour**. La femme n'est vue en général que par traits vaguement esquissés. Le corps morcelé se mêle ainsi plus facilement à des éléments tels que le sable, la boue, la pierre. Le corps de la femme est tellement indistinct qu'il se confond facilement avec celui d'une autre, comme si les deux étaient interchangeables, comme si son propre corps n'appartenait pas vraiment à la femme, ce que nous pouvons constater par exemple dans **Le Ravissement de Lol.V. Stein**. Le texte réduit le corps, et dans le film n'apparaissent à la place des personnages que des figures s'effaçant de plus en plus, laissant place à des voix comblant les espaces vides.

Béatrice Didier² a souligné l'absence d'information, le non-savoir, les interrogations sans réponses, qui mettent en évidence l'expérience de la négativité qui constitue la vie même de personnages tels que Lol, et qui est à l'origine de sa perte de mémoire, de son oubli jusqu'à son identité même. Lol est donc définie en espace négatif, par ce qui n'est pas, plutôt que par ce qui est. Ceci expliquerait son absence de souffrance lorsque son fiancé l'abandonne, son silence, son absence à elle-même, sa banalisation et

¹ Voir en particulier Madeleine Borgomano, «Le corps et le texte», *Écrire dit-elle*, p49-62.

² Voir en particulier Béatrice Didier, «Thèmes et structures de l'absence dans le *Ravissement*», *Écrire dit-elle*, p63-83.

également sa dépersonnalisation. En plus de la thématique du néant, du vide, du non-savoir, Duras développe une structure déconstructionniste en réfutant espace, temps, personnage et instance narrative. En d'autres mots, Duras recherche l'absence de langage pour dire l'absence: «L'absence de connaissance devient la présence d'un certain savoir.»¹

Youssef Ishaghpour² a tracé la ligne de démarcation entre l'écrit et le visuel qui forment les deux volets de l'oeuvre durassienne: selon lui, les mots produisent l'irréel alors que le cinéma réalise le texte, c'est à dire que l'infini de l'écrit trouve une certaine finitude à l'écran. Pourtant, il pense que l'art cinématographique était présent dans le style durassien avant même que l'auteure ne devienne cinéaste, car la relation du regard et de l'amour était présente dans les livres depuis le début de l'oeuvre. La présence de l'absence, loin d'être un thème négligé par les nouveaux romanciers qui écrivent, d'après Ishaghpour, vers un effacement, un oubli, devient chez Duras une force positive: elle donne forme à l'absence. Dans les films, ceci se traduit en «l'effet de la présence d'absence de l'image cinématographique,»³ dans un entre-deux «de la parole et de l'image, de la voix et du miroir.»⁴

Nous en revenons ici à l'acte qui nous semble primordial: voir - ou regarder? François Dyckaerts⁵, pour sa part, a différencié l'acte de voir de celui de regarder, voir se rapportant à «l'acte présent de la mémoire,»⁶ regarder à «l'objet de cet acte de mémoire,»⁷ c'est-à-dire qu'il est lié à un événement passé observé à ce moment-là et que la mémoire peut ramener au présent. Ceci permettrait des glissements temporels, car à l'absence du regard présent se substitue l'image vue dans le passé. Si on ne peut rien regarder, l'on peut toujours voir, grâce à la mémoire qui relie présent au passé. Dyckaerts relie

¹ ibid., p67.

² Voir en particulier Youssef Ishaghpour, «La voix et le miroir», *Écrire dit-elle*, p99-108.

³ ibid., p103.

⁴ ibid., p107.

⁵ Voir en particulier François Dyckaerts, «De la mise en scène du regard», *Écrire dit-elle*, p111-124.

⁶ ibid., p122.

⁷ ibid., p122.

également le double thème du regard et de l'amour, qui se retrouve dans l'oeuvre durassienne de façon constante: l'amour exprime son indestructibilité tout comme son impossibilité dans les jeux de regard, les yeux qui s'ouvrent et se referment successivement, selon le cas.

Madeleine Borgomano aborde dans une autre étude¹ un aspect particulièrement intéressant de l'oeuvre durassienne: la notion de chronotope, qui lie indissociablement le temps et l'espace. Dans **Les Impudents**, en particulier, Duras n'avait pas encore abordé le cycle familial - **Le Barrage contre le Pacifique** sera le roman des origines. L'analyse de Borgomano montre que l'occultation de la mémoire indochinoise avait agi comme un «barrage pour l'écriture»,² mais que le refoulement n'avait rien à voir avec les membres de sa famille (même si Duras a déclaré avoir attendu la disparition de sa famille pour écrire **L'Amant**, la vraie histoire du **Barrage**). Il s'agissait peut-être d'une occultation de «l'espace-temps de l'enfance».³ C'est à dire qu'il ne lui suffit pas de recréer une époque, il lui faut la recréer dans l'espace correspondant, et qui a, lui aussi, d'une certaine manière, disparu. «L'Indochine, devenue *mémoire de l'oubli*, fonctionne comme une matrice ou comme l'oeil du cyclone autour duquel va s'enrouler sans répit une écriture *illimitée*.»⁴ C'est ce regard sur le monde d'une enfance interrompue, sur l'image coupée de la photo du premier bonheur, qui va alimenter l'imaginaire de toute une oeuvre. Elle est, en quelque sorte, la mendicante qui cherche une indication pour se perdre, mais dont les yeux sont remplis d'une seule image: celle de l'amour au pays des origines.

Gisèle Bremondy⁵ analyse, quant à elle, les procédés qu'utilise Duras pour désancrer ses personnages de la réalité et les laisser flottants dans une sorte de non-espace. Les histoires sont, d'après elle, un «regard hors du

¹ Madeleine Borgomano, «La mémoire barrée», *Écriture* no 22, p38-46.

² *ibid.*, p45.

³ *ibid.*, p46.

⁴ *ibid.*, p46.

⁵ Gisèle Bremondy, «La destruction de la réalité», *L'Arc*, p51-5.

temps»,¹ grâce à une écriture non linéaire, et de plus elles sont sans mémoire, car les souvenirs n'y seraient pas permanents. Il s'agirait plus de «souvenirs du corps»² et non de l'esprit. Les lieux physiques contribuent également à créer un sens de non-appartenance au monde réel, de par leur redondance en tant que lieux vagues et intermédiaires, et la géographie, comme nous le savons, n'est pas fidèlement respectée. Tous ces éléments contribuent à créer un ailleurs, un monde à part et qui devient essentiellement durassien. Mais ce monde, on ne le voit pas, on ne fait que le percevoir à travers le regard que le personnage pose sur lui. Le monde qui se dégage est donc une sorte de reflet de l'univers intérieur des personnages durassiens, et lorsque le droit de regarder est refusé, c'est le cri qui va définir leur espace.

Il existe, bien sûr, d'autres manières de lire le texte durassien ou d'y chercher certaines tendances spécifiques. Les lectures féministes ne sont pas les moindres, même si cet aspect n'est pas le plus net, à notre avis, de la démarche durassienne: le risque d'étouffer le texte par une projection critique injustifiée est toujours présent. De même, il est clair que nous devons nous écarter des diverses théories - sémiotique, Nouvelle Critique -, selon lesquelles il faut séparer radicalement les oeuvres littéraires de la subjectivité de leurs auteurs, l'oeuvre tournant sur elle-même, monde fermé indépendant des circonstances qui ont contribué à sa genèse. Dans le cas de Duras, une telle approche serait futile: comme dans la plupart des ouvrages que nous avons pu mentionner, nous savons que tant l'identité de l'auteure que l'histoire et la sociologie jouent un rôle important pour la compréhension de l'oeuvre. Le sujet, le "je" écrivant, est très vivant, très présent: ne serait-ce déjà qu'au niveau du geste d'écrire, si important pour Duras, réapparaîtrait donc la nécessité de tenir compte d'une approche privilégiant la génétique du texte, prenant souvent chez elle forme d'autobiographie, ou de semi-autobiographie, «une écriture ni totalement autobiographique ni totalement romanesque, mais plutôt un mélange provocateur des deux,» comme l'a écrit Janice Morgan. «Les

¹ *ibid.*, p51.

² *ibid.*, p51.

auteurs contemporains en sont venus à penser que les domaines de la vie et de la littérature, de l'expérience et de la textualité, entretiennent une relation beaucoup plus complexe, plus réciproquement créatrice - une véritable connivence.»¹ L'oeuvre durassienne s'inscrit dans cette définition où s'imbriquent inextricablement événement et illusion, pour former un espace littéraire où le moi textuel est plus "réel" que le moi qui écrit. Le texte ne s'établit qu'en fonction de circonstances précises et non choisies en général par l'auteur, soit un espace et une époque bien déterminés ainsi que des personnes qui ont traversé l'espace de l'auteur en y laissant une marque inattendue, indélébile, inscrite dans l'imaginaire, car leur présence a contribué à transformer l'auteur, à la former peut-être, dans son monde imaginaire.

Notre perspective critique, ne pourra, à cet égard, s'écarter totalement de cette vision généralement acceptée: elle s'appuiera nécessairement, en partie, sur des éléments de la biographie de l'auteur, étant bien entendu que cette notion de biographie comporte une part imaginaire et fictive aussi essentielle au développement de l'oeuvre que la part référentielle extérieure à celle-ci. Cependant, à la différence d'une majorité d'analyses de l'oeuvre durassienne, nous nous concentrerons sur une perspective thématique, une exploration de l'univers imaginaire et psychologique de l'oeuvre durassienne, prise comme une totalité. Selon notre lecture, c'est avant tout par la recherche d'une démarche où le regard est essentiel que s'affirme l'originalité durassienne. Un regard, cependant, qui n'est pas simplement la volonté d'en rester à la surface et à l'apparence des choses: quel regard, alors? Notre thèse a en effet pour but d'en traverser la polysémie, d'en faire saillir et d'en démêler les contradictions, d'en faire surgir, en définitive, l'essentiel de la démarche d'écriture durassienne, considérée elle-même aussi comme obéissant à cette même logique du regard. Le regard est ainsi vu comme esthétique aussi, et non seulement comme thématique. Notre point de départ, Madeleine Alleins le résume bien lorsqu'elle affirme: «Voir, c'est comprendre. Le fonctionnement

¹ Janice Morgan, «Femmes et genres littéraires: le cas du roman autobiographique», *Protée*, p28.

de cet oeil de l'esprit autant que du corps correspond à une mobilisation de l'être tout entier. Avant que commence le mouvement de formuler, elle se veut présence tranquille au monde, attention, grâce à un silence intérieur qui relègue au second plan les turbulences de la passion. Exercice complet de la personne, le regard, fondé sur une certaine passivité du moi, appelé à devenir un calme miroir où le réel aura latitude de se refléter, a besoin d'être relayé par un travail d'élaboration propre à cerner l'identité de l'objet. Ouverture sur le monde, le regard annonce l'ouverture à l'autre, ébauche d'une connaissance de l'autre, seul sujet assez inépuisable pour retenir l'attention entière de Marguerite Duras.»¹

C'est ainsi que nous aborderons dans un premier temps la démarche durassienne au sein de son geste propre d'écrire, dans son essence particulière. «C'est par le manque et par le désir, pas du tout par la possession, que l'amour s'accomplit,»² écrit Duras. De même lisons-nous dans *Emily L.*: «Parfois, je crois qu'aimer c'est voir.»³ Voir et écrire épousent souvent la même définition, dans le sens où l'un et l'autre remplacent ce qui ne peut avoir lieu, ou refont différemment ce qui a eu lieu. Ecrire, pour Duras, constitue une démarche fondamentalement aveugle, non préméditée, non planifiée; écrire, c'est remplacer la réalité référentielle par une autre, permanente celle-là, puisqu'elle n'est pas soumise à la disparition systématique dont sont victimes êtres et objets dans le temps linéaire. Ecrire, c'est voir autrement. Voir et écrire deviennent les seuls lieux du possible. L'amour vient donc au secours de l'écriture et ne se vit qu'à travers elle. Ceux qui n'ont pas été frappés par l'éclair de la passion ne pourront jamais voir ce que l'écrivaine, avertie, écrit: «On ne pourra jamais faire voir à quelqu'un ce qu'il n'a jamais vu lui-même, découvrir ce qu'il n'a pas découvert lui seul.»⁴ De même qu'un seul regard suffit pour vivre un amour («Ils restent ainsi immobiles le temps de se

¹ Madeleine Alleins, *Marguerite Duras, Médium du réel*, p12.

² Marguerite Duras, *Le Matin*, 14 novembre 1986.

³ Marguerite Duras, *Emily L.*, p139.

⁴ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p28.

connaître pour toujours,»¹), ce regard projeté sur le monde restera mémoire, vidéo où retourner plonger pendant toute une vie d'écriture.

Dans un second temps, nous aborderons l'aspect filmique de l'oeuvre, car si l'écriture durassienne est errance, démarche à la recherche d'un absolu impossible, c'est aussi une écriture cinématographique, qui travaille comme une mémoire, comme un oeil qui découpe, qui ralentit, qui ne montre que l'essentiel. Car la mémoire entre par les yeux, devient film intérieur, avant de devenir écriture ou film. De même que l'écriture est recherche et non aboutissement, le cinéma de Duras sera évocation, questionnement et non pas explication. Il n'est que regard posé sur un monde fragmentaire, irréel, impalpable, dans lequel voix et images sont déjà déconnectées, la plupart du temps, et les personnages ne sont que figurants. C'est ainsi que Duras donnera présence à l'absence, qu'elle fera voir l'invisible.

Dans le troisième chapitre, nous verrons comment la folie vient oblitérer la douleur en effaçant, grâce à un oubli bienfaisant, la vision qui a provoqué la faille. Pris dans un carcan, dans l'impossibilité de vivre un amour, les personnages durassiens glissent lentement vers une folie protectrice, leur épargnant la douleur, et les emportant vers le refuge de l'oubli. Mais s'il y a oubli apparent, il y a surtout parenthèses qui se referment sur des étapes de la vie, qui mènent à une table rase spirituelle où les personnages font enfin face au moment où tout s'est arrêté, où tout a basculé, et ils peuvent alors, dans une scène de recreation, comprendre la rupture. S'il n'y a pas de reprise de la vie telle qu'elle était avant, il y a éblouissement, instant où la clairvoyance prend place dans un moment de compréhension éphémère. Par ce processus, le moment de la faille revient sur l'écran intérieur du personnage, comme film interrompu, au point précis où tout s'est arrêté. Le personnage se trouve face à lui-même, dans un mouvement de regard vers le passé et vers l'intérieur en même temps. Ceci permet de voir, donc de comprendre.

¹ Marguerite Duras, *Emily L.*, p118.

Nous nous attarderons plus longuement sur ce que nous nommerons les écrans symboliques, ces lieux plus ou moins concrets qui servent à refléter ce que le personnage cherche, c'est-à-dire une compréhension du monde et de lui-même. C'est souvent dans le regard de l'autre que le personnage durassien trouvera sa propre identité, en y lisant un reflet nouveau, vu de l'extérieur. Ce sera encore dans l'observation de l'autre couple qu'un couple vivra sa propre histoire, dans un mouvement de projection, de substitution, ou de glissement. En effet, en regardant un autre couple, les personnages comprennent ce qu'ils n'arrivent pas à vivre, et ils prennent l'histoire qui se déroule sous leurs yeux en marche pour la finir, ou reprennent leur propre histoire dans un autre temps et un autre lieu, avec un autre partenaire, pour terminer une histoire interrompue, dans un mouvement de ressurgissement. De même que le personnage se voit à travers le regard de l'autre, il se verra avec son propre regard dans un miroir, c'est-à-dire tel que les autres le perçoivent, vu de l'extérieur. Cette démarche lui permettra de s'accepter, ou de constater sa transformation. Le moi fragmenté peut alors retrouver une image lisse. Les fenêtres, de la même manière, offriront une ouverture vers l'extérieur, vers l'autre chose auquel les personnages aspirent. Cet espace, lieu de transition par excellence, sépare l'intérieur de l'extérieur, et sert de point d'observation à ce qui pourrait sembler inaccessible, mais aide, à travers le regard, à changer. C'est en effet à travers des fenêtres que de nombreux personnages durassiens observeront les autres, et qu'alors le cheminement du changement ou de l'acceptation commencera. Quant à la mer, elle sert de toile de fond à bien des textes durassiens. Elle est une ouverture sur le monde, comme la fenêtre, mais aussi le lieu de la peur, du reflet de ce que l'on ne veut pas regarder, tout autant que le lieu de la liberté. Espace du paradoxe par excellence, elle est autant lieu de renaissance que de mort, dans un mouvement de cycle de vie. Si regarder vers les autres et vers l'extérieur est souvent recherché dans l'oeuvre durassienne, parfois les personnages se retrancheront derrière un écran, au lieu de lire sur un écran. Ainsi, certains brouilleront l'écran de leur regard par les larmes, le sommeil ou l'alcool. Alors que les larmes viennent laver l'image présente et préparent

à une autre vision, que le sommeil protège de la situation présente, l'alcool est une échappatoire qui ne mène à rien, sinon au leurre, mais qui symbolise le rejet, le dégoût de vivre qui caractérise certains personnages. Un écran beaucoup plus complexe, enfin, est l'écran noir, l'absence d'image et de lumière, qui paradoxalement vient nier tous les autres écrans symboliques, mais rejoindre ceux de l'écriture et du cinéma, car il est lié à la mémoire et à l'imagination, à la vision interne, et remplace l'image présente qui, elle, viendrait annuler l'image intérieure.

Qu'est-ce qui, dans cette oeuvre, fait que l'on puisse avoir un livre - ou un film - dépourvu autant que faire se peut d'action, de dialogues, de tout ce qui fait habituellement le jeu narratif (comme c'était le cas d'ailleurs dans les premiers romans de Duras), et que cependant, derrière cette apparence statique, ce dénuement volontairement stérile, s'effectue, par le biais des regards, des écrans, des images, une série d'événements dont la progression finit par constituer une "histoire"?

Chapitre 1

Le regard de l'imaginaire: une écriture aveugle

Dans ce chapitre, nous allons explorer le thème de l'écriture durassienne en parallèle et en corrélation avec celui du regard. A la recherche d'une perfection impossible, d'un absolu impalpable, les deux thèmes s'entrecroisent et se superposent dans cette oeuvre. En effet, nous verrons que l'un et l'autre tiennent lieu de l'absence et / ou de l'impossibilité de refaire l'histoire. Ils sont tâtonnement, exploration lente, questionnement, recherche, porte ouverte sur autre chose. Nous nous attarderons sur la démarche de l'écrit chez Duras: est-ce un acte planifié, prémédité? L'écriture s'impose-t-elle à l'auteure comme une autre vision du monde? Va-t-elle tenir lieu de mémoire? Nous verrons comment cette écriture, qui s'élabore lentement, en trébuchant dans l'obscurité, permet en fait de voir plus loin que la réalité immédiate, que cette monotonie qui fait de chacun un être robotisé: comment ce dépassement se fait-il, et où aboutit-il? Devant la douleur, la dépossession, la perte de l'amour, les personnages durassiens ne peuvent dans certains cas s'exprimer que par un cri, cri qui reste parfois silencieux: y a-t-il un lien entre l'écrit et le cri? Comment le texte devient-il substitut d'un manque à vivre? Nous nous pencherons également sur la question de l'écriture et du don de voyance, ainsi que de la relation de l'auteure à son texte. Nous aborderons cette question avec l'exemple de personnages qui prennent la plume au sein même de l'oeuvre.

*

Comme nous l'avons vu dans l'Introduction, l'histoire d'amour ne peut pas et ne doit pas être vécue dans l'oeuvre durassienne, car à travers l'assouvissement, elle se trouverait alors instantanément anéantie. Le désir, porteur de la passion, ne peut perdurer que s'il est laissé insatisfait, car il se nourrit de lui-même. D'après Duras, l'être qui a été réceptif à la passion, qui l'a vue, sera capable d'aimer encore, et sera, par conséquent, ouvert à d'autres formes d'expression et d'expériences sensorielles et émotionnelles: «La passion reste en suspens dans le monde, prête à traverser les gens qui veulent bien se laisser traverser par elle [...]. A partir de là on sait comment se prêter aux autres traversées des choses. A la musique, à l'écriture. A tout en somme.»¹ C'est donc par ce procédé de réceptivité, d'ouverture, que l'écriture peut remplacer l'amour impossible, car la présence est éphémère, insaisissable, voire étrangère. Seule l'absence est permanente, comme l'est l'écrit. Mais c'est grâce au regard que ce processus est rendu possible: en effet, le regard qui a enregistré la présence permet de remplir l'absence, de projeter l'image empreinte sur l'écran le plus profond de l'être et ainsi reconstituer un souvenir richement mêlé de son imaginaire. Les personnages durassiens se préparent donc, dès l'instant de la rencontre, à la séparation inéluctable: «Votre souvenir est déjà là, en votre présence.»² Le regard remplace ainsi l'amour impossible. Il devient le seul lien physique possible, et il survit à la séparation. Le monde durassien devient donc à la fois recherche et fuite de la passion, car comme nous l'avons vu, la distance est nécessaire pour que le désir persiste et même grandisse. D'où toutes ces séparations: «Je pars pour vous fuir et afin que vous veniez me rejoindre là même, dans la fuite de vous, alors je partirai toujours de là où vous serez.»³ De même, l'écriture suit un cheminement similaire. Christiane Blot-Labarrère écrit: «On perçoit comment les mots

¹ Marguerite Duras, *Marie-Claire* no 297, mai 1977.

² Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, p61.

³ Marguerite Duras, *Agatha*, p59.

établissent la gradation, mais derrière eux, on peut lire aussi l'élan des amants vers tout amour et celui de l'écrivain vers une écriture de plus en plus métaphorique. L'acte textuel se pose en lieu et place de l'acte sexuel.»¹ Il devient donc évident que c'est par «le manque et par le désir, pas du tout par la possession» que l'amour s'accomplit: «Le désir a forcé toutes les portes, y compris [...] celle de l'écrit.»² C'est également sous la plume de Christiane Blot-Labarrère que nous lisons, à propos de Lol: «Parce qu'elle est l'histoire d'un ravissement amoureux, elle se fait l'histoire du premier instant de l'écriture.»³ Lol est, par définition, privée de la vision de son amant. Elle fait face à une «totalité inaccessible qui échappe à tout entendement, qui ne cède à rien qu'à la folie, qu'à ce qui la détruit.»⁴ L'écrivaine, tout comme Lol, se regarde écrire sans savoir ce qu'elle fait, se regarde filmer également de la même façon. L'auteure et son personnage cherchent toutes deux à nommer l'innommable. La lumière foudroyante de l'amour et celle de l'écriture se rejoignent.

D'ailleurs, l'amour et l'écriture sont tous deux des missions impossibles⁵: de même qu'il est impossible de vivre un amour, il est impossible de faire voir au lecteur, faire passer par les mots l'image insaisissable. Duras déclare en effet à propos des **Yeux bleus cheveux noirs**: «Je suis la seule à savoir de quel bleu est l'écharpe de cette jeune femme [...], à voir son sourire et son regard. Je sais que jamais je ne pourrai le décrire. Vous le faire voir.»⁶ Cette mission impossible rappelle le désarroi silencieux d'Emily L., qui après avoir vécu l'illumination des «rais de soleil,»⁷

¹ Christiane Blot-Labarrère, **Marguerite Duras**, p184. L'on pourrait d'ailleurs appliquer ces réflexions en particulier au **Navire Night**.

² Marguerite Duras, **Le Matin**, 14 novembre 1986.

³ Christiane Blot-Labarrère, **Marguerite Duras**, p142.

⁴ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p167.

⁵ L'écriture-obsession, qui tient lieu de l'amour est exprimée dans de nombreux entretiens, notamment: «C'est douloureux, angoissant, cela prend la place [...] d'un certain bonheur.» Hubert Nyssen, **Les Voies de l'écriture**, Mercure de France, 1969, p140, et «Qu'est ce que c'est que ce besoin constant, parallèle à la vie, constant d'écrire?» Marie-Pierre Fernandes, **Travailler avec Duras**, Gallimard, 1986, p46.

⁶ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p36.

⁷ Marguerite Duras, **Emily L.**, p113.

recherche en vain le poème où elle aurait réussi à en capter la lumière. C'est ainsi que Christiane Blot-Labarrère écrit à propos de Duras: «Forçant l'inaccessible, liées à leurs amorces vives, ses oeuvres deviennent solution en acte de l'impossible, rappel du moment où l'écriture éclate en esquisses aléatoires, où l'instinct, "perfection inconsciente", s'éloigne vers l'"imperfection consciente", comme Nicolas de Staël le disait de ses tableaux.»¹

A partir de l'utilisation de formes relativement classiques et toutes faites, Marguerite Duras atteint peu à peu à une démarche d'écriture très particulière. L'oeuvre évolue considérablement de texte en texte, et à partir d'un certain point, de la période de **Moderato Cantabile**, que l'on considère en général comme la deuxième phase de l'oeuvre, la démarche devient à la fois plus consciente et de plus en plus aveugle, de plus en plus impérative et par conséquent moins consciemment travaillée.

A la recherche de la lumière

Si chez Marguerite Duras, tout est tâtonnement, errance, recherche d'une certaine lumière, d'une certaine vérité, sans pour autant que cette démarche aboutisse à une réponse, au moins un questionnement est établi, une démarche est mise en branle. Cette démarche commence par celle qui touche à l'acte d'écrire, travail fondamentalement aveugle mais qui pénètre pourtant l'opacité des choses, transcende l'impasse, et aboutit à une remise en question. Si rien n'est résolu, le mouvement est désormais amorcé, et tout va continuer, même après que le barrage se soit effondré, que les amants se soient séparés, que les bateaux soient partis. L'écrit est déjà un regard en soi car il constitue en quelque sorte le regard de l'auteure sur le monde, et le texte s'en fait le reflet, la métaphore.

¹ Christiane Blot-Labarrère, **Marguerite Duras**, p12.

La citation de Pascal: «L'homme est un infini dont le centre est partout et la circonférence nulle part» pourrait s'appliquer à l'écriture durassienne. Si Duras aborde le thème de l'écriture encore et encore, y revient sans toutefois trouver d'explication définitive, c'est qu'elle tente d'aborder l'inexplicable sans pour cela l'expliquer, ni vouloir l'expliquer. «L'écriture c'est l'inconnu,» écrit-elle dans **Emily L**, «Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.»¹ Elle ne pose pas de gestes conscients, ne planifie pas, mais s'installe dans l'éblouissement, l'aveuglant, dans «une sorte de mise en disposition totale vers le dehors.»² Elle ne fait pas d'effort pour dominer la structure, pour préméditer la totalité de l'écrit. Tout s'élabore aveuglément. Son écriture est une exploration lente, faite d'hyperbates, de disjonctions, où se créent cependant dans le discours une certaine harmonie, une homogénéité, malgré la discontinuité apparente, l'extravagance hétéroclite première des différents éléments venus de la parole et du monde. Il en sera d'ailleurs de même pour le cinéma. Vircondelet déclare à propos de l'entreprise cinématographique durassienne que: «Comme elle a écrit **Détruire** dit-elle dans "l'imbécillité", elle tourne sans savoir, obscurément et conduite dans une peur et une "aisance" à la fois, consciente seulement de cette nuit où elle ira désormais.»³

Marguerite Duras n'a pas peur du silence⁴, car les paroles masquent, nous orientent vers certaines choses, mais, souvent, nous emprisonnent au lieu de nous libérer. Le silence est ainsi parfois plus communicatif que la parole, comme l'est l'échange de regard. L'écriture durassienne est donc truffée de silences, de regards et de non-regards, indications d'états psychologiques présents, passagers, profonds, mais vaguement indicibles, quasi "invisibles". L'écrit, le décrit sont toujours infiniment relatifs, extensibles, à (re)déchiffrer, à (re)garder, à revoir. Le lieu de l'écriture durassienne est un espace non

¹ Marguerite Duras, **Ecrire**, p64.

² Marguerite Duras, **Le Camion**, suivi de entretien avec Michelle Porte, p125.

³ Alain Vircondelet, **Duras**, p313.

⁴ Ceci rejoint les idées de Maurice Blanchot, selon qui tout langage, tout écrit mène au silence. Même si l'écrivain n'a rien à dire, ce doit être dit.

délimité, imprécis, flou, où l'on flotte, où l'on survit sans rien résoudre, et qui ressemble au désert de S. Thala dans lequel les ombres errent. A partir de rien, Duras construit quelque chose, une présence. Elle donne sens à l'éphémère, au banal. Ne rien dire signifie souvent tout dire, et l'insignifiance prend toute sa signification par le simple fait qu'il y ait eu écriture. Sans pouvoir expliquer, Duras attire l'attention sur la précarité, sur l'ambivalence de l'être. Ne rien dire ressemble au non-regard, geste porteur de message lui aussi, car à ce moment-là, quand la rupture avec l'image extérieure s'établit, c'est le regard vers l'intérieur qui s'impose. Regard et écriture, non-regard et silence s'imbriquent donc dans leur propre logique. Ne rien regarder peut en effet signifier avoir tout vu.

Ecrire, pour elle, comme pour Beckett, devient combler le vide, passer le temps, donner épaisseur et signification au temps en l'écrivant malgré la logique de l'inachevable qui reste. Mais tout est relatif, car aucun effort n'est fait pour dire une vérité absolue. Rien n'est résolu. Elle sait ce qu'elle ne sait pas et ce qu'elle ne peut communiquer. L'écrit aboutit et n'aboutit pas; sa révélation reste aveuglante. Malgré tout, le texte s'écrit, une base de communication s'établit. Duras travaille à «sortir du sens, aller nulle part, ne faire que parler sans partir d'un point donné de connaissance ou d'ignorance et arriver au hasard, dans la cohue des paroles.»¹ Il devient de plus en plus clair que non seulement l'écriture durassienne est une démarche aveugle, mais que, d'une certaine manière, elle a pour but de faire sauter des barrières, de provoquer la réflexion, qu'elle est la remise en question de sa propre logique, de sa propre efficacité: «Marguerite Duras tend à se confondre avec [les fous de ses livres], parce que comme eux sa "folie" fait sauter avec une inquiétante douceur, avec une insidieuse violence, l'ordre des choses, provoque l'angoisse, appelle l'anathème et l'expulsion.»²

L'écriture de Duras cherche à combiner en un même lieu les oppositions dialectiques qui font la condition humaine, telles que l'amour et la haine, la vie

¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, p13.

² Pascal Bonitzer, «Le cinéma extrême», *Le Magazine littéraire*, juin 1990, no 278, p42.

et la mort, la douceur et la révolte, et que celle qui deviendra Anne-Marie Stretter dans l'oeuvre a dictées à Duras. C'est elle, de son vrai nom Elizabeth Striedter¹, qui a révélé à Duras enfant le double sens de la dialectique qu'elle sentait présente en elle: «Intuitivement, la figure archétypale d'Anne-Marie Stretter est celle de la révolte et de la sauvagerie de l'amour, de la quête forcenée de la vie, vraie, absolue, exigeante, de la mort revendiquée, puisque cette vie-là est désespérément inaccessible.»² L'écriture durassienne mettra donc sur un même plan un alliage des extrêmes (par exemple «douleur heureuse»³) et les annulera: «La combinaison de deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place de l'indicible. C'est du langage qui vise au non-langage. [...] Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots.»⁴ Danielle Bajomée nomme ceci: «L'impossible incarnation d'une réalité qui se dérobe.»⁵

L'écriture chez Duras en vient donc à jouer un peu le même rôle que le temps: elle est immobile et contient tout ce qui a eu lieu, comme une gigantesque mémoire. Tout s'amalgame dans l'éternel de l'instant, celui de l'écrit, du regard visionnaire mais aveuglé, aveuglant, devenu écrit.

Voir au-delà de l'aveuglement

La qualité première de l'écrivaine est sa disponibilité totale, son ouverture au monde extérieur⁶, son absence de questionnement face à son

¹ Duras écrit dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (p65) à propos de cette femme: «Elle avait quelque chose d'invisible, c'était le contraire d'une femme qui se remarque, elle était très silencieuse. [...] Je pense que c'était ça [...] le modèle féminin.»

² Alain Vircondelet, *Duras*, p289.

³ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, p131.

⁴ Michel de Certeau, *La Fable mythique*, p198-9.

⁵ Danielle Bajomée, *Duras ou la Douleur*, p94.

⁶ *Le Monde extérieur* est d'ailleurs le titre de son dernier livre paru chez P.O.L. en 1994.

geste propre, le caractère impérieux d'un regard absolu qui cherche à se traduire, à se déchiffrer dans l'éblouissement d'un non-savoir, d'une incompréhension. Nicole Brossard indique que pour elle, il faut «écrire dans l'absolu de l'effet d'une seule passion».¹ Duras, quant à elle, dit qu'elle ne sait pas très bien où elle va quand elle écrit. Malgré tout, son geste est impérieux: «Ce n'est pas une raison parce que l'on ne sait pas où l'on va pour ne pas y aller,»² déclare-t-elle dans les **Cahiers du cinéma**, ou encore, en discutant avec Michelle Porte: «Si je savais, je n'écrirais pas [...]; je ne comprends pas comment on peut écrire une histoire déjà explorée, inventoriée, recensée...»³ De même, dans **Yann Andréa Steiner**, elle écrit: «On ne connaît jamais l'histoire avant qu'elle ne soit écrite.»⁴ Elle se lance dans un geste aveugle, comme l'a été la rédaction de **La Douleur**, puis elle constate ensuite qu'elle a écrit des choses qu'elle ne reconnaît pas de prime abord. Madeleine Alleins écrit à propos de cette démarche qui semble se faire dans l'obscurité: «Elle est illuminée mais se souvient mal du contenu de son éblouissement.»⁵ Il n'y a rien de concerté ou d'organisé. A propos de **La Douleur**, Duras dit: «J'ai pris des notes sur le retour d'Antelm, c'est le journal que j'ai publié. Sans aucun souvenir de l'avoir écrit. Ça reste d'une opacité totale.»⁶ C'est comme si elle se trouvait dans un état de transe et que son écriture était un geste magique, dicté par une voix inconnue et extérieure à elle-même. Pourtant, tout est déjà là, en elle, invisible et inconnu encore au moment même de l'acte d'écrire. Ecrire c'est reconstruire l'histoire, la sortir de la nuit de l'oubli, construire sa vie à partir de l'oeuvre, qui n'existe pas sans l'oeuvre: «L'écrit est déjà là dans la nuit. [...] Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui a déjà été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu. [...] [Ecrire] ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible

¹ Nicole Brossard, **A tout regard**, p36.

² Marguerite Duras, **Les Cahiers du cinéma** no 217, novembre 1969.

³ Marguerite Duras et Michelle Porte, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p37.

⁴ Marguerite Duras, **Yann Andréa Steiner**, p20.

⁵ Madeleine Alleins, **Marguerite Duras Médium du réel**, p18.

⁶ Renaud Montfourny, "Des années entières dans les livres", **Les Inrockuptibles**, no 21, février/mars 1990, Paris, p115.

pour les autres.»¹ Le texte, la concrétisation d'un regard qui s'embrouille sur des éléments qui jaillissent pêle-mêle de son entourage, s'écrit dans une sorte de déchiffrement de l'invisible, dans une volonté toujours aveugle mais quêtante de voir au-delà de l'aveuglement. Il ne prend cependant son sens qu'après avoir été abandonné: «J'écris aussi des choses que je ne comprends pas. Je les laisse dans mes livres et je les relis et alors elles prennent un sens.»²

D'après Duras, être écrivain, «c'est le métier qui suppose la plus grande liberté, le plus grand oubli, la plus grande paresse, la folie. Il faut être fou pour exposer, comme ça, son écriture.»³ L'état de disponibilité totale, d'oubli de soi, est la nécessité première pour laisser place à l'écriture: «C'est quand je me laisse aller qu'il se passe quelque chose. Il y a à ce moment-là une sorte de désespoir de l'écrivain, d'abdication même: l'écrit arrive seul, dirait-on, fait.»⁴ Dans cet espace de l'écrit, qui est «lieu d'égarement»⁵ pour Duras, elle travaille à «laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, écrire, qu'on n'oublie pas comme c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça "littérature d'urgence". Je continue à avancer, je ne trahis pas l'ordre naturel de la phrase. C'est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre.»⁶ Elle le répète en d'autres mots dans la clôture d'**Emily L.**: «Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser

¹ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p30.

² Marguerite Duras, **Yann Andréa Steiner**, p31.

³ **Les Inrockuptibles**, p114.

⁴ Aliette Armel, «J'ai vécu le réel comme un mythe», **Le Magazine littéraire**, juin 1990, no 278, p18.

⁵ *ibid.*, p18.

⁶ *ibid.*, p18.

tout dans l'état de l'apparition.»¹ Il ne s'agit pas, pour elle, de se concentrer et d'aller à la recherche du texte, mais de laisser venir le texte à elle («Ecrire, c'est ne pas pouvoir éviter de le faire, c'est ne pas pouvoir y échapper.»²), de s'en faire le lieu de réception: «[...] quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. Je ne peux m'expliquer ce que j'écris comme ça parce qu'il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris.»³ Nous pensons automatiquement au fou de **La Femme du Gange**. Il a «une forme creuse, traversée par la mémoire du tout,»⁴ ou encore à la femme du **Camion**: «J'ai la tête pleine de vertiges et de cris. [...] Alors quelquefois j'écris.»⁵ Ceci explique la multiplicité des voix en elle qui s'expriment. De plus, nous sommes très proches ici de l'écriture automatique, cet autre regard aveugle, plongé dans l'opacité d'une quête de l'invisible. Vircondelet la décrit en ces termes: «Des bribes de mémoire, des résidus de l'oubli s'inscrivent là, sur le texte, s'imposent même, elle ne sait pas pourquoi, mais elle est sûre de leur présence et de leur nécessité. Elle est seulement à l'écoute de ce que le texte dit, comme s'il était indépendant d'elle, porté par la musique sur laquelle elle se calque, dont elle s'oblige à suivre les rythmes, les respirations.»⁶ Il s'agit bel et bien d'une écriture aveugle, mais qui va beaucoup plus loin que la pure errance; elle veut faire bouger, faire réagir, montrer ce que d'autres ne peuvent pas voir. Car, il faut insister, Duras voit au-delà de l'aveuglement. Alain Vircondelet écrit dans un article: «Elle voit peut-être mieux que si elle marchait, que si elle était au centre du monde. Car l'écrivain est maintenant au

¹ Marguerite Duras, **Emily L.**, p153-4. Nous reconnaissons ici la technique des **Parleuses**, conversations entre Duras et Xavière Gauthier transcrites avec leurs hésitations, répétitions et maladresses. De même, nous pouvons penser à un roman tel que **Le Piano du pauvre** d'Anne Cunéo, écrit à partir de bandes enregistrées, sans effort d'esthétisation, mais manifestant une volonté de rester le plus proche possible du naturel.

² Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p166.

³ Marguerite Duras et Michelle Porte, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p98.

⁴ Marguerite Duras, **La Femme du Gange**, p125.

⁵ Marguerite Duras, **Le Camion**, p35.

⁶ Vircondelet, **Duras**, p328.

coeur même de l'écriture, et comme un phare, elle voit encore plus perçant. De son balcon où elle observe les flux et les reflux de la mer, l'oeil s'est fait voyant, visionnaire, [...] Elle voit à l'infini des choses du monde.»¹

Pour Duras, ce geste essentiel, capital d'écrire en un jet spontané, non prémédité, est une défense contre les attaques extérieures que la conscience, modelée par la société pour penser et agir d'une certaine façon, conforme, tenterait de déformer si elle avait le temps d'agir, de fabriquer du texte qui serait par conséquent automatiquement censuré. La parole, elle, a déjà subi cette transformation inconsciente, afin d'être conforme aux normes de la communication de notre société. L'écrit, pour Duras, est donc plus libre d'échapper à la censure que la parole trop sociale, d'être plus sincère: «L'écrit est alors une sorte de réverbération de l'état qui précède l'expression, avant la trahison. C'est une forme d'écriture brute qui arrive vers vous.»² En suivant un geste instinctif, l'auteure peut ainsi lire en elle, de façon à la fois aveugle et visionnaire, ce qui y est déjà présent, caché, en utilisant les mots, domaine de l'extérieur, du social, mais avant que ces mots n'aient le temps de se laisser choisir, arranger, qu'ils ne puissent modifier ce qui vient de l'intérieur, du moi. Nous reconnaissons ici la dictée somnambulique de **La Douleur**, mais aussi, d'une certaine manière, des autres textes, surtout des plus récents, plus directs, plus incisifs, comme une sculpture grossièrement taillée au couteau et terriblement expressive.

¹ Alain Vircondelet, «L'actualité imaginaire», **Le Magazine littéraire** no278, p55.

² *ibid.*, p20.

Du monde extérieur au texte: le regard alchimiste de l'auteur

L'acte d'écrire, quoique jamais défini de façon claire et définitive, est très récurrent dans l'oeuvre durassienne, presque obsessionnel. D'abord, dans les textes documentaires, tels que **Les Lieux de Marguerite Duras** ou **La Vie matérielle**, ou encore dans les entrevues, Duras parle beaucoup de ce thème, même si elle finit toujours par dire: «J'ai beaucoup parlé de l'écrit. Je ne sais pas ce que c'est.»¹ Également, dans certains livres de création, elle aborde le thème de l'écriture directement, comme dans **L'Été 80** ou dans **Emily L.**, et enfin, dans d'autres textes, c'est un des personnages qui assumera ce rôle, en prenant la plume, comme dans **Aurélia Steiner**, ou encore en écrivant un roman en abyme, comme dans **Le Ravissement de Lol V. Stein** ou **Le Vice-Consul**.

L'acte d'écrire chez Duras suit la même logique que celle du regard: il est errance, recherche sans le savoir, silence et questionnement, mais mouvement inlassable vers un autre plus ou moins tangible. Il ressemble aux recherches des protagonistes de ses romans, dès les premiers, aussi traditionnels semblent-ils en apparence: dans **Emily L.**, le jeune gardien parcourt le monde pour retrouver celle qu'il aime, de même que Anna, dans **Le Marin de Gibraltar**, était également à la recherche d'un amant plus ou moins mythique mais symbolisant l'amour absolu et donc impossible, introuvable. Ces longs voyages, ces dédales et ces labyrinthes, ces errances infinies à la recherche de l'inaccessible peuvent sembler être voués à l'échec. Mais la suite de la recherche est fondamentale, et doit se poursuivre indéfiniment pour garder son sens de recherche de l'absolu. Poursuivre le voyage ou continuer d'écrire sont les seules formes d'espoir possibles, les seules chances de sortir de l'ombre, de l'oubli, d'échapper à l'aveuglement, de devenir visible: «L'ambition de Marguerite Duras est de faire de tout lecteur un voyant. L'invisible devient perceptible derrière le visible, le spirituel se dégage

¹ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p37.

d'un monde matériel étouffant.»¹ Mais cette logique est tripartite: triple accès à un non-vu appréciable de l'écrivaine, du / de la protagoniste, du lecteur / de la lectrice.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Duras avoue que l'écriture ne se fait pas sans le monde extérieur, monde qui censure. Pourtant, elle affirme que même si elle écrit «pour rien, pour personne,»² elle a besoin des autres, qui, eux, font l'histoire, alors qu'elle, elle est la «chambre d'écho.»³ «Si j'étais seule au monde, l'histoire ne me serait pas venue.[...] Je la tire de vous, je la tire des autres. [...] Les écrivains qui pensent être seuls au monde, et même les grands écrivains, c'est de la connerie monstre.»⁴ L'auteure devient, depuis le monde jusqu'au texte, une sorte d'alchimiste, de loupe à travers laquelle l'histoire se magnifie et se refait, un entonnoir par où elle passe: «Ecrire c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi.»⁵ Ainsi elle déclare à Michelle Porte dans un entretien: «On écrit tout le temps, on a une sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va, où l'intégralité du vécu s'amasse, s'entasse. Il représente la matière première de l'écrit, la mine de tout écrit. Cet "oubli", c'est l'écrit non écrit: c'est l'écrit même.»⁶

On ne peut pourtant éliminer totalement de la démarche durassienne, comme certains sémioticiens aimeraient le faire, la notion d'auteure,⁷ même si celle-ci est en grande partie le synthétiseur de la multiplicité des discours - et des silences - collectifs. En même temps qu'elle

¹ Madeleine Alleins, *Marguerite Duras Médium du réel*, p78.

² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, p53.

³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p218.

⁴ *ibid.*, p217.

⁵ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p178.

⁶ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de entretien avec Michelle Porte, p107-8.

⁷ D'ailleurs, l'écrivain québécois Claude Beausoleil indique à quel point l'image de l'auteure est aussi importante, à ses yeux, que l'oeuvre, dans la justification du succès de Duras: «Pour ma part la place de Marguerite Duras dans la séduction produite par son écriture et son image tient beaucoup à des caractéristiques extérieures. Bien sûr il y a aussi l'écriture. Mais bien sûr également il y a l'image de Marguerite Duras la femme, l'intellectuelle, la penseuse.» (*"Marguerite Duras ou la parole des yeux"*, *Extase et Déchirure*, p141). François Mitterrand, pour sa part, déclare: «Je crois que chez Marguerite Duras, c'est plutôt une attitude de vie qui intéresse et qui retient.» (*Le Nouvel Observateur*, février 1994, p11)

écrit l'histoire du monde, en effet, l'écrivaine insère son histoire personnelle; mais d'après Duras, tout comme les raisons que Montaigne avait d'écrire après la mort de La Boétie - «Il n'écrit que pour ne pas écrire, ne pas trahir, justement en écrivant,»¹ - elle cherche à dire sans dire tout en disant. La fiction occulte, ne donne à voir que de façon oblique, cache la confession, la transforme plutôt et la range dans cette gigantesque mémoire qu'est l'écriture dont nous avons parlé: «La fiction soulage en effet et exorcise le secret douloureux tout en le gardant intact.»² L'auteure utilise donc le monde extérieur pour parler d'elle, pour exorciser ses préoccupations intimes. Même si officiellement, seuls **L'Amant** et **L'Amant de la Chine du Nord** sont soi-disant des romans autobiographiques, Duras finira par avouer dans des entrevues que de nombreux textes, tels que **Moderato Cantabile**, ont été écrits à la suite d'une aventure personnelle, que cet événement est là dans le texte, mais invisible, méconnaissable sauf pour elle: «La double fonction de l'écriture a son équivalent dans le va-et-vient entre un monde subjectif et objectif, perspective à la première et à la troisième personne qu'on trouve dans ces écrits, le glissement continu entre les deux domaines aboutit à leur identification, à leur fusion dans le sujet écrivant qui s'approprie le dehors pour le recréer à l'image de ses désirs.»³

De même, Janice Morgan écrit que l'écriture chez Duras a pour but de transposer, dans une forme esthétique, la richesse des contradictions, la polarité des distances, l'intensité émotionnelle et les ambiguïtés de la vie telles qu'elle les vit. Son désir ne serait pas de résoudre ces tensions conflictuelles, mais plutôt de s'en libérer, de les transcender⁴ sans doute en les extériorisant, en les (re)gardant dans cette démarche révélatrice et occultante à la fois, en un mot imaginaire. Aliette Armel écrit ainsi à propos de **L'Amant**: «Il ne s'agit pas de recréer les événements tels qu'ils se sont passés, mais de rester

¹ Marguerite Duras, **L'Été 80**, p68.

² Yvonne Guers-Villate, **Continuité/Discontinuité de l'oeuvre durassienne**, p220.

³ *ibid.*, p232.

⁴ Janice Morgan, «Fiction and Autobiography / Language and Silence: *L'Amant* by Duras», **The French Review**, volume 63 no 2, December 1989, p275.

disponible aux éléments demeurés enfouis dans une zone obscure, celle que Marguerite Duras appelle "l'ombre interne". Ils ressurgissent sous forme de sensations, ils passent à nouveau par le corps, images précises mais aussi tremblements de la peur et de la passion, poids des regards [...]. Il s'agit de retrouver en soi les traces laissées par le passé, transformées par le temps, la mémoire, l'imaginaire.»¹ C'est bien au milieu des tensions multiples de Sadec² que Duras a compris son désir d'écrire. Elle l'indique très clairement dans *L'Amant*, elle en circonscrit les limites, même si, dans certaines entrevues³, elle affirme ne pas se souvenir à quel moment elle a envisagé sa carrière d'écrivaine pour la première fois: «C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai. C'est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu.»⁴ Elle l'indique à sa mère, qui ne peut pas comprendre le désir de sa fille, car pour elle, écrire n'est pas un gagne-pain: «Quinze ans et demi. [...] Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire.»⁵ De même, elle indique à son amant chinois son intention dans le roman suivant: «Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire.[...] Une fois j'écirais ça: la vie de ma mère.»⁶ Duras se fait visionnaire, au coeur des dédales de son errance: «Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-

¹ Aliette Armel, «Le jeu autobiographique», *Le Magazine littéraire* no278, juin 1990, p29.

² Un des lieux où Duras a grandi en Indochine.

³ Il lui arrive de tenter de mettre des dates sur sa vie. Ainsi elle affirme dans *Marguerite Duras à Montréal* (p66) que l'origine de l'idée d'écrire date de la puberté, époque où elle dit avoir frôlé la folie, et qu'elle écrit comme pour échapper à la souillure, à l'idée de devenir femme dans une certaine peur ou douleur. Ce qui expliquerait alors pourquoi l'époque de l'enfance, les décors de l'Indochine, la mère, le lien ambigu avec le frère, reviennent sans cesse.

⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, p93.

⁵ *ibid.*, p29.

⁶ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p97. Elle fait alors référence au *Barrage contre le Pacifique*, qui, bien qu'il indique dans le titre l'histoire de la mer de Chine, est en fait l'histoire de la mère. Nous verrons plus loin l'association des deux homonymes mère/mer.

delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie.»¹ La source de l'écriture se trouve donc ici, dans une certaine douleur, dans une difficulté de vivre, dans un besoin de libérer cette «voix aveugle. Celle du livre.»² Les cris de désespoir et de folie de la mère, les cris d'amour et de chagrin des amants, tout devient encre, les cris se transforment en écrit: «C'est fini. Je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.»³ Le texte vient effacer le souvenir, fabriquer une autre histoire à partir de la première. Il permet, peut-être, d'étouffer la douleur originelle, regard textuel qui est à la fois mémoire et oubli, conscience et transformation, parce que occultation régénératrice.

L'écriture serait ainsi une sorte de produit de remplacement de ce qui a été, mais n'a pas été comme on l'aurait voulu, un acte qui soulage, qui remplit le vide mais ne se substitue pas à ce qu'elle recrée: «Je me suis dit qu'on écrivait sur le corps mort du monde, et, de même, sur le corps mort de l'amour, que c'était de ces états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé.»⁴

Nous savons que l'histoire de l'enfance de Duras est à l'origine de son écriture, qu'elle en est la matrice, la genèse, et comme si la jeune fille avait été alors habitée par une mémoire du futur, elle semblait prendre des notes dans sa vie pour les livres à venir: «L'enfant avait ignoré longtemps le pourquoi de cette fascination [...]. Et puis un jour elle s'en était souvenue: elle avait retrouvé l'image intacte [...] comme déjà intégrée dans un livre qu'elle n'avait pas encore abordé mais qui avait dû être en instance de l'être chaque matin, chaque jour de sa vie et ça pendant des années et des années et qui réclamait d'être écrit - jusqu'à ce moment-là de la mémoire claire une fois atteinte dans la

¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, p126.

² Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p17.

³ Marguerite Duras, *L'Amant*, p38.

⁴ Marguerite Duras, *L'Été 80*, p67.

forêt de l'écrit à venir.»¹ Comme si la vie était livre à déchiffrer au travers de l'écriture, savoir aveuglant à revoir dans l'opacité-transparence de l'écrit. On sait que Platon déclarait que l'on n'apprenait jamais mais que l'on se souvenait seulement; en ce sens, l'écriture est une maïeutique de la vie, ou plutôt, du signifié et du symbolique de celle-ci. Car tout écrit est autobiographique - tout s'appuie sur le signifié d'une certaine réalité vécue, vue, d'un monde existant ou ayant existé dans la mémoire référentielle. Cependant, rien ne l'est vraiment: une fois écrite, une histoire devient fiction et entretient avec la réalité la relation étrangement ambiguë d'être, inévitablement, une pâle copie de la "réalité", et en même temps d'objectiver celle-ci dans une autre dimension, qui la prolonge, l'éternise, et lui confère une dynamique différente, plus - ou différemment - significative, et plus intense. L'histoire vécue est d'abord oubliée, puis recrée, revisualisée, dans une fiction: «L'oubli, c'est la vraie mémoire...»² L'écrit, qui est ainsi oublié plutôt que mémoire, lieu de transformation et de regard transformateur, devient plus vrai que la réalité, car il ne peut plus être changé, oublié, oblitéré. L'écriture est la seule chose permanente, vraie, quoique faite d'ellipses, d'illisibilité regardable: «Alors l'écriture n'est là que pour ramasser quelques traces de ce qui inexorablement s'altère, des empreintes à demi effacées de ce qui fut, et ne sera jamais plus restituable tel quel dans l'intégralité de la "photographie absolue", mais en intermittences d'images, en fragments illisibles, inintelligibles comme des traces folles, sans aucun sens apparent, à la trame déchiquetée.»³

C'est probablement pour cela que Duras clame que sa vie n'existe pas («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. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne»⁴) et refuse de lire toute biographie écrite sur elle («Je me reconnais beaucoup plus dans mes livres que

¹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p149.

² Marguerite Duras, *Le Camion* suivi de entretien avec Michelle Porte, p107.

³ Alain Vircondelet, *Duras*, p246.

⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, p14. D'ailleurs, son nom de plume est lui-même emblématique de la fictionalisation de sa vie même.

dans toute biographie. Vircondelet, je ne le lirai pas»¹⁾ puisque, à son avis, sa vie ne peut pas être écrite, visualisée, sinon dans la fiction, dans sa fiction: «Ce qu'il y a dans les livres est plus véritable que l'auteur qui les écrit.»² La vérité de l'écrit dépasse celle du vécu. Ainsi, la célèbre phrase de Boris Vian: «Cette histoire est entièrement vraie puisque je l'ai imaginée,»³ pourrait s'appliquer à l'oeuvre de Duras, oeuvre qui vient oblitérer la vie de l'auteure, ou plutôt, la recréer sous une autre forme. Vircondelet lui-même semble en être conscient, malgré l'entreprise qu'il mène à bien, car il déclare: «Elle est sûre que c'est dans l'écriture que se trouve son histoire, sa vie, dans les creux et dans les trous, dans les trappes obscures, dans les mots, dans les rizières et les gués profonds de l'Indochine que les secrets se trouvent, sans cesse lavés, remués, submergés par la mer de Chine.»⁴ Ludovic Janvier considère, en parlant des auteurs, que «le Livre, en se faisant, les fait.»⁵ Ceci précise notre idée selon laquelle l'auteure n'existe que par rapport à ce qu'elle a créé: il n'y a pas de notion d'auteure sans l'oeuvre. Le processus est d'ailleurs réversible. Il s'agit bel et bien, comme l'écrit Janvier, de «création de soi par le soi écrivant.»⁶

Duras écrit comme pour vivre en dehors de son quotidien, comme pour se plonger encore et encore dans un passé inachevé qu'elle recrée à jamais, pour ne pas le quitter, pour le revoir en le revivant dans ses textes. Elle fuit ainsi une réalité immédiate qu'elle ne veut pas connaître, comme le prouve son évasion dans l'alcool, et de même ses personnages fuient physiquement ou psychologiquement leur quotidien pour tenter de continuer à vivre, que ce soit le couple du **Marin de Gibraltar** ou celui d'**Emily L.**, qui errent à jamais sur les mers, que ce soit la mendicante du **Vice-Consul** qui cherche à se perdre pour mieux se sauvegarder, ou encore Lol ou les Aurélia qui vivent hors du temps, pour ne citer que quelques exemples. Ils tentent tous de fermer les

¹ Pierre Assouline, entretien, *Lire*, no 193, octobre 1991, p58.

² *ibid.*, p50.

³ Boris Vian, *L'Écume des jours*, avant-propos.

⁴ Alain Vircondelet, *Duras*, p81.

⁵ Ludovic Janvier, *Une Parole exigeante*, p53.

⁶ *ibid.*, p53.

yeux sur un monde trop banal, emprisonnant, transformant, voire aveuglant, pour mieux voir celui de leur imaginaire, afin de mieux poursuivre leur errance en quête d'idéal. Pour Duras, écrire est essentiel, même si ce n'est que pour dire l'impossibilité de dire ce qu'elle a à dire; peu importe la forme et la fin, de même que pour les personnages ce qui compte est une certaine recherche du mirage, d'une vérité vue autrement; et le fait de vouloir partir ou s'isoler dans le temps est plus important que le lieu et le moyen recherchés¹. Cette recherche d'un absolu qu'elle sait impossible, agit comme le désir, comme la force motrice qui permet d'aller de l'avant, de ne pas mourir. Elle est l'oeil qui éclaire le chemin. Ecrire, c'est avant tout éviter le néant, le silence, l'abandon. C'est ne pas perdre des yeux ce vécu où elle replonge continuellement. L'appel à l'action est plus fort que le désespoir, la stérilité du présent. Écrire, c'est transcender cette mort dans la vie, l'immortaliser dans une forme artistique qui, elle, survivra au moment fuyant et imparfait, malgré sa propre incohérence - ses énigmes, cette opacité qu'elle engendre et que, comme regard, elle cherche aussi à percer... De plus, ce monde recréé dans les textes deviendra multitude de visions qui s'inscrira dans l'imaginaire des lecteurs. Écrire, c'est multiplier l'image à l'infini.

Marguerite Duras fonde ce qu'elle ressent et ce qu'elle écrit. Déjà dans **Le Vice-Consul**, elle écrivait: «On ne peut parler de la douleur que si on assure sa respiration en nous.»² Faire un livre de sa propre souffrance, en écrivant **La Douleur**, sorte de journal tenu pendant l'attente du retour de son mari prisonnier dans un camp de concentration, et écrit dans une sorte de somnolence, dans un geste somnambulique, et qu'elle déclare ne pas se souvenir d'avoir écrit³, lui permet de se remettre à neuf dans son acte d'écrire, et de rester en contact avec la réalité à un moment où on aurait tendance à vouloir la fuir. Ce travail qui va de la reconstruction d'un état à sa divination se

¹ Nous pouvons noter l'utilisation fréquente du conditionnel passé, temps par excellence de l'impossible reconstruction. Par exemple, dans **L'Amant** (p16): «C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister.»

² Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p157.

³ Ecrites en 1945, ces notes ne seront publiées qu'en 1985.

confond avec l'effet qui lui permet d'affranchir le quotidien extérieur à la création, de lutter contre les attaques qui détruiraient le processus créateur, et d'y puiser, de par la connaissance de la douleur et de soi, toute une source de création. La douleur était si forte qu'elle paralysait, aveuglait, et Duras était incapable d'analyser la situation ainsi que ses propres sentiments. Néanmoins, le regard de la personne laisse place au regard de l'auteure, qui lui, travaille en silence, et capte, transcrit, synthétise. Quand Duras la femme relit le texte, il est évident qu'elle ne peut reconnaître son travail. C'est l'écrivaine, celle dont le regard a traversé la réalité du monde extérieur pour le transformer en monde littéraire, qui a oeuvré. Duras, en écrivant ce texte, accomplit le même cheminement que Jacques Hold dans **Le Ravissement de Lol. V. Stein** et Peter Morgan dans **Le Vice-Consul**, les deux romans en abyme. Peter Morgan écrit ainsi dans **Le Vice-Consul** qu'il «voudrait maintenant substituer à la mémoire abolie de la mendiante le bric-à-brac de la sienne.»¹ En se livrant à son lecteur, Duras transcende sa douleur - et ceci malgré les risques et périls que nous venons de souligner -, passe d'un état anéantissant à un état de divination, à travers la connaissance, le regard aveuglant et illuminant à la fois, de la douleur. S'écrire lui permet de survivre à l'ambiguïté de cette connaissance. Elle écrit d'ailleurs dans **Savannah Bay**: «La douleur se propose comme une solution à la douleur, comme un deuxième amour.»² Toute la complexité de la poétique durassienne se révèle dans cette déclaration si caractéristique.

Le regard de Duras sur le monde pourrait être caractérisé d'inconscient. En effet, elle ne regarde pas toujours, mais certains éléments de la réalité viennent à elle, sans qu'elle semble avoir observé et sélectionné ses décors, et jaillissent dans le texte. Le regard de l'écrivaine se fait sélectif sans même qu'elle ne le lui commande. Plutôt que de vivre comme on dort, plutôt que de s'anesthésier, Duras préfère noter méthodiquement, mais aussi instinctivement, dans un geste quasi mécanique, chaque étape de son itinéraire à travers la

¹ *ibid.*, p73.

² Marguerite Duras, **Savannah Bay**, p70.

connaissance de la douleur, sentiment ou sensation qui lui permettront de se dépouiller du fardeau de la banalité quotidienne pour accéder à une connaissance plus profonde de son être. Écrire ce que l'on pourrait appeler le regard de la douleur lui permet de transcender l'intolérable et de le transformer en force positive qui lui donne le courage d'attendre, d'espérer, de faire face à la réalité. La douleur, à la limite de la folie, de la dérive antirationnelle, devient, sous la forme de témoignage qu'elle prend alors que Duras l'écrit, une lutte contre l'absurde. L'écriture viscérale, instinctive, se double du besoin de recréer un ordre à soi. Le non-savoir et l'effort pour s'installer dans la connaissance permet à l'auteure d'en retirer une certaine intelligence. Elle est prête à enregistrer les moindres ambiguïtés qui s'offrent à elle, qui jaillissent de l'inconscient. Consciente de son aliénation, de son impuissance, elle transforme l'absurde en divin¹ pour combler le vide du non-écrit, pour récupérer les éléments éparpillés de son univers en dérive. Ce regard douloureux, ce texte-cri, c'est aussi celui que Duras explore encore et encore dans les différentes étapes des romans sur l'enfance en Indochine.

Douleur signifie attente, non-savoir, tout autant que souffrance. Duras essaie, à partir du rien, de construire ou reconstruire la présence. Le vide prend toute sa consistance, son importance, par le simple fait qu'il y ait eu parole, écriture, regard inscrit. Son geste, sans prétention, qui n'était d'abord destiné qu'à elle-même, visait à combler le vide de l'absence et de l'ignorance, à donner consistance et signification au temps, en écrivant ce que ce vide et ce temps ont créé. Écrire **La Douleur** a été, pour Duras, bien plus qu'une simple transcription des faits pour se souvenir, pour mieux supporter le temps qu'a duré cette douleur. L'évasion et la recherche visant à éterniser ce sentiment inutile, anéantissant, devient une étape nécessaire du développement, de la découverte de soi, découverte qui est à la fois oubli, nous l'avons vu, refondement et, toujours, aveuglement et illumination réunis. Ce geste salutaire

¹ Duras a fréquemment recours à l'image de la divinité en tant que figure symbolique, sans que cela implique une quelconque affiliation religieuse. Ainsi dans *L'Amant*: «[la photo] n'aurait pu être prise que si on avait pu juger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait» (p16).

d'écrire pour ne pas sombrer, pour ne pas souffrir, a été comme une thérapie, une transcendance, un acte de compensation, de guérison plus que de résignation - et même si le principe du regard redondant risque de s'imposer. Grâce à ce sentiment de la pertinence de ce qu'elle fait, Duras devient non seulement témoin d'une expérience humaine, mais fait du lecteur un témoin, à travers sa propre douleur, du film de la vie individuelle mais emblématique, car, là encore, l'écrit, nous l'avons déjà souligné, tient à ne pas distinguer, à fusionner même, consciemment et aveuglément.

Dépasser la vision floue de l'imperfection

Face au dégoût que vivent Duras et ses personnages, tout ailleurs semble séduisant. Le désir est ailleurs, hors de l'impuissance permanente du quotidien. Ecrire devient un acte qui permet de transcender la stagnation, l'impasse, l'immobilisme qui planent sur le quotidien. Tout ceci permet de progresser vers la vérité qui, pourtant, reste inaccessible, aveuglante, semblable à l'amour qui n'apparaît dans le texte que lorsqu'il est impossible ou déjà mort, mais en fait occulté. Il semble que Duras s'accroche à l'écriture comme à une seule chance de survie, pour ne pas sombrer. De même que Joseph dans **Un Barrage contre le Pacifique** raconte sa passion à sa soeur de peur de l'oublier, de survivre à l'histoire, Duras écrit de peur d'oublier ses errances - et ceci même si l'écrit reste le lieu, comme nous venons de le constater, d'un certain oubli, d'un regard qui ne regarde plus, et qui, pourtant, garde en revoyant, en refondant. Les rêves, de toute façon, ne sont pas réalisables dans l'espace romanesque durassien, car la réalisation des rêves tuerait tout désir. Ils ne font que mener à une autre impasse, à un autre néant. Dans **La Vie tranquille** déjà, le frère mourait de passion, et la soeur savait, quant à elle, qu'un jour elle n'aimerait plus son amant. Il semble que pour Duras, écrire signifie se débarrasser, se délivrer d'un passé étouffant, d'un présent imparfait. Elle jette un à un des thèmes qui l'obsèdent: la mère par exemple, dans ses premiers romans, puis à nouveau dans ses plus récents.

C'est une façon d'exorciser ses démons, de faire le nettoyage psychologique, de recommencer à chaque fois à neuf. Elle reprend, plus tard, la même histoire sous une autre forme, la réécrit, la poursuit. Elle est obnubilée, fascinée par des thèmes, des personnages, des situations, des cadres. Ainsi, Duras déclare à propos du personnage d'Anne-Marie Stretter: «Je ne pouvais pas m'en sortir. Je vivais une sorte d'amour fou pour cette femme, je recommençais toujours le même film, toujours le même livre, et je me suis dit: il faut qu'elle meure. Voilà. Parce qu'elle m'a tellement atteinte.»¹ Un livre, souvent, ne suffit pas pour se débarrasser d'un personnage ou d'un thème; il lui faut recommencer encore et encore. Même quand il semble qu'un thème ait été expurgé, il rejaillit, comme de l'inconscient: c'est manifeste dans **L'Amant** et **L'Amant de la Chine du nord** où toute l'enfance indochinoise réapparaît après un épurement apparent de séquences autobiographiques.

Tout, chez Duras, est répétition,² redondance, depuis le style jusqu'aux thèmes, en passant par les personnages.³ Ainsi certains textes deviennent scénarii, jusqu'à **India Song** qui perd sa dénomination de roman et devient directement texte-théâtre-film.⁴ Et non seulement les histoires sont

¹ André Roy, Suzanne Lamy, **Marguerite Duras à Montréal**, p33.

² Curieusement, Duras veut que certains films comme par exemple **Le Camion** soient lus / joués sans répétition. Elle seule connaît le texte, pour l'avoir écrit, mais Gérard Depardieu le lit pour la première fois, le découvrant devant la caméra.

³ Nous pouvons noter la similitude de certains noms, tels que Aurélia, Alissa, Anna, Anne-Marie, Agatha, (Suz)anne, Anne, (Di)anne, (Je)anne, (Tati)ana, (Joh)ana, comme une même femme qui revient, retransverse l'oeuvre et le temps, révélant à chaque fois une facette différente et nouvelle de la Femme, incapable de vivre le départ définitif.

D'autre part, il n'est pas nouveau de faire revenir les mêmes personnages de livre en livre, depuis la **Comédie Humaine** de Balzac. Mais ici, contrairement à l'oeuvre balzacienne qui permettait de faire découvrir aux lecteurs chaque personnage facette après facette, pour finir par former un tout, les personnages durassiens s'excluent, se remplacent, ou plutôt, se superposent, existent parallèlement. Ainsi, les différentes existences des trois Aurélia Steiner ne sont pas conflictuelles, mais parallèles, interchangeables. Marc Saporta écrit dans "Les possibles parallèles", que Duras serait: «l'inventeur d'un feuilleton renouvelé, où chaque épisode offrirait au public, avec de nouveaux rebondissements, une interprétation surimprimée de l'intrigue et des personnages (**L'Arc**, p4).

⁴ Maurice Blanchot écrit d'ailleurs: «Est-ce un "livre"? "un film"? l'intervalle des deux?» ("Détruire", dans **Marguerite Duras** (collectif chez Albatros), p139). De même, Gabrielle Frémont écrit à propos de **L'Amour**: «Est-ce un roman? une nouvelle? une mise en scène ou un scénario? Un peu tout cela mais plus encore, semble-t-il, une reprise, une récapitulation

poursuivies d'un texte à un autre, dans lesquels les mêmes personnages reviennent, mais ils deviennent parfois films, eux-mêmes repris et poursuivis. Ainsi **Le Ravissement de Lol V. Stein** est suivi du **Vice-Consul**, lui-même suivi de **L'Amour**, et le triptyque filmique correspond avec **La Femme du Gange**, **India Song** et **Son nom de Venise dans Calcutta désert**. «[...] de livre en film, de film en livre, l'appel est rappel, la réminiscence prévoyante et la redite invention.»¹ Duras est consciente qu'elle n'a, à chaque fois, qu'effleuré le sujet, qu'un livre terminé constitue le brouillon du suivant. L'exemple le plus frappant est la reprise du **Barrage contre le Pacifique** non seulement en pièce de théâtre quelques années plus tard avec **L'Eden Cinéma**, mais plus de trente ans plus tard, elle reprend toute l'histoire, en livre une tout autre version avec **L'Amant**, version qui se précisera encore avec **L'Amant de la Chine du Nord**.² Elle sait qu'à chaque fois, elle n'a pas été au bout de sa démarche: «J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles.»³ Le regard est ainsi indirect, évasif même, singulier et multiple, presque infini, à la fois. Duras va donc progressivement plonger plus profondément par l'écriture au coeur des choses, corriger, préciser, sans pour autant s'installer dans une définitivité: «Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains

du texte initial *Le Ravissement de Lol V. Stein*.» ("L'effet Duras", **Études Littéraires**, XVI, 1, avril 83, p103).

¹ Christiane Blot-Labarrière, **Marguerite Duras**, p139.

² De plus, comme l'indique Réjean Beaudoin dans "Lectures québécoises de Marguerite Duras ou la tentation de l'en-deçà", l'écriture durassienne provoque un écho, un effet de redondance, chez d'autres auteurs: «L'oeuvre de Duras semble appeler la connivence, la participation, l'abandon de toute réserve, l'adhésion complète. Il n'est pas difficile de constater d'emblée l'impossibilité de toute distance, qu'elle soit précaution dévote ou prudente critique. » (**Littératures** no 4 (1989), p37). Cette fascination est confirmée par Claude Beausoleil, pour qui l'intertexte durassien est nourriture de plusieurs auteurs au Québec comme ailleurs: «Écrire, c'est souvent être traversé de lectures, être le lieu de la transformation duquel l'écriture à nouveau surgira, allant se joindre à d'autres écritures nourrissant d'autres questions dont le visage peut aussi être un livre. En ce sens, l'écriture de Marguerite Duras a joué des rôles de poursuite en influençant, déviant, insufflant des formes, des mots qui permettent d'autres voix.» ("Marguerite Duras ou la parole des yeux" dans **Extase et déchirure**, p120.)

³ Marguerite Duras, **L'Amant**, p14.

sentiments, sur certains événements.»¹ Ainsi elle précise, parfois, qu'un détail donné avant était incorrect: «Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession...»² Regard qui, consciemment ou inconsciemment, (s')aveugle en (s')accomplissant. Pourtant, Duras est consciente que même si elle peut aller plus loin que dans **Un Barrage contre le Pacifique**, certaines limites sont encore infranchissables: «[...] je ne sais pas si j'ai dit la haine [...] et l'amour [...] et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, caché au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour.»³ De même que la redondance existe au niveau du texte, elle existe au cinéma, dans la reprise de certains lieux de tournage: «Un lieu où j'ai déjà tourné me donne envie d'y revenir.»⁴ L'on sait que la maison des Yvelines, par exemple, a servi à de nombreux tournages. Et de même: «Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes.»⁵ La maison va même beaucoup plus loin que d'abriter les personnages, elle leur donne même naissance: «On croit toujours qu'il faut partir d'une histoire pour faire du cinéma. Ce n'est pas vrai. Pour *Nathalie Granger*, je suis complètement partie de la maison. [...] J'avais la maison dans la tête, constamment... Puis ensuite une histoire est venue s'y loger....»⁶. Tout, dans l'oeuvre, est écho, renvoi⁷, reprise, dépassement.

Il semble que, comme les femmes de son oeuvre qui personnifient l'attente, - que ce soit Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile**, la femme d'**Hiroshima mon amour**, celle de **L'Amour**, la jeune fille dans **L'Été 80**, qui attendent on ne sait plus quoi - , Duras écrive pour ne pas

¹ *ibid.*, p14.

² *ibid.*, p36.

³ *ibid.*, p34.

⁴ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p138.

⁵ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p12.

⁶ *ibid.*, p36.

⁷ Le renvoi / vomissement de femmes telles qu'Anne dans **Moderato Cantabile** ou Elisabeth dans **Détruire dit-elle** est une répétition, un rappel de la vie qu'elles mènent et rejettent.

mourir et pour aimer de façon interposée, pour vivre une «vie clandestine, cachée, incompréhensible.»¹ L'amour, chez Duras, ne peut pas se vivre. Il est éblouissant et impalpable comme l'éclair. En écrivant l'amour, en le rendant fictif, Duras lui donne l'éternité qu'il ne peut connaître dans le monde réel. De même qu'Emily dans *Emily L.*, qui «était quelqu'un qui avait tendance à croire que partout on écrivait le même poème sous des formes différentes, qu'il n'y avait qu'un seul poème à atteindre à travers toutes les langues, toutes les civilisations,»² Duras écrit toujours plus ou moins la même histoire.

L'écrit permet le dédoublement de la personne, la dissociation entre le corps et l'esprit, l'alternance entre la subjectivité et l'objectivité, et les passages brusques du "je" à la troisième personne du singulier. Comme nous l'avons déjà mentionné, Duras mêle sa vie à ses textes, et intervient parfois directement à la première personne. C'est le cas par exemple dans *Emily L.*, où elle se trouve dans l'impossibilité d'écrire sa propre histoire qu'elle vit avec Yann Andréa³, et se retrouve à écrire celle, inventée, d'un couple qu'elle observe dans un bar: «Cet endroit vous plaît, ici, un jour ce sera dans un livre. [...] Je ne réponds pas à ce que vous dites. Je ne sais pas. Je vous dis que je ne le sais pas à l'avance, que c'est au contraire rare quand je le sais.»⁴ Cette technique permet à l'auteure de donner d'emblée sa conception de l'écriture, un événement inattendu, non prémédité, aveugle, dans lequel rejaillissent des éléments marquants qu'on n'avait pas nécessairement remarqués consciemment. Elle ajoute: «Je ne peux m'empêcher d'écrire,»⁵ ce qui confirme bien l'état d'aliénation dans lequel se trouve l'auteure devant son texte. Elle ne peut se débarrasser de l'histoire qu'en l'écrivant. Et pourtant:

¹ Marguerite Duras, *Emily L.*, p78.

² *ibid.*, p81.

³ L'auteure intervient pour préciser ce fait dont elle est très consciente: «Je ne crois pas que ce soit notre histoire que j'écrive. [...] Non, ce que j'écris en ce moment, c'est autre chose dans quoi elle est incluse, perdue» (p22-3).

⁴ Marguerite Duras, *Emily L.*, p10. Nous pouvons noter que le compagnon de la narratrice connaît mieux qu'elle sa façon de procéder. Si elle ne sait pas, lui sait. Il est conscient de sa démarche aveugle. Cette phrase est d'ailleurs reprise dans *Yann Andréa Steiner*: «J'ai dit que je n'étais jamais sûre de rien quant à ce que j'allais ou non écrire» (p28).

⁵ *ibid.*, p22.

«Ecrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence.»¹ Elle fait donc, ainsi, rejaillir ce qui semblait disparu, ou ce qui n'avait pas pu avoir lieu. Car «Tout est inoubliable.»² L'écrit fait ressortir le disparu de l'oubli, tout en ne cessant de s'attacher à une logique de l'oubli qui persiste aveuglément à travers une certaine opacité, illisibilité, de l'écrit. En devenant témoin de ce qui n'a pas nécessairement eu lieu, le texte se fait mémoire de l'oubli, expression que l'on attribue souvent à Duras, mais qu'Aragon avait déjà employée³.

Maurice Blanchot décrit cette idée en ces termes: «Comme si l'écriture mettait en scène, sur un fond fascinant d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensées, des simulations d'être.»⁴ Cette notion est encore plus flagrante dans *L'Amant*, où Duras auteure devient non seulement narratrice, mais se peint aussi comme le personnage qui est en passe de devenir non seulement auteure, mais également personnage et narratrice de ses écrits: «Quinze ans et demi. [...] Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire.»⁵ Ce sont ces yeux qui vont enregistrer, dans ce regard-vidéo, le monde qui deviendra l'oeuvre. A propos des voix de *La Femme du Gange*, Joël Farges écrit: «Ces deux voix aux yeux fermés ont un savoir consigné dans une mémoire fraîche de 18 ans.»⁶ Il s'agit bien sûr de la voix de la mémoire, dont nous venons de parler qui, invisible, fait voir maintenant ce qu'elle a su regarder, et donc garder, un jour perdu dans la mémoire du passé.

¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, p31-2.

² Marguerite Duras, *Emily L.* p143.

³ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, Paris, 1942: «Tes yeux sont si profonds que j'en perds la mémoire» (p33). L'on peut voir ici que chez Aragon également, la mémoire et le regard sont liés.

⁴ Maurice Blanchot, «Détruire», *Marguerite Duras*, p140.

⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, p29.

⁶ Joël Farges, «Voies», *Marguerite Duras*, p168. Il s'agit de Lol V. Stein qui a connu Michael Richardson à 18 ans: «La voix qui se souvient est celle de 18 ans» (*La Femme du Gange*, p156).

Le cri de l'écrit face au regard de l'absent

A propos de **La Douleur**, Vircondelet écrit: «Jamais l'écriture de Duras ne fut plus criante.»¹ Cette démarche quasi somnambulique, ce cri silencieux dicté par une douleur indicible, nous rappelle *Le Cri* de Munch, figé dans son pathétique désespoir, ce cri qu'on ne peut même pas entendre. Il devient évident, à ce moment-là, qu'écrire est le seul substitut au cri qu'on ne peut jeter: «C'est le cri, l'écriture du moment. C'est cela, écrire, ce cri qui déchire l'instant, le cri, comme les seuls mots possibles.»² Ecrire ou imaginer une histoire, voir aveuglément, de façon quasi délirante, comme le feront Anne et Chauvin dans **Moderato Cantabile**, entre autres. D'ailleurs, dans **La Douleur**, Duras écrit à propos de son entreprise, mais sans nommer le cri: «Le mot "écrit" ne conviendrait pas.»³

Un des thèmes fondamentaux de l'oeuvre durassienne est l'ennui, une certaine révolte contre le quotidien qui ne semble mener nulle part, voire l'utilisation de la violence pour sortir de cet ennui. Les personnages sont souvent décrits en pleine fuite, physique, onirique ou psychologique, à la recherche d'autre chose, d'un ailleurs qui risque de les entraîner dans un mouvement vers la folie, à travers l'indicible. Cette idée d'un départ, d'une aventure, constitue une fuite de l'ici et du maintenant, déjà, d'une certaine manière. C'est en quelque sorte une rupture du silence, de l'acceptation du monotone. C'est un pas vers cette autre chose inconnue et méconnaissable. Les personnages sont donc souvent saisis dans ce moment d'attente, juste avant le déclenchement d'un changement vers lequel ils aspirent. Ils sont dans cette impasse, entre ces parenthèses qui les jettent quelque peu hors du temps et de la réalité. Ils deviennent énigmatiques, car ils symbolisent plus qu'ils ne sont.

¹ Vircondelet, **Duras**, p133.

² *ibid.*, p121.

³ Marguerite Duras, **La Douleur**, p10.

Dans l'impasse où ils sont, les personnages ont besoin de sortir du silence, pour figurer le mouvement du désir ou l'expression de la douleur: «L'écriture, en une suite de termes symptomatiquement marqués, est reprise transformée de l'obsession de ce déchirement qui structure le sujet et le fait parler.»¹ Jacques Derrida pense également que la douleur est bien à l'origine de l'expression: «Le langage ne naît vraiment que par la disruption et la fracture de cette heureuse plénitude.»²

Si la douleur, la menace de la folie, sont les racines de l'écrit, les personnages s'exprimeront dans l'oeuvre durassienne parfois par l'écrit, parfois par le cri.³ Les deux se rejoignent, au-delà de la quasi homonymie des deux termes. Le: «regarde-moi... je crie»⁴ d'Agatha ressemble fort aux: «J'ai dix-huit ans. J'écris»⁵ des trois Aurélia Steiner. De même que le texte écrit devient physiquement existant, le cri transforme l'abstrait en concret, donne substance à l'inexistant: «Je crie que je veux t'aimer, je t'aime.»⁶ A partir du moment où les mots résonnent, où le signifiant est exprimé verbalement, le signifié prend forme. L'écrit / le cri transforme une notion abstraite en chose possible, existante, déjà faite. Ainsi le vice-consul qui sait qu'il n'aura jamais de place dans la vie d'Anne-Marie Stretter, mais qui veut que quelque chose ait eu lieu entre eux, dit: «Je ne sais que crier. Et qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier un amour.»⁷ Le cri remplace l'histoire qui ne peut pas avoir lieu, de même que la jeune Duras pouvait regarder l'amant qu'elle n'avait le droit de garder, dans ce même glissement qui permet à l'histoire du couple d'Emily L. de remplacer l'histoire inexistante de la narratrice et de l'homme avec qui elle est. Le cri du vice-consul poursuit celui de Lol lors d'un autre bal. Il tient lieu

¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la Douleur*, p20.

² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p396.

³ N'oublions pas la réaction de Duras qu'elle décrit dans *La Douleur*, au moment où son mari revient de déportation, et qu'elle le découvre méconnaissable, quasi mourant: elle s'enfuit en criant, ne pouvant supporter de le regarder.

⁴ Marguerite Duras, *Agatha*, p9.

⁵ Marguerite Duras, *Aurélia Steiner*, p121, 147, 176.

⁶ Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, p110.

⁷ Marguerite Duras, *India Song*, p99.

d'un acte d'amour irréalisable. De même, dans **L'Eden Cinéma**, Mr Jo sait très bien que tout espoir est vain, que Suzanne ne l'aimera jamais: «C'est à ce moment-là qu'il a crié, je crois, que Mr Jo a crié. Il a crié qu'il me donnait le diamant.»¹ Sa connaissance (son savoir, son acte de voir-ça) le mène à cette double capitulation, au-delà du désespoir, crier et donner. Ce qui traduit son impuissance et sa douleur, au-delà des mots.

Don de voyance: les personnages qui écrivent

Après Duras qui a écrit sur l'acte d'écrire, c'est le tour de certains de ses personnages de le faire. Nombreux sont ceux qui écrivent des lettres, depuis la mère dans **Un Barrage contre le Pacifique**, jusqu'aux personnages d'**Emily L.** en passant par ceux de **Détruire dit-elle**, entre autres. Jacques Hold dans **Le Ravissement de Lol V. Stein** et Peter Morgan dans **Le Vice-Consul**, Aurélia dans les **Aurélia Steiner**, Emily dans **Emily L.**, entre autres, prennent la plume; Anne et Chauvin dans **Moderato Cantabile** recréent l'histoire d'un autre couple, comme le feront la Française et le Japonais dans **Hiroshima mon amour**, ou les personnages-narrateurs dans **Emily L.**, pour ne citer que quelques exemples.

Dans **L'Amante anglaise**, Claire Lannes aurait aimé libérer ses frustrations en écrivant, mais n'a pas pu: «Ecrire des lettres sur lui, j'aurais pu, mais à qui?»² Pourtant, son mari ne pense pas qu'elle puisse le faire: «Imaginer qu'elle pouvait écrire à quelqu'un, donner des nouvelles, en demander, c'est impossible quand on la connaît.»³ Mais de son côté, connaissant le pouvoir libérateur de l'écrit / du cri, elle envoie des lettres aux journaux: «Je ne pouvais pas crier alors j'ai écrit.»⁴ Ce sera, pour elle et pendant de longues années, le seul moyen de cacher la folie qui sourd en elle,

¹ Marguerite Duras, **L'Eden cinéma**, p87.

² Marguerite Duras, **L'Amante anglaise**, p159.

³ *ibid.*, p93.

⁴ *ibid.*, p178.

le seul moyen de projeter ses visions vers l'extérieur. Elle est consciente de la substitution possible du cri à l'écrit, ou vice-versa, mais les lettres ne s'adressant qu'à un public qu'elle ne connaissait pas, donc à personne en particulier, la thérapie ne peut pas avoir lieu. La logique de l'écrit / du cri est alors faussée.

Dans **Emily L.**, Duras aborde directement la question de l'écriture, par le biais de son héroïne ou de sa narratrice. L'écriture est vue comme une fatalité, quelque chose qui arrive comme on rencontre une personne sans l'avoir prévu, sans avoir pu l'éviter, parce que certaines personnes semblent avoir un don de voyance que d'autres n'ont pas: «Comment on arrive à le faire, je ne sais pas non plus, ni pourquoi. Vous savez, personne ne sait pourquoi. On commence. Et puis ça arrive, on écrit. On continue. Et puis voilà, c'est fait. [...] Ecrire, c'est aussi ne pas savoir ce qu'on fait, être incapable de juger. Il y a certainement une parcelle de ça dans l'écrivain, un éclat qui aveugle.»¹ Si l'on écrit - Duras, son héroïne, sa narratrice: la logique est généralisée - le regard du désir dans une certaine insatisfaction ou incompréhension, l'on risque d'être aussi quelque peu prisonnier du piège de l'écriture, car un acte d'incompréhension d'une personne, tel que la destruction du poème par le Captain, dans **Emily L.**, peut mener à une stérilité momentanée ou même définitive, voire à la folie. S'écrire, c'est s'exposer, l'écrit s'offrant au regard de l'autre. L'écrivain/e est ainsi très fragile, et son acte de voyance peut facilement se trouver asséché par son entourage. Le génie poétique est facilement voué à l'assassinat ou au suicide. De même, l'écriture qui était au départ la libération d'un certain instinct, peut devenir une force qui domine l'auteur/e au point qu'elle en fait son/sa prisonnier/ère. C'est le texte qui finit par diriger son auteur/e: «L'écriture l'avait emportée vers des régions dangereuses où elle n'aurait jamais dû aller.»² En d'autres mots, l'écrivain ne fait plus qu'obéir à son écriture, aller où celle-ci veut bien l'emmener. C'est ainsi que Duras erre dans le même

¹ *ibid.*, p57-9.

² *ibid.*, 134.

espace littéraire depuis ses débuts, recréant des mondes qui finissent toujours par se compléter, se superposer, et lui ressembler.

Dans les deux romans en abyme, **Le Ravissement de Lol V. Stein** et **Le Vice-Consul**, les narrateurs, Jacques Hold et Peter Morgan sont témoins, l'un du silence douloureux de la femme abandonnée, l'autre des cris de folie et de désespoir de la mendiante et du vice-consul. Ils sont cernés par l'intolérable et se sauvent en écrivant, ce qui leur permet, en recréant l'histoire des autres, de surmonter le tourment qui les agite et d'exorciser la douleur de ceux qui ne peuvent l'exprimer. Dans les deux cas, le cheminement du narrateur permet de verbaliser la douleur incommensurable enfermée dans un temps suspendu, d'écrire le cri qui risque de rester pris soit dans le silence soit dans l'indicible d'un bruit qui n'est que pure expression physiologique. Les deux narrateurs vont ainsi chercher la mémoire perdue de l'autre, reconstituent ou inventent le moment où tout a basculé: le bal des 18 ans de Lol, où son fiancé l'a quittée, et le jour où la mendiante, jeune fille enceinte, s'est fait chasser par sa mère, deux moments d'abandon tragique et de déchirement qui ont conduit à la folie, à la perte de soi. L'écriture création-recréation permet de sortir de l'ombre, de l'oubli, ces histoires lointaines mais qui se poursuivent aveuglément, de façon impuissante dans le présent. Cette technique permet d'accéder à la mémoire et aussi de ramener au moment présent.

Le roman de Jacques Hold est un lien entre deux instants discontinus, l'abandon de Lol par Michael Richardson et sa propre rencontre avec elle; celui de Peter Morgan relie l'enfance de la mendiante à la mort d'Anne-Marie Stretter. Lol et la mendiante sont restées comme suspendues dans un espace-temps sans limites précises. Les romans permettent de réveiller une sorte d'amnésie. Ainsi, un personnage fictif crée un autre personnage fictif, de même que Duras, dans **L'Amant** ou **L'Amant de la Chine du nord**, recrée celle qu'elle a été: une personne qui prétend que sa vie n'existe pas, que sa seule vraie vie est dans ses textes, donc plus fictive que réelle. Mais là encore, l'équation de la fiction et de la réalité reste complexe, ancrée dans un principe de réversibilité et par conséquent de quasi-équivalence ou de substituabilité réciproque, principe qui cependant libère.

C'est sans doute dans cette optique que Duras écrit dans *Emily L.*: «Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous: écrire c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer, remplacer.»¹ La fiction devient ainsi plus vraie que la réalité qui l'a inspirée. C'est probablement aussi pour cette raison que Vircondelet a appelé la biographie qu'il a écrite «le roman de sa vie». La vie ne prend son importance que lorsque l'écriture l'a magnifiée. Ceci est confirmé par Duras: «Notre histoire elle ne sera nulle part, elle ne sera jamais tout à fait écrite.»² Tout écrit ne peut pas être copie parfaite, image absolue, d'une réalité vécue - ce n'est même pas le but de l'inscription du regard -, mais "notre histoire" étant transformée par le filtre illuminant / aveuglant de l'écrit, elle remplace ce qui était trop personnel et ne pouvait être partagé. La fiction et la réalité sont ainsi plus que jamais interreliées. La voix de l'écrit, celle des narrateurs de romans ou des voix off des films, sont en fait l'incarnation de cris que nous n'entendons pas. Les histoires sont plus racontées qu'elles ne sont vécues. Elles donnent plutôt corps à un réel flou vécu dans une sorte de somnolence, et qui ne prendra sa consistance qu'une fois transposé dans l'écrit. D'ailleurs, Duras déclare: «C'est aussi à partir d'un manque à voir mon histoire, que j'ai écrit mon histoire. D'un manque à voir ma mère, que j'ai écrit l'histoire d'une mère.»³ Comme nous le verrons plus tard, la mère est aussi source d'écriture chez Duras, et il est clair ici que l'écrit de Duras trouve sa source dans les cris répétés de cette mère adorée et haïe à la fois, dans la plus grande violence de ces sentiments qui s'opposent et se marient en même temps. L'écrit de l'auteure est une transcription des cris de la mère, mais une transcription qui transpose, qui change, en réécrivant le non-écrit du cri.

Aurélia Steiner est une des figures écrivantes les plus importantes de l'oeuvre durassienne. Elle aussi écrit pour que la vie ne s'éteigne pas, pour que le présent ravive une histoire oubliée, reprenne un amour discontinué. Elle

¹ Marguerite Duras, *Emily L.*, p23.

² *ibid.*, p55.

³ Marguerite Duras, *Cahiers Renaud-Barrault*, no 96, 1977, p24.

s'adresse à un "vous" plus ou moins imaginaire, dont la consistance se désagrège progressivement et se transforme finalement en une incarnation idéalisée, au-delà de l'absence et de l'attente: «Je vois que lorsque je vous écris personne n'est mort.»¹ La narratrice redonne naissance au passé par le biais de son regard re-créateur. L'écriture exorcise le passé mais plutôt que de l'annuler, elle l'incarne autrement, différemment, regard qui regarde "la mort", qui empêche de "mourir". L'écrit comble un vide, panse une douleur, rassemble des êtres séparés, recrée une présence au-delà de l'absence. En d'autres mots, l'écrit / le cri / la mort permet une certaine permanence de l'instant, transpose la mortalité.

Les trois Aurélia écrivent une sorte de lettre ouverte qui n'en est pas vraiment une à une personne qui n'existe pas vraiment, mais qu'elles inventent en lui parlant. Elles sont enfermées dans un espace clos, de même que Duras écrit *L'Été 80* depuis sa fenêtre, et regardent un jardin, la mer ou la forêt, selon le cas. Elles écrivent pour que le drame des parents, et de toutes les victimes de l'holocauste, soit inscrit pour toujours, soit à la fois relégué au passé et relié au présent, c'est à dire elle, survivante des victimes. Les écrits d'Aurélia créent un lien entre le passé et le présent, deux moments discontinus, de même que dans les romans en abyme dont nous venons de parler.

Ces trois Aurélia Steiner ressemblent à des lettres d'amour, remplies de désir pour des absents inconnus mais imaginables, donc présents. L'écrit redevient ainsi ce regard du désir déjà explicité: «La plume joue ici un rôle analogue au corps d'Aurélia qui en est sans doute emblématique. Elle est l'instrument par lequel les fantasmes intimes de l'écrivain se transcrivent sur la page blanche. [...] La réalité toute mentale qui est créée transcende le temps, l'espace et la mort individuelle. [...] L'écriture comble le vide de l'absence et oblitère la mort en recréant dans l'esprit du scripteur une présence imaginaire. [...] Mais l'écriture délivre également car l'émotion à la source des Aurélia ne peut être gardée pour soi seul.»² Le besoin de partager l'histoire est aussi

¹ Marguerite Duras, *Aurélia Steiner*, p120.

² Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité de l'oeuvre durasienne*, p232.

urgent que celui éprouvé par Duras dans **L'Été 80**: «Comme Aurélia je ne peux garder Gdansk pour moi seule, comme j'écris Aurélia j'écris les mots de Gdansk.»¹ Le désir de regarder s'amplifie ainsi à travers la transposition qui l'accomplit. Libération et écriture sont alors synonymes.

La création d'un personnage qui entende le cri d'Aurélia donne d'ailleurs une continuité au père inconnu disparu, car le marin est le premier à prononcer le nom d'Aurélia, après le père agonisant qui dans un dernier cri a demandé à ce qu'on laisse vivre son enfant. Le nom de la jeune fille est la survie de la mère par le prénom, Aurélia, et du père par le nom, Steiner. La présence du marin, sorte d'emblème de la virilité qui vient se substituer à l'image paternelle absente, vient créer un lien entre le passé et le présent, et redonner vie et identité à la jeune femme. Le cri du nom dans l'amour n'est pas nouveau. Déjà dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Lol demandait à son amant de l'appeler du nom de son autre maîtresse, Tatiana Karl, et dans **Agatha**, la jeune fille crie son propre nom dans l'amour, comme le ferait son frère et comme elle l'avait fait devant le miroir. Elle est à la fois lui qui l'appelle et elle qui l'entend. Son nom est le seul lien, sorte de mot de passe, entre eux, lieu d'échange et de transformation, de substitution et d'identification où le cri aveugle tout en faisant voir. De plus, son amant l'appelle d'un autre nom. Le nom d'Agatha est réservé au seul amour sublime et impossible que vivent le frère et la soeur, mais là encore, une telle nomination n'est-elle pas plutôt le signe d'une exclusivité devenue illusoire, d'un regard qui cache sa propre impuissance à garder exclusivement?

Le personnel et l'universel sont ainsi souvent rassemblés, comme par exemple dans les poèmes qu'écrivait la femme dans **Emily L.**: «Elle disait au Captain qu'elle mettait dans ses poésies à la fois toute sa passion pour lui, le Captain, et tout le désespoir de chaque être vivant.»² La destruction d'un de ses poèmes par le Captain, qui n'avait pas compris le sens du texte et se sentait menacé dans sa relation à cause de la présence de l'écriture qu'il ne pouvait

¹ Marguerite Duras, **L'Été 80**, p64.

² Margerite Duras, **Emily L.**, p77.

partager, a tué l'inspiration, même plus encore; la perte du reflet du monde intérieur de la jeune femme est venue tuer quelque chose en elle, une partie sacrée et vitale, une force créatrice, le regard intime et universel qu'elle porte sur ce qui l'aveugle, et ce geste rejoint la perte de l'enfant mort à la naissance, ce qui avait alors porté atteinte à la santé mentale d'Emily. La seule issue pour elle devient l'errance perpétuelle, de nulle part à nulle part: «Ce devait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d'autre des poèmes et de l'amour que de les perdre sur la mer.»¹ Nous verrons plus loin que l'écriture et la mer sont interreliées. Ici, il s'effectue un glissement de l'une à l'autre, dans une sorte de substitution, de compensation, de refuge où cacher sa folie née de la privation d'une partie intime de soi, comme de la séparation d'un amour. Le regard s'éteint, ne s'écrit pas, ne s'écrit plus, rentre dans l'opaque de l'être comme errance intransitive.

Transcrire pour l'autre le regard individuel et pourtant global qu'on abrite joue bel et bien un rôle libérateur pour certains personnages. Mais d'autres sont tourmentés par le désir d'écrire, comme Max Thor et Stein dans **Détruire dit-elle**, ou encore pensent écrire un jour, comme l'homme du **Marin de Gibraltar** qui dit à Anna: «Un jour, j'écirai sur toi un roman américain.»² Mais lui n'aura pas besoin de le faire, car son errance est exceptionnelle, sa rupture avec la vie qui n'était que manège étourdissant et qu'il détestait lui apporte la sérénité à laquelle il aspirait. Ainsi certains livres s'écrivent, d'autres ne s'écrivent pas. De même, certains livres ne se lisent pas, comme celui que tient Elisabeth Alione dans **Détruire dit-elle**, et qui lui sert d'écran pour se cacher de la réalité, alors qu'Ernesto dans **La Pluie d'été** lit un livre brûlé, et parvient donc à saisir l'indicible, le non-dit. Les trois **Aurélia Steiner**, au terme de leurs histoires, nous confient «J'écris», comme ultime appel au secours et affirmation de soi. L'homonymie entre "je crie" et

¹ ibid., p89.

² Marguerite Duras, **Le Marin de Gibraltar**, p204. Le personnage ne le fera pas, il se contente d'y rêver. Mais en fait, c'est Duras qui est en train d'écrire le plus américain de ses romans.

"j'écris" est presque parfaite, nous l'avons déjà vu, et les glissements de sens se font par conséquent facilement: le texte devient voix, appel, la logique du regard, de l'écrit, glisse vers une logique du cri, du cri de l'écrit. Ainsi, l'écriture chez les protagonistes durassiens deviendra souvent une sorte d'appel silencieux - une voix devenue texte, s'écriant, s'exprimant, mais à travers cette matière aussi impuissante qu'aveuglante que sont les mots, mirage d'une réalité impalpable. N'éciront pas ceux qui ont trouvé réponse à leurs appels, comme les personnages de **Détruire dit-elle**. D'abord, Max Thor songe à écrire, erre, tente de mettre ses premiers écrits sur papier: «Je vous ai vu à votre table en train d'écrire quelque chose avec lenteur et difficulté. Votre main est restée longtemps au-dessus de la page. Puis elle a écrit de nouveau. Et puis tout à coup elle a abandonné.»¹ Il ne peut y parvenir car, contrairement à la technique durassienne, consistant à laisser l'écriture venir à soi, il se force à aller à l'écriture, alors qu'il est évident qu'il n'est pas encore prêt, réceptif, et ne le sera sans doute jamais. Mais plus loin, quand il a trouvé réponse à ses questions dans la vie, il l'explique aux autres qui lui permettent de faire circuler le désir: «Je n'écirai jamais de livres. [...] - Stein écrira, dit Alissa. Alors nous n'avons pas besoin d'écrire.»² L'écrit / le cri de l'autre peut suffire. N'est-ce pas là, en partie, toute la logique qui permet à Duras d'écrire, et à nous de lire, de regarder ce que son regard a enregistré?

Dans ses écrits, Duras ne cherche pas à expliquer l' inexplicable; elle le pose comme un fait dans toutes ses contradictions et ses mystères: «Impossible de parler d'Hiroshima. Tout ce qu'on peut faire c'est parler de l'impossibilité de parler d'Hiroshima.»³ L'on pourrait ajouter: ou crier. Dans l'oeuvre de Duras, nous sommes dans une zone nébuleuse, celle du non-savoir, zone qui est plus vraie que celle du savoir. Le cri, ce son sans signifié précis, unidimensionnel, permet d'exprimer l'inexprimable, le multiple, le pluriel. Il revient à travers l'oeuvre comme une phrase musicale, un leitmotif, comme une «sorte de langage primordial susceptible d'éveiller la transe émotionnelle

¹ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle** p25.

² *ibid.*, p46.

³ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p10.

partageable.»¹ Certains cris ne parviennent même pas à s'extérioriser. Dans ce cas, il peut y avoir vomissement, sorte de cri symbolique du corps. Ainsi, Elisabeth Alione dans **Détruire dit-elle** et Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile** vomissent leur dégoût de la vie qu'elles mènent avec leur mari. C'est un rejet au sens propre du terme. Le cri «parle dans l'oubli des mots.»² Il précède le discours social. En cela, comme le regard de l'écrit durassien, il est toujours aveuglement, épaisseur, énigme, malgré la logique de la présence qui l'anime. La douleur d'aimer et la difficulté de vivre se traduisent par le jaillissement du cri qui reflète la verbalisation sans mots. Il apparaît comme la signature au bas d'une page de silence, il jaillit comme le texte au sortir d'une longue période de refoulement. C'est un langage primaire, brut, «rouge» dirait Denis Roche, non censuré, non prémédité. Rien d'étonnant alors si cette expression instinctive s'inscrit dans la lignée de la technique d'écriture durassienne. Nous savons que l'auteure ne veut plus choisir ses mots, mais saisir au passage ceux qui lui apparaissent, sans laisser la censure agir et remplacer un mot par un autre, oblitérer une partie essentielle de l'inconscient. Un geste automatique presque - mais tout est là - surréaliste, même à certains égards dadaïste, qui s'écrit / s'écrit comme s'élabore ce regard du jeune Aragon du **Paysan de Paris** - mais sans ce sentiment du merveilleux, sans l'orientation d'une nouvelle "mythologie", sans exubérance ni jubilation. Duras écrit «dans l'évitement de la parole logique, sociale, et qui fracture, ici et là, le mutisme désiré, en s'élevant en-deçà ou au-delà de l'entassement de tous ces dialogues tissant des relations sans liens.»³ Le geste durassien⁴ est aussi viscéral que le cri du vice-consul: «Le discours et même la parole et la musique même existent pour nous en distraire. Cette fois nous l'entendons. Il s'étale, s'étend. Nous voyons ses parcours. Et de voir, on

¹ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p65.

² Marguerite Duras, **Emily L.**, p135.

³ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p41.

⁴ A Duras qui prétend qu'elle écrit parce que c'est la seule chose qu'elle sait faire, le vice-consul répond dans **India Song**: «Je ne sais que crier» (p100).

entend.»¹ Ecrire permet de voir le discours aveuglant du cri devenu écrit. Le cri est à la fois «l'acte et le lieu», pour paraphraser Yves Bonnefoy, du mouvement du désir et l'expression de la douleur², lieu enfin regardable, devenu discours, texte, de l'annulation des oppositions dialectiques, lieu de l'instant éphémère où l'impossible devient aussitôt possible, où l'illisible devient lisible, et inversement parce que l'écrit / le cri persiste à aveugler malgré ce qu'il apporte.

Certains personnages, face à l'impossibilité de s'exprimer dans un amour perdu, n'ont plus d'autre choix que celui de crier: «Partout ces cris, ce même manque d'aimer.»³ Tel que l'écrit Gisèle Bremondy: «[le personnage] revendique le droit de regarder qui lui sera toujours refusé - refus qui le conduira à sa propre désagrégation et le réduira [...] à recourir au cri.»⁴ Le sens du cri est plus précis que ne l'est celui des paroles souvent sybillines des acteurs / personnages. Ainsi, Lol crie quand elle ne voit plus Michael Richardson et Anne-Marie Stretter dans **Le Ravisement de Lol V. Stein**: «Voix 1: A la fin du bal elle a crié, j'en suis sûre... Quoi? Voix 2: Qu'elle veut les suivre pour ne pas cesser de les voir.»⁵ Et le vice-consul, dans **India Song**, crie pour voir le désir dans ce même couple: «Laissez-moi rester avec vous une fois. [...] Il y avait un profond silence quand il a crié.»⁶

Quant à Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile**, elle ne crie pas, mais reconnaît son propre cri dans celui de l'autre femme. Nous nous

¹ Viviane Forrester, «Territoires du cri», **Marguerite Duras**, p172.

² Écrit et cri sont si mêlés et interreliés dans l'oeuvre durassienne, que les deux se rejoignent même dans l'expression des sentiments de l'auteure. A propos du **Ravisement**, elle dit dans **Les Lieux de Marguerite Duras** (pp101-2): «Tandis que je l'écrivais, j'ai eu un moment de peur. J'ai crié. Je pense que quelque chose a été franchi, là mais qui m'a échappé, parce qu'on peut franchir des seuils et que ça ne se traduise pas dans la conscience claire., peut-être un seuil d'opacité. [...] J'écrivais, et tout d'un coup, j'ai entendu que je criais, parce que j'avais peur. Je ne sais pas très bien de quoi j'avais peur. C'était une peur... apprise aussi, une peur de perdre un peu la tête...» Le cri est une manifestation du conscient de l'inconscient, de même que l'écrit est la transcription du savoir du non-savoir.

³ Marguerite Duras, **Le Navire Night**, p62.

⁴ Gisèle Bremondy, «La destruction de la rélalité», **L'Arc** no 98, p52.

⁵ Marguerite Duras, **La Femme du Gange**, p164.

⁶ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p146.

rappelons les cris de la femme égorgée, qui ramènent chez Anne le souvenir de celui de l'enfantement, deux mêmes cris qui se rejoignent entre la vie et la mort, la douceur et la violence, et dans les deux cas, dans la séparation: «Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé»¹; et son propre cri: «Une fois, il me semble bien, oui, [...] quand j'ai eu cet enfant.»² Elle choisit quelqu'un qui a vu la scène pour l'aider à l'imaginer sa propre image, à son tour, pour l'aider à accomplir son suicide symbolique dans une vie qui n'en est pas une. Écrire le cri exige ici une logique du regard et de l'imaginaire, logique à la fois délirante et lucide.

Les cris du vice-consul dépassent tous les discours possibles. Ils sont plus que jamais le «dépassement verbalisé d'un désir non verbalisable.»³ Son regard, celui de l'intelligence de l'amour impossible, devient voix par le biais du cri. Ce cri incarne tous les cris silencieux des personnages durassiens qui ont vécu avant lui, il est celui qui les fait entendre. Son cri est un appel à l'amour sans réserve, à la femme dans sa perfection et son inaccessibilité absolues, incarnée par Anne-Marie Stretter. Elle devient le symbole même du cri: «Cri du nom. Nom du cri.»⁴ Et là encore, la triple poétique de l'écrit (de la nomination), du regard et du cri, s'affirme. L'inaccessible auquel aspire le vice-consul rejoint celui que la mendiante a toujours cherché, dans sa démarche errante. L'un crie dans un éblouissement d'intelligence, l'autre dans une totale incompréhension, dans la plus grande ignorance, ce que Duras tend à appeler l'imbécillité, mais les deux cris se rejoignent car ils sont aussi poignants de douleur face à l'impossible. Les deux cris sont aussi urgents l'un que l'autre: l'un face à l'amour / la mort, l'autre face à la misère / la lèpre. Dans les deux cas, l'oubli menace de tout englober. Le cri est donc bien le seul mode d'expression pour exprimer l'inexprimable, car il va au-delà des mots - même s'il dépend de l'écrit pour le visualiser - et sa force est plus grande, son impact plus saisissant. Ainsi, dans **Emily L.**: «Je vous dis encore sur la peur.

¹ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, p13.

² *ibid.*, p41. Encore une fois, nous pouvons constater que naissance et mort sont associées.

³ Danielle Bajomée, *Duras ou la Douleur*, p41.

⁴ *ibid.*, p172.

J'essaie de vous expliquer, je n'y arrive pas. [...] C'est là, sans langage pour le dire.»¹ Seul le cri peut transmettre l'intensité de cette urgence. Mais seul l'écrit arrive, chez Duras, à le textualiser, le voir, le réaliser pour l'autre, cet/te autre que nous sommes en tant que lecteur/trice.

Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Jacques Hold ne peut trouver le mot pour exprimer ses sentiments à l'égard de Lol. Ne pouvant parler, il se tait: «Je voudrais faire, dire, dire, un long mugissement fait de tous les mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol V. Stein. Je me tais.»² Ce mot n'existe pas. La pauvreté du langage par rapport à la gamme d'émotions humaines à transmettre entraîne cette conséquence. Le cri ou le silence se rejoignent dans l'expression de cette absence du mot juste. Le narrateur a le choix entre l'un ou l'autre, mais son désir étant si fort, il choisit le cri traduit en écrit, cette écriture qui avance dans l'aveuglement des choses. L'attitude de Lol avait été la même lors du ravissement de son fiancé; elle était restée muette, comme suspendue dans son effroi, figée, et devant ce masque impassible, cette apparence d'absence de souffrance, les autres avaient pensé qu'elle ne ressentait rien: «J'aime à croire ... que si Lol est silencieuse... c'est qu'elle a cru ... que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait.»³ Les personnes entourant Lol avaient cru seulement ce qu'elles voyaient, selon les idées stéréotypées aveuglantes que la société impose. Ainsi, personne ne savait voir derrière ce masque, entendre par-delà ce silence. Seul Jacques Hold ressent l'invisible chez Lol, et il l'écrit, parce qu'il a les yeux du désir qui lui permettent de percer le mystère de la jeune femme. Le silence, le mot-trou, est souvent plus éloquent que les mots vides et banals: «Le silence [...] dit ce que le dire réduirait à néant,»⁴ écrit Christiane Blot-Labarrère. Nous retrouvons ce mot-silence dans **Le Vice-Consul**: «J'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en

¹ Marguerite Duras, *Emily L.*, p51.

² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p150.

³ *ibid.*, p54. Ceci rappelle un passage du *Marin de Gibraltar*: «J'étais enceinte jusqu'aux dents de tous les mots d'amour et je ne pouvais plus accoucher d'un seul» (p171). Le silence ou le cri sont les seules expressions possibles.

⁴ Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, p267.

poussière [...], les mots pour vous dire à vous, les mots... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas.»¹

Le silence de Lol ressemble à celui d'Anne-Marie Stretter, d'une certaine manière. Dans **Le Vice-Consul**, la femme ressent les gémissements de l'humanité en détresse, s'en fait le reflet. Elle est la compassion personnifiée, et ne trouvant pas de mots pour l'exprimer, elle se tait et trouve dans les larmes ce que d'autres trouvent dans le cri ou l'écrit: «Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi.»² Le geste d'Anne-Marie ressemble à celui du vice-consul, qui ne peut supporter la misère des lépreux et crie la nuit. Il croit que le geste individuel pourrait mettre fin à l'horreur, dans une sorte d'espoir. Et la mendiante, de son côté: «Elle fait des discours dans ce silence profond.»³ Nous savons que ses discours sont incompréhensibles, sorte de magma informe, semblable peut-être à ce que Jacques Hold aurait aimé manifester. C'est la seule façon d'exprimer l'inexprimable. Et, comme partout dans l'oeuvre durassienne, les discours de l'exprimé et de l'indicible, de l'écrit et du silence, du libéré et du refoulé, s'imbriquent presque inextricablement les uns dans les autres.

Les cris de la mendiante ou du vice-consul sont une réaction au malheur de ne pouvoir aimer et être aimé. Ces cris s'élèvent au moment où le regard a été interrompu, où un lien a été rompu. De la même façon, Duras écrit quand elle a perdu de vue une enfance devenue mythique, réécrit encore et encore un monde qui n'est plus, le refabrique à son image, redonne naissance à une mère qui ne l'a pas assez aimée et à un amant qui lui a ouvert les yeux en lui donnant le don de l'amour.

Ecrire le cri est le plus grand dépassement que Duras ait accompli, après la phase de destruction / déconstruction qui traverse son oeuvre: «On s'enfonce dans ces espaces que cache la cohérence.»⁴ Elle parvient au domaine d'une

¹ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p125.

² *ibid*, p198.

³ *ibid.*, p132.

⁴ Catherine Weinzaepflen, «Entre on et off», **Marguerite Duras**, p195.

autre vérité. La cohérence du monde dans lequel nous vivons, et contre lequel Duras se rebelle, devient mensonge. L'errance comme recherche d'une autre vérité trouve une nouvelle valeur. Le domaine du refus est le seul possible pour fuir le mensonge et la peur: «[...] refuser une société régie par la frustration.»¹ L'écrit durassien cherche à ne pas occulter l'invisible par le visible, à voir au-delà du socialement fabriqué. Puisque l'auteure s'intéresse à la reconstitution de faits intérieurs, donc invisibles, elle choisit de ne pas ajouter de texte qui remplirait les vides nécessaires. Trop de texte et de détails ou d'événements distrairaient et ne seraient qu'illusoire de toute façon. Il ne reste dans l'oeuvre durassienne que des faits banals, des cadres anonymes: quelques rencontres, un restaurant ou un bar, une chambre d'hôtel, une plage. Ces lieux sont plus ou moins transitoires, insignifiants, en dehors de tout contexte personnalisé. L'écriture marque le passage du temps, comme des traces indiquent le passage des vivants sur une plage: «Sur le sable, traces de passages, de piétinements.»² Ces piétinements sont les signes par excellence de l'errance, de la répétition, du manque de linéarité, les emblèmes fortuits de ce que nous trouvons dans le style durassien. La page et la plage sont mêmes lieux d'errance où s'inscrit le passage éblouissant des choses. Nous lisons à propos du voy(ag)eur de **La Femme du Gange**: «Il garde.»³ En fait, il regarde, il reconnaît, alors que les regards des fous voient sans connaissance.

Les choses en soi ne sont pas montrées, mais les effets sont ressentis: «Une fois sortie de chez elle, dès qu'elle atteignait la rue, dès qu'elle se mettait en marche, la promenade la captivait complètement, la délivrait de pouvoir être ou faire plus encore que l'immobilité du songe. Pour mieux laisser le vide s'installer en elle. [...] Lol apprit à marcher seule au hasard, à se laisser happer par un angle de rue, la perspective.»⁴ Il est clair que les marches apparemment sans but s'inscrivent dans la démarche de l'écriture durassienne. Dans le vide de l'action, l'état psychologique évolue, le monde intérieur se transforme

¹ *ibid.* p197.

² Marguerite Duras, **La Femme du Gange**, p113.

³ *ibid.* p147.

⁴ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p39.

imperceptiblement, car un vide en soi est créé et n'est pas dérangé. La passivité du corps, l'expérience spirituelle remplacent l'action: «De l'air s'engouffre dans sa maison, la dérange. Elle en est chassée, les pensées arrivent.»¹ De plus, Lol dit à Jacques Hold: «Même s'il ne se passe rien, nous avançons vers quelque chose².»³ Ainsi va de l'écriture durassienne: «[...] le plus souvent je n'ai pas d'avis, je vois que tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire⁴...»

*

Nous avons donc constaté qu'écriture et regard sont bel et bien interreliés dans l'oeuvre durassienne, sinon interchangeable: le regard et l'écriture de Duras se posent sur le monde et en soi comme point d'interrogation. Les deux coexistent sans qu'on les ait appelés, s'imposent tout en offrant de remettre à neuf une vision déjà pâissante de la réalité. L'écriture permet de rétablir l'histoire qui a eu lieu ou aurait pu avoir lieu, mais qui, de toute façon, n'existerait pas à présent sans le texte. L'écriture a donc été un déchiffrement de ce qui avait été mal vu, car la réalité était trop proche et aveuglait. Ce regard neuf permet de se redéfinir, de délimiter sa propre existence par rapport à l'écriture du texte et / ou à la réécriture de l'histoire. L'auteure est là pour capter le monde par son regard et ce dernier se fait réceptacle de l'histoire à écrire: ce monde enregistré est un vaste vécu où l'écriture va puiser elle-même les éléments qui viennent à elle et donnent un sens nouveau au vécu. Il s'agit presque d'un acte aliénant, puisque le geste d'écrire s'empare de l'auteure, et non l'inverse, mais acte qui malgré tout permet un nettoyage, une remise à jour.

¹ *ibid.*, p 57.

² *ibid.*, p136.

³ Ceci me rappelle une conversation avec le poète Greg Cook, vivant alors à Wolfville, qui me disait que lorsqu'un poète regarde par la fenêtre, et que tout le monde pense qu'il ne fait rien, en fait il travaille intensivement. Il laisse les mots venir à lui.

⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, p15.



Pourtant, nous avons vu que l'écriture, bien que geste aveugle, va plus loin que faire ressurgir des images emmagasinées. C'est un acte quasi politique, car elle veut toucher les non-voyants et leur transmettre le message, non d'une réponse, mais d'un questionnement. Écriture devient alors symbole d'espoir, de découverte. Pour Duras, la vie est une langue à traduire qui ne prend son sens qu'à travers le texte. Parfois, le cri se substitue à l'écrit et il remplace l'histoire impossible. Les deux sont expression de détresse devant l'imperfection. Si rien n'aboutit vraiment, le cri / l'écrit ont au moins transformé l'abstrait en concret. Ce glissement de crier à écrire ressemble beaucoup à celui qui a eu lieu de garder à regarder.

Enfin, nous avons vu que la notion d'auteure est fragile: Duras en tant qu'auteure est entre les mains d'un texte dont elle dépend et elle est pratiquement prisonnière de l'espace qu'elle crée. Ceci apparaît dans le cas non seulement de Duras, mais aussi de certains de ses propres personnages qui écrivent. Ecrire leur permet néanmoins d'accéder à la mémoire d'autres personnages. Fiction et réalité, vision et souvenirs apparaissent ainsi, dans cette oeuvre, interreliés, imbriqués.

Il est facile de comprendre pourquoi Duras ne peut clairement définir la raison de son besoin d'écrire: si elle était essayiste, elle saurait ce qu'elle cherche. Or, elle écrit de la fiction ou des textes «autofictionnels», comme l'écrit Robbe-Grillet dans ses **Romanesques**. Mais la perception que Duras a du monde se fait déjà fiction, transformation, à cause de rêves, désirs, et peurs plus ou moins conscients. Ecrire, c'est refaire un monde imparfait, c'est redonner naissance à une mère mal aimante, à un frère adoré, à un amant perdu, à la jeune fille qu'elle n'est plus, ou au pays natal qui n'existe plus. En écrivant, elle peut revivre, et sans doute, voir autrement, selon ses désirs cette fois.

Si nous avons ainsi compris à quel point le regard et l'écriture sont interreliés dans l'oeuvre durassienne, cette imbrication est poussée encore plus loin dans l'alliance du visuel et du geste créateur quand Duras glisse vers le septième art: ce sera le sujet de notre deuxième chapitre.

Chapitre 2

L'oeil et la caméra

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'aborder le lien entre le thème du regard et le cinéma. Tout d'abord, nous verrons l'importance du rôle que le cinéma a joué dans la vie de l'auteure. Comment a-t-elle découvert le cinéma? Quelle place tenait-il dans son enfance? Quel a été son impact sur l'imaginaire de Duras? Nous tenterons ensuite de suivre le cheminement de l'écriture durassienne, qui s'avance progressivement vers une écriture filmique: une écriture qui progresse comme une caméra, ne montre que les aspects essentiels pour laisser libre cours à l'imagination des lecteurs et lectrices et leur permettre de créer à leur tour ce qu'on ne voit pas. Le cinéma de Duras est-il traditionnel? Pourquoi présente-t-il un décalage entre son et image? Il sera important de situer, d'autre part, l'oeuvre de Duras dans le contexte historique du cinéma. Et enfin, nous tenterons de cerner le rôle et l'importance du regard dans l'écriture filmique de Duras.

*

Le cinéma avant le cinéma

Le cinéma, dans la vie de Duras, a toujours été très présent. Elle ne peut s'empêcher d'ailleurs de jouer avec le vocabulaire cinématographique dans ses remarques sur elle-même: «Ma vie est un film doublé, mal monté, mal interprété, mal ajusté, une erreur en somme.»¹ Dans son enfance, sa mère jouait du piano dans un cinéma muet, comme la romancière le relate dans **Un Barrage contre le Pacifique** et dans la pièce basée sur la même histoire, **L'Eden cinéma**². Dans **L'Amant de la Chine du nord**, nous lisons que la jeune fille et son frère passent beaucoup de temps au cinéma³. Pour les enfants qu'ils étaient, voir un film a été très tôt une compensation, une satisfaction sensuelle et émotionnelle: «Avant de faire l'amour vraiment, on le fait d'abord au cinéma.»⁴ Le cinéma est une initiation visuelle à ce que sera la vraie expérience. Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, Suzanne, dans l'obscurité d'une salle de cinéma, s'initie à la vie adulte en regardant le mirage de cette vision sur l'écran. Sa mère, plus tôt, avait construit tous ses rêves mêlés de frustrations en jouant du piano devant l'écran qu'elle ne pouvait même pas voir. La mère et le cinéma resteront liés dans l'inconscient des enfants. L'écran symbolise alors désir et frustration à la fois. Le cinéma serait donc, dans l'oeuvre durassienne, un des facteurs à l'origine de tout imaginaire, de tout désir, et il aurait existé avant l'écriture même. Faire du cinéma ne serait donc, pour Duras, qu'effectuer un retour aux sources, et le recul aurait été nécessaire pour mieux voir l'importance du rôle qu'il a joué dans sa vie.

¹ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p9 (ce texte a été repris dans **La Vie matérielle**).

² Le personnage de la mère est une incarnation de la frustration. Elle joue du piano mais n'arrive pas à voir les films. Ce sont les enfants chez qui le cinéma va jouer un rôle d'initiateur. Dans **Les Portes tournantes** de Jacques Savoie, par contre, Céleste joue du piano dans un cinéma muet, mais elle regarde les films, et de plus elle s'identifie aux héroïnes jusqu'à se fabriquer des costumes et saluer le public avant d'aller s'installer au piano. Elle se persuade que c'est elle que les spectateurs sont venus voir.

³ Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du nord**, p151.

⁴ Marguerite Duras, **Un Barrage contre le Pacifique**, p199.

Le nom du cinéma, L'Eden, indique bien à quel point ce lieu est celui de l'évasion, du bonheur, de l'assouvissement. Le cinéma devient une autre réalité. Les spectateurs viennent y chercher un ailleurs meilleur: «Dans la salle de cinéma, le spectateur est isolé par l'obscurité, il oublie sa propre présence,» écrit Charles Rambaud. «Cette aliénation du spectateur le rend facilement impressionnable et malléable. [...] Il vit une vie d'emprunt et combien se détachent de leur existence terre-à-terre en vivant au cinéma la vie exaltante dont ils avaient rêvé.»¹ Quant à Madeleine Borgomano, elle pense que la satisfaction de l'oeil dans ce Paradis artificiel entraîne celui de l'être tout entier: «Le texte établit une équivalence: voir un film = faire l'amour.»² Regarder l'amour se faire sur l'écran permet de vivre ses fantasmes par procuration, ce qui explique l'importance, dans toute l'oeuvre durassienne, du voyeurisme, des amours vécues par interposition: «Ainsi le cinéma, mise en scène des fantasmes, procure-t-il, en sécurité, une satisfaction artificielle et régressive.»³ D'ailleurs, quand Suzanne fait l'amour pour la première fois, elle recrée l'ambiance d'une salle de cinéma: «Ils auraient fermé les volets et, à part les rais de soleil qui seraient entrés par les jointures des fenêtres, ç'aurait été un peu l'obscurité violente des salles de cinéma.»⁴ Quant à Joseph, le frère, il rencontre dans une salle de cinéma la femme dont il rêve depuis toujours: «Cette femme est comme l'incarnation de toutes les images féminines qu'il avait pu contempler dans ses films préférés.»⁵

L'obscurité de la salle de cinéma crée une nuit artificielle dans le jour, une chambre noire où tout est possible, dans laquelle on peut s'évader: «D'être ensemble avec un inconnu devant une même image, vous donnait l'envie de l'inconnu,»⁶ lit-on encore dans **Un Barrage contre le Pacifique**. Cet espace jeté dans l'obscurité offre le repos et la protection d'un temple: «La

¹ Charles Rambaud, *Initiation au cinéma*, p83.

² Madeleine Borgomano, *L'Ecriture filmique de Marguerite Duras*, p16.

³ *ibid.*, p22.

⁴ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, p339.

⁵ *ibid.*, p17.

⁶ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, p223.

lumière s'éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mit à pleurer de bonheur. C'était l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit chinoise, ouverte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse d'adolescence.»¹ La lumière artificielle, ou celle du jour, viennent rompre le charme utopique, salvateur établi par ce monde de la nuit du cinéma, hors temps et hors lieu: «Tu ne peux pas t'imaginer ce que j'ai eu peur. C'était bien ça, la peur de la lumière, comme si elle allait nous faire cesser d'exister, ou rendre tout impossible,»² confie Joseph à sa soeur. Ceci annonce le refus du jeune homme du **Navire Night** de voir la femme avec qui il a une relation amoureuse hors champ, par téléphone, de peur que la lumière ne vienne détruire l'image parfaite qu'il s'est créée: «S'il [...] voit, l'histoire meurt, foudroyée.»³ C'est d'ailleurs cette impossibilité d'aimer que vivent des personnages tels que l'homme des **Yeux bleus cheveux noirs**, qui traverse une sorte de nuit plongée dans la lumière artificielle et aveuglante, en observant une femme allongée sur l'écran d'un drap blanc. Il n'y a pas d'espace d'évasion pour cet homme car la réalité est trop collée à son regard. Il n'a pas de recul possible. La nuit du cinéma, par contre, permet ce recul tout en le rendant intime, idéal.

Si l'écran de cinéma sert de lieu d'initiation à l'amour, il sert aussi d'initiation à la mort, à la conjugaison d'Eros et de Thanatos.⁴ Ainsi, dans **Un Barrage contre le Pacifique**, la scène archétype de l'étreinte de l'amour et de la mort apparaît sur l'écran de cinéma pour la première fois, pour rejaillir à

¹ *ibid.*, p188.

² *ibid.*, p262.

³ Marguerite Duras, **Le Navire Night**, p76.

⁴ Le fait que les thèmes de l'amour et de la mort soit interreliés est souvent accordé à la littérature masculine. Pourtant, dans l'oeuvre de Duras, les deux le sont, de façon ironique. Nous ne pensons pas que la vision de Duras soit particulièrement masculine, mais l'auteure se dissocie de la différenciation des genres.

d'autres étapes de l'oeuvre durassienne: «Sur l'écran une femme s'est mise à pleurer à cause de l'homme mort. Couchée sur lui, elle sanglotait.»¹ Cette scène se rejoue dans **Moderato Cantabile** en 1958 au moment où Anne découvre le meurtrier couché sur le corps de son amante assassinée: «Il resta là, dans une résolution apparemment tranquille, agrippé de nouveau à elle de ses deux bras, le visage collé au sien, dans le sang de sa bouche.»² Enfin, cette image revient encore dans **Hiroshima mon amour** en 1960 à un double niveau. D'une part, la Française a été arrachée à l'amour de son amant allemand tué, et elle s'est allongée sur son corps agonisant, incapable de se séparer de lui. Puis, à Hiroshima, elle revit cette étreinte avec le Japonais, et cette scène d'amour est montrée au cinéma comme une scène de meurtre: «Ce couple de fortune, on ne le voit pas au début du film. Ni elle. Ni lui. On voit en lieu et place des corps mutilés - à hauteur de la tête et des hanches - remuants - en proie soit à l'amour, soit à l'agonie - et recouverts successivement des centres, des rosées, de la mort atomique - et des sueurs de l'amour accompli.»³ Il est clair que certaines scènes cinématographiques initiatiques sont revenues hanter l'oeuvre. Ainsi dans **L'Homme assis dans le couloir**, la femme qui vient de jouir est décrite comme agonisante: «La forme est défaite, molle, comme cassée, d'une terrifiante inertie.»⁴ Même quand la scène n'est pas vécue sous les yeux du lecteur, décrite explicitement, elle est imaginée. Par exemple dans **L'Amant**, l'amour trop fort que la jeune Duras porte à son frère ne peut supporter la séparation de la mort: «Cet amour insensé que je lui porte reste pour moi un insondable mystère. Je ne sais pas pourquoi je l'aimais à ce point-là. Je voulais mourir de sa mort.»⁵ Ceci explique la scène de crime virtuel entre Anne et Chauvin dans **Moderato Cantabile**. Quand l'amour est trop puissant, effrayant, la mort est appelée au secours. Ainsi dans **L'Homme assis dans le couloir**, le couple exténué d'amour est figé dans

¹ Marguerite Duras, **Un Barrage contre le Pacifique**, p262.

² Marguerite Duras, **Moderato Cantabile**, p20.

³ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p9.

⁴ Marguerite Duras, **L'Homme assis dans le couloir**, p20.

⁵ Marguerite Duras, **L'Amant**, p129.

une pose quasi mortuaire et l'amant «[...] lui dit qu'un jour il va la tuer. Rien ne se produit que le désordre et l'immobilité de leurs corps défaits excepté cette parole qu'il lui dit encore, que c'est sans fin.»¹ La douleur existentielle appelle la douleur physique, la mort potentielle qui viendrait assouvir l'inassouvisable: «Je vois que l'homme pleure couché sur la femme. Je ne vois rien d'elle que l'immobilité.»² Cet exemple de l'influence d'une scène de cinéma sur toute une oeuvre écrite montre à quel point la limite entre l'écrit et le visuel passe presque inaperçue. En effet, il est frappant de constater par exemple que le texte du *Camion* parle d'un film qui n'a pas été tourné, alors que le film dont le livre est le scénario reproduit l'absence du film en question dans le texte. Ecriture et cinéma seront sans cesse complémentaires, prolongation l'un de l'autre et annulation à la fois.

Avant d'écrire, avant même de faire du cinéma, Duras a pratiqué sur les paysages de son enfance du tournage imaginaire. Elle a observé ce qui l'entourait jusqu'à ce qu'elle voie les yeux fermés, que le film de sa vie se soit inscrit sur le film de sa mémoire. Le film intérieur du retour en arrière reviendra souvent dans toute l'oeuvre. Ainsi dans *L'Amour*: «L'espace d'une seconde son regard fixe le parc et revoit la totalité du passé - puis son regard revient.»³ De même, le cinéma, pour la romancière, c'est plus que les films que l'on va voir. C'est aussi la vie que l'on observe autour de soi. Duras a non seulement pris une empreinte du monde de son enfance, elle y surimpose celle du monde qu'elle décrit dans ses textes journalistiques, qu'elle appelle «alimentaires»: «Ecrire des articles c'était sortir au-dehors, c'était mon premier cinéma.»⁴ Le regard intermittent du souvenir et le cinéma fonctionnent de la même manière, par retours en arrière, par recréation du passé. Pour reprendre les mots d'Odile Larere, il s'agit dans l'oeuvre durassienne non pas de flash-back explicatifs, mais de flash-back associatifs, dans le sens où ils ne viennent pas s'inscrire dans le texte comme contrainte narrative, mais «relèvent de la contrainte

¹ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, p 32.

² *ibid.*, p36.

³ Marguerite Duras, *L'Amour*, p81.

⁴ Marguerite Duras, *Outside*, p12.

psychologique, car ils ont pour prétexte une analogie de sensations ou d'émotions.»¹

Soulignons d'ailleurs à quel point raconter une histoire ou l'inventer peut jouer le même rôle que la filmer. La Française d'**Hiroshima mon amour** a réussi à faire rejouer son film intérieur et elle déclare: «J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable.»² Le passé rejoué permet une reprise de la maîtrise de soi. La logique du cinéma pénètre tout, transforme tout en regard, le projet de l'inconscient devenant projection. Et le film intérieur, chez Duras, est mémoire aussi bien qu'imaginaire, que projection visionnaire, et il permet de voir le passé aussi bien que l'avenir: «Elle trouve soudain des accents prophétiques, quelque chose se passe en elle, qui lui donne ce droit d'affirmer, de dire avec force, ce sens de l'ellipse qui font d'elle une visionnaire,» écrit Alain Vircondelet. «Il n'est pas rare de trouver sous sa plume, dans ses entretiens, cette expression obligée des mystiques, "je vois".»³ Mémoire d'abord. Dans **L'Amant**, la jeune Duras se questionne déjà sur le pouvoir de son regard-caméra. «Je demande si je me souviendrais de la maison. Il me dit: regarde-la bien. Je la regarde. [...] je revois encore le visage, et je me souviens du nom. Je revois encore les murs blanchis...»⁴ Projection d'une vision future ensuite. Dans **La Douleur**, Duras trouve une accalmie à ses tourments en se tournant vers le film intérieur de fiction, comme si elle devenait visionnaire: «S'il revient nous irons à la mer. [...] Dans une espèce de survie, je vois que la mer est verte, qu'il y a une plage un peu orangée, le sable.»⁵ Et dans les films, les voix off voyeuses sont souvent empreintes d'une certaine forme de voyance: «Ce que la parole profère,» explique Gilles Deleuze, «c'est aussi bien l'invisible que la vue ne voit que par voyance. et ce que la vue voit, c'est ce que la parole profère d'indicible.»⁶

¹ Odile Larere, «Sur la mémoire au cinéma», *Poétique*, no 67, septembre 1986, p373.

² Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p71.

³ Alain Vircondelet, **Duras**, p142. Nous pouvons également noter cette remarque visionnaire: «Nous sommes la préhistoire de l'avenir» (**Les Yeux verts**, p81).

⁴ Marguerite Duras, **L'Amant**, p56.

⁵ Marguerite Duras, **La Douleur**, p36.

⁶ Gilles Deleuze, **L'Image-temps**, p340.

La mémoire entre par les yeux: c'est ce film intérieur qui devient d'abord écriture, puis film. Selon Bergson, la répétition sans mémoire est impossible. Celle-ci permet de transformer, de créer. L'art n'est donc pas un reflet parfait de ce que la mémoire a conservé mais une invention basée sur ce que la mémoire a enregistré. D'où l'idée de répétition: la littérature est un amoncellement de ratures, de répétitions, où l'on tourne en rond tout en avançant vers quelque chose d'invisible et d'encore indicible. Cette errance se double du tournage cinématographique, dans un double sens du verbe tourner. Nous lisons sous la plume de Sylvie Gagné: «Comme en un miroir brisé, Marguerite Duras ne distingue pas les visages, mais entend les voix. Il ne s'agit pas d'exprimer, de réaliser, mais plutôt de différer, de traverser. La mémoire n'est pas une terre ferme, elle procède par glissements, lentes remontées d'affects, du corps dans l'écriture.»¹

Mais avant d'en venir à être cinéaste, à écrire ses propres scénarii et à réaliser ses propres films, Duras traite du thème du cinéma abondamment dans son oeuvre écrite, comme si elle avait besoin d'en explorer toutes les facettes vues du dehors avant de l'aborder du dedans. Son écriture se fait progressivement de plus en plus proche du scénario, se dépouillant de descriptions et de détails et s'attardant plus sur des indications scéniques. Le style découpe chaque geste, comme le ferait la caméra dans des plans cinématographiques. L'oeil précède et épouse la caméra qui enregistre successivement, inlassablement: «Vous voyez d'abord les légers frémissements [...]. Et puis ensuite [...]. Et puis [...]. Puis [...].»² Cette écriture cinématographique prépare à la scène. La parataxe décompose l'action en moments consécutifs comme pour ralentir l'action, la faire voir dans toutes les étapes de son déroulement. Cette technique sera suivie du plan-séquence au cinéma plus tard, dans des films tels que **Nathalie Granger**, qui présente des scènes non coupées. Le temps filmique devient le temps diégétique. Les gestes montrés dans tous leurs détails peuvent paraître d'inutiles répétitions. Mais,

¹ Sylvie Gagné, "L'ombilic des Indes", **Marguerite Duras à Montréal**, p111.

² Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p39.

comme l'explique Dominique Noguez, «La répétition durassienne n'est pas pure euphonie ni pure insistance: elle apporte comme un surcroît d'être à ce qui est répété. Elle est performative. Ce surcroît vient souvent d'un changement de point de vue: quelque chose est dit sur quelqu'un, qui est confirmé par le regard d'un autre - comme si on passait au cinéma d'un plan à un autre: un personnage puis deux personnages, le second regardant le premier.»¹ Ce regard circulaire, triangulaire ou en chaîne - «Je les regarde. Vous me regardez les voir,»² écrit Duras dans *L'Été 80* - est particulièrement utilisé dans *Un Barrage contre le Pacifique*: «La répétition n'est donc jamais pure, elle est, même imperceptiblement, marquée au sceau de la différence, voire (pour le coup, puisqu'elle implique une progression, faisons le jeu de mot derridien) de la *différance*.»³ Le rythme binaire permet de donner au deuxième élément, en général adjectif, un sens plus fort, qui lui fait jouer un rôle de gros plan. En outre, le pronom emphatique permet d'insister: «Pour la voir elle,»⁴ lit-on dans *La Maladie de la mort*. Ce rythme crée un effet de déferlement de vagues, qui annonce l'importance de l'eau aux confins de l'œuvre.

Dans le texte durassien, l'on s'en va vers un dépouillement progressif, une ligne de fuite, une utilisation de plans reculés, dans le fait de ne plus nommer les personnages mais de leur esquisser une vague silhouette⁵, de tracer des figures qui contribuent à créer un effet de zoom, de distanciation⁶. Il s'effectue également un certain détachement grâce à l'usage de l'article défini au lieu d'adjectifs possessifs pour décrire les personnages. Ainsi dans *Le Vice-Consul*, nous lisons: «Les yeux sont fuyants.»⁷ De plus, ce silence que

¹ Dominique Noguez, «La gloire des mots», *L'Arc*, p29.

² Marguerite Duras, *L'Été 80*, p93.

³ Dominique Noguez, «La gloire des mots», *L'Arc*, p29.

⁴ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, p29.

⁵ Cette technique rappelle celle du peintre suisse Roland Schaller dont les personnages n'ont pas de visage.

⁶ Cette technique du zoom est abondamment pratiquée par Thomas Hardy, en particulier dans les pages d'ouverture de ses romans, où le lecteur aperçoit au loin une vague silhouette qui s'approche et se fait progressivement détaillée jusqu'à devenir le personnage central du roman. Ici, l'effet est contraire. Le personnage s'éloigne jusqu'à devenir n'importe qui.

⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, p129.

nous avons déjà évoqué tient une place de plus en plus importante, car le mot fait défaut: «Vous demandez: Quelle maladie? / Elle dit qu'elle ne sait pas encore le dire.»¹ Et la page devient de plus en plus blanche, à cause de l'absence des mots pour dire, alors que l'écran se fera, quant à lui, de plus en plus noir. Duras déclare dans **Les Yeux verts**: «Les mots sont friables et peuvent tomber en poussière.»² Dans cette optique, l'oeuvre semble avancer vers le silence de l'impossibilité de dire. Les voix off tiennent des dialogues qui ressemblent à des monologues: «On dit: Elle a un sourire poli. Lui paraît très calme. [...] On dit: Il est ivre mort.»³ Nous assistons à un retour vers une certaine ignorance, vers l'avant-savoir plutôt que le non-savoir. Joël Farges et François Barat écrivent à propos d'**India Song**: «Le naturalisme [...] est détruit: perspective, position incertaine des acteurs, apparence des décors, plans rigoureusement immobiles, effets de voyure. Tout cela déporte le cinéma vers une figuration étrange où représenter est détourné vers un autre dire qui nous fait énigme.»⁴ L'usage du conditionnel, en particulier dans **Le Camion**, indique que l'on est déjà dans la fiction de la fiction, dans l'imaginaire plutôt que dans le souvenir du vécu, du reportage. Et toute cette dérive vers les tensions, l'ambiguïté, l'ambivalence du dit / vu et de l'indicible / invisible / aveuglant donne à l'oeuvre de Duras des signes évolutifs parfois extraordinairement troublants, et pourtant souples, riches, suggestifs.

Le cinéma, étant donc à l'origine le lieu du possible, devient dans l'oeuvre durassienne progressivement technique de projection vers l'avenir aussi bien que de retour en arrière dans un mouvement de rêve voyant ou de mémoire intermittente. Cinéma et mémoire sont plus que jamais liés et la technique d'écriture va déteindre sur ce modèle: l'écriture durassienne est avant tout écriture du regard vidéo.

¹ *ibid*, p18.

² Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p94.

³ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p144-5.

⁴ Joël Farges et François Barat, «India Song, introduction à la première édition», **Marguerite Duras**, p9.

L'écriture filmique

Le cinéma de Duras est l'inverse du cinéma muet du **Barrage contre le Pacifique**, où la mère devait ajouter le son à la bande visuelle. Ce cinéma-là présentait l'action, mais n'avait pas de bande sonore. Par contre, Duras fait des films de voix avec peu d'action, voire aucune. Le cinéma de Duras s'en va vers un appauvrissement de l'image au profit du texte, dans lequel l'on retrouve les mêmes thèmes obsédants que dans les livres. Ce cinéma n'est pas classique car l'histoire s'échappe; la statique du plan, allant à l'encontre de l'essence cinématographique, crée un effet de tableaux. Le décalage image / son, par contre, est toujours là: «Je vais vers une sorte de No Man's Land du cinéma où il n'y aura plus de corrélation entre le son et l'image, vers une sorte de temps désarticulé du cinéma,»¹ déclare Duras à François Barat. Dans la même optique, nous lisons sous la plume de Sylvie Gagné à propos du cinéma de Duras: «Trajet d'un nom à un autre jusqu'au silence. Fausses références, Indes intérieures. Les noms, présents pour leur "sens musical", assurent une continuité rythmique autour de ce qui manque. Au centre, l'oeil du cyclone, le trou noir qui draine toute la lumière. Pas de secret caché à révéler. Une place vide, du rien, de l'innommable. Une tactique de la perte et non de la découverte. Ce qui se dit enveloppe un vide, se tient au bord d'un mot manquant, noyau du désir, porté par la voix, suscitant le regard jusqu'à l'image noire, gardant les dimensions imaginaires du sonore.»²

Duras dit également de **La Femme du Gange**: «C'est deux films, le film de l'image et le film des voix. [...] Les deux films sont là dans une totale autonomie. [...] (Les voix) ne sont plus des voix off [...]: elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le troublent. On ne devrait pas les raccrocher au film de l'image.»³ Le visuel et le sonore sont

¹ Marguerite Duras, propos recueillis par Pierre et François Barat, **Marguerite Duras**, p94.

² Sylvie Gagné, "L'ombilic des Indes", **Marguerite Duras à Montréal**, p110.

³ Marguerite Duras, **Nathalie Granger** suivi de **La Femme du Gange**, p103-4.

séparés, simultanés mais indépendants, et dans un rapport souvent illogique, irrationnel. Mais au lieu de détruire l'effet, cette association des deux images héautonomes¹, comme Gilles Deleuze les appelle, la renforce: «L'image visuelle a renoncé à son extériorité, elle s'est coupée du monde et a conquis son envers, elle s'est rendue libre de ce qui dépendait d'elle. Parallèlement, l'image sonore a secoué sa propre dépendance, elle est devenue autonome, a conquis son cadrage. A l'extériorité de l'image visuelle en tant que seule cadrée (hors-champ) s'est substitué l'interstice entre deux cadrages, le visuel et le sonore, la coupure irrationnelle entre deux images, la visuelle et la sonore.»² Même si selon Maurice Blanchot: «Parler, ce n'est pas voir,»³ dans **India Song** les voix off sont voyeuses, elle voient tout et transmettent ce qu'elles voient. L'équilibre se fait entre la bande sonore où se mêlent les voix off-off (celles des observateurs qui racontent l'histoire), intemporelles, et les voix off-in (celles des acteurs aux lèvres closes, présents et muets, mais dont les voix parviennent d'ailleurs, d'un au-delà des temps), et la bande visuelle qui surimpose le passé et le présent en présentant des acteurs dans leur histoire déjà révolue: «Dans l'image visuelle on découvre la vie sous les cendres ou derrière les miroirs, tout comme dans l'image sonore on extrait un acte de parole pur, mais polyvoque, qui se sépare du théâtre et s'arrache à l'écriture.»⁴

Les deux films, celui des voix et celui de l'image, sont par conséquent parallèles, complémentaires mais ne peuvent pas se rejoindre dans un état de compréhension claire, car le message de Duras est obscur, complexe, et insiste plutôt sur l'irrationalité des choses. Il en est de même dans **Le Navire Night**, où l'image et la voix sont irréconciliables, l'une venant annuler l'autre. Les deux films ne pourraient donc être associés, ce qui explique l'impossibilité de filmer l'histoire telle quelle, et le fait de retourner les caméras sur l'acte de cinéma. L'on pourrait aller jusqu'à dire que **Le Navire Night** est un film à regarder les yeux fermés, en écoutant les voix sans visages, les voix du désir

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p329.

² *ibid.*, p328.

³ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p35.

⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, p335.

non aveuglé par les images venues de l'extérieur qui troubleraient la vision et tueraient le désir ainsi dévoilé, illimité parce que non assouvi. Voir équivaldrait à l'orgasme final, et à la mort du désir, donc à la mort par conséquent. Dans **Le Camion**, les voix off-in des lecteurs¹ ne peuvent redonner corps aux personnages absents, car ils ne sont pas les acteurs de l'histoire qu'ils présentent: «Il n'y a plus que des lieux d'une histoire et d'histoire celle qui n'a pas lieu,»² déclare Youssef Ishagpour.

Duras part de ce qui a été fait dans le cinéma qui ne lui plaît pas: «Dans le cinéma, comme j'ai une sorte de dégoût du cinéma qui a été fait [...] je voudrais reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive ou très simple, très primaire presque, ne pas bouger, tout recommencer.»³ Elle rejoint ici les propos d'insatisfaction générale d'Alain Tanner quant au cinéma: «Tout art doit être transformant. Il est évident que les artistes les plus intéressants sont ceux dont l'oeuvre contient un processus de rupture, de désir d'aller voir dans des terrains inexplorés ce qui se passe. Quitte à se casser le cou. Faire un film, c'est mettre un truc dans l'oeil du spectateur.[...] Si un cinéaste veut changer le monde, la première chose qu'il doit faire c'est changer le cinéma.»⁴ Ce n'est donc pas le rôle de l'artiste que d'offrir des solutions toutes faites, mais de provoquer le questionnement. La définition que Duras donne du cinéma, en fait, - on ne peut s'empêcher de voir une analogie avec le texte de Roland Barthes, **Le Degré zéro de l'écriture** - elle l'applique également à ses écrits, en particulier à ceux qui constituent ce que l'on désigne souvent comme la deuxième partie de son oeuvre, à partir de **Moderato Cantabile**. Ainsi elle se contente de montrer sans représenter, d'évoquer sans jamais aboutir. Elle s'en va vers un but incertain, mais qu'elle connaît pourtant sans savoir. Elle déclare à Xavière Gauthier: «Tu comprends, en général je ne... je ne fais jamais de plan à l'avance. Je ne sais jamais très bien où je vais et ça sort

¹ Il est amusant de noter le lien entre les noms des deux lecteurs, Gérard Depardieu et Duras dont le véritable nom est Donnadiou. Peut-on étirer l'interprétation jusqu'à dire que leurs voix sont celles d'un dieu qui voit tout?

² Youssef Ishagpour, **D'une image à l'autre**, Médiations, p285.

³ Marguerite Duras, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p91.

⁴ Patrick Straram, «Tanner et Duras», **Cinéma/Québec**, no 50, juin 1977, p35.

achevé. C'est curieux quand même, il y a un savoir-faire qui est en moi, qui m'échappe.»¹ Ainsi, **Le Camion** se fait dans le doute qui est en fait une sorte de voyance aveugle: «Au lieu d'être stérile, ce doute, c'était une liberté de plus,»² déclare-t-elle à Claire Devarrieux. Une telle hésitation entre le "zéro" et l'accomplissement, n'empêche pas le sens profond de son oeuvre, de chaque oeuvre, film ou texte, de s'installer dans un espace d'inachèvement, d'ellipse et d'aveuglement que Duras cherche à s'approprier, s'y sentant à l'aise malgré l'angoisse qu'il génère.

Duras n'est pas seule à travailler à la recherche d'un nouveau cinéma, d'une «nouvelle vague.»³ Dans les années 1950-60, un bon nombre de jeunes cinéastes réclament dans les **Cahiers du cinéma** une nouvelle expression: «Ils demandaient que le cinéma fût autre chose que la vente industrielle de plats cuisinés. Ils affirmaient qu'on pouvait faire un film comme on fait un livre, [...] en se servant d'une caméra comme on se sert d'un stylo. [...] Ils tournèrent des films sans figurants, sans décors, sans coûteuses vedettes.»⁴ Nous retrouvons parmi ces jeunes cinéastes de l'époque Claude Chabrol, Louis Malle, Jean-Luc Godard, François Truffaut, pour ne citer que quelques noms. D'après les auteurs de l'**Histoire du cinéma**, la «nouvelle vague» n'a pas beaucoup fait changer le cinéma traditionnel, cependant: «Des histoires de petits jeunes gens, Saint-Germain-des-Prés, des femmes du monde qui s'ennuient, des bars, [...] le dépassement du couple. [...] On ne peut dire qu'un vent révolutionnaire ait passé sur le cinéma français.»⁵ Il y eut quand même quelques tentatives remarquables, telles que **Le Rideau Cramoisi** d'Alexandre Astruc, qui a réalisé un film muet raconté, dans la lignée du **Journal d'un curé de campagne** de Robert Bresson. La seule femme qui

¹ Marguerite Duras, «Dépossédée», entretien avec Xavière Gauthier, **Marguerite Duras**, p88.

² Marguerite Duras, Propos recueillis par Claire Devarrieux, **Marguerite Duras**, p112.

³ Maurice Bardèche et Robert Brasillach, **Histoire du cinéma**, tome 2, *Les Sept couleurs*, Paris, 1964, p454. Cet ouvrage est généralement considéré comme un survol sérieux, sans rapport avec les idées politiques qu'ont pu exprimer les auteurs par ailleurs.

⁴ *ibid.*, p454.

⁵ *ibid.*, p457.

se soit vraiment distinguée est Agnès Varda, en particulier avec **Cléo de 5 à 7** centré sur le monologue intérieur, et se voulant un manifeste du cinéma-vérité. **Hiroshima mon amour**, réalisé par Alain Resnais, sort de la routine: «Pour la première fois enfin, le cinéma français parlait d'autre chose que de bagatelles.»¹

De même que Duras prétend qu'elle ne sait pas pourquoi elle écrit, elle dit qu'elle fait du cinéma parce qu'elle s'ennuie et qu'elle n'aime pas le cinéma qui existe. De même, elle n'aime pas les films tirés de ses livres: «J'ai fait des films moi-même parce que les films qu'on a faits à partir de mes livres étaient nuls. Alors je me suis dit: je ne peux pas faire des choses aussi nulles que ça.»² Mais le cinéma signe un arrêt du texte, car il empêche l'imaginaire de continuer d'écrire, de voir, de créer une autre image. L'image du film est finale. Comme l'écriture en passe par la destruction, le cinéma de Duras s'en va vers une dérive qu'elle-même ne cherche pas à contrôler ou à connaître: «Je ne sais pas ce qu'est l'avenir du cinéma et je m'en fous.»³ écrit-elle dans **Les Yeux verts**. Le cinéma de Duras est à côté des règles du cinéma mais il échappe aussi aux siennes propres et se recrée lui-même. La démarche cinématographique durassienne est en effet aussi aveugle que la démarche de l'écriture. L'auteure avance dans une sorte d'opacité, mais même si elle ne sait pas où elle va, elle sait qu'elle s'en va vers quelque chose: «Le problème est de savoir pourquoi, pourquoi mes films. Toutes les raisons que je donne depuis des années sont approximatives, je n'arrive pas à voir clairement.»⁴ Duras, pourrait-on dire, filme dans un certain désespoir, car elle est au fond consciente que le film ne peut traduire toutes les images évoquées par les mots. Elle ne peut reproduire ce lieu du désir qu'est son oeuvre écrite. Mais puisque le livre n'est jamais clos, Duras a besoin, parfois, pour se débarrasser d'une histoire obsédante, de la fixer sur pellicule. C'est ainsi que **La Femme du Gange** a

¹ *ibid.*, p459.

² André Roy, Suzanne Lamy, **Marguerite Duras à Montréal**, p31.

³ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p115.

⁴ *ibid.*, p172.

tué trois livres d'un coup, ou plutôt, a mis un point final à leur écriture. Duras considère que le cinéma est l'acquis créateur de la destruction du texte.

Elle est consciente de sa marginalité, de sa différence par rapport au cinéma commercial, à gros budget, qui attire les foules: «Pour les professionnels, le cinéma que je fais n'existe pas.»¹ Mais elle trouve toujours une réponse face à l'absurde: «Moi aussi à chaque film je trouve aussi que ce n'est pas la peine. Mais on peut aussi faire des films que ce n'est pas la peine de faire.»² Et très critique, de dire enfin: «Je n'aime pas tout de Duras, mais **India Song**, **Son nom de Venise dans Calcutta désert**, **Le Camion**, et maintenant **Aurélia Steiner**, je sais que c'est parmi les choses les plus importantes que l'on ait faites dans le cinéma depuis toujours.»³ Si la logique du cinéma durassien s'enracine dans l'absurde, dans une indifférence à la fois esthétique et morale, Duras peut aussi y voir une urgence, une valeur strictement personnelle ou même généralisable. La pertinence de son approche cinématographique se limite presque au fait que c'est avant tout un cinéma d'essai. Mais c'est déjà beaucoup: cette pertinence est ouverture, possibilité, quête. Les films de Duras reprennent les textes, ou parfois les précèdent, comme c'est le cas des **Enfants**, qui a précédé **La Pluie d'Été**, mais ils n'adaptent pas vraiment. Ils apportent une autre dimension, une tension nouvelle est mise à nu, et une fois de plus, l'apparente incohérence provoque l'imaginaire.

Mais cette incohérence ne bloque rien; l'écriture est encore là dans le cinéma, lisse, énigmatique, insaisissable, et les deux sont interreliées, interdépendantes. Le style cinématographique des écrits devient écriture dans le film: «La méthode de Marguerite Duras délinéarise le mode de production d'un film», écrit Benoît Jacquot, «l'écriture est déjà là dans le montage, le tournage encore de l'écriture, etc.»⁴ Cependant globalement, le cinéma traverse l'écrit,

¹ *ibid.*, p43. Ceci est une boutade dans le sens où une cinéaste professionnelle telle que Léa Pool, cinéaste montréalaise d'origine suisse, ne cache pas l'importance de la démarche durassienne dans sa propre aventure filmique (entretien, Radio-Canada, 1991).

² *ibid.*, p136.

³ *ibid.*, p67.

⁴ Benoît Jacquot, «Comment elle fait», **Marguerite Duras**, p164.

s'en nourrit, mais le dépasse: «Avant d'atteindre le film, le cinéaste en passe par un livre dont l'écriture n'aura pas lieu mais qui a valeur d'écrit quant à sa place dans la chaîne créatrice,»¹ écrit Duras dans **Les Yeux verts**. Elle déclare également: «Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter.»² Si, ainsi, certaines distinctions paraissent faisables, d'autres, la plupart, s'estompent, s'effacent, s'abandonnent à une conception durassienne qui les transcende.

Après le cinéma que les personnages vont voir, avec l'écriture de plus en plus filmique de l'auteure - elle s'amuse d'ailleurs à donner des indications dans certains romans, tel que **L'Amant de la Chine du Nord**, pour le cas où un film serait fait à partir du texte³ -, nous arrivons au film en abyme, mais invisible, au cinéma dans le cinéma, mais hors cinéma. En effet, dans **Hiroshima mon amour**, la Française est actrice: «Elle y est venue pour jouer dans un film sur la paix,»⁴; mais on ne la voit pas vraiment, dans le film, jouer ce rôle.⁵ Par contre, en rejouant son passé, elle permet à une histoire de glisser sur l'autre, et elle peut alors voir le film arrêté de sa mémoire. C'est l'amant japonais qui dirige l'histoire, qui établit des gros plans sur ce film oblitéré: «C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître... C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore.»⁶ Il est intéressant de noter que la jeune femme, dont l'identité

¹ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p129.

² *ibid.*, p92.

³ Duras indique, par exemple p28: «En cas de cinéma». Elle écrit ceci alors que, paradoxalement, Jean-Jacques Annaud est en train de tourner **L'Amant**, et qu'elle refuse de participer, et alors qu'Alain Vircondelet écrit une biographie de la romancière, qu'elle affirme ne jamais lire.

⁴ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p9.

⁵ On ne voit pas réellement la femme jouer dans le film, mais on la voit dans son uniforme d'infirmière ainsi qu'une scène où se tourne une partie du film. De même, les caméramen apparaissent brièvement.

⁶ *ibid.*, p64.

profonde est enterrée à Nevers¹, et qui joue un rôle de femme parfaite depuis dix ans dans un mariage de convenance qui ressemble fort à ce que sera celui de Lol V. Stein, vient jouer sur les cendres du passé de même que Lol va faire un pèlerinage sur la plage de T. Beach à la recherche du bal mort de ses dix-huit ans. La Française se cache, elle a besoin d'un rôle, d'un masque, pour continuer à exister. Non seulement elle joue dans la vie, mais elle joue pour survivre. L'analogie entre les deux femmes se retrouve également dans le fait qu'elles vivent une réalité hors du réel: nous découvrons l'expression clef dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**: «Le cinéma de Lol V. Stein.»²

Si dans **Hiroshima mon amour**, le cinéma sert à recréer la présence disparue, dans ce qui fera suite à **Agatha**, il sert à prolonger la présence au-delà de la séparation. Il transforme le vide en plein: «Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai fait un film de votre absence.»³ La silhouette de **L'Homme atlantique** disparaît, mais l'absence devient présence qui comble le vide: «Votre seule absence reste [...] mais cette absence remplit l'écran.»⁴ Il est clair que la fiction du cinéma dépasse le réel; ainsi l'art permet de transcender le banal.

Du texte à l'écran

Il est pratiquement impossible de séparer l'oeuvre romanesque de l'oeuvre cinématographique de Marguerite Duras, nous l'avons déjà vu en quelque sorte, car, chez elle, l'écrit et le visuel ne sont que les deux faces d'une même médaille, l'écrit étant dépouillé au point de ressembler à un scénario, dans lequel l'auteure se fait déjà metteuse en scène et le lecteur spectateur, alors que le visuel, quant à lui, est dépourvu d'action et de figures centrales au point

¹ Le jeu de mot bilingue est tentant: «Nevers» ressemble fort à «never» qui en anglais signifie «jamais». La jeune femme laissée seule au milieu de son histoire d'amour ne pourra jamais vivre cette histoire jusqu'au bout, ne pourra jamais être celle qu'elle aurait dû être.

² Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p55.

³ Marguerite Duras, **L'Homme atlantique**, p22.

⁴ *ibid.*, p15-6.

d'être plus proche du texte que du cinéma traditionnel. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, Duras tient à s'éloigner du cinéma traditionnel: «Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, entre lire et voir. Entendre. Je vois de moins en moins de différence. Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma [...] Je vois des différences extérieures. Je vois une différence dans le sort du texte. Mais autrement, non.»¹ L'on pourrait croire que passer de l'abstraction des mots qui forment l'irréalité du texte à la réalisation cinématographique correspondrait à la perte d'une certaine notion d'infini qui domine chez Duras. Pourtant, il n'y a pas rupture d'un genre à l'autre, mais continuité, glissement de l'un dans l'autre. La poétique durassienne du regard - cinéma, film intérieur, "scène", dirait peut-être Alain Robbe-Grillet - et du texte est sans aucun doute complexe, multiple et ambiguë à bien des égards, mais elle reste aussi univoque, continue, unifiée.

En effet, bien avant de devenir cinéaste, Duras écrivait des textes proches du scénario, dans lesquels elle cherchait à donner une substance à un monde fait d'absence, de vide, de lenteur, en montrant l'être en relation avec le monde qui l'entoure. Dès ses premiers livres, Duras était déjà consciente de la présence du temps, du rôle qu'il jouait dans la relation entre le regard et l'amour, ce qui donnait à éprouver une notion d'absence dans la présence chez les personnages durassiens. Déjà dans **La Vie tranquille**, François, encore en plein bonheur, disait: «Un jour, je n'aimerai plus Tienne.»² Dans **Moderato Cantabile**, le regard de Chauvin faisait sortir Anne Desbaresdes de son somnambulisme, tout en lui faisant comprendre que leur relation, à peine entrevue, était déjà terminée; ou encore dans **Hiroshima mon amour**, le Japonais, de par sa présence, ainsi que l'aboutissement de sa relation-éclair avec la Française, réveillait en elle l'absence de l'Allemand. Dans les textes plus récents, par exemple dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**, la présence de la jeune femme relie, chez l'homme, le présent au passé, c'est à

¹ Duras dans **Cahiers Renaud-Barrault**, no 96, 1977, p14.

² Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p161.

dire l'absence présente de l'inconnu de l'hôtel avec l'instant passé où il l'avait entrevu et aimé.

Les indications qui parsèment les textes de Duras sont la plupart du temps des notes indiquant non pas les gestes, les déplacements, intonations de voix ou changements de décors, mais principalement le mouvement des yeux. La présence du regard ou du non-regard tient lieu d'introspection, de développement psychologique, et toute l'évolution des personnages est souvent réduite à ce regard qui parle pour eux, étant le seul point d'ancrage dans lequel se mire la réalité intérieure. Le texte devient lien entre le regard et les bribes de paroles, elliptiques, cryptiques, voire énigmatiques. Quand l'échange verbal n'est plus possible, la communication visuelle l'est encore, dans un regard qui se fait sentir comme cri ou chuchotement, selon le cas.

Si, dans l'oeuvre durassienne, on donne tant d'importance au regard, qui seul bouge, alors que le corps est passif, et si le regard est dépeint comme élément capital dans toute sa passivité, c'est pour souligner toute l'importance de l'action spirituelle qui dirige le texte, remplaçant toute action physique ou psychologique propres au roman traditionnel. Ce qui compte est ce que l'on ne dit pas, ce que l'on ne voit pas, d'où l'absence de descriptions ou d'actions, qui viendraient occulter la part essentielle du cheminement intérieur¹. Duras n'a pas peur du silence, de n'avoir rien à dire: ne rien avoir à dire en apparence est le geste significatif d'avoir trop à dire et d'être conscient de l'impuissance des mots, des limites de l'expression, de l'ampleur de l'entreprise. Duras ne tente plus d'expliquer, de créer un monde cohérent, mais jette sur le papier, dans un geste homogénéisant, harmonisant, tous les paradoxes, tels que la violence et la douceur, qui font partie intégrante de ce que nous sommes. Les descriptions quoique sobres, sans fioritures ni efforts d'esthétisation, les déploiements des gestes, sont désormais inutiles. Les personnages, sans

¹ Ainsi les corps, souvent, ne sont pas montrés, et apparaissent plutôt dans un état de refus ou d'absence. Ainsi, le vice-consul est défini par sa virginité, Anne-Marie Stretter par sa noyade, et dans *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, les corps disparaissent totalement, seules les voix hantent les lieux, et les statues seules sont présentes, comme reflet du passé.

visages¹ et sans noms pour la plupart, évoluent lentement, posent un geste simple à la fois. Le texte devient une trame synoptique truffée de silences dans laquelle nous pouvons enfin imaginer au lieu de nous laisser dicter ce que nous devons savoir. En d'autres mots, Duras nous fait voir sans nous montrer, et tout devient signe plus qu'action ou développement psychologique. Un cri, par exemple, comme c'est le cas dans **Moderato Cantabile**, suffit à raconter toute une histoire, et point n'est besoin de décrire la scène. Les personnages, de même que le lecteur, l'imagineront, la créeront. Le lecteur peut alors circuler dans les phénomènes déployés devant ses yeux, dans l'exploration très lente, austère et authentique à la fois, qui constitue le propre de l'écriture durassienne.

Les événements extérieurs sont tous banals, et se retrouvent de livre en livre: une conversation à une table de café, comme dans **Moderato Cantabile**, une rencontre sur une plage, comme dans **L'Été 80** ou encore dans **L'Amour**, dans une chambre comme **Les Yeux bleux cheveux noirs** ou encore **La Maladie de la mort**. Les rencontres sont toujours comptées, et les relations de courte durée, vouées à l'échec, d'où l'intensité du texte, même s'il ne décrit pas nécessairement d'action ou d'évolution apparente. Ce qui compte n'est pas l'action, le fait de montrer les choses, comme si celles-ci avaient une valeur intrinsèque, mais de ressentir l'effet que le temps produit sur les personnages, plus profond et plus authentique que la «réalité» environnante immédiate, d'où le dépouillement des détails, toujours plus ou moins les mêmes d'un livre à l'autre, tels un décor de théâtre que Duras transporterait dans ses bagages - un drap, une lampe, une table, la mer en arrière-plan - décor maigre mais suffisant, ne venant pas alourdir l'histoire ni distraire le lecteur-spectateur.² Seuls quelques phénomènes de base

¹ «On a tourné Aurélia Melbourne à contre-jour. Les visages sont gommés, on ne voit que leur forme, la caméra les avale.» **Les Yeux verts**, p155.

² Pascal Durand écrit que l'oeuvre durassienne se situe «au point de jonction de deux écritures: l'avant-gardiste et la traditionnelle. [...] Celle-ci se nourrit latéralement d'un afflux symbolique issu d'une certaine littérature populaire, d'une esthétique vaguement kitsch, pétrie de clichés et s'articulant autour de topoï par ailleurs massivement véhiculés par cette littérature qui oscille entre la collection Harlequin et le roman-photo». ("Le lieu de Marguerite Duras", dans **Ecrire dit-elle**, p246-7).

persistent, tels que marcher, dormir, regarder. Les personnages, qui n'ont en général pas de nom, sont alors désignés par leur activité principale, par exemple dans *L'Amour*, «l'homme qui marche», ou «l'homme qui regarde», ou encore dans *L'Été 80*, «l'enfant qui se tait.» De même, les personnages n'apparaissent que par quelques traits rapidement biffés, telle la couleur des cheveux ou encore d'un vêtement, le ventre ou les seins chez les femmes, une simple silhouette chez les hommes. Par contre, les yeux ont souvent quelque chose d'unique, et caractérisent en quelque sorte les personnages. Comme l'écrit André Jarry, le personnage durassien n'a souvent «d'autre identité que son regard.¹ Ainsi: «Vous me regardez toujours avec ce regard que je n'ai jamais vu qu'à vous.»² La couleur est nommée³ («Le vert des yeux est mêlé à la poussière noire de l'Orient.»⁴) et il y a souvent plus qu'une simple notion de couleur, mais une particularité à ces yeux-là: «Des yeux incommensurablement gris,»⁵ «le regard bleu est d'une fixité engloutissante.»⁶ Si l'expression du visage n'est en général pas décrite, par contre celle des yeux tient une place capitale, car elle est le reflet des émotions: «Ses yeux étaient plus clairs que d'habitude, plus effrayants aussi à cause de l'ampleur aveugle de ce qu'il y avait à voir.»⁷ Lien entre l'intérieur et l'extérieur, le regard devient une véritable fusion des deux mondes, une métamorphose plus qu'une métaphore: «Dans les yeux la couleur bleue [qui] s'est dissoute dans une sorte d'emb. un clair.»⁸ Tout est dans la direction, l'expression, l'intensité du regard. Grâce à ce regard, le monde se découvre progressivement, et si les indications psychologiques sont fragmentaires, voire inexistantes, par contre la

¹ André Jarry, «Reproduction, relance, reprise», *Texte*, p 12.

² Marguerite Duras, *Emily L.*, p13.

³ Les titres des livres de Duras sont très significatifs quant à l'importance des thèmes dans l'oeuvre: l'on retrouve en particulier la mer, l'amour, et les yeux. Deux de ses livres portent en effet cette notion dans leur titre: *Les Yeux verts* et *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

⁴ Marguerite Duras, *Ecrire*, p127.

⁵ Marguerite Duras, *L'Été 80*, p36.

⁶ Marguerite Duras, *L'Amour*, p17.

⁷ Marguerite Duras, *L'Été 80*, p23.

⁸ Marguerite Duras, *Emily L.*, p44.

communication visuelle est sans cesse en fonction. Duras n'a pas besoin de montrer les choses au lecteur, car les yeux des personnages, de par leur changement d'expression, remplacent ces descriptions. Un personnage est décrit, en général, comme «regardant» ou «ne regardant pas», selon l'instant. Si le regard est aussi important, c'est qu'il reflète le mûrissement qui se produit à l'intérieur, et il donne tout le sens à ce qui n'est en apparence qu'inertie, immobilité, attente. Tout, finalement, ne peut se dire que par le regard, son expression, son intensité, car les personnages sont incapables d'articuler les messages qui les habitent, que ce soit l'enfant et la jeune fille de **L'Été 80**, conscients du sentiment qui les anime, du lien qui les unit, sans toutefois pouvoir le nommer, que ce soit Chauvin et Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile**, incapables de cerner l'amour impossible qui les ramène à la même table de bistrot, à la même histoire décousue et insoluble, que ce soit les amants d'**Hiroshima mon amour**, ou tous les autres couples qui se cherchent et n'arrivent pas à se rejoindre, sauf, peut-être, l'instant d'un éclair dans le croisement d'un regard.

Chez Duras, tout passe d'abord par le corps et surtout par le regard, caméra du corps. Avant de comprendre, avant que la connaissance pénètre par le regard, il y a parfois un moment de repérage, de mise au point des yeux, comme de l'objectif d'une caméra: «Il aperçoit ce qu'il ne comprend pas encore, il voit ce qu'il ne voit pas encore et cela dans une voyance opaque qui remplit ses yeux de pleurs.»¹ Dans la recherche d'une certaine vérité, les personnages passent par des étapes d'éclaircissement afin de voir cette vérité qui dort en eux, dans leur inconscient, et dans ce travail, le discours est inutile, ainsi que le raisonnement ou les abstractions. Les seules évidences sont les détails insignifiants du quotidien qui peuvent surgir progressivement à la conscience du monde, comme s'ils émergeaient de l'ombre et se trouvaient soudain éclairés, comme s'ils entraient dans le champ de la caméra et que la mise au point se faisait sur eux. Stylistiquement, cela se traduit en phrases incomplètes, laissées en suspens, car la réalité perçue par l'être est morcelée,

¹ *ibid.*, p98.

fragmentaire, en dialogues inachevés et inachevables, en notions de non-savoir. Les dialogues sont syntaxiquement clairs mais restent énigmatiques du point de vue sémantique tant que les personnages tâtonnent. La parcimonie de ces dialogues évite de se perdre dans les dédales du moi, qui a besoin de se désengager de ces entrelacs pour trouver son unité. Les silences permettent le dénuement psychologique, car les mots ne reflètent plus aucune réalité tangible pour les personnages. Les silences ne sont pas absence de la parole, mais dépassement de cette parole. D'autre part, la profusion de mots, de descriptions de la personnalité ne feraient que décrire des apparences, des structures de surface, alors que le dépouillement prépare le lecteur à descendre plus en profondeur dans les personnages. Le lecteur se situe au-delà de la compréhension, dans un état d'acceptation après avoir fait l'expérience du vide.

Les dialogues errants se font écho ici et là, sans fil conducteur apparent, jusqu'à ce que le moi, dépouillé des certitudes imposées par la logique intellectuelle modelée par la société, se taise enfin. Avant de renaître, le moi doit passer par une sorte d'auto-destruction, de renoncement total, seule clef pour une véritable libération. Il doit y avoir mort du moi pour qu'il y ait naissance, mort aussi du savoir banal, acquis, selon des normes imposées, pour aboutir à un savoir intuitif. La connaissance n'a pas besoin d'être verbalisée ou gestualisée pour être communiquée. C'est un état global qui émane des personnages et se transmet au-delà des moyens de communication préétablis. La vérité se dégage lentement, progressivement, ce qui permet de créer une impression de ralenti cinématographique. Aucune explication n'est nécessaire, car c'est par l'oeil du lecteur que passe l'éclaircissement.

Le silence laisse place à une activité intérieure qui mène à la naissance de soi pour l'autre, à la prise de conscience de soi pour et par l'autre. En faisant taire son moi, en observant l'autre, les personnages prennent conscience de leur existence, de leur identité. Capturer l'autre par le regard permet de combler le vide intérieur, de lui donner sens et signification. Le regard de l'autre devient miroir dans lequel le personnage naît. Dans le vide du monde, ce regard devient écran sur lequel on se voit se regardant. D'où

l'importance de l'écran au cinéma, qui devient l'intermédiaire à regarder pour voir l'image du monde absent. Absent, inaccessible mais réel, le monde prend alors toute son importance.

Tout objet ou personnage est regardable, et les personnages de Duras posent un même regard sur tout ce qui les entoure comme pour montrer que tout contient de façon égale sa vérité, visible par parcelles, par tous les regardants, de façon complémentaire. Chaque regard est limité en soi, mais une même image vue sous différents angles, par le biais de différents yeux, devient un tout. Par conséquent, rien n'est insignifiant: chaque geste a son importance.

Chaque personnage, en regardant l'autre, sait qu'il ne sait pas qui l'autre est. Il n'en perçoit qu'un fragment, car toute analyse psychologique est incomplète, chaque vision est partielle, le champ visuel étant limité. Voir est savoir mais aussi prendre conscience du non-savoir. Le regard des autres sur soi est nécessaire pour sentir quel est notre rôle à jouer, ce que l'on attend de nous: sans ce regard, il en résulte un sentiment d'inutilité, de vide, de vertige. Le jeune homme des **Yeux bleus cheveux noirs** regarde la jeune femme, mais elle dort, et ne voyant pas son propre reflet en elle, il pleure d'impuissance. Les larmes, pouriant, permettent à cet homme de transcender son état d'impuissance, de se remettre à neuf, et de poursuivre son cheminement, qui reprend une base plus solide encore quand la jeune fille s'éveille et le regarde. Car l'absence de regard signifie absence de relation, ce qui ne mènerait qu'à la folie, à la douleur.

Les livres les plus récents de Duras, mis à part **L'Amant** et **L'Amant de la Chine du Nord**, sont de plus en plus dépouillés au niveau du texte; les ornements, les détails, sont inutiles, car ils détourneraient l'attention du lecteur et la simple désignation de la chose suffit à évoquer une vérité, comme un symbole, comme signifiant parlant pour tout un registre de signifiés, de paradigmes. Duras désigne simplement, et tout un monde caché surgit à l'esprit du lecteur, alerte au fait que les mots concrets ont une signification multiple, cachant tout un éventail d'expériences que le monde en transformation, en évolution, peut évoquer, peut contenir. En désignant le visible, le vu, Duras fait voir l'invisible, une réalité intérieure à explorer, à ressentir. Ainsi, dans par

exemple **L'Été 80**, alors qu'en apparence il ne se passe pas grand chose sur la plage, sinon une amitié entre une monitrice et un enfant, le lecteur ressent la profondeur de l'amour impossible, la complexité de la vie, la douleur de la séparation. Ces thèmes plus complexes sont sous-jacents, vus par transparence derrière une vue d'ensemble d'une grande simplicité. Et alors que la chose regardée s'impose, alors que la plage et la mer emplissent les yeux de la personne qui regarde, en l'occurrence Duras et le lecteur par l'entremise de l'auteure, le moi s'efface pour mieux se découvrir ensuite. Il devient encore plus clair que Duras se découvre en observant les enfants, car elle reprend la même histoire dans **Yann Andréa Steiner**, et le parallèle entre l'histoire qu'elle observe et celle qu'elle essaie de vivre est plus qu'évident. D'où la récurrence des thèmes à travers l'oeuvre, tels que la mer, les plages, les hôtels, les cafés, supports sous une apparemment grande simplicité, de thèmes beaucoup plus complexes. Car les personnages durassiens sont souvent des regards posés sur le monde qui s'inscrit en eux comme sur un écran. Leur moi s'efface au profit de la chose regardée. Celui qui regarde absorbe totalement ce qu'il regarde. Il n'existe plus en tant que tel, mais par rapport à l'autre, dans un mouvement d'abstraction de soi pour, en fin de compte, arriver à la connaissance de soi. Enfin, le sujet regardé passe dans l'autre, dans une confusion, un glissement, une symbiose similaire à l'acte d'accouplement. Le regard est un silence qui se fait en soi et permet de passer en autrui comme par un système de vases communicants, et les personnages renoncent à toute autre approche puisqu'ils atteignent, par le regard, leur but. Nul geste, nul langage ne sont nécessaires pour compléter ce mode de connaissance, car voir, c'est comprendre, prendre avec soi, en soi, même si la logique d'un certain aveuglement, d'un non-savoir, d'une énigme fondamentale ne cesse de s'associer à cette "connaissance".

Dans les films durassiens, les acteurs ne sont souvent plus qu'une voix, comme la nymphe Echo qui, rejetée par Narcisse, se retire jusqu'à n'être plus qu'une voix. Ici aussi, le visible s'efface pour laisser place à l'absence, à ce que nous avons déjà appelé la présence de l'absence. La lenteur de chaque geste permet de suivre le cheminement intérieur, en quelque sorte initiatique,

du non-dit, qui peut aller jusqu'au conscient. Les personnages en deviennent plus réceptifs au monde. Souvent, à la recherche de l'amour, qu'ils sentent exister quelque part, ils n'arrivent pourtant pas à le cerner vraiment. L'absence d'amour est le dépouillement de soi, le vide, le néant. Un être vidé de sa substance habite le corps automate, alors que l'être "entier" ne fait que dormir. Les personnages inactifs, qui regardent les autres afin de se trouver, afin de naître à leur propre identité, sont "en gestation", en chemin vers une certaine connaissance, une certaine lumière.

Tel le talon d'Achille, le regard des personnages durassiens est le point sensible par où la blessure passera, la blessure de l'amour et de la mémoire. Cette mémoire qui passe par les yeux enregistrera pourtant plus de souvenirs émotionnels que physiques, d'où le peu de descriptions physiques de l'apparence des personnages, qui prennent une apparence quasi anonyme, d'où aussi l'absence de détails décrivant le déroulement de l'action, d'où la lenteur de cette action. Les personnages sont passifs, contemplatifs, alors que la transformation se produit en eux, après que l'image de l'autre se soit inscrite en eux, captée par leur regard dans un moment d'oisiveté et d'inconscience.

Les textes de Duras sont souvent texte dans le texte, c'est à dire que deux personnages, impuissants à vivre leurs propres histoires, vivent celles des autres par interposition, comme c'est le cas de **Moderato Cantabile** ou d'**Hiroshima mon amour**, par exemple, et ce qu'ils inventent s'écrit à l'intérieur du texte initial. Dans **Moderato Cantabile**, Anne et Chauvin sont tellement pris au piège de leur propre histoire qu'ils ne voient plus le monde qui, lui, les voit, comme à travers un miroir sans tain derrière lequel les personnages jouent leur rôle, se croyant isolés. Anne et Chauvin sont devenus acteurs, ceux qu'ils essaient de faire revivre à travers leur amour impossible. On pourrait dire qu'il y a création à l'intérieur même du texte, grâce au glissement réalisé par des jeux de regards intérieurs qui permettent de recréer des images du passé ou d'imaginer ce qui pourrait être ou aurait pu être, c'est-à-dire qui provoquent des projections dans le passé ou dans un avenir probablement peu réalisable, quoique possible. Regard ou non-regard conscients agissent dans le texte comme la technique du flou

cinématographique qui permet de passer d'une dimension temporelle à une autre, en puisant dans le passé, dans le gigantesque réservoir qu'est la mémoire, réservoir contenant des images qui sont entrées dans la mémoire par le biais du regard, qui a vu et gardé ces images en réserve: «Je le regarde jusqu'à ce qu'il disparaisse... puis je ferme les yeux pour retrouver en moi l'immensité du regard gris.»¹ Les actions se jouant généralement avec la mer pour toile de fond, l'on pourrait aller jusqu'à dire que les textes sont des mises en scène dans lesquelles les personnages, désincarnés au point de n'être plus que des silhouettes, sont à mi-chemin entre le théâtre et le film, théâtre dans le sens du théâtre d'ombres de type indonésien dans lequel les figures se découpent sur un écran opaque - ici la mer -, et film dans le sens où la mer devient cet écran sur lequel évoluent les personnages.

Les films de Duras, de même que les textes, éloignent progressivement les corps, les cachent dans l'ombre ou les font se refléter dans un miroir où ils se désintègrent, perdant toute leur "réalité". Dans **India Song**, les corps et les voix n'étaient pas directement reliés. Dans **Son nom de Venise dans Calcutta désert**, les corps disparaissent totalement et dans **Agatha**, ne réapparaissent que comme des ombres. Les corps sont sans voix, de simples formes errantes, et les voix sont désincarnées. Dans les images filmiques de **L'Homme atlantique**, où la caméra joue le rôle de l'oeil, et tend à découper la silhouette, à n'en nommer qu'une partie, un détail à la fois, l'image du corps disparaît totalement: «Faites comme si vous aviez compris à ce moment-là, lorsque vous la teniez dans votre regard. que c'était elle, la caméra, qui la première avait voulu vous tuer.»²

De même que le Nouveau Roman tend à décrire une absence de description, en écrivant sur et autour du texte, et même si Duras ne fait pas partie des nouveaux romanciers car il reste chez elle un sujet, une individualité, elle tend à faire du "nouveau cinéma", dans lequel elle met en scène l'absence de scène. En effet, **Le Camion**, par exemple, parle d'un film qui aurait pu

¹ ibid., p46.

² Marguerite Duras, **L'Homme atlantique**, p26.

exister, et **India Song** d'une histoire qui a pu exister. Mais rien n'a jamais vraiment lieu devant la caméra. On ne filme qu'une tentative de filmer.

La fuite impalpable du temps et son effet d'épuisement sur l'amour qui rapproche puis sépare les personnages, est sans cesse mise en relation, par contraste, à la présence in muable des éléments physiques tels que la mer, les plages, la lumière, tels que nous les avons vus plus haut. Un monde fuyant et un monde suspendu se mêlent et ne font plus qu'un. L'écriture de Duras est désengagée de toute introspection explicite, de toute réflexion systématique, qui ne ferait qu'aveugler la lecture du texte. Pour créer un tout, un monde cohérent, Duras n'a pas besoin de tout dire, de donner tous les éléments, tous les détails. Même si ses premiers romans ont une structure somme toute traditionnelle, son écriture est loin de celle des réalistes du XIX^{ème} siècle qui visaient à reconstruire une image fidèle du monde, voire à recréer une totalité ou une théorie globale de la société¹. Son texte est aussi loin du monde réel, tout en reflétant une certaine réalité vécue, que ses films le sont de la photo, copie conforme du vrai. Bien entendu, ceci fait abstraction de la photographie d'art, auquel cas le regard du photographe transforme déjà la réalité en la captant. Contrairement aux nouveaux romanciers qui cherchent à accéder au rien, à détruire la forme, Duras dépasse ce stade en donnant une substance à l'absence, au vide. De même, les éléments banals deviennent parfois de prime importance, points de mire, quasi personnifiés, alors que parallèlement la figure humaine perd de sa substance et se confond à l'environnement naturel, et ainsi, retrouve sa véritable identité. Même si les mots sont mensongers et si les images ne reflètent qu'un aspect partiel de la réalité, le texte est là, le film est là, transcendant l'impuissance, l'impasse, et aboutissant malgré tout à une remise en question, à un doute. Textes et films semblent souvent stagner, mais une certaine mouvance interne les fait progresser, tourner en rond, et l'on sent que tout va continuer, même s'il n'y a pas de dénouement, après la rupture du barrage, après le départ des bateaux, après la séparation des amants.

¹ L'on sait que, par exemple, au début du **Père Goriot**, Balzac célèbre l'oeuvre scientifique de Geoffroy St Hilaire, impliquant son désir d'être, quant à lui, le "Darwin" de la société de son temps.

Dans **La Vie matérielle**, Duras désigne les photos comme un moyen «d'exister davantage,»¹ comme des images que l'on garde en fermant les yeux, en les intériorisant, en les gravant dans la mémoire, l'imprimant dans les souvenirs; elles sont, toutefois, inférieures à la pensée: «Ce [la photo] n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête.»² L'imagination est donc une sorte de film modelable aux possibilités infinies. De même, la mémoire est plus vivace si l'on fait abstraction des images environnantes et si on laisse place aux seules images intérieures: «Il faut que je ferme les yeux pour me souvenir.»³ C'est par le regard intérieur que les personnages accèdent à la zone incertaine et floue des souvenirs liés aux images emmagasinées derrière les yeux: «L'espace d'une seconde son regard fixe le parc et revoit la totalité du passé - puis son regard revient.»⁴

*

Il est donc clair que la découverte du cinéma a été faite grâce à la mère de Duras, et que l'accès aux séances de cinéma, dès la jeune enfance, a eu un impact déterminant dans la vie de l'auteure: c'est en effet le lieu de la satisfaction, de la compensation, et de l'initiation. Le cinéma, son oeil, est évasion avant la découverte de l'écriture. Il est aussi à l'origine d'un certain voyeurisme présent dans l'oeuvre: c'est en regardant l'histoire des autres que l'on satisfait un certain besoin. Par ailleurs, c'est sur un écran de cinéma qu'apparaît la scène archétypale où l'amour et la mort s'étreignent, scène qui réapparaît à plusieurs reprises à travers l'oeuvre. Ainsi, la mort - virtuelle ou réelle - vient remplacer l'amour quand celui-ci ne peut être poussé plus avant.

Petit à petit, le regard de Duras s'est fait caméra du corps. Mémoire d'abord, il a enregistré les images qui allaient être projetées, réapparaître sur papier plus tard, puis sur l'écran. Le passage du texte à l'écran, ou vice versa,

¹ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p99.

² *ibid.*, p100.

³ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p50.

⁴ Marguerite Duras, **L'Amour**, p81.

passe presque inaperçu: ils sont, réciproquement, prolongation, aboutissement, redondance, et anéantissement à la fois. L'écriture se fait progressivement filmique, découpe le texte comme pour se préparer au scénario. Puis le cinéma durassien introduit le décalage entre le film des voix et celui de l'image, présentés en parallèle plus qu'en complémentarité, pour insister sur la complexité de la compréhension des choses, pour provoquer, une fois de plus, le questionnement. Comme pour l'analyse de l'écrit durassien, le cinéma préfère évoquer plutôt que d'offrir des réponses. C'est ainsi que Duras est classée parmi les cinéastes de la "nouvelle vague", ceux qui cherchent à renouveler le cinéma, même s'il s'agit avant tout de cinéma d'essai.

C'est encore le regard qui est au coeur du cinéma de Duras: l'action s'efface au profit des mouvements des yeux qui parlent pour remplacer les étapes évolutives dans la psychologie des personnages. Duras préfère suggérer qu'expliquer. Le sens, chez Duras, passe par le corps, regardé, regardant: le psychologique est ainsi viscéralement vécu, sensuellement médiatisé, révélé dans son mystère concret.

Ce regard faiseur de cinéma sera aussi le lieu, dans l'oeuvre durassienne, de transformation du moi, depuis sa destruction jusqu'à sa renaissance dans ce que nous nommerons, dans notre troisième chapitre, une folie clairvoyante.

CHAPITRE 3

Les confins de la folie dans l'univers durassien: table rase spirituelle et/ou clairvoyance

Comme nous l'avons déjà souligné selon plusieurs perspectives, le regard est au centre de l'oeuvre durassienne: c'est par lui que les images de la mémoire douloureuse entrent, c'est en lui que se (re)joue le film du souvenir et de la (re)création, et c'est aussi grâce à lui que les "fous" de Duras vont explorer le monde qui les a blessés, paralysés, jetés à l'écart du mouvement du temps. Regard, mémoire, oubli et folie sont donc constamment interreliés, et c'est par cette imbrication de ces différentes poétiques que l'oeuvre peut progresser - ainsi que les personnages, qui souvent, apparaissent comme stagnants, figés, pétrifiés dans leur for intérieur.

Les personnages durassiens sur lesquels nous allons nous attarder ici sont ceux qui sont passés par une épreuve douloureuse et déterminante pour le

reste de leur vie. Cette douleur est en général issue de la perte d'un amour, et par extension, de la perte de leur propre identité. Nous verrons comment se manifeste cette désintégration: y aura-t-il révolte ou refuge dans la solitude, cri ou silence, mort ou survie? Il est clair que les histoires d'amour sont sans issue dans cette oeuvre. Mais comment les personnages vont-ils dépasser la séparation? Que verront-ils derrière leur routine apparente? Finiront-ils par oublier? Nous verrons comment ils pallient à cette absence, et s'ils tirent un enseignement du dérèglement de leur comportement. De nombreux personnages durassiens sont en proie à la destruction: nous chercherons à comprendre le pourquoi de ce geste, et ce qu'il permet d'atteindre. De même, de nombreux personnages tentent de s'abstraire au monde. Nous verrons qu'il s'agit plus d'une errance que d'un enfermement. Mais si les personnages en passent par cette longue errance, où les mène-t-elle?

A la recherche à la fois d'eux-mêmes et de l'autre, en proie aux affres d'une passion impossible, les êtres durassiens sont généralement perçus à un moment d'équilibre précaire entre la mémoire et l'oubli, au bord du gouffre de la folie, tiraillés entre ce qui aurait pu être et ce qui a été. Ils sont au bout de l'attente, perdus dans le non-savoir, noyés dans la douleur. «Tous les personnages durassiens sont frappés de cette impossibilité à devenir, à changer d'état,» explique Jérôme Beaujour, «Ils oublient de devenir. Contrairement à la course effrénée à se métamorphoser chez les personnages de fiction en général, et chez les vivants qui les imitent, les personnages de Duras demeurent.»¹ «Lol V. Stein. Folle,» écrit Duras elle-même, «Arrêtée à ce bal de S. Thala. Elle reste là. C'est le bal qui grandit. Il fait des cercles concentriques autour d'elle, de plus en plus larges.»²

¹ Jérôme Beaujour, «L'oubli de la photographie» dans **Le Magazine littéraire** no 278, juin 1990, p51.

² Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p34.

La folie, selon Duras, abolit les barrières qui nous isolent des autres et nous enferment dans notre subjectivité. C'est une sorte de reconstitution par le vide de l'unité perdue. Il est écrit d'ailleurs à propos de Claire Lannes, dite atteinte de folie dans **L'Amante anglaise**: «C'est quelqu'un qui ne s'est jamais accommodé de la vie.»¹ La folie joue donc un rôle double: elle est la conséquence d'une douleur trop difficile à supporter qui fait craquer les limites du moi et permet d'atteindre à l'oubli. En même temps, Duras transforme le vide mental du fou en une métaphore de l'oubli de soi qui acquiert un «sens quasi religieux d'amour-caritas», sans lequel l'être ne peut sortir de lui-même et communiquer ou communier avec les autres.² Notre étude de la folie dans l'oeuvre de Duras n'a pourtant rien en commun avec le texte de Michel Foucault, **Histoire de la folie à l'âge classique**, car nous ne nous intéressons pas au côté clinique ni social de la folie, mais étudierons comment, au sein de l'oeuvre durassienne, certains personnages glissent vers un monde à part, qui ne pourrait nécessairement être qualifié de "folie" au sens de démence, mais d'attitude différente, ou surtout, de mise en disponibilité de l'espace interne pour que le moi se réévalue.

*

¹ Marguerite Duras, **L'Amante anglaise**, p99.

² Yvonne Guers-Villate, **Continuité-discontinuité de l'oeuvre durassienne**, p13. Remarquons en passant que cette vision de la folie "maladie" mentale comme tentative de rééquilibrer et de protéger l'être intérieur correspond à la vision qu'en donne la psychologie contemporaine: le "fou" est celui qui essaie de se sauver par la folie.

Douleur

La folie est souvent engendrée par la douleur ou la dépossession¹; l'exclusion, la privation matérielle ou émotionnelle ravit la raison: le frère dans **La Vie tranquille**, dont la femme l'a trompé et la maîtresse abandonné, qui finit par se suicider; également Françou, dans le même roman, avait senti le rejet de sa famille lors du bal organisé par ses parents en Belgique, quand tout le village s'était tourné contre eux à la suite d'un scandale financier, scène annonciatrice de la misère et de l'isolement que vivra la famille pendant le reste du livre; la mère, dépossédée de ses terres dans **Un Barrage contre le Pacifique** puis dans **L'Eden cinéma**, où elle est «seule avec sa folie»,² donc doublement seule, «[ayant] failli mourir, elle a déraillé à ce moment-là, elle a fait des crises épileptiformes. Elle a perdu la raison³», et elle s'enferme dans ses rêves impossibles⁴; Claire Lannes dans **L'Amante anglaise** se sentira toujours exclue après la trahison de son amant; Lol, dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, dont on a volé le fiancé, qui devient «dormeuse debout»;⁵ la mendiante du **Vice-Consul**⁶ qui n'a rien, qui a dû

¹ Danielle Bajomée, **Duras ou la douleur**: «L'oeuvre de Duras peut, en première approximation, sembler habitée par l'image douloureuse de l'arrachement, par des configurations obsessionnelles, thématiques et métaphoriques qui déterminent une identification possible: l'insistance de la coupure» (p11). Egalement, dans **Les Lieux de Marguerite Duras**, la romancière parle de la naissance en terme de douleur de la part de l'enfant: «L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on arrachait l'enfant, qu'on l'abandonne. [...] Le premier signe de vie c'est le hurlement de douleur»(p25).

² Marguerite Duras, **L'Eden Cinéma**, p39.

³ Marguerite Duras et Michelle Porte, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p59.

⁴ Elle est tellement désespérée qu'elle serait prête à vendre sa fille au premier qui voudrait l'épouser: «Moi, à votre place, je l'épouserais. [...] Je vais mourir, vous comprenez, mourir, alors il faut que je sois tranquille sur le sort de la petite» (**L'Eden Cinéma**, p64-5). Puis à Saïgon: «Elle a voulu me vendre, la mère, à la place du diamant, [...] trouver un homme auquel me marier» (p98). La relation mère/enfant chez Duras va de la violence à l'amour fou: «Depuis la minute où il est né je vis dans la folie» (**Les Petits Chevaux de Tarquinia**, p28).

⁵ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p33.

vendre son enfant pour le sauver, qui souffre de la misère et de la faim, et symbolise le cri de souffrance d'une Inde en détresse; le vice-consul en personne qui, rejeté par Anne-Marie Stretter, bascule dans la violence destructrice puis se suicide de ne pouvoir assouvir sa passion («Je vous en supplie, gardez-moi,» crie-t-il à Anne-Marie Stretter, sorte de mère emblématique dans un désir de fusion, de rupture de l'isolement inconditionnel de l'être humain.)¹; et Anne-Marie elle-même, qui ne sait plus aimer et meurt de ne savoir survivre à la passion usée; tandis que chez Elisabeth Alione, dans **Détruire dit-elle**, c'est la perte de son enfant, qui au lieu de combler un vide, en laisse un, qui provoque un virage dans sa vie.² Lol, les fous de **L'Amour** et de **La Femme du Gange** sombrent dans la folie qui est mort virtuelle ou oubli total. Il y en a d'autres, beaucoup d'autres, depuis Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile** et Véra dans **Véra Baxter ou les Plages de l'Atlantique** qui vivent sans amour, en passant par Agatha dans le texte du même nom, qui vit un amour incestueux et donc impossible avec son frère, ou encore Aurélia Steiner qui est née en plein holocauste, arrachée à ses parents. Tous ces personnages ont vécu une forme de dépossession, de rejet, d'abandon, donc de rupture du regard de l'autre. Sans ce regard qui maintenait un équilibre entre le monde et soi, un état d'échange et d'interaction, le moi s'écroule. La raison est tellement affectée par cette douleur qu'est la perte d'un amour que le comportement devient totalement imprévisible, et souvent dangereux pour les personnages. C'est comme s'ils voulaient s'auto-

⁶ La mendiante devient également folle de ne pouvoir réconcilier la mère qui bat et chasse avec celle qui nourrissait. Nous retrouvons l'idée de la mère errante dans **La Pluie d'été**, qui rappelle la mendiante qui cherchait à se perdre: la mère avait envie «d'abandonner les enfants qu'elle avait faits. [...] De partir des pays qu'elle habitait. [...] De se perdre» (p45).

¹ Marguerite Duras, **India Song**, p101.

² Les notions de naissance et de mort sont souvent associées dans l'oeuvre durassienne. Duras écrit, à propos de la perte de son premier enfant: «Il avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace» (**Outside**, p281). Mettre au monde, c'est abandonner. La mendiante folle abandonne ses enfants au monde: «La ville en est pleine, la terre» (**L'Amour**, p52).

punir de ne pas être dignes de l'amour de l'autre, ou encore, comme s'ils voulaient échapper à la folie qu'ils sentent imminente. D'une manière ou d'une autre, qu'elle soit visible ou non, il y a réaction.

Dans les premiers livres, Duras se contente de livrer ses personnages à l'indifférence, à l'évasion dans le rêve ou dans la révolte comme modes de survie, selon le cas. Dans **Un Barrage contre le Pacifique**, par exemple, le rire précède les larmes, rire hystérique précurseur de la colère, de la violence incontrôlée («Quand elle aura plus personne à qui foutre des gnons, disait Joseph, elle s'en foutra sur la gueule à elle»¹), de la vulgarité verbale, toutes engendrées par la frustration résultant de l'injustice et de la corruption de la société colonialiste. Le rire est la dernière défense contre le désespoir, contre la folie naissante.

Mais dans les romans qui constituent la seconde phase de son oeuvre, c'est à dire à partir de **Moderato Cantabile**, l'oubli devient le seul vrai bouclier contre la douleur que vivent les personnages, douleur causée par un désastre passionnel. Nous passons donc de la violence physique, de la vulgarité de la langue et de la cruauté d'attitude comme signes concrets de frustration et de révolte, à l'impudence, à l'immoralité pour braver les conventions sociales, avant de plonger dans des cas de folie bien plus complexes.

Devant cette souffrance qui les accable, les personnages fuient vers le sommeil, la mort, ou la folie. Dans tous les cas, il s'agit d'un aveuglement, d'un mirage aux espoirs oniriques, de fermer les yeux sur autre chose, hors de la réalité, du quotidien et de ses fardeaux. Le traumatisme qu'engendre la folie provoque une perte de conscience, de sensations, un oubli de la douleur et du désir frustré, un oubli de la peur aussi. La folie momentanée, comme dans **Hiroshima mon amour**, est vécue comme une sorte de mort passagère, car

¹ Marguerite Duras, **Un Barrage contre le Pacifique**, p121.

ni mémoire ni conscience ne disparaissent vraiment, même si la femme essaie de se persuader que l'oubli seul peut tuer la douleur de la séparation. Les deux histoires d'amour de la femme se ressemblent, en fait la deuxième vient faire rejaillir la première du passé, vient l'exorciser: «L'histoire d'Hiroshima double celle de Nevers,» explique Duras, «Face à toute société, elle a toujours refusé tout ce qu'on lui avait fait et elle retrouve, intégrale, comme un diamant, sa colère de Nevers, sa douleur, mais sa colère aussi, la colère est restée, elle est parfaite¹.» Elle veut croire que l'oubli lui a permis de dépasser son histoire avec l'Allemand de Nevers et qu'il en sera de même pour celle avec le Japonais d'Hiroshima: «Comme pour lui, [l'oubli] triomphera de toi tout entier, peu à peu.»² Il est clair qu'elle se leurre, puisqu'elle dira plus tard à son amant japonais: «... de la douleur, je me souviens encore un peu,»³ puis, «Je voudrais revoir Nevers.»⁴ Seule l'amnésie totale, comme celle du clochard dans **Une aussi longue absence**, est une "folie" heureuse, sans passé ni avenir, alors que la folie douloureuse serait plutôt vécue par Thérèse, impuissante face à la situation.

La douleur, causée par la rupture du contact visuel, a engendré une impossibilité de dépasser le moment où tout a basculé, et ce moment est ancré dans la mémoire des personnages comme une image arrêtée, image clé qu'ils cherchent à la fois à déchiffrer et à oublier, à dépasser et à effacer.

¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, **Les Parleuses**, p63.

² Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p119.

³ *ibid.*, p102.

⁴ *ibid.*, p119.

Refuge

Avant d'en arriver à l'abandon ou à la perte de l'être aimé - si ce n'est l'abandon de la mère encore une fois: «Je me suis laissé faire, vous savez, comme les bêtes vont à l'abattoir, pareil,»¹ dit la jeune fille du **Square** quand sa mère la place dans une famille comme bonne - nous trouvons dans ce texte une jeune fille qui n'a pas encore été aimée et qui, par conséquent, considère qu'elle vit entre parenthèses. Elle se fait absente au présent, travaille comme en dormant, car elle considère que sa vie n'a pas encore commencé. Entre l'enfance et ce qu'elle croit être la vraie vie, elle est dans un non-espace, isolée du monde, dans l'attente. Elle ne sait pas encore qui elle est. Son moi se sent aliéné car il est coupé de références sociales. Ne voyant pas la lumière de l'avenir poindre dans sa vie, elle est «dans la nuit tout le jour.»² En fait, cette nuit, sorte de sommeil artificiel, la protège: «Vous désirez en sortir telle que vous y êtes entrée en somme, comme on se réveille précisément d'une longue nuit.»³ Alors qu'elle se croit différente, folle peut-être puisque personne ne vient vers elle, la jeune fille est sans le savoir en train de se protéger contre la folie. De son sommeil artificiel, dont elle est consciente («un jour il faudra bien que je me réveille pour toujours»⁴), elle veut sortir intacte, vierge, telle qu'elle est, non corrompue, non changée par la société. Elle est différente de celles qui «ont le regard bas et fatigué des femmes qui ne rêvent plus»⁵ ou de ceux qui,

¹ Marguerite Duras, **Le Square**, p45.

² *ibid.*, p62.

³ *ibid.*, p62.

⁴ *ibid.*, p63.

⁵ *ibid.*, p91. Rappelons que la cure de sommeil et la lobotomie partielle (amnésie cérébrale) restent parmi les méthodes de "traitement" de la "folie" au regard de la médecine.

frappés de cécité intérieure, «ont tellement de plaisir à vivre qu'ils peuvent se passer d'espérer.»¹

Dans ce cas, le personnage sait qu'il n'y a encore rien à voir, mais elle se prépare longuement pour l'éblouissement dont elle rêve, éblouissement qu'elle croit d'ailleurs être permanent. Plutôt que de se laisser prendre par quelque image trompeuse, elle préfère fermer les yeux en attendant, contrairement à ceux qui ferment les yeux après la faille, pour ne pas oublier, et de peur de faire face à ce qui suit. Le sommeil éveillé de la jeune fille est un refuge dans lequel elle peut cacher son rêve, préserver son identité. Elle a connu la perte de l'amour maternel, et armée de cette expérience, de cette connaissance, elle ne veut pas se lancer dans un amour qui la blesserait à nouveau. Vivre dans son rêve est une façon de préserver un idéal pur et intouchable. L'homme du **Square** est le premier à pénétrer dans ce refuge, signe peut-être qu'il fera partie du rêve, ou que le refuge n'est pas un fort imprenable, que le rêve n'est pas à l'abri d'une nouvelle douleur.

Voir l'impossible à vivre

La jeune fille du **Square** n'est pas la seule femme durassienne à être consciente de son sommeil artificiel, refuge volontaire. Mais elle n'a pas encore "vécu". Contrairement à elle, certains souffrent de la perte de leur amant ou de leur enfant - encore une fois, rupture à la fois visuelle et émotionnelle, perte d'une partie de soi et de sa propre image, dépossession de l'autre et de sa propre appartenance au monde. Ces personnages restent, en quelque sorte, dans un état d'aveuglement, dans l'observation fixative de ce que les autres ne peuvent voir. L'héroïne d'**Emily L.** ne dort pas physiquement, mais elle est

¹ *ibid.*, p123.

d'une part noyée dans l'alcool, échappatoire dont nous reparlerons plus tard, et elle est comme protégée dans sa solitude, puisqu'elle ne veut plus communiquer avec son mari, depuis qu'il a tué l'amour entre eux en brûlant le poème qu'elle avait écrit et qu'il n'avait pas compris. Ainsi, elle est inaccessible pour toujours, isolée dans son monde à elle, observant sa propre lumière. Le passage de l'histoire qui suit ressemble à l'aventure de Lol V. Stein. Comme elle, le jeune gardien meurt symboliquement en réalisant qu'il ne retrouvera pas sa bien-aimée, sa passion s'endort, dans une sorte de narcose soudaine, et il vit comme un somnambule, à la fois aveugle et ébloui, comme un étranger à lui-même car «Emily L. était restée morte pour lui pendant plus d'une année. Il avait perdu l'histoire.»¹ L'oubli a enfermé l'homme dans un sommeil artificiel, l'insensibilisant à la douleur que la perte de son amour aurait pu causer, à partir du moment même où il a oublié d'aimer, où il avait fermé les yeux sur l'image d'Emily. Il était mort à l'amour le temps d'une sorte de transe. Mais «une certaine nuit, il s'était réveillé»² et la lumière intérieure, comme celle du poème que lui, il aurait compris, se remet à briller comme la lumière de la lettre, comme la flamme du souvenir. Tant qu'il se souviendra, sa passion sera vivante, même si elle est «sans devenir aucun.»³ Ce n'est pas, comme nous l'avons déjà souligné, vivre un amour qui importe dans cette oeuvre, mais c'est l'avoir éprouvé, l'avoir vu, et le garder en soi.

Elisabeth Alione, dans **Détruire dit-elle**, est prisonnière d'un mariage conventionnel, prisonnière de son mari et d'elle-même, prisonnière, comme Emily L., d'avoir perdu un enfant à la naissance et de ne pouvoir se consoler de cette perte douloureuse, comme si elle avait été séparée pour toujours d'une partie d'elle-même sans laquelle elle ne pouvait fonctionner

¹Marguerite Duras, **Emily L.**, p150.

²ibid, p150.

³ibid., p151.

normalement¹. Mais elle est déjà en marche pour sortir de son état rigide et insensible de statue. Pour se libérer, elle doit imiter Alissa, qui est libre et s'aventure dans la forêt, lieu de la libération même: «Oh, je voudrais me réveiller.»² Le fait d'être consciente de sa situation est une première étape, une prise de conscience, un contact vers l'extérieur, mais elle doit détruire sa peur, franchir le second pas, ce dont elle n'est pas encore capable. Marguerite Duras donne une définition de la folie selon ces termes: «... pour moi, ça équivaut à une destruction, mais suivie d'une reconstruction, originale cette fois, non dictée par la société.»³ On retrouve ici cette idée de point zéro, de redéfinition du cinéma, et qui pourrait également s'appliquer à une définition du Nouveau Roman⁴. Quant à la folie, celle-ci se fonde ainsi sur une poétique généralisée d'une mort, d'une absence, mais qui relance, qui mène à une renaissance, une pureté psychique nouvelle. C'est là que l'on pourra recommencer à voir, d'un oeil neuf.

Cet éveil recherché par certains sera cependant parfois évité par d'autres. Si certains cherchent à retrouver la vue, d'autres préfèrent garder en eux l'image perdue, sachant intuitivement qu'elle l'est pour toujours et que le stade de l'indifférence est le seul qui soit viable. La mendiante dans **Le Vice-Consul** recherche le sommeil artificiel, l'oubli de soi-même. Le bien-être, pour elle, ne peut se trouver que dans la perte d'identité et de sentiments: «Ce serait dans le Gange... en définitive que... qu'elle s'est perdue, qu'elle a trouvé comment se perdre.»⁵ Elle trouve un certain oubli dans l'eau, en y

¹ Dans **Emily L.**, la raison pourtant semble revenir, en apparence du moins, après une période de ce fameux sommeil artificiel qui est si courant dans l'oeuvre de Duras: «L'été était arrivé et la raison lui était revenue. elle l'avait retrouvée presque entière, un matin au réveil» p82.

² Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p60.

³ Alain Vircondelet, **Marguerite Duras ou le temps de détruire**, p180.

⁴ Ceci pourrait d'ailleurs s'appliquer au mouvement surréaliste qui a suivi la période de destruction du mouvement Dada.

⁵ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p181.

trouvant en même temps une source de vie, alors qu'Anne-Marie Stretter y trouve aussi un oubli d'elle-même, mais dans la mort cette fois: «La disparition d'Anne-Marie Stretter et la survie de la mendicante. Elles sont fondues.»¹ Les équations durassiennes s'avèrent, comme d'habitude, complexes, ambiguës, tendant à unifier plutôt que d'insister sur des divergences radicales.

Dans **Moderato Cantabile**, la folie du crime passionnel déclenche chez Anne une «crise de bovarysme» comme l'écrit Pierre Mertens². Sa folie à elle reste assez discrète, en apparence, au niveau du vouloir savoir ce qui s'est passé, vouloir voir par les yeux de Chauvin qui, lui, a été témoin de la scène. La connaissance de la passion, impossible dans la vie de cette femme du monde, soi-disant heureuse, ne se manifeste que peu extérieurement. Elle ne fera qu'un vague scandale lors d'une soirée chez elle en affichant une attitude étrange et quelque peu extravagante. Tout se passe à l'intérieur, dans sa connaissance de ce non-su auquel elle aspire. Sa folie invisible se mêle, dans le vide qu'est sa vie, à une clairvoyance face aux passions qu'elle ne peut que regarder de loin, par sa fenêtre, la nuit, alors qu'elle est la seule dans sa grande maison à ne pas dormir. Un délire profond est sagement déguisé. La femme masque son dénuement émotionnel derrière une vie bien rangée et sans écart, alors qu'en elle retentit le cri de l'autre femme, l'égorgée. Une vie qui n'est que silence hurlant, douleur au masque souriant. Dans le crime passionnel parallèle à l'histoire d'Anne et de Chauvin, la femme meurt et l'homme, devenu fou, sera enfermé. Ceci semble souvent être, chez Duras, le seul aboutissement possible d'un amour impossible. Dans le couple au premier plan, Anne se réveille de dix ans de sommeil dans un mariage de convention, et elle passe, en l'espace de cinq rencontres avec Chauvin, du sommeil artificiel à une mort virtuelle. Son suicide est doublement symbolique: elle cesse de voir Chauvin,

¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, **Les Parleuses**, p213.

² Pierre Mertens, «Pour en finir avec l'année Duras», **Ecrire dit-elle**, p10 ainsi que dans Pierre Mertens, **L'Agent double**, p99-120.

et elle se résigne à ne plus accompagner son enfant à ses leçons de piano, ce qui rejoint la perte de l'amant et celle de l'enfant chez d'autres personnages. Mais dans son cas, elle s'impose cette double punition. Elle se condamne ainsi à l'isolement total, à la négation des désirs de son moi profond. Dans ce texte, Duras fait vivre à son héroïne une expérience spirituelle d'une façon organique. Le désir enraciné dans le corps dépasse son aventure avec Chauvin; cette aventure se borne à des conversations à une table de café, en apparence innocentes, alors que profondément à l'intérieur des personnages, leur passion d'absolu et de désir fou est consommée symboliquement lors du léger toucher des doigts et de l'effleurement des lèvres froides, un baiser déjà mort avant d'avoir vécu - tout comme celui du couple dont ils recréent l'histoire. Chez Anne et Chauvin, les désirs censurés réfugiés dans l'inconscient sont le moteur de leur comportement.

Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Lol, contrairement à Anne, a véritablement connu la passion et l'a vue fuir loin d'elle. Pourtant leurs vies se ressemblent: mariage bourgeois, vie rangée, apparence de calme et de perfection. Mais à l'intérieur, derrière ce visage impassible, le même vide, le même cri, la même folie. Voir, vivre par interposition, observer à la limite du voyeurisme sera, pour elle aussi, la seule issue. Derrière un mariage de raison, la déraison explose, invisible. Leurs existences sont une sorte de mort dans la vie, car chez Duras, l'absence d'amour (les maris n'apparaissent que comme de vagues ombres) correspond à une sorte de non-vie. Tatiana Karl a beau essayer de persuader Jacques Hold - et le lecteur - que Lol a toujours été une sorte d'absence à elle-même: «Elle donnait l'impression d'endurer dans une nuit tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion.»¹ Mais n'essaie-t-elle pas ici de justifier sa propre vie instable, ses amours fugaces, en dépeignant Lol comme folle depuis

¹ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p12.

toujours? L'état d'absence de Lol, pourtant, ne remonte qu'à la nuit du bal, et avant cela, elle ne se portait que peu d'intérêt à elle-même. Si Lol a connu la passion, elle n'a pas su la retenir, et surtout, figée par la scène du ravissement, hypnotisée, ses sens en arrêt, elle n'a pas su vivre la douleur. Elle n'a pas réussi à rejoindre l'amour d'Anne-Marie Stretter et de Michael Richardson, tout est resté extérieur à elle-même, mais la poursuit constamment dans sa vie à travers les années qui suivent cet incident majeur: «La jalousie n'a pas été vécue, la douleur n'a pas été vécue.»¹ La folie de Lol ne provient donc pas directement de la disparition de son fiancé de sa vie, mais du fait qu'elle n'a pas été capable de réagir devant la scène ni après, qu'elle est restée comme fixée dans le temps, au moment du bal: «Elle ne souffre pas d'être oubliée, trahie. C'est de cette suppression de la douleur, qu'elle va devenir folle,»² explique Duras dans **La Vie matérielle**. Lol refuse tout en bloc pendant dix ans, en vivant une vie en apparence normale mais faite de gestes d'automate. Elle est aveugle à ce qui a suivi la faille, aux yeux des autres, mais en fait, au fond d'elle-même, elle voit un monde impossible, et d'une certaine manière, s'en accommode: puisque le vrai bonheur a fui, autant garder ce goût au fond de soi et faire semblant d'être heureuse pour bien préserver son rêve suspendu. Plus le mari sera anonyme, plus le souvenir de Michael Richardson sera fort. Lol est, en quelque sorte, en état de mise en disponibilité totale d'elle-même par rapport à l'image interne, faite à la fois de mémoire et d'oubli.

Marguerite Duras raconte dans **Les Parleuses** comment, elle aussi, a vécu cette absence à elle-même pendant sept heures et demie, à Rome, assise sur un banc. Elle a vécu ce même besoin de se couper du monde, de vivre une passivité totale, «de l'ordre du refus de Lol V. Stein.»³ «Quand on dit qu'elle

¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, **Les Parleuses**, p20.

² Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p32.

³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, **Les Parleuses**, p203.

est malade, qu'est-ce qu'elle a?» demande Duras, «Elle refuse, elle bouge plus, elle ne pense..., elle veut plus ni bouger ni penser, ni..., ni rien.»¹

Béatrice Didier souligne l'absence d'information, le non-savoir, les interrogations sans réponses, qui mettent en évidence l'expérience de la négativité qui constitue la vie même de Lol, et qui est origine de sa perte de mémoire, de son oubli jusqu'à son identité même. Lol est donc définie en espace négatif, par ce qui n'est pas, plutôt que par ce qui est. Ceci explique son absence de souffrance lorsque son fiancé l'abandonne, son silence, son absence à elle-même, l'effacement de sa vision en elle-même, sa banalisation et également sa dépersonnalisation. Car pour elle, celle qu'elle est devenue n'a plus d'importance. Elle ne vit que pour cette vision impossible à voir, cette image précédant la douleur, qui l'emplit et l'anime en dépit du vide en surface apparent.

Il faut noter aussi qu'en plus de la thématique du néant, du vide, du non-savoir, du non-regard parfois, Duras développe souvent une structure déconstructionniste en réfutant espace, temps, personnage² et instance narrative³. En d'autres mots, Duras recherche l'absence de langage pour dire

¹ *ibid.*, p203.

² Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon* parle également de cette dépersonnalisation des personnages: «[...] un être sans concours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur...»

³ Dans *Le Camion*, la femme déclare: «Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique» Dans *Outside*, Duras explique: «Je préfère un vide, un vrai vide, à cet espèce de ramassis, de poubelles géantes de toute l'idéologie du XXe siècle» (p176). On pourrait dire que Duras pratique la déconstruction, ou la destruction, jusqu'à *L'Amant* où elle revient au roman plus traditionnel. Mais avant cette «reconstruction», elle en passe par la perte de structure, de nom de personnages qui portent des sortes d'anagrammes tels que Lol V. Stein ou Emily L. (selon Christiane Blot-Labarrère, dans *Marguerite Duras* p73, ces initiales viennent des numéros matriculaires que l'on donnait aux Juifs ou aux déportés pendant la guerre), jusqu'à ne plus avoir de nom ou d'identité du tout, (il, elle, l'homme, l'enfant...) et les lieux s'appellent par exemple U. Bridge, S. Thala ou T. Beach pour ensuite être encore plus anonymes: «le parc», «la forêt», «l'hôtel» ou «la plage». Le film subit la même sorte de transformation, jusqu'à ne plus avoir d'images par moment. D'autre part, Duras aime allier deux termes au sens opposé, tels que «gouffre de lumière» (*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, p71) «un amour abominable» (*L'Amant*, p50), où il s'opère une sorte

l'absence, l'image impossible: «L'absence de connaissance devient la présence d'un certain savoir.»¹ Il faudra un autre incident, plus tard, pour réveiller, raviver, mettre à jour ce sentiment impossible qui a tout bloqué dans le présent permanent de la vie de Lol. Le deuxième bal, qui aurait pu être la re-vision du destin de Lol, la revanche de danser avec l'amant d'une autre, ne guérira pas Lol, mais n'a été qu'une pâle reconstruction. Elle frustre une autre, son amie, qui est un peu son double (d'autant plus qu'elle mêle leurs deux noms dans son délire dans les bras de Jacques Hold), mais le premier bal restera une blessure qui survit dans sa mémoire, une vision arrêtée, comme l'histoire d'amour de la Française de Nevers survivra aussi. Lol, même après avoir connu Jacques Hold, reste enfermée dans son fantasme. Il faudra sûrement, comme c'est suggéré dans *L'Amour*, l'enfermer. Elle a besoin de ce délire pour se sentir s'accomplir, pour atteindre, hors de la douleur, une sorte de plénitude. Peut-être sa mémoire excessive nourrit-elle son délire.

Ces personnages qui cherchent à voir l'impossible à vivre n'ont pas l'air fous à première vue. En effet, tout est intériorisé, tout se passe au niveau de l'imaginaire et de la mémoire. Derrière un masque de quasi perfection, d'impassibilité même, la révolte gronde silencieusement, et la recherche se poursuit. Si la vision recherchée est perdue, la mémoire d'une part, l'imagination d'autre part, sont là pour pallier à la fuite du temps, et les autres sont là pour offrir leur référence comme autre point d'ancrage dans le réel.

d'effacement du sens. De même, tout passe par la destruction, depuis les tueries jusqu'aux guerres. Tout disparaît, sauf la douleur. On peut se référer au chapitre «Une ontologie de la douleur» de Danielle Bajomée dans *Duras ou la Douleur*, p177-8. De même, Duras associe souvent des personnages apparemment irréconciliables, tels la Française et l'Allemand dans *Hiroshima mon amour*, qui devraient être ennemis selon les lois sociales, tels Anne et Chauvin dans *Moderato Cantabile*, de milieux différents, puisque Chauvin est l'ouvrier du mari d'Anne, tels une femme et un homosexuel, un frère et une sœur dans de nombreux textes.

¹ Béatrice Didier, «Thèmes et structure de l'absence dans *Le Ravissement*», *Ecrire dit-elle*, p67.

Oubli

Et pourtant, dans leur sommeil apparent, les héroïnes durassiennes voient plus distinctement, d'une certaine manière, que les automates qui les entourent, gens "ordinaires" qui ont perdu progressivement le savoir des sens, trop absorbés dans le conformisme de la société moderne. Apparemment passifs, des personnages tels que Anne, Lol ou la Française ont été témoins d'un spectacle qui a déclenché leur imagination, un autre regard en soi. La folie n'est plus un simple aveuglement, une parenthèse futile, une occultation. Anne regarde l'assassin embrasser sa victime, Lol regarde Anne-Marie Stretter ravir son fiancé, la Française a regardé son amant mourir sous elle. Elles sont pratiquement insensibilisées par le dégoût ou le choc tant qu'elles voient la scène. Le traumatisme entraîne une paralysie momentanée du corps et de l'esprit. Il en résulte une lenteur apparente. La réaction viendra après coup, quand le spectacle aura disparu de leurs champs de vision. Alors, la fascination - ou l'hypnose - cesse. Il y a eu choc initial à travers un organe des sens dans lequel toute vie s'est concentrée momentanément. Tout le reste, physique et mental, s'est trouvé bloqué. La mémoire et l'imagination en restent ébranlées et l'oubli apparent s'ensuit. Pour pallier aux contradictions, les personnages ont recouru au sommeil ou à l'alcool, qui mènent à l'oubli; ils affichent une attitude de refus passif, de silence, ou encore ils connaissent cris, vomissements ou larmes. La folie ou la mort s'avèrent les seuls remèdes efficaces contre la souffrance. La douleur de voir la passion écorchée vive a permis cette connaissance de ce qui est, écartée de l'aveuglement de ce que l'on tient pour acquis. La douleur a donc engendré, au-delà de la folie, une certaine clairvoyance, liée au savoir et au non-avoir. C'est ce que vit Maria dans **Dix Heures et demie du soir en été**. Elle est abandonnée par son mari, exclue

du cercle amoureux que Pierre forme maintenant avec Claire, sa meilleure amie. Son moi éclate, elle est celle qui, à l'instar de Rodrigo Paestra qu'elle essaie de sauver, est morte virtuellement dans les blés. Alors que lui, recherché par la police pour crime passionnel - celui qu'elle n'ose pas commettre - se suicide, elle meurt symboliquement, comme Anne dans **Moderato Cantabile**. Les deux femmes se ressemblent, perdues dans la boisson et le besoin de s'associer à l'histoire de l'assassin qu'elles ne peuvent pas être.

Dans **Hiroshima mon amour**, la Française fait une redécouverte accidentelle de la passion, comme dans **Moderato Cantabile** Anne en faisait la découverte, l'identification: alors que cela dévoile, chez Anne, le moi profond qui dormait et qui apprend à voir (elle accepte sa sexualité, sa capacité d'aimer, même si extérieurement rien n'y paraît vraiment), cela exorcise le passé de la Française; elle sort du sommeil que la douleur de perdre son fiancé allemand avait provoqué. Anne se trouve, la Française se retrouve. Mais les solutions ne sont qu'aléatoires. Découverte de la passion ne signifie pas que cet état de grâce durera. Les circonstances obligent les héroïnes à retourner vers leur routine et leurs yeux se referment. Dans tous ces cas, néanmoins, la folie résulte de la prise de conscience de la solitude, de l'impossibilité de dialoguer avec l'autre absent ou inexistant. Elle est coupure, rupture violente, mais sa violence reste protectrice. Si elle est "maladie", elle est aussi, en quelque sorte, guérison. La Française d'**Hiroshima mon amour** a vécu une double douleur: celle de perdre son amant allemand tué le dernier jour de l'occupation de Nevers, et la honte qu'a entraînée sa tonte, bêtise humaine, suivie de son rejet par son père. Sa mère aimerait la garder, mais elle doit céder devant la volonté du père; comme la petite mendiante du **Vice-Consul**, la jeune fille doit fuir. Elle est maintenant une survivante de celle qu'elle a été, une étrangère à sa propre vie. Elle ressemble à la femme des **Viaducs de la Seine-et-**

Oise qui dit: «Je n'ai plus que la mémoire de mon oubli,»¹ une phrase que Lol aurait pu prononcer dans **L'Amour**. D'où son souhait de s'abolir, de se fusionner avec celui qui symbolise l'amour total, même si impossible: «Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.»² C'est une folie voulue, mesurée, dans un désir confus de destruction et de recréation, de meurtre et de renaissance. «Réduits à des voix anonymes, aux pulsions des corps désirants qu'expriment les verbes "crier", "pleurer", "dire", "dormir", "mourir", les personnages [...] tendent tous vers cette indifférenciation et ne se souviennent que pour oublier.»³ L'absence de l'autre, l'impossibilité de sortir de la solitude - car même le couple, de toute façon, n'efface pas la solitude chez Duras - sont violence en soi, mais aussi savoir que si une histoire a existé, une autre le peut aussi, non pour l'effacer, mais pour la poursuivre. Dans l'oubli, le regard ne se détache que du support de l'amour, pour se reposer sur un autre support, tout aussi fragile, mais aux possibilités infinies.

Destruction

D'après Maurice Blanchot, «la "folie" est absence d'oeuvre,»⁴ donc vide du désœuvrement. En effet, les personnages durassiens, en proie à une certaine folie, détruisent au lieu de construire, de créer, ce qui les libérerait. Mais la destruction est aussi, paradoxalement, une forme de libération, dans ce contexte.

¹ Marguerite Duras, **Les Viaducs de la Seine-et-Oise**, p33.

² Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p115.

³ Jean Terrasse, «Le même et l'autre: à propos d'un roman de Marguerite Duras», **Littérature** no2, p70.

⁴ Maurice Blanchot, **L'Entretien infini**, p297.

Ces femmes, qui ferment symboliquement les yeux sur la vie qui les entoure, pendant un certain temps, comme l'héroïne de **L'Amante anglaise**, glissent vers une certaine forme de folie parce qu'elles ne disposent d'aucun moyen de formuler et de communiquer les questions vitales qu'elles se posent désespérément, silencieusement, et auxquelles elles ne trouvent pas de réponses dans les phrases toutes faites qu'offre la société. Claire Lannes va plus loin que les autres femmes de Duras. C'est la seule qui ait recours au meurtre pour dépasser une situation intolérable: «Chez elle,» écrit Yvonne Guers-Villate, «l'intensité des sentiments et la force de l'imagination atteignent à un degré d'anomalie qui lui fait confondre rêve et réalité.»¹ C'est un personnage qui ne se laisse plus reconquérir par l'amour. Tout s'est arrêté quand l'image de son premier fiancé a disparu de sa vision, et elle ne cherche pas à transférer sa passion pour la raviver. Sa folie est par conséquent destructive: «Il s'agissait bien de détruire, d'imprudences. Elle brûlait tous les journaux à la fois dans la cheminée. Elle cassait des choses. [...] Elle découpait aussi.»² Elle fait disparaître les choses comme pour compenser la disparition de l'amour, ou pour prolonger ce geste qui l'habite encore jusqu'au plus profond d'elle-même. Elle n'a pas pu détruire l'origine de la douleur, celui qui l'a quittée, alors il s'établit un glissement sur tous les objets qui se trouvent à portée de sa main. De même, Anne-Marie Stretter se noie, ou encore le vice-consul devient violent, tire sur les lépreux et les chiens: «... il voit les lépreux agglomérés et..., je crois qu'il y a un blanc là, il sait..., il tire dans la douleur, il fait exploser ça. Mais il tire autant contre Dieu que contre la société.»³

Tout comme ces catastrophes ont provoqué une disparition, une destruction, Duras procède par nettoyage: la notion de vide revient souvent dans son oeuvre. Il faut toujours détruire ce qui étoufferait, jeter ce qui

¹ Yvonne Guers-Villate, **Continuité/discontinuité de l'oeuvre durassienne**, p123.

² Marguerite Duras, **L'Amante anglaise**, p110.

³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, **Les Parleuses**, p 173.

encombrerait, ce qu'on n'a plus besoin de voir. Claire Lannes, dans **L'Amante anglaise**, tient sa chambre rangée et propre: «J'étais prête. Si des événements avaient dû se produire, j'étais prête, voilà. Si quelqu'un était venu me chercher, si j'avais disparu [...] on n'aurait rien trouvé derrière moi, pas une trace spéciale, rien que des traces pures.»¹ Elle veut cacher sa folie, ne laisser que des apparences de santé mentale, ne pas laisser voir le reflet de son moi en perdition. Sa chambre ordonnée ressemble à la maison de Lol dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, un lieu vide où tout semble déjà avoir été détruit, ou déserté, ou encore, jamais habité, lieu qui n'est pas le reflet du monde interne de Lol.

Quand, dans **Emily L.**, le Captain brûle le poème qu'il ne comprend pas - «Le Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle,»² - il le fait pour ne plus souffrir de ne pas comprendre sa femme, pour ne pas devenir fou, alors que pour elle l'écriture de ce poème signifiait le retour de la lumière intérieure, après la déraison qui a suivi la perte de sa petite fille. Le feu, au lieu d'éloigner la folie, l'entraîne. La perte du poème provoque la perte de soi pour Emily: «Le Captain avait assassiné de façon parfaite le poème sur la lumière d'hiver en le jetant dans le feu. Il disait qu'il n'y avait que deux explications à la disparition du poème, celle-là du geste du Captain ou celle de la folie d'Emily L., qui croyait l'avoir écrit.»³ Sans ce poème qu'elle ne peut plus voir, Emily ne peut plus non plus voir la lumière qu'elle tentait de capter et qui commençait à se faire en elle. Elle se retrouve donc dans l'obscurité, la solitude aussi.

Dans **Nathalie Granger**, Isabelle Granger détruit, brûle, débarrasse afin que le désordre ne prenne pas le dessus, que la vie quotidienne reste en apparence claire, respirable: «[...] les mains d'Isabelle Granger déchirent *Le Monde* en deux. [...] On entend fort le fracas de la destruction du journal.

¹ Marguerite Duras, **L'Amante anglaise**, p70.

² *ibid.*, p86.

³ *ibid.*, p125.

Bruit assouvissant, enivrant.[...] Après le journal, la lettre arrive dans les mains. [...] Aucune pause, le déchirement continue. [...] Voici le livret scolaire de Nathalie.[...] Le livret est déchiré à son tour. [...] Elle regarde brûler le tout.»¹ Elle débarrasse la table, nettoie le jardin, l'étang. Elle fait un nettoyage par le vide. Le vide physique, la propreté, équivaut chez elle au nettoyage psychologique pour repousser toute folie. Egalement, dans **L'Amant de la Chine du Nord**, la narratrice raconte comment sa mère tentait de repousser la folie de sa maison: «On lave la maison à grande eau. On la baigne ainsi deux à trois fois par an.»² Duras avoue qu'elle procédait aussi à un grand nettoyage avec ses manuscrits, une fois un livre fini: «C'était dans la cheminée de la salle de Neauphle que ça se passait. Il s'agissait de la destruction capitale, celle par le feu.[...] La place redevenait nette, virginale.»³ Comme si écrire un livre était un acte de folie, une délivrance d'un mal de vivre. Dans **Yann Andréa Steiner**, Duras parle de cette force destructrice aussi bien que créatrice qui se loge en elle, et qui effraie: «Il vous arrive aussi d'avoir peur que je jette le livre dans la mer ou que je le brûle.»⁴ Michèle Manceaux ajoute une dimension à cet acte de destruction, quand elle déclare à propos de Duras: «Elle bouscule, elle violente, elle brûle pour provoquer les drames, n'importe quoi qui fasse sortir [...] des routines.»⁵ En effet, ce besoin de provoquer devient une lutte contre l'envahissement d'un quotidien étouffant, contre une mémoire grandissante trop chargée, débordante. Sans ce nettoyage, il y aurait trop à voir, et cette vision serait menaçante pour l'équilibre, surtout pour la force créatrice.

Cette vision où le feu élimine en quelque sorte la folie, peut en revanche avoir un sens fort différent; si le feu est protection, remise à neuf, sa capacité

¹ Marguerite Duras, **Nathalie Granger**, p77.

² Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du nord**, p13.

³ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p63.

⁴ Marguerite Duras, **Yann Andréa Steiner**, p73-4.

⁵ Michèle Manceau, **Brèves**, p166.

destructrice peut aussi à certains moments être utilisée contre l'imaginaire même, et l'imaginaire féminin en particulier, ce qui nous situe dans la perspective de la **Sorcière** de Michelet, de la revalorisation des "sorcières" dans le texte féminin, par exemple. Ainsi, Duras évoque dans **Les Parleuses** les femmes du Moyen Age brûlées parce qu'elles parlaient aux arbres des forêts: «Voilà, et on les a brûlées. Pour arrêter, endiguer la folie, endiguer la parole féminine.»¹ Ce thème est d'ailleurs repris dans **Véra Baxter ou les Plages de l'Atlantique**: «C'était il y a mille ans, [...] il y avait des femmes [...] et elles restaient parfois pendant des mois dans leur cabane. [...] Et c'est comme ça qu'elles ont commencé à parler aux arbres, à la mer, aux animaux des forêts. [...] On les a brûlées.»² La destruction joue donc un rôle opposé ici. Elle efface la force créatrice de la vision.

L'espace détruit, nettoyé, ce vide psychologique dont nous parlions plus tôt équivaut au point zéro dont parle Duras dans les **Cahiers du cinéma**: un vide nécessaire entre deux étapes, une table rase spirituelle qui permettra de passer à un état suivant, à une étape suivante. Duras utilise des gestes banals pour exprimer des notions abstraites.

De même, la déconstruction linguistique symbolise l'effritement de la mémoire et de la personnalité des personnages. Le dénuement des décors et l'appauvrissement du style créent une impression de vide, d'isolement, d'abandon, voire de vertige. On pourrait peut-être aller jusqu'à dire que l'écran noir du **Navire Night**, de **L'Homme atlantique** ou la chambre noire du **Camion**, sont une table rase d'images, dans un cas; la chambre noire mentale du créateur qui transforme l'absence en présence, dans l'autre cas.

¹ Marguerite Duras et Xavier Gauthier, **Les Parleuses**, p164.

² Marguerite Duras, **Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique**, p106.

Abstraction au monde

Nous avons vu que la musique, le silence¹, les cris en particulier et les paroles énigmatiques et apparemment désordonnées, deviennent déviation de la parole "logique" créée et véhiculée par la société.² Le cri est devenu la seule articulation possible de la douleur, que les mots ne sauraient transmettre car la parole "sociale" disparaît en même temps que le regard vers le monde environnant. Il permet de dépasser la douleur après l'avoir exprimée, et de parvenir à une sorte d'état intermédiaire où l'on ne ressent plus rien, où l'on est étranger, en quelque sorte, à ce qui nous entoure. «Pas une mort matérielle mais une mort morte, privée de douleur, de descendance, d'enfance, d'amour,»³ écrit Duras dans **Yann Andréa Steiner**. Apparente indifférence, regard baissé, sublimation de la douleur, sommeil de cette douleur, quand le moi s'effondre dans une sorte d'abstraction au monde, et qui permet de mener une vie normale en surface, comme dans le cas de Lol, de la Française, ou d'Anne, qui grâce à cette anesthésie du moi, vivent un sommeil éveillé indolore. C'est comme si à travers le cri, tout devenait possible, comme s'il brisait toutes les barrières sociales et autres: «Je crie que je veux t'aimer, je t'aime.»⁴ Les rêves prennent alors apparence de réalité.

Nous avons également vu que l'oubli est le seul moyen d'insensibiliser la douleur: «La personne cherche à se défaire dans l'émiettement, l'effritement de sa singularité,»⁵ écrit Danielle Bajomée, c'est à dire dans l'image que les

¹ Le petit garçon de **Moderato Cantabile**, et Nathalie Granger dans le texte du même nom sont la personnification du refus. Ils ne veulent pas se conformer aux normes imposées, faire des gammes au lieu de créer. De même, Ernesto dans **La Pluie d'été**, refuse d'apprendre.

² «Je ne sais que crier. Et qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier un amour,» dit le vice-consul. (**India Song**, p100-1) Le seul mot que Lol saura émettre lors du vol de son fiancé sera un cri. Agatha, quasi-incapable de jeter ce cri silencieux qui l'étouffe, dit à son frère-ami: «Regarde-moi... Je crie.» (**Agatha**, p19)

³ Marguerite Duras, **Yann Andréa Steiner**, p124.

⁴ Marguerite Duras, **Les Mains négatives**, p110.

⁵ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p24.

autres peuvent percevoir d'eux. Dans **L'Amour**, les personnages, qui ne sont plus que des ombres, errent dans les dédales d'un lieu proche du vide, hanté par un souvenir vague mais poignant quant à la douleur qu'il génère, même si l'origine en est vaguement oubliée. Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, nous lisons en effet à propos de Lol: «De sa folie, détruite, rasée, rien ne paraissait subsister.»¹ Dans **L'Amour**, l'homme qui marche (est-ce Jacques Hold?) détermine les limites de l'histoire. S'il s'agit bien de lui, c'est lui qui a conservé, consigné l'histoire de Lol, et pourtant ici, devenu fou, c'est lui qui va tout réduire en cendres, en brûlant S. Thala,² en l'éliminant de la surface visible du monde, en éliminant donc toute possibilité de transformer l'image faite de mémoire et d'oubli.

Même si nous assistons à un nettoyage, à un vide, où l'espace est illimité, la notion de prison n'en est pas moins présente. La femme va «à la prison de S. Thala,»³ l'homme marche avec «le pas régulier d'un prisonnier»⁴ et le voyageur répond: «je ne sais plus rien»⁵. Malgré l'espace, les trois personnages sont finalement prisonniers de S. Thala: «Prison dehors les murs. [...] Dehors internement volontaire.»⁶ La folie est à la fois errance et enfermement; de même, les espaces physiques de **L'Amour** ne sont pas délimités, la ville et le désert se mêlent; l'un et l'autre sont vides illimités d'une prison invisible. Les espaces ouverts et fermés finissent par se superposer. De plus, la notion de temps s'est figée, soit à partir du bal, soit de la scène de récréation du bal. Lol est une femme qui s'est condamnée à «l'internement volontaire»⁷ car elle n'est plus capable de prendre sa vie en main depuis la nuit

¹ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol. V. Stein**, p77.

² Marguerite Duras, **L'Amour**, p138.

³ *ibid.*, p79.

⁴ *ibid.*, p8.

⁵ *ibid.*, p131.

⁶ *ibid.*, p54.

⁷ *ibid.*, p54.

du bal, de regarder autour d'elle. Ici, les fous ne sont pas dans un espace restreint, mais hors de tout. Ils arpentent la plage, sans gardiens: «L'espace de la folie est devenu l'espace même du monde,» commente Madeleine Borgomano, «ou du moins cette zone en marge que constituent les plages, lieux de rencontre entre la terre et la mer, lieux arides et déserts, mais qui s'étirent indéfiniment.»¹ Brûler S. Thala équivaldra à faire table rase, à réduire l'extérieur à l'image intérieure. Si de nombreuses auteures, telles que Hélène Ouvrard ou Jeanne Hyvrard considèrent cette zone entre la mer et la terre comme zone fertile, marais de la renaissance, par contre il est clair que dans l'oeuvre durassienne, la frontière entre l'eau et la terre est vue comme espace de destruction, car c'est là que la mère a perdu sa raison, et c'est aussi là que Duras a connu la séparation d'avec le Chinois, d'avec son enfance; c'est une zone aride, douloureuse, et pourtant, aussi contradictoire que cela puisse être, Duras puise encore et encore son encre dans cette séparation brutale des deux phases de sa vie, dans cette impossibilité de poursuivre tout effort, comme pour refaire autrement ce qui a été. Zone aride donc, mais pourtant jamais infertile.

Qu'elle prenne la forme de sommeil ou d'errance, la folie est une abstraction au monde pour ne plus avoir à lui faire face. Elle rejoint étrangement la définition du yoga: «La substance de l'être mental est tranquille, si tranquille que rien ne la trouble.»² Les deux se rejoignent dans un ralentissement du cours des pensées, le silence intérieur, l'observation intérieure. La folie durassienne, pourrait-on dire, tend vers la thérapie. La mendicante du **Vice-Consul** demande: «Je voudrais une indication pour me perdre.»³ Anne-Marie Stretter est décrite dans **India Song** comme étant «...

¹ Madeleine Borgomano, **Duras, une lecture des fantasmes**, p220.

² Sri Aurobindo, **Le Guide du yoga**, p29.

³ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p9.

statufiée dans ses larmes, sous le ventilateur, endormie. Dormeuse debout.»¹ L'errance est souvent présentée comme une abstraction dans le sommeil physique, comme les personnages de **Yeux bleux cheveux noirs** ou **La Maladie de la mort**, sommeil métaphorique comme dans **Détruire dit-elle**, où Elisabeth fait semblant de lire, face à la même page du livre qu'elle ne lit pas, ou sommeil mental, comme dans **Le Ravissement de Lol V. Stein** ou **L'Amour**, comme si l'être ne pouvait plus être entier qu'en se fragmentant, en se vidant de sa substance. Le sommeil est, avec le silence, dans la lignée de la déconstruction, ou de la destruction qui anime l'oeuvre durassienne: «Il n'y a plus rien dit, Max Thor. Alors je me tais. Mes élèves dorment.»² Cette attitude ressemble à celle d'Ernesto dans **La Pluie d'été**. Le moi devient absence, anti-moi. Mais ces êtres qui vivent cet état, cette expérience, sont ceux qui ont vécu un événement castrateur du moi. L'état d'abstraction dans lequel ils se trouvent correspond à une sorte de transe, de transcendance. Ils ont réussi, en se retirant d'eux-mêmes, à sublimer la douleur. La logique de la folie est double: elle permet, ayant trop vu, de ne plus voir, et de voir autrement. La folie est une mort artificielle du moi, un suicide symbolique, qui permet l'oubli de la souffrance. C'est bien sûr une fuite, une échappatoire. Mais s'il n'y a plus de douleur, il n'y a plus non plus de désir, de passion. C'est un état intermédiaire, de vide, d'absence, en équilibre entre la vie et la mort, l'amour et l'indifférence. Mais cet état peut également s'avérer visionnaire, ou encore voyant, comme nous le verrons plus loin.

La folie peut soit ouvrir, soit fermer les yeux. L'abstraction au monde peut donc se faire, selon le cas, de façon passive - évasion dans le sommeil par exemple - ou active, en agissant de manière incohérente, anti-sociale. Dans les deux cas, il s'agit d'isolation, de refus, d'anéantissement de soi par rapport à la

¹ Marguerite Duras, **India Song**, p35. Nous pouvons noter ici l'expression «dormeuse debout» reprise du **Ravissement de Lol V. Stein**, dans la description de Lol, p33.

² Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p122.

société. Daniel Klébaner écrit, dans **Poétique de la dérive**: «Puisqu'il est question par excellence de la vue, on imagine la fascination provoquée par une lumière éclatante, ou par tout éclat, qu'il soit celui du grandiose ou celui du mystère. Un grand aveuglement paralyse la vue, il y entre aussi une certaine admiration mêlée à de l'étonnement. [...] Un grand silence alors s'installe, une grande solitude, un dénuement.»¹ C'est ce que vit Lol, ou encore Anne, par exemple, après avoir vu l'amour chez les autres, et qu'elle tente d'analyser silencieusement l'écho qui se répercute en elle. Nous nous rappelons que la mère, dans **L'Eden Cinéma**, était aveugle, vivait dans le rêve et la fiction: «Elle était sortie de la nuit de l'Eden ignorante de tout.»² Sortir de l'Eden signifie pour elle, en quelque sorte, entrer en enfer, dans l'enfer de la réalité et de la folie. Son refus d'acceptation, son réveil au monde la conduisent à une sorte d'aliénation mentale. Elle passe le reste de sa vie à se battre contre des moulins à vent. D'autre part, Lol et le vice-consul, tous deux rendus fous par un amour non assouvi, connaissent une folie pourtant différente: Lol «s'évanouit», s'intériorise. «ses yeux sont d'eau morte et de vase mêlée, rien n'y passe en ce moment qu'une douceur ensommeillée,»³ alors que le vice-consul devient violent face à la souffrance et la misère, violent face à son amour impossible pour Anne-Marie, alors, en un mot, qu'il s'extériorise. Mais dans les deux cas, ils ne peuvent que se contenter de voir ce qu'ils ne peuvent avoir, voir ou mourir.⁴

L'errance que vivent certains personnages, ce flottement hors des sentiers battus, qu'ils soient physiques ou psychologiques, se poursuivent

¹ Daniel Klébaner, **Poétique de la dérive**, p11.

² Marguerite Duras, **L'Eden Cinéma**, p20.

³ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p83.

⁴ Ce thème était déjà présent dans **Un Barrage contre le Pacifique**, et dans **L'Eden Cinéma**, quand M. Jo, contrairement à la situation inversée dans **L'Amant de la Chine du Nord**, ne pouvait que voir Suzanne car la mère et le frère refusaient tout rapprochement: «M. Jo n'avait plus d'autre choix. C'était me voir, comme ça tout le temps, ou bien m'épouser. La mère avait dit : ça ou rien.» (**L'Eden Cinéma**, p54).

chez bien d'autres personnages, tels qu'Agatha, dans le roman du même nom, qui doit s'éloigner de son frère, à cause de leur amour incestueux. Ne plus le voir, cependant, ne signifiera pas ne plus l'aimer. En effet, **L'Homme atlantique**, qui peut être considéré comme une suite d'Agatha, parle de la mémoire, ou du film de l'absence: «Tandis que je ne vous aime plus, je n'aime plus rien, rien que vous, encore.»¹ L'éloignement volontaire, la séparation, ne sont qu'apparents car les deux amants, en s'isolant, effectuent une abstraction du monde extérieur, et peuvent vivre leur amour dans leurs deux mondes imaginaires qui se rejoignent: ils sont seuls, mais ensemble dans leur solitude. Cette folie est pour ainsi dire invisible, comme celle de Lol - comme celle de la jeune Duras séparée de son amant chinois. Nous voyons en effet que dans ce royaume de la folie que Lol s'est créé, se protégeant du reste du monde et d'autres émotions, elle vit hors du temps, dans une sorte de permanence, de fixité. Depuis l'instant de la déchirure, il y a eu abolition du temps: «En quelque point qu'elle se trouve, Lol y est comme une première fois. De la distance invariable du souvenir elle ne dispose plus: elle est là.»² Elle est entrée dans un certain état d'absence à elle-même, comme par exemple le personnage de **L'Homme atlantique** qui est resté «dans l'état d'être parti,»³ ou, dans **L'Amour**, un des protagonistes qui n'est plus que «l'homme qui marche» ou encore dans **L'Été 80**, puis repris dans **Yann Andréa Steiner**, l'enfant qui devient «l'enfant qui regarde». Il y a abolition du temps, permanence, état d'oubli hors du moment passé et à venir, une sorte de nuit mentale, d'amnésie, du néant de l'être. Mais cet état de non-être peut prendre la forme d'une errance perpétuelle guidée par une sorte de clairvoyance au-delà de la folie. C'est le cas d'Emily L.: «La logique aveugle du voyage autour de la terre, c'est elle qui l'a

¹ Marguerite Duras, **L'Homme Atlantique**, p27.

² Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p43.

³ Marguerite Duras, **L'Homme atlantique**, p22.

découverte.»¹ Cette errance lui permet de s'abstraire du monde, d'opérer un vide en elle-même, afin de voir autrement, ou d'attendre autre chose.

Clairvoyance

Faire une sorte de valorisation de la folie - «Qu'il y ait de plus en plus de fous: je le constate avec plaisir, avec satisfaction. [...] Ça prouve bien que la solution approche,»² déclare Duras - pourrait correspondre, dans son oeuvre, à une mise à nu des discours de raison qui cherchaient à justifier des abominations de l'histoire telles que la Shoah ou l'anéantissement d'Hiroshima, deux événements qui nous relient au thème de la destruction ou de la disparition de la surface de la terre, donc de la vision offerte au monde. L'inconscient serait une sorte d'anesthésié social dans la plupart des cas, alors que ceux qui ont connu la douleur, comme Aurélia Steiner, atteignent ce que Duras appelle «une clairvoyance tuante sur la puissance de mort que l'homme peut s'octroyer et sa reconnaissance par nous.»³ Ceux qui ont connu l'atrocité de la douleur, quelle qu'elle soit, ont les yeux ouverts sur un savoir que les bienheureux ignorent. Nous pensons ainsi à Emily L., dont on dit que «... cette femme du Captain porte en elle la force de la clairvoyance.»⁴ Il faudra passer par un acte radical tel que la destruction par le feu chez Isabelle Granger pour arriver à cette clairvoyance. Détruire par le feu entraîne chez Isabelle une clairvoyance au-delà d'une certaine folie: elle comprend alors sa fille et son besoin de manifester son refus, sa violence, sa désobéissance. Comme sa fille,

¹ Marguerite Duras, *Emily L.*, p130.

² Jacques Rivette et Jean Narboni, «Marguerite Duras: la destruction, la parole», *Les Cahiers du cinéma*, no 217, p54.

³ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p86.

⁴ Marguerite Duras, *Emily L.*, p108.

Isabelle va refuser les décisions sociales. Elle va refuser de l'envoyer en pension. Il lui fallait dépasser son calme, agir dans la folie, le feu, sorte de cri pour voir ce que la société lui cachait, pour réveiller la somnambule qu'elle était devenue. Dans ce geste, elle a pu alors rejoindre les blessés marqués au fer de la douleur, et elle a pu prévenir la perte de son enfant, qui allait être séparée d'elle. Cette anticipation lui a permis de devancer et d'éviter la déchirure.

Que l'abstraction au monde ait été volontaire ou non, il se produit généralement, à un moment donné, une phase de ressaisissement, de réveil, d'émergence du moi. Le retour de la lumière, physique ou psychologique, signifie retour de la vie spirituelle, de la conscience, de la mémoire. Nous lisons en effet dans *L'Amour*: «- Qu'arrivera-t-il lorsque la lumière sera là? / - Pendant un moment elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à voir. A distinguer le sable de la mer, puis la mer de la lumière, puis son corps de mon corps.»¹ La lumière sur la mer envahit progressivement le paysage mental des personnages et dissipe le sommeil somnambulique qui les retient prisonniers en eux-mêmes. Il y a indivision du corps et de l'esprit, tous deux soumis à une même prison qui contrôle gestes et pensées. Cette nuit mentale, cette abstraction au monde, ont permis de fixer, d'éterniser le moment et le sentiment perdus: «Il ne reste plus qu'une mémoire globale de l'événement. Si entière que chaque nuit témoigne de la totalité du désir. Les parois tombent entre les jours.»²

La déchirure - la guerre d'Hiroshima, le meurtre préliminaire de *Moderato Cantabile*, le ravissement chez Lol, etc - devient le miroir, longtemps sans tain, l'écran en quelque sorte, dans lequel le personnage meurtri pourra finalement visualiser sa propre image. Le moment de la vision, où l'image traumatisante figée se superpose à une autre image qui lui ressemble - quand Lol retourne à la salle de bal, quand Anne est symboliquement tuée par

¹ Marguerite Duras, *L'Amour*, p193.

² Marguerite Duras, *Le Navire Night*, p47.

Chauvin, quand la Française fait revivre l'Allemand à travers le Japonais, etc - se fait à ce moment précis où le silence intérieur est brisé, où la folie - ou le sommeil mental et émotionnel - est brusquement remuée. Une boucle est nouée. L'image d'arrivée, confondue à celle de départ, permet un redémarrage du film de la vie, un déblocage, même éphémère, de la vision. A ce moment-là, au réveil, la table rase spirituelle devient clairvoyance pour se replonger presque aussitôt dans un autre sommeil, une autre phase, apparemment semblable. La douleur sera toujours là, mais le refus d'y faire face est effacé. Tout redevient passé, oublié, mais il y a maintenant un certain savoir dans l'état de non-savoir, dans lequel les personnages durassiens sont généralement plongés, prostrés même. La folie d'Emily L. se transforme incontestablement en clairvoyance muette, qui s'oppose à l'état aveugle de son mari: «Le regard est si aigu lorsqu'elle regarde les gens... Peut-être... on ne peut pas savoir... a-t-elle tout compris depuis cent ans.»¹ La période de refoulement est-elle terminée? Est-ce l'entrée dans l'ère d'un autre oubli? Une insensibilisation supplémentaire, mais doublée de voyance? Nous assistons à l'effacement du sujet devant la déchirure, qui, elle, prend la place d'un personnage: «Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet?»² La souffrance survit donc à la personne souffrante. Il reste une souffrance désincarnée et des personnages sans moi, deux présences parallèles. Une souffrance qui cherche une occasion pour s'infiltrer dans ce corps abandonné, stérile, le réveiller, le libérer. «La douleur se propose comme une solution à la douleur, comme un deuxième amour.»³

Certains personnages peuvent être visionnaires au-delà de la folie, comme la dame du **Camion** qui ne cherche aucun sens à sa vie, qui «découvre en elle une joie d'exister sans recherche de sens. Une régression véritable, en cours, en progrès, fondamentale. Le seul recours étant ici cette connaissance décisive de l'inexistence du recours.»⁴ L'errance est dépassée ici, sorte d'état

¹ Marguerite Duras, *Emily L.*, p129.

² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p23.

³ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, p70

⁴ Marguerite Duras, *Le Camion*, p81.

de grâce acquis par la connaissance de l'absence de connaissance. Souvent, les personnages finissent par douter de ce que les bribes de leur mémoire leur racontent. L'histoire devient quelque peu irréaliste: «- L'histoire est-elle arrivée? / - Quelqu'un dit l'avoir vécue en réalité, oui.»¹ Nous assistons ainsi à un dépassement de soi, de la réalité, de la douleur et de la folie. Par exemple, dans **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, l'épicier, homme rescapé de quarante-cinq ans de vie commune sans amour avec sa femme, s'étonne, devant les vieux parents du démineur, rompus par la douleur, de ne pas être aigri. Le monde, au contraire, s'est décroïsonné, est devenu plus clair: «Je comprends tout, dit-il, c'est curieux, depuis quelque temps surtout... Je crois que je pourrais comprendre plus encore. C'est un peu comme si j'étais fou.»² Chez lui, la douleur, au lieu d'engendrer une forme de folie endormante, engourdissante, a provoqué une sorte de réveil, du moins momentané, de compréhension globale du monde qu'il voudrait partager. Un phénomène quelque peu semblable se produit chez la Française d'**Hiroshima mon amour** au moment de sa déchirure: «Lui: C'était comment ta folie à Nevers? / Elle: C'est comme l'intelligence, la folie, tu sais. On ne peut pas l'expliquer. Tout comme l'intelligence. Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout.»³ Intelligence, compréhension, intuition ou clairvoyance, les personnages durassiens qui ont traversé la douleur, si forte qu'elle fait souffrir au-delà de la douleur, atteignent à ce que les personnages épargnés ne voient pas, ne peuvent même pas concevoir. D'ailleurs, l'épicier des **Petits Chevaux de Tarquinia** confie: «... il faut changer de temps en temps de genre de souffrance, sans ça on devient vieux et imbécile.»⁴ Et Jacques, l'observant, dit de lui qu'il est «à la fois chargé d'expérience et [...] comme un enfant.»⁵ La table rase, chez lui, a dû avoir lieu depuis longtemps. Il a dépassé

¹ Marguerite Duras, **Le Navire Night**, p28.

² Marguerite Duras, **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, p42.

³ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p58.

⁴ Marguerite Duras, **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, p150.

⁵ *ibid.*, p74.

la violence, l'effacement, et a atteint une certaine forme de sagesse, de bien-être, de fraîcheur, mais l'errance reste perpétuelle en lui. Il ne sait plus rien faire que de parler avec plus malheureux que lui. Danielle Bajomée écrit dans un numéro spécial du **Magazine littéraire** consacré à Duras: «Le désespoir et la douleur sont nécessaires et fondateurs qui, arrachant aux limites du moi, permettent l'accord effusif d'une manière d'extase.»¹ L'on sait que les états d'extase, la recherche psychologique de l'illumination, la transe shamanique, ont tous comme point commun d'amener le sujet à une vision qui n'est possible que par l'éclatement et le dépassement de soi.

La clairvoyance est un éclair plutôt qu'un état, une transmutation éphémère plutôt que permanente. Il ne s'agit pas d'une renaissance définitive, sauf dans un cas comme celui de l'épicier des **Petits Chevaux de Tarquinia**. En effet, après l'instant fulgurant dont nous venons de parler que traversent les personnages, s'ensuit une retombée dans un état proche du premier. Nous atteignons une sorte de staticité, d'immobilisme du temps, des gestes, une sublimation de la parole devenue pratiquement inutile. Un retour au sommeil éveillé est inévitable. Le moment où le personnage se reconnaît, naît, re-naît, dans le visage de l'autre, le regard de l'autre, ou toute autre forme de miroir ou écran symbolique, correspond au moment où la table rase spirituelle et la clairvoyance se situent au même niveau, comme un éclair bref et aveuglant, avant la replongée dans l'obscurité d'un sommeil artificiel, d'une mort virtuelle ou non, d'une attente sans but. Les personnages deviennent un «regard sans support.»² Il n'y a pas de place pour la certitude, pour le définitif puisque le temps a tué l'événement capital qui a tout déclenché. Le seul espace d'une certaine permanence ne peut être que l'écriture, d'où l'acte d'écrire récurrent dans l'oeuvre, moyen qu'emploieront les narrateurs-acteurs de textes tels que **Le Ravissement de Lol V. Stein** et **Le Vice-Consul**, et la voix

¹ Danielle Bajomée, «Veiller sur le sens absent», **Le Magazine littéraire**, p34.

² Marguerite Duras et Michelle Porte, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p86.

narratrice de **L'Homme atlantique**, comme nous l'avons déjà mentionné. Dans **L'Amant**, Duras dit que très jeune, écrire a été sa «certitude essentielle,»¹ comme pour se créer un espace protecteur, espace où elle peut exprimer ce qu'elle ne peut peut-être pas dire, où son regard sur le monde prend un sens. L'écriture est un lieu qui pourtant, au fil des textes, se vide d'actions et de dialogues. Peut-être entrons-nous dans l'ère de l'oubli. Lol dit: «Je ne sais quelque chose que sur l'immobilité de la vie. Donc lorsque celle-ci se brise, je le sais.»² Elle vit la connaissance du non-savoir que constitue un état de rêve ou de folie, une sorte de temps hors du temps. Lol devient, pour éviter la douleur, «la morte de S. Thala.»³ Mais derrière ce regard vide, cette nouvelle absence, il y a un certain savoir, car elle a revu la faille dans un processus de recréation. Sa folie ne sera la même qu'en apparence.

La nuit mentale de la folie est un exil hors du monde qui fondrait l'individu dans les autres, malgré sa solitude, les événements dans les autres, effacerait les instants. L'être exilé dans sa nuit spirituelle ne se laisse pas changer, se retrouve perpétuellement, sait dans une sorte de non-savoir, grâce à cette table rase spirituelle, à ce retrait en soi, au-delà des mots. Les personnages durassiens doivent faire disparaître leur existence même de leur espace spirituel pour ensuite arriver à voir qui ils sont. Cette absence à soi-même donne, d'après Danielle Bajomée, «cohérence au sujet.»⁴ Le passage à travers ce qui a ressemblé à un tunnel a été une étape préliminaire nécessaire à une re-naissance. C'est une sorte d'attente précédant toute action future; plus même qu'une métamorphose, le franchissement d'un seuil que l'individu n'est pourtant pas sûr d'avoir franchi. Dans cet état entre le désespoir et l'espoir, il existe un vide indescriptible, où ces deux sentiments coexistent. La table rase

¹ Marguerite Duras, **L'Amant**, p93.

² Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p151.

³ Marguerite Duras, **L'Amour**, p84.

⁴ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p24.

du moi, du tout, correspond à un vacuum, à un non-espace de l'entre-deux, une étape ou une impasse. Dans cette folie clairvoyante, tous les éléments dialectiquement opposés se rejoignent, fusionnent, s'amalgament. Les personnages essaient de reprendre pied, de retrouver un équilibre, de se refaire un moi neuf, de prendre un nouvel appui pour un nouvel élan vers la phase suivante. Cependant, souvent, il n'y a pas d'étape suivante, mais seulement une remise en question. Les personnages sont généralement dans un cul-de-sac existentiel. Ce savoir clairvoyant ne mènerait donc à rien? Si, car le texte reste ouvert sur un infini infinissable, l'être est changé en profondeur, au-delà du regard du passant. Après avoir inventé la destruction, la récupération par le sommeil - «Oh... Je voudrais me réveiller,» dit Elisabeth Alione avant de devenir plus active¹ -, le nettoyage par les larmes, les personnages se retrouvent face à un vide, à une ouverture pour le possible, tous les possibles, *ad infinitum*...

*

La connaissance de la douleur - et par conséquent de l'amour, puisque l'amour est impossible et ne mène qu'à la douleur - serait donc un atout que les personnages possèdent, car avoir vécu / vu ce qui a provoqué un arrêt en soi, contrairement aux aveugles automates restés insensibles, permet d'atteindre, après une période de refuge-échappatoire, une phase d'oubli, volontaire ou non, ou de destruction, à une vision nouvelle de ce qui est / a été / aurait pu être / pourrait être. Après avoir vécu en retrait des remous quotidiens, les personnages atteignent enfin une sorte de nivellement en soi, d'acceptation, de connaissance - puisque voir équivaut à savoir - au moment où le vide devient assez vide pour que la lumière laisse passer un rayon.

¹ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p60.

Les personnages sont parfois en proie à une folie quasi invisible, car tout se passe à l'intérieur: la recherche se fait en regardant de loin, en tentant d'identifier chez les autres ce à quoi ils aspirent. Le vide émotionnel est caché derrière un ordre matériel extrême, qui donne une apparence de normalité, d'anonymat même, mais le cheminement perdure entre ce qui a été et ce qui est chez les autres. Même si un oubli apparent suit la déchirure, les personnages portent en eux un savoir clairvoyant, car ils savent distinguer ce qui est, contrairement à ceux qui le tiennent pour acquis. Encore une fois, ne pas avoir équivaut à savoir.

La destruction est ainsi autant recherche de délivrance que source d'inspiration: elle permet de repousser ce qui étouffe, de nettoyer la mémoire trop pleine. Poursuivre une histoire pour la finir rejoint donc cette idée. On repousse pour échapper à la folie, voir plus clair, et poursuivre son cheminement grâce à cette clairvoyance gérée par le nivellement. Quelle que soit la forme que prend la folie, elle est abstraction au monde pour ne plus avoir à lui faire face: errance, sommeil physique ou métaphorique ou autre. Le moi doit se vider, se nettoyer pour continuer à exister en voyant autrement. Les personnages portent longtemps - sinon toujours - en eux l'image de la déchirure. Pourtant, au terme d'une longue errance, ils atteignent souvent une situation calquée sur la première, qui leur permet de la dépasser. Mais si un véritable dépassement est un bien grand mot, il s'effectue tout de même un pas en avant, **parallèlement** à une vision éphémère mais clairvoyante du tout: avoir revu, ici aussi, signifie savoir.

Le regard qui permet de traverser la folie permet aussi à l'être de confronter différents types d'écrans. Ceux-ci prennent différentes formes, sur lesquelles les regards vont se poser dans divers types d'exploration. Voici le sujet de notre dernier chapitre.

CHAPITRE 4

Écrans symboliques dans l'oeuvre durassienne

En plus d'écrans de cinéma réels présents dans l'oeuvre durassienne, nombreux sont les écrans symboliques, lieux d'une transposition, devant lesquels les personnages évoluent, derrière lesquels ils se cachent ou sur lesquels ils se reconnaissent, tels l'écran opaque des théâtres d'ombres de type indonésien. Un écran peut jouer différents rôles: il peut cacher, protéger, mais aussi révéler, éclairer d'un angle nouveau. Le premier écran auquel fait face le personnage durassien est en général l'autre, celui dans le regard duquel il va se noyer ou se retrouver, comme l'homme des **Yeux bleus cheveux noirs**. Tout d'abord, nous tenterons de cerner la nature de l'autre, puis nous nous pencherons sur son rôle. Comment fera-t-il son entrée en scène dans le monde du personnage, et quel type de relation vont-ils avoir? Comment va-t-il avoir une influence sur le personnage? Il est certain que c'est non seulement la présence de l'autre qui compte, mais avant tout le regard qu'il posera sur le personnage qui va guider l'histoire. Nous suivrons donc les méandres de cette découverte, et constaterons les résultats de la rencontre.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'autre couple, comme dans le cas d'Anne et Chauvin dans **Moderato Cantabile**. Nous chercherons, là encore, à cerner la raison d'être de cet autre couple: est-il conscient de son rôle? Est-il actif ou bien passif dans l'évolution de l'histoire? Comment, enfin, s'opère le glissement de l'histoire d'un couple sur celle d'un autre? Nous verrons que le couple observé, modèle, n'est pas un hasard, et

que l'histoire de ce couple va être déterminante quant à l'issue du destin des observateurs.

L'écran symbolique sera parfois le miroir, qui permet de faire face à sa propre image vue de l'extérieur, comme le vit François dans **La Vie tranquille**. Nous observerons à quels moments les miroirs sont utilisés, dans quelles circonstances, et quel rôle ils jouent. L'observation dans le miroir est parfois volontaire, parfois elle jaillit par surprise. Le miroir va-t-il permettre au personnage d'évoluer? Celui-ci va-t-il se reconnaître, s'accepter? Nous verrons que, parfois, le miroir va jusqu'à refléter l'identité sexuelle ambivalente, ou qu'il contient une mémoire incertaine.

L'écran pourra également être la fenêtre, vue de l'extérieur ou de l'intérieur, comme celle que Lol V Stein observe pour dépasser l'impasse dans laquelle elle se trouve. Nous étudierons donc comment les fenêtres peuvent servir de lieu de communication entre les personnages. Sont-elles des barrières ou des voies de passage? Les personnages regardent-ils délibérément par les fenêtres? Que cherchent-ils à voir, à montrer, ou à comprendre selon le cas? Les cadres des fenêtres servent à délimiter le champ visuel, et nous observerons comment celles-ci parviennent à mieux cerner ce qui va être déterminant pour les personnages.

Un type d'écran symbolique particulièrement abondant est la mer, horizon devant lequel la scène se joue. La mer est en effet omniprésente dans les textes durassiens, et elle joue souvent un rôle actif dans les décisions ou les destins des personnages, ou bien elle sert de décor muet mais fondamental. Sera-t-elle lieu de liberté ou celui de mort? Nous étudierons ses différents rôles, son impact sur les personnages. Que représente-t-elle pour eux? Qu'y cherchent-ils? Nous verrons comment le regard et l'eau sont liés, et aussi comment les rôles de la mer et de la mère se rejoignent.

Parfois, l'écran viendra brouiller le regard, qu'il prenne la forme des larmes, de l'alcool ou du sommeil. Nous tenterons de cerner les différents rôles de ces éléments, qu'ils soient utilisés comme protection ou qu'ils aident à la communication ou à l'éclaircissement de la vision. Pourquoi les personnages pleurent-ils tant? Pourquoi boivent-ils tant? Le sommeil est-il échappatoire ou

lieu de récupération? Dans tous les cas, il s'agit d'un écran qui vient voiler la vision, et permet au personnage de s'abstraire au monde: ces écrans sont-ils le lieu d'une transition, d'une transformation? Enfin, dans un dernier temps, l'écran noir du film intérieur laissera place à l'épanouissement du désir et de l'imaginaire, avec des textes tels que **Le Navire Night** ou **L'Homme atlantique**. Nous nous efforcerons de définir la nature et le rôle de cet écran noir. Il peut être physique ou intérieur: dans les deux cas, il est directement relié au rôle de l'imaginaire. Aide-t-il à progresser? Nous verrons que l'absence de lumière ou d'image devient par excellence le lieu de tous les possibles.

*

1. L'autre

Notre étude de l'autre chez Duras se borne au rôle de l'autre comme miroir révélateur de soi. L'approche est donc très loin de celle analysée chez Maurice Blanchot dans **L'Entretien infini** par exemple, où l'autre, dans le cas du Juif, est celui qu'on rejette, donc la partie de soi que l'on veut supprimer: «On pourrait dire - empruntant l'expression à F. Rosenzweig - qu'il y a un mouvement de l'histoire qui fait de chaque Juif le Juif de tout homme, ce qui signifie que chaque homme, quel qu'il soit, a un rapport particulier de responsabilité, rapport non encore élucidé, avec cet "autrui" qu'est le Juif.»¹ De même, il cite Jean-Paul Sartre qui affirmait que: «Le Juif n'est que le produit du regard des autres et n'est Juif que par le fait que les autres le regardent comme tel, l'obligeant ainsi soit à se renier, soit à se revendiquer, tend à reconnaître la différence juive, mais seulement comme un négatif de l'antisémitisme.»² Ce fait de non-acceptation de l'autre dans sa différence rejoint le fait qu'on brûlait les sorcières, enfermait les lépreux et les fous. Il s'agit, d'après Blanchot toujours, de «la nécessité de retrancher la part sombre

¹ Maurice Blanchot, **L'Entretien infini**, p181.

² *ibid.*, p182.

de l'humanité,»¹ c'est-à-dire de rejeter ce qu'on ne comprend pas. C'est aussi ce qu'écrit Michel Foucault dans **Histoire de la folie à l'âge classique**. Il s'agit alors d'ex-communion, alors que chez Duras, on recherche, malgré la connaissance de l'impossibilité de relation de couple au sens où nous l'entendons, la communion, la ressemblance, et par extension, la connaissance de soi.

L'autre sera souvent un véritable écran pour le personnage durassien, tel un miroir dans lequel il se voit comme reconstitué, ou plutôt dans le regard duquel il se mire, et voit enfin l'image que l'autre a déjà captée de lui: «Je me regarde avec tes yeux,»² se déclarent les amants du **Navire Night**. Comme l'écrit Jean-Paul Sartre dans **L'Etre et le néant**: «Le chemin de l'intériorité passe par l'autre.»³ Ou encore: «Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même.»⁴ Dans le regard de cet autre, le personnage a besoin de s'objectiver afin d'attirer la sympathie ou un jugement favorable qui mènera à l'acceptation de soi. Ce regard apporte, comme l'écrit Ingrid Joubert, «une justification de leur être qui les défende contre le néant.»⁵ Préservé du néant par le regard de l'autre, les personnages se sentent alors exister. Cet autre sera en général un personnage du sexe opposé, mais parfois aussi il sera une sorte de double du même sexe, un alter ego en quelque sorte.

La communion entre les personnages va plus loin que le regard, que le simple fait de regarder; les personnages vivent, par l'intermédiaire du regard, la vie des autres⁶. En effet, Françoise dans **La Vie tranquille** vit la vie de son frère: «Lorsque je l'effleurais des yeux, son songe à lui m'emplissait tout

¹ *ibid.*, p292.

² Marguerite Duras, **Le Navire night**, p24.

³ Jean-Paul Sartre, **L'Etre et le néant**, p292.

⁴ *ibid.*, p276.

⁵ Ingrid Joubert, **Aliénation et liberté**, p87.

⁶ Ceci est en contradiction avec la thèse de Danielle Bajomée dans **Duras ou la Douleur**: «Aurélia [...] se montre désireuse d'être vue, non pour se voir constituée par le regard d'autrui, [...] mais pour être emportée dans le flux d'une vision troublée, et qui restaure illusoirement l'indivision»(p14). Selon nous, au contraire, le regard est le seul point de contact réel, le seul échange véritablement possible.

entière.»¹ Il semble que par un simple regard, elle plonge en lui et que sa personnalité se substitue à la sienne. Pour le jeune homme des **Chantiers**, il suffit de regarder son propre corps «pour s'imaginer qu'il voyait déjà [celui de la jeune fille], que dans ses bras s'étaient coulés les siens.»² Ici, les corps se substituent. Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Jacques Hold recrée les pensées de Lol. Il devient presque cette femme qu'il invente, qu'il fait revivre sous sa plume dans son roman en abyme: «Lol regardait. Derrière elle j'essayais d'accorder de si près mon regard au sien que j'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage, de son souvenir.»³ Il pénètre ainsi le propre passé de la jeune femme, sa vie psychologique, sa mémoire. Et dans **Moderato Cantabile**, Anne Desbaresdes se transpose dans la vie de celle qui a été tuée et dont le cri a rejoint la douleur endormie au fond d'elle-même. La Française de **Hiroshima mon amour** va jusqu'à s'allonger sur son amant mort et leurs corps se confondent. Elle meurt symboliquement avec lui. Son regard de jeune fille s'éteint avec le sien. Et la liste pourrait être longue. Les amants sont souvent perçus comme des frères siamois, inséparables, à la limite de l'inceste⁴: «On dit que votre corps n'aurait pas été séparé du mien [...] comme si c'était possible,»⁵ lisons-nous dans **Aurélia Steiner**, et dans **Hiroshima mon amour**: «Je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre le corps mort et le mien.»⁶ Dans de nombreux cas, les amants sont à la recherche d'une fusion corporelle, tout en l'évitant, car la séparation est synonyme de mort: «Séparés toi et moi, on sera comme morts. C'est pareil.»⁷ Dans tous ces exemples, nous pouvons noter que la vision ne devient réelle que lorsque le regard se détache de l'objet regardé. Selon

¹ Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p152.

² Marguerite Duras, **Les Chantiers**, p214.

³ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p180.

⁴ Selon Marguerite Duras, l'inceste serait la «coïncidence miraculeuse entre la passion et le lien parental. Tout amour tend aux retrouvailles du lien parental qui est un lien absolu.» Entrevue, Radio-Canada, entendue sur Sonar, octobre 1992.

⁵ Marguerite Duras, **Aurélia Steiner**, p130.

⁶ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p100.

⁷ Marguerite Duras, **La Pluie d'été**, p133-4.

Maurice Blanchot, «Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact, et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre.»¹ La poétique du regard durassien ne pourrait pas être mieux résumée que dans cette définition. En effet, le contact initial est, d'une certaine manière, moins important que la vision qui s'ensuivra et se transformera dans l'imaginaire du personnage, mais il est essentiel pour que cette vision transformatrice ou révélatrice du moi ait lieu.

Regarder fait alors place à penser, se souvenir, imaginer ou comprendre. Mais avant cela, la vision de l'autre est d'abord si forte que le moi cesse d'exister, et par conséquent, aucune réaction physique n'est possible. Le moi ne recommence à fonctionner que lorsque le contact entre le regardant et le regardé est interrompu, lorsque les vases cessent de communiquer. L'absorption extérieure cesse et se retourne, à ce moment là, vers l'intérieur. C'est ainsi que dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, lors de la scène du bal, tant que Lol regarde Michael Richardson et Anne-Marie Stretter danser, elle ne souffre pas. Elle participe au désir. La frustration vient dès qu'ils disparaissent de son champ de vision: «Lol le regardait, le regardait changer. [...] Elle guettait l'événement, couvait son immensité, sa précision d'horlogerie. [...] Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie.»² Cette mort du moi peut durer un moment indéterminé, car la notion d'âge ou de temps n'existe plus. Par exemple, dans **Les Impudents**, dans l'union de Maud et de Georges, la fusion des deux êtres donne lieu à la naissance du couple, mais entraîne une désintégration du moi. Ils «avaient cessé d'être deux.»³ Ceci peut avoir l'air idyllique, merveilleux, mais dans l'oeuvre durassienne, cette expression peut aussi être signe de léthargie, comme nous le reverrons plus loin dans les cas de sommeil artificiel. Car la notion de couple est très complexe dans l'univers durassien, loin de l'idée traditionnelle, et vient au contraire détruire toute idée

¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p25.

² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p17-22.

³ Marguerite Duras, *Les Impudents*, p132.

de passion. Tout devient alors contradictoire: les personnages veulent vivre la vraie passion, ceux qui la perdent croient en mourir, comme la jeune fille de Nevers dans **Hiroshima mon amour**, et pourtant, «On ne peut rien faire du couple dans le couple, qu'attendre que se dévide cette merveille, le temps de l'amour. Le couple est à lui-même sa propre fin.»¹ L'amour est impossible à vivre car le couple, donc l'aboutissement de cet amour, l'épuise. L'amour n'existe donc que dans sa perte ou son non-accomplissement. Il ne peut être qu'idéalisé, mais non vécu dans la réalité.

Le thème de la rencontre symbolise très bien le monde durassien en ce sens qu'il présente deux notions dialectiquement opposées: la possibilité et la fatalité. Tout est ambivalent et ambigu, et pourtant tout s'amalgame en un tout soudain cohérent. A propos des hommes et des femmes, Marguerite Duras déclare: «Nous sommes irréconciliables, nous essayons toujours, depuis des millénaires, de nous réconcilier. Cela à chaque amour.»² Les personnages durassiens sont à la fois conscients de l'impossibilité de vivre l'amour absolu et à la recherche de cet état.³ Ils ne cherchent pas à résoudre ce dilemme, cette opposition, mais ils la vivent dans toutes ses contradictions. Dans **La Vie matérielle**, Duras écrit: «Il faut beaucoup aimer les hommes. [...] Sans cela, ce n'est pas possible de les supporter,»⁴ et dans **Les Parleuses**, elle déclare à Xavière Gauthier: «Il ne faut pas vivre avec eux. [...] Il faudrait avoir des amants, peut-être des maris, mais ne pas cohabiter, c'est à dire donner prise à ça. Donner prise à la servitude.»⁵ Et dans **Les Yeux verts**, Duras insiste sur la solitude inéluctable de l'individu, que la présence de l'autre ne vient pas rompre, mais seulement meubler: «La femme d'Hiroshima est seule, elle a été rendue à la solitude par la mort du jeune Allemand. Elle reste seule même dans le mariage, la maternité. Anne-Marie Stretter a un amant mais il n'y a plus entre

¹ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p46.

² Marguerite Duras à Montréal, p60.

³ Luce Irigaray, dans **Passions élémentaires**, rejoint cette optique. Selon elle, l'homme et la femme n'arrivent pas à se rejoindre car le désir et le langage ne sont pas réconciliables, ne sont pas situés dans le même espace.

⁴ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p47.

⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, **Les Parleuses**, p112.

eux la raison d'être du couple, la fin de la solitude.»¹ L'oeuvre durassienne est par excellence le lieu du paradoxe de la solitude et du besoin de l'autre, du "devenir-l'autre" et du besoin de rester à l'écart de celui-ci.

C'est sans doute à cause de cette impossibilité de réconciliation que les personnages de Duras, flottant socialement et existentiellement, sont étrangers au sens camusien, plongés dans une inactivité proche de l'immobilisme beckettien, que les relations sont insolites. Pourtant, l'amour est un thème central à l'oeuvre de Duras, et le couple homme-femme est généralement dépeint comme étant les deux pôles du désir et en même temps comme l'emblème de l'incapacité d'accepter ce désir, étant pris entre la peur et l'assouvissement de cet amour.² La hantise de l'absolu pousse Duras à montrer que survivre à la séparation est un scandale. Il n'y a pas oubli et renaissance mais continuité cachée par des jeux de mémoire, comme le montre la reprise du **Ravissement de Lol V. Stein** dans **L'Amour** et dans **Le Vice-Consul** ou dans les films parallèles, **India Song**, **La Femme du Gange**, ou **Son nom de Venise dans Calcutta désert**. Dans l'oeuvre durassienne, le personnage marqué par l'amour ne sera jamais plus comme avant, d'où la récurrence, à travers l'oeuvre, d'une expression telle que «pour toujours», marquant le définitif, le point de non-retour dans la transformation subie par un personnage. Ceci a bien entendu une répercussion sur le rôle du temps, qui est immobile et contient tout ce qui a eu lieu, comme une gigantesque mémoire. Tout s'amalgame dans l'éternel de l'instant. Comme tout reste gravé sur le palimpseste, caché derrière de nouvelles écritures, l'amour a été, est, sera. C'est une même histoire qui se réécrit, indéfiniment.

Dans l'oeuvre de Duras, l'histoire commence avant l'action, avant le dialogue, au moment où l'un des personnages est entré dans le champ visuel d'un autre, alors que l'histoire s'est doucement insinuée entre eux: «Lorsqu'ils se rencontreraient, les mots qu'ils prononceraient seraient loin de prendre

¹ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p90-1.

² Annie Le Brun, pour sa part, considère que les dernières oeuvres de Marguerite Duras sont une métaphore du «désir clean des années 80.» («Vagit-prop», in **Le Monde**, 6 décembre 1984).

l'importance qu'auraient leurs gestes ou leurs regards,»¹ écrit Duras dans **Les Chantiers**. Tout se passe au niveau du non-dit. En effet, selon Christiane Makward: «La réceptivité sans limite, le regard comme miroir qui voit sont les dispositions fondamentales de l'Eros.»² Dans **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, par exemple, nous lisons: «Il s'était aperçu qu'elle existait, brutalement. Elle l'avait compris à son regard.»³ Puis une émotion indéfinie s'installe chez celui qui a vu l'autre qui ne voyait pas nécessairement, et la curiosité se développe, une relation s'établit progressivement. Plus un être est lointain, inaccessible, différent, plus la curiosité de l'autre s'approfondit. On observe les personnages, mais on ne pénètre pas dans leur monde psychologique. Tout est vu comme à travers l'objectif d'une caméra - mais, nous l'avons vu, une caméra qui n'est pas celle d'un Robbe-Grillet, étant moins géométriquement centrée, plus spirituellement et psychologiquement souple. L'insignifiant prend alors des dimensions extraordinaires. Les êtres ne sont plus totalement réels, mais empreints de quelque chose de fantastique, hors de proportions. Dès que deux regards se croisent, qu'un certain contact est établi, tout un cheminement, toute une maturation invisible, se font à l'intérieur.

La clef de tout ceci se résume en un mot: le désir. Claudine Brécourt-Villars le nomme même «désir du désir, mais désir de l'autre, désir exténuant de tuer soi ou l'autre, mais aussi et avant tout, [...] désir de voir.»⁴ Nous lisons sous la plume de Madeleine Alleins: «Le meilleur moyen de traduire une réalité étant de montrer les effets qu'elle provoque, c'est le bouleversement du désir, chez un homme, qui révélera le pouvoir d'attraction du différent, du féminin.»⁵ En effet, le personnage durassien typique est souvent un être seul, vide dans le cœur, désespéré, qui remarque une autre personne, dans un lieu

¹ Marguerite Duras, **Les Chantiers**, p221.

² Christiane Makward, «Structures du silence / du délire», **Poétique**, septembre 1978, no 35, p316.

³ Marguerite Duras, **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, p20.

⁴ Claudine Brécourt-Villars, **Ecrire d'amour**, p275.

⁵ Madeleine Alleins, **Marguerite Duras médium du réel**, p43.

neutre, quasi anonyme, tel qu'une plage, un café, un hôtel. Le mouvement vers l'autre est plus important que la personne en soi, qui est l'objet de l'attraction; souvent on ne sait rien de la personne désirée, ni son identité, ni son apparence, ni la raison pour laquelle elle est là. L'homme et la femme recherchent quelque chose qu'ils ne connaissent pas, ils ne peuvent pas rester seuls devant ce qu'ils ignorent et recherchent. Le désir est là déjà dans le regard du meurtrier de **Moderato Cantabile**, alors que sa vision n'est pas encore complètement détachée de la femme aimée: «Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir.»¹ Le meurtrier est toujours l'amant de la femme tuée de même que la Française était toujours l'amante de l'Allemand tué, dans une scène similaire de fusion des corps au-delà de la mort. Le désir est encore là dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, dans la rencontre de Jacques Hold et de Lol; il sait qu'elle le désire au «regard famélique»² qu'elle pose sur lui. Le désir est toujours là dans **La Vie matérielle**, dans le texte intitulé «L'homme menti»: «Si je parle de lui de cette façon presque irrésistible c'est parce qu'il était un amant, l'amant des femmes. Qu'il avait le don de les voir, de les connaître à travers un seul regard jusqu'à l'essentiel de leur désir. [...] Cet homme regardait une femme et il était déjà son amant.»³ Le but de ce regard-désir est d'accéder à sa propre connaissance. Se sentir désiré à son tour joue, d'une certaine manière, le même rôle que celui que jouera plus loin celui du miroir, c'est à dire de renvoyer l'image recherchée de soi vue par l'autre: «La seule connaissance qu'il avait de lui-même en passait par les femmes.»⁴

La connaissance de soi, donc, est atteinte grâce à la présence de l'autre, au regard que cet autre veut bien poser sur soi. Ceci rejoint la thèse d'Ingrid Joubert quand elle écrit: «Pour que ma conscience de moi-même vienne au monde, il faut que l'altérité s'introduise en mon être et le détermine: il faut que

¹ Marguerite Duras, **Moderato Cantabile**, p18-9.

² Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p90.

³ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p93-4.

⁴ *ibid.*, p95.

ce miroir me soit tendu.»¹ L'acceptation de soi par l'autre est une étape fondamentale: «Il avait vu ses yeux, ou plutôt son regard. Il ne pouvait l'oublier.»² Avoir pénétré dans le regard de l'autre est une certaine forme de naissance au monde. Dans **Le Square**, comme nous verrons plus en détail plus loin, la jeune femme a besoin d'un échange avec une autre personne pour évoluer, pour progresser, sortir de l'impasse dans laquelle elle se trouve. Les paroles échangées sont en fait très banales, mais elles circulent avec le regard posé sur elle, le regard du jeune voyageur de commerce qui lui porte l'intérêt dont elle avait besoin. Paroles et regards semblent d'abord se perdre dans le parc, puis enfin ils se cherchent et se croisent. Alors, la jeune femme commence à progresser dans ses raisonnements. Car le regard de l'autre transforme. Ainsi Véra Baxter, dans le roman du même nom, change sous le regard de l'amant que lui offre son mari: «D'abord, elle n'est pas belle. Puis elle le devient.»³ Il en est de même pour Joseph dans **Un Barrage contre le Pacifique**, qui se découvre autre en réalisant l'impact qu'a sur lui la femme qui l'éblouit: «C'est là, tout seul, que je me suis dit que j'étais en train de changer pour toujours. J'ai regardé mes mains et je ne les ai pas reconnues: il m'était poussé d'autres mains, d'autres bras que ceux que j'avais jusque-là. Vraiment je ne me reconnaissais plus. Il me semblait que j'étais devenu intelligent en une nuit, que je comprenais enfin toutes les choses importantes que j'avais remarquées jusque-là sans les comprendre vraiment.»⁴ Il voit enfin ce qu'il regardait sans voir. Il se voit avec les yeux de la femme, de l'autre, avec les yeux de celle qui le trouve beau, qui le désire, et il peut alors s'accepter tel qu'il est. Cet échange de regards donne lieu à une véritable renaissance pour le jeune homme. L'homme de **La Maladie de la mort** fait également l'expérience de la prise de conscience provoquée par la présence de l'autre: «Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait

¹ Ingrid Joubert, **Aliénation et liberté**, p83.

² Marguerite Duras, **Les Chantiers**, p210.

³ Marguerite Duras, **Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique**, p74.

⁴ Marguerite Duras, **Un Barrage contre le Pacifique**, p274.

ignorer *ce que voient les yeux*.»¹ La présence de l'autre devient synonyme de révélation, d'illumination. Elle est l'écran sur laquelle l'image apparaît, et avec elle la connaissance de soi.

Comme nous le savons, les mariages durassiens sont généralement voués à l'échec, puisque la notion de solitude remplace celle de passion. Les femmes se laissent sombrer dans une accoutumance proche d'un sommeil échappatoire, ce qui leur permet d'accepter leur vie sans la voir². Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile** est réveillée de sa vie léthargique pour quelque temps par un cri, ce qui lui prouve que d'autres qu'elle ont la force de lancer ce cri qui l'étouffe. Si elle est incapable de vivre la passion des amants malheureux, même par interposition, même si une relation conventionnelle ne se dégage pas de la rencontre avec Chauvin, Anne, à travers le regard de l'homme, fait face à sa féminité. Le langage - même s'il n'est fait que de bribes de phrases insolites venant troubler le silence - et le regard - langage silencieux mais révélateur du corps - rapprochent et révèlent plus que l'étreinte. Elle verra donc, à travers le regard que Chauvin pose sur elle, l'image d'elle qu'elle ne savait pas voir, que l'intérêt de l'homme a fait surgir, image peut-être plus réelle que s'ils avaient vécu une aventure physique.

Dans ce qui est communément appelé la seconde partie de l'oeuvre de Duras, c'est-à-dire à partir de **Moderato Cantabile**, l'amour se trouve dépassé: il est quelque part, au bout d'un long dédale qui mène à la dépossession de soi. La démarche ressemble à une initiation au cours de laquelle le moi se désintègre progressivement pour se connaître en se voyant à travers l'autre. Souvent, l'homme et la femme ne sont pas en tête-à-tête, ce qui risquerait de provoquer l'aveuglement, l'abstraction au monde, mais se

¹ Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p22. C'est moi qui souligne.

² Duras pense que beaucoup de gens se marient pour échapper à la solitude: «Il y a des gens invivables [...] qui ne sont pas doués de solitude. Des gens qui ne voient pas». (**Les Yeux verts** p88). Cependant, «la solitude est brouillée mais pas défaite.» Ceci n'a donc rien à voir avec l'amour: «Le couple des amants est le fait d'un instant. [...] La maternité, au contraire, je vois que c'est une délivrance de soi-même, qu'on s'y double d'un enfant, qu'on y grandit d'un enfant» (p88). Il n'y a donc rien en commun entre le désir, l'amour, fuyant et impalpable, et le couple, permanent. Ils sont, au contraire, contradictoires: «Le couple est à lui-même sa propre fin» (p89).

trouvent confrontés par le biais d'une autre personne, ou d'autres personnes, telles qu'un couple étranger, une aventure arrivée à d'autres comme c'est le cas de **Moderato Cantabile**, ou d'**Hiroshima mon amour**. L'élément tertiaire permet une circulation, une aération, car cet élément est un moyen d'aller de l'un à l'autre, de transiter d'un espace personnel à un autre. Chez beaucoup de personnages, la mort - une mort symbolique parfois - devient un désir qui se substitue à celui d'aimer, car ils sont trop conscients que c'est la seule possibilité de dépassement, d'assouvissement. Les personnages veulent donc mourir pour être totalement à la merci de l'autre, offerts dans un désir de fusion, ou parfois ce désir correspond à la connaissance du fait que la relation ne peut aboutir qu'à la destruction. Fusion et séparation se concluent de la même façon, car la rupture est inévitable: «[...] il faut ou bien se séparer absolument pour entretenir, dans l'éloignement infini, l'infini du tourment d'aimer,» commente Danielle Bajomée, «ou bien atteindre l'autre dans le paroxysme et la perte de soi.»¹ C'est le cas d'Anne-Marie Stretter dans **Le Vice-Consul**, mais aussi, d'une certaine manière, de Lol dans **Le Ravissement de Lol V. Stein** et de la Française dans **Hiroshima mon amour**, qui ne veulent pas poursuivre leur nouvel amour pour ne pas revivre la douleur de la fin de l'amour. Mais ces deux femmes ont atteint à un dépassement, elles ont invité leurs nouveaux amants à entrer dans la mémoire de l'oubli en leur faisant partager leur monde intérieur, en remettant à jour le moment où leur moi était tombé endormi, quand leur regard s'était trouvé détaché de l'être aimé disparu - Michael Richardson ravi par Anne-Marie Stretter lors du bal fatidique, et l'Allemand tué à la fin de la guerre. Jacques Hold, le nouvel amant de Lol, dit dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**: «Voici l'heure de mon accès à la mémoire de Lol V. Stein,»² et le Japonais, le nouvel amant de la Française, est heureux d'apprendre, dans **Hiroshima mon amour**, que nul avant lui n'avait entendu l'histoire de la Française et de l'Allemand. La démarche du Japonais ressemble à celle de Jacques Hold dans

¹ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p181.

² Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p175.

Le Ravissement de Lol V. Stein: dans son échange avec la Française, il se substitue à l'homme qu'elle a aimé, et recrée ainsi «la mémoire du traumatisme subi là-bas,»¹ comme l'appelle Danielle Bajomée. Cette scène sert de thérapie à la femme qui accepte le passé et assume le présent. Dans le cas de la Française et de Lol, elles quittent toutes deux leur deuxième amour car il est devenu inutile, il a servi à faire rejaillir le premier interrompu dans la douleur. Elles quittent volontairement leur amant, avant de souffrir à nouveau la rupture inévitable. La provoquer est plus facile à vivre que la subir. L'autre peut être ainsi écarté, le regard l'ayant déjà pénétré dans la profondeur de sa logique faite à la fois de désir et de peur.

Dans le couple durassien traditionnel, en général, l'un des deux ne change pas vraiment, mais représente une base à laquelle l'autre se rattache, ce qui lui permet d'évoluer, de naître, comme c'est le cas dans **Moderato Cantabile** de Chauvin qui tient le miroir imaginaire dans lequel Anne Desbaresdes se voit. Cette tentative de communication, plus que par les mots, les dialogues errants, passe par les étapes du regard, qui constitue un lien physique plus vrai que n'importe quel contact sexuel ou autre. En parlant, Anne et Chauvin tentent de se voir eux-mêmes à travers le regard de l'autre. Ils sont à la recherche de leur moi profond dans des dialogues clairsemés, décousus et souvent à sens unique, mais leurs regards meublent les silences, les ellipses, les sous-entendus, les non-dits. L'échange visuel est plus fort que les mots. L'autre est ainsi plutôt une présence transmutatrice qu'un acteur de l'histoire.

La jeune fille endormie que regarde l'homme des **Yeux bleus cheveux noirs**, afin de mieux se voir, joue un peu le même rôle que Chauvin dans **Moderato Cantabile**, en ce sens qu'elle ne change pas, qu'elle sert de référence à l'homme qui la regarde. Les personnages sont incapables de s'aimer et vivent leur amour par le contact visuel. Les paroles sont trop difficiles à prononcer, les gestes impossibles à faire, la communication est quasi invisible sauf dans le mouvement des yeux, leur impression ou

¹ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p118.

expression. De la relation, quelle qu'elle soit, jaillit **une personne nouvelle**, car c'est cette relation qui lui a permis de naître à elle-même. Rien n'étant jamais pareil après une révélation, toute relation aboutit à la formation d'êtres nouveaux. La présence de l'autre permet le mûrissement et l'aboutissement intérieur. La personne qui n'a pas connu l'autre est **prisonnière d'elle-même**, sourde et aveugle au monde qui l'entoure, car son regard est tourné uniquement vers l'intérieur, sans avoir traversé cette plénitude énigmatique de l'altérité qui permet enfin de se voir. La connaissance de soi passe par l'autre, dans une série d'épreuves proche d'un itinéraire initiatique. Ce qui rapproche les deux éléments qui forment le couple durassien, dans la dualité ou la complémentarité, tient de la fatalité mais s'ouvre sur le possible. Car, même s'il n'y a pas réconciliation, un contact s'établit, capital dans l'évolution du personnage. Sans l'autre, il n'est pas, ou tout au moins, il ne se voit pas comme il peut être.

«La progression dialectique utilisée par Marguerite Duras qui passe du corps à l'esprit et de l'esprit au corps, est moins le reflet de nos saisies successives et de l'impuissance du langage à les exprimer autrement, qu'un patient effort pour montrer que les déterminations les plus importantes se forment dans l'opacité du corps bien avant de parvenir à la conscience,»¹ écrit Madeleine Alleins. C'est par le regard que va passer toute transformation, car la mémoire du corps va enregistrer ce que le regard va lui transmettre. Tout entre par les yeux avant de s'installer dans le corps, avant d'atteindre l'esprit ensuite. Ainsi dans **Les Chantiers**, la jeune fille capte son entourage: «De la même façon qu'elle mangeait avec insistance, avec avidité, il lui arrivait de regarder avec les yeux du corps ce qui se passait autour d'elle. [...] Ses yeux se posaient, puis se retiraient, puis se posaient encore avec une sorte de douceur. [...] Comme si elle avait régulièrement examiné, aussitôt après avoir remarqué quelque chose, l'effet intime que lui faisait ce qu'elle venait de voir.»² Ce que les yeux ont transmis au corps deviendra la mémoire du corps.

¹ Madeleine Alleins, **Marguerite Duras, Médium du réel**, p44.

² Marguerite Duras, **Les Chantiers**, p200-1.

Pour que cette opération réussisse, néanmoins, il est nécessaire que le moi ne s'interpose pas entre la chose regardée et le regardant. C'est ainsi que le regardant peut capter le regard de l'autre, et que s'opère la transformation de l'un par le regard de l'autre. Car ce dernier constitue l'écoute de l'autre et donne sens à ses paroles.

Dans **La Vie tranquille**, Françoise ne comprend pas immédiatement où elle est et où elle va. Elle croit d'abord qu'elle est «là où il n'y a rien à faire qu'à regarder»¹ mais après sa crise d'identité, elle comprend que son mode de connaissance passe par l'autre, par la perception de soi par l'autre: «C'est vrai, c'est il y a sept mois, en regardant Tiène qui ne parlait pas, que j'ai soupçonné l'ordre silencieux et inabordable du monde.»² L'existence ou la présence de l'autre, comme le miroir, aide à abolir le décalage qui existe entre la vision et la prise de conscience de la signification de cette vision. Ainsi, Anne-Marie Stretter dit au vice-consul dans le roman du même nom qu'elle voit poindre «le côté inévitable de Lahore»³ alors que jusque-là, elle le voyait sans le voir. Sa présence à lui l'aide à faire le lien entre la chose regardée et sa signification, entre le référent et le signifié, à prendre conscience des choses et du monde.

La jeune fille du **Square**, comme ce sera le cas pour Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile**, trouve son identité grâce à l'autre, au voyageur de commerce en l'occurrence, dans une rencontre de hasard; cet homme qu'elle ne connaît pas encore, qu'elle ne connaîtra peut-être jamais au-delà de cette causerie dans un jardin public, mais qui se trouve sur son chemin alors qu'elle a besoin de lumière pour avancer dans sa recherche d'elle-même, lui sert d'écran contre lequel son existence se reflète et prend consistance. Le simple fait qu'il prenne le temps de l'écouter signifie pour elle qu'il admet sa présence, et en débattant avec elle, l'espace d'une après-midi, des simples choses qui la préoccupent, il lui permet de donner un sens à sa vie. Les répliques du jeune homme forcent la jeune fille à aller plus loin dans ses raisonnements, à pousser son analyse d'elle-même et de la vie qu'elle mène plus en profondeur. Bien

¹ Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p211.

² *ibid.*, p216.

³ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p128.

sûr, elle ne trouve pas nécessairement réponse à tout, mais son horizon s'est agrandi, elle a grandi. Car sans l'écho que la présence de l'autre renvoie, l'individu est invisible, inexistant. L'autre l'authentifie en l'ouvrant à celui qui, jusque là, l'avait aveuglé.

Dans la nouvelle intitulée **Le Boa**, la jeune fille pense que si le corps n'a pas été désiré ou aimé, il est inutile, perdu. Elle rêve donc de bordel, lieu par excellence où elle peut perdre «sa solitude du corps,»¹ car c'est un lieu où «on se donnait à voir.»² Le besoin de l'autre comme écran dans lequel se refléter pour exister est ressenti comme la seule solution.³ La vue, ici, se trouve sexualisée, et elle s'associe toujours à la logique du désir à l'état pur. L'acte sexuel est transformé et réduit à l'acte de regarder. Duras raconte ainsi un souvenir d'enfance: «Elle pense [...] à son frère, le cadet: elle devait avoir 8 ans en 1922, il lui avait demandé de lui montrer son sexe et, devant son refus, il lui avait dit ce qu'elle n'avait pas alors compris et qu'elle comprenait maintenant [...]: le corps devait servir aux autres, à la connaissance des autres, au désir des autres.»⁴ Ainsi dans **L'Eden cinéma**, et déjà dans **Le Barrage contre le Pacifique**, Suzanne veut s'offrir à la vue de M. Jo, même si leur relation n'est officiellement ni amoureuse ni sexuelle. Il s'agit pourtant d'une sorte de prostitution visuelle. Elle dit: «Ce que j'étais n'était pas fait pour être caché. Mais pour être vu.»⁵ De même, les cadeaux qu'il lui donne indiquent clairement cette idée de vente de sa propre image pour satisfaire le fantasme de l'autre: «C'était le prix du regard de M. Jo sur moi.»⁶ Mais pour la jeune fille, il s'agit de plus: elle a besoin de ce regard pour se sentir exister, pour prendre

¹ Marguerite Duras, **Le Boa**, p113.

² *ibid.*, p114.

³ Cette idée est opposée à celle de Platon qui pensait que, de tous les organes des sens, l'oeil est celui qui tient le plus du soleil: cela signifierait-il qu'on se brûle dans le regard de l'autre quand on y trouve le lieu de la passion? Jean Paris, pour sa part, indique dans **L'Espace et le regard** que les primitifs auraient commencé à se vêtir pour se protéger de ce regard-feu, et par extension, la pudeur serait née pour se défendre symboliquement. (p89)

⁴ Alain Vircondelet, **Duras**, p51.

⁵ Marguerite Duras, **L'Eden Cinéma**, p57.

⁶ *ibid.*, p59.

conscience, aussi, de son identité sexuelle.¹ Ainsi, la jeune fille de **L'Amant de la Chine du Nord** «se laisse regarder.»² Et dans **Agatha**, la jeune fille prend conscience de sa propre existence dans le regard de son frère: «Le regard de mon frère sur le corps nu m'a découverte.»³ Le mouvement, le regard de / vers l'autre entraîne une poétique d'une certaine réciprocité ou échange: la passivité se double d'ambitions secrètes, à peine conscientes, mais l'autre permet de voir, avant tout, un aspect de soi jusqu'alors caché, invisible même à soi-même.

Dans **Dix Heures et demie du soir en été**, Maria est exclue, rejetée, isolée, quand son mari Pierre s'éloigne d'elle pour se rapprocher de leur amie Claire. Elle ne fait plus partie du couple qu'elle formait avec lui. Elle ne fait même plus partie de sa famille, car son enfant dort. D'autre part, et parallèlement, un autre drame se passe. Un homme de la petite ville où le groupe passe la nuit, Rodrigo Paestra, vient de tuer sa femme et l'amant de celle-ci. Cet homme recherché attire l'attention de Maria parce qu'il vient de vivre la même exclusion, la même douleur, le même isolement à l'extérieur du nouveau couple. C'est pourquoi elle s'intéresse tout à coup à lui, pourquoi elle prend des risques pour tenter de sauver, ou tout au moins de rejoindre, cet inconnu, de communiquer avec celui qui n'apparaît pas comme un criminel à ses yeux, alors qu'il pourrait sembler que la situation la plus urgente serait celle de sauver son propre couple. Mais elle sait que de toute façon, l'amour entre Pierre et elle est mort, que Claire a pris sa place dans le coeur de son mari. Seul, Rodrigo Paestra peut la comprendre sans qu'ils aient à parler de leurs histoires. Ils se ressemblent, se reflètent, leur altérité étant le signe de leur convergence. Ils vivent la même douleur et la même mort de l'amour. Maria ne

¹ Cette attitude est l'inverse de celle revendiquée par les femmes musulmanes que Hinde Taargi décrit, à son grand désespoir, dans **Les Voilées de l'Islam** (Seuil, 1991): elles veulent cacher le corps pour qu'il ne soit pas symbole d'objet de désir, pour que la femme ne soit pas uniquement perçue par l'homme comme être de sexe féminin, mais pour sa valeur intellectuelle. L'auteure, non voilée, n'accepte pas cette conception du regard que les femmes soi-disant libérées craignent, car c'est de leur propre choix qu'elles portent à nouveau le voile.

² Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p75.

³ Marguerite Duras, **Agatha**, p51.

cherche même pas à intervenir entre Pierre et Claire, même si «Elle aurait pu les voir si elle avait voulu.»¹ Son voyeurisme est plutôt de nature mentale, car elle peut les imaginer. Plutôt, elle transfère cette sorte de voyeurisme sur Rodrigo Paestra: elle ne veut pas regarder les amants, mais en regardant cet homme qui a vu et qui a tué d'autres amants, elle les voit aussi. Elle ose regarder celui qui a osé regarder d'autres amants². Elle se reconnaît en lui, elle reconnaît le crime qu'elle n'a pas le courage de commettre, à travers le sien. Elle voit la mort de son moi à travers la mort de cet homme, dans une sorte de suicide symbolique. Mais en passant sa nuit à aider le meurtrier à s'enfuir de la ville, alors qu'elle laisse aux deux autres le temps de consommer leur nouvel amour, elle tente de se créer un nouvel espace. Elle veut voir de près cet homme étranger à qui elle ressemble, d'une certaine manière, elle veut se mirer en lui pour voir à quoi elle ressemble. Elle découvre une certaine forme de mort. Si lui se suicide, elle continue à vivre, mais son vieux moi est mort avec lui, dans le champ de blé, au même instant. C'est une femme morte à l'amour qui continue d'errer, comme probablement Lol V. Stein continuera d'errer après le ravissement de son fiancé. Son cri est silencieux, son geste d'une violence invisible, car elle s'impose la douleur de mourir lentement dans l'ombre de l'amour des autres. Elle entre alors dans une longue somnolence, jusqu'à ce que, peut-être, un jour, elle entende le cri qu'entend Anne Desbaresdes dans un café.

La jeune fille dans **Aurélia Steiner Vancouver** cherche longtemps qui elle est en imaginant qui ont été ses parents, tués dans un camp de concentration. Elle recherche longtemps l'image du père à travers celle de ses amants jusqu'à ce qu'elle puisse réconcilier le passé et le présent, distinguer le souvenir du père parmi les hommes qu'elle rencontre. En fait, elle cherche à se connaître en cherchant ses origines dans l'image des autres, en essayant de transférer les absents dans les personnages présents. Par le biais des images ressemblantes, s'opère un glissement du passé au présent. Les amants peuvent alors remplacer le père: «Dans un monde où vous n'êtes pas en vie ils peuvent

¹ Marguerite Duras, **Dix Heures et demie du soir en été**, p41.

² Il s'agit du même principe dans **Moderato Cantabile**: Anne Desbaresdes est attirée par Chauvin qui a vu le crime, et elle voit par ses yeux les amants enlacés.

me tenir lieu de notre rencontre.»¹ La relation se vit par interposition. Le rectangle blanc du camp symbolise vie tout aussi bien que mort, sa vie à elle et la mort de ses parents, mais aussi la survivance de ses parents à travers elle. Etant la survivante des deux disparus, elle en est une symbiose, la combinaison de leurs deux noms, leur extension dans le temps. Sur ce rectangle blanc, elle invente leur histoire, elle l'écrit comme sur une page blanche, vierge, où tout est toujours à recommencer. Beaucoup d'amants sont morts dans l'oeuvre durassienne, et leur histoire est réinventée par d'autres amants, sans fin. Ici, c'est l'enfant des amants disparus qui invente l'histoire, qui cherche à s'authentifier, à s'identifier en puisant dans une altérité aléatoire mais choisie, devenue pertinente.

Les autres servent définitivement d'écran dans **Détruire dit-elle**. Alissa et Stein aident Max Thor à lire son inconscient. Les rêves reflètent le subconscient; ils deviennent une sorte de miroir dans lequel se reflète le moi qui se cache. Le rêve de Stein va devenir celui de Max Thor: «- Cette nuit, j'ai prononcé ton nom./ - Dans le sommeil./ - Oui. Alissa. Ton nom m'a réveillé.»² Ce rêve devient révélation de leur communication intense. Ils l'attribuent alors à Thor, comme pour lui faire partager cette communion qui les unit, et en voulant également y inclure Elisabeth Alione. Ils cherchent à opérer des glissements, ce qui est rendu plus facile grâce à la grande ressemblance des deux noms, Elisa - Elisabeth - et Alissa,³ et à leur ressemblance physique: «Alissa, droite devant Max Thor, le regarde. - Cette nuit, dit-elle, quand tu dormais, tu as prononcé son nom. Elisa./ - Je ne me souviens pas, dit Max Thor. Je ne me souviens pas. Alissa va vers Stein./ - Dis-le-lui, Stein./ - Vous avez prononcé son nom, dit Stein. ELISA.»⁴

¹ Marguerite Duras, **Aurélia Steiner (Le Navire Night)**, p128.

² Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p104.

³ Cette similitude des noms rappelle le flou qui permettait le passage de l'intérieur à l'extérieur du personnage d'Abahn le juif dans **Abahn Sabana David** grâce à la présence d'un autre personnage portant exactement le même nom: «On m'appelle Abahn. - Il s'appelle aussi Abahn, mais lui on l'appelle le juif.» (18) Ce glissement permet de mieux cerner l'identité profonde du personnage, comme dans le cas du glissement du "il" au "tu" dans **Hiroshima mon amour** qui permet de pénétrer l'Allemand à travers le Japonais.

⁴ *ibid.*, p105.

L'analyse du rêve de Stein montre que rêve et réalité se confondent. Puis ce rêve devient celui de Thor, et c'est alors que les deux hommes commencent à se ressembler au point de se confondre, et les images des deux femmes, Alissa et Elisa, glissent jusqu'à pouvoir n'être qu'une seule et même image.¹ Ces ressemblances physiques et ces glissements d'un personnage à l'autre permettent une circulation du désir. Car Alissa, Thor et Stein sont capables d'aimer, de comprendre, alors qu'Elisabeth ne l'est pas. Elle ne possède pas les yeux du désir, contrairement aux trois autres. Elle sait qu'il existe quelque chose qu'elle ne connaît pas, mais ne parvient pas à le voir: «Je ne comprendrais pas.»² Alissa et Stein se désirent mutuellement parce qu'il savent exister en l'autre, aussi bien qu'en eux-mêmes, cette possibilité d'amour. Ils voient le désir en l'autre à travers leur propre désir. C'est pourquoi Alissa comprend qu'Elisabeth ne peut aimer son mari: «Si vous l'aimiez, si vous l'aviez aimé, une fois, une seule, dans votre vie, vous auriez aimé les autres.»³ C'est pourquoi tous les dialogues et allusions concernant Elisabeth sont au conditionnel passé, alors que pour les autres, ils sont au présent. Ils se désirent, alors qu'elle aurait pu, si elle avait su. Ceux qui possèdent les yeux du désir détruisent l'hypocrisie des relations, du mariage, de la morale des amours interdites. Le désir détruit les barrières érigées par la société, les masques fabriqués par cette société. Ceux qui désirent - ou osent le faire - sont libérés, ils ont brisé les entraves, et ils essaient de détruire ce qui enchaîne les autres. Ainsi, Véra Baxter⁴ se fera libérer par son mari, et le chauffeur du **Camion** par l'auto-stoppeuse. Le chauffeur du camion représente la foule aveugle: «Il ne voit que si on lui commande de voir. Il ne voit plus rien de lui-même.»⁵ Mais la femme, l'auto-stoppeuse, joue le même rôle que l'écrivain: elle ouvre les yeux de ces

¹ On ne peut s'empêcher de penser ici à la célèbre phrase de Rimbaud: «Je est un autre.»

² *ibid.*, p96.

³ *ibid.*, p103.

⁴ Véra est aussi "verra". voir au futur. Le présent que vit la femme est sombre, sans lumière, dans l'absence de compréhension, mais l'invitation de son mari à puiser le désir hors du couple peut signifier apport de lumière, de voyance.

⁵ Marguerite Duras, *Le Camion*, p56.

autres que nous sommes tous et toutes: «Elle voit des choses derrière ses yeux.»¹

La relation frère-soeur est importante, voire capitale, très tôt dans l'oeuvre durassienne, bien avant **Agatha** ou l'amour incestueux, bien avant **L'Amant de la Chine du nord** où Duras décrit explicitement le lien passionné et ambigu qui la liait à son frère. La relation d'admiration, de passion, de tendresse, qui unit les soeurs et les frères dans l'oeuvre de Duras ne peut cependant pas durer, car elle est trop proche de l'interdit social. Il faudra donc qu'une séparation ait lieu. Très tôt, la mort entre dans l'oeuvre, modifiant la poétique (du regard) de l'autre, la réorientant. Dans **La Vie tranquille**, c'est le suicide du petit frère loin du réconfort de la soeur, à cause d'un autre amour impossible qui a tué celui-ci. Avant, Françoise était partagée entre une tendresse indéfinissable pour son frère Nicolas et un amour charnel pour son amant Tiène. Il faudra que son frère meure, et qu'elle prenne une distance physique pendant quelque temps pour savoir qui elle est, pour s'affirmer comme femme. Les équations établies jusqu'ici se transforment légèrement, même si les pôles et les facteurs de base restent inchangés. Le frère lui ressemblait tant qu'avant la séparation elle ne voyait que lui, confondant sa propre image et la sienne. Le frère, cet autre par excellence, cet alter-ego trop proche peut-être, était un miroir, un écran, mais venant brouiller l'image de départ. On pourrait le considérer comme un écran en négatif, d'une certaine manière, un écran noir oblitérant toute possibilité de lumière, ou peut-être d'éblouissement total, un trou noir qui aveugle, comme le conjoint de certains personnages tels que le mari de Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile** ou Jean Bedford dans **Le Ravisement de Lol V. Stein**. Le frère, s'il ne meurt pas, doit disparaître d'une manière ou d'une autre pour permettre toute possibilité d'épanouissement. C'est ainsi qu'Agatha, dans le texte du même nom, part. Si elle veut exister en tant qu'être unique, elle doit, en dépit de la passion qui les lie, s'éloigner de celui dont l'image se confond

¹ *ibid.*, p61.

avec la sienne. La convergence avec l'autre, dans ce cas, s'avère ainsi fatidique, funeste, puisque l'on atteint un point de ressemblance à ne plus voir.

Le personnage durassien recherche d'habitude en l'autre la partie manquante en soi, que ce soit la faculté de ressentir l'amour ou encore de préciser l'identité sexuelle ambiguë à laquelle il est confronté. Ceci est particulièrement visible dans des textes tels que **Les Yeux bleux cheveux noirs** ou **La Maladie de la mort**. L'autre est une sorte de miroir du vide en soi. Dans un phénomène de transfert, il va chercher chez l'autre ce qui lui manque pour devenir une image pleine. Aimer ne sera possible que lorsqu'il aura une certaine unité à l'intérieur de lui-même et qu'il lui sera donné, alors, de voir ce qu'il regarde. Le personnage pourra prendre ainsi non seulement conscience de son moi, mais aussi de sa sexualité. L'autre apparaît sur une sorte d'écran, un drap blanc posé à même le sol sous une lampe, tel le grand écran au cinéma illuminé par un projecteur. Dans **La Maladie de la mort**, l'écran du drap rejoint celui de la mer, que nous verrons plus loin, par le biais du mot "flaque", qui fait allusion à l'élément liquide: la femme est allongée sur la «flaque blanche des draps blancs.»¹ Le drap blanc, rappelant le rectangle blanc des **Aurélia Steiner**, se fait intermédiaire entre l'écran de cinéma et la page du livre, lieu de la création, de la vision, de la compréhension.

La présence de l'autre et sa faculté de voir entraînant la création d'une image différente du moi, se prolonge, une fois établie, au-delà du regard. Plus n'est besoin de regarder, car l'on peut voir les yeux fermés: «Je vois tes yeux derrière mes paupières.»² L'autre-miroir renvoie le reflet d'un soi-même qu'on ne connaissait pas, et il se perpétue dans la mémoire du moi, dans un rôle similaire à celui de l'écran noir que nous étudierons plus loin. Une fois l'image vue de l'extérieur née et inscrite sur l'écran noir des yeux fermés, l'imaginaire peut poursuivre seul le travail élaboré. Car une fois regardée, l'image reste gravée dans la mémoire des regardants: «Il la regarde pour toujours en une seule fois avant la fin de l'histoire d'amour.»³ Regarder est plus que jamais

¹ Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p30.

² Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p139.

³ *ibid.*, p192.

synonyme de garder en soi. De même, regarder remplace souvent l'acte sexuel devenu inutile: «Je me souviens mieux du regard de mon frère sur le corps nu que de ce qui avait eu lieu la veille.»¹

L'amour, en effet, peut être consommé et malgré tout garder son côté idéal, absolu, comme dans le cas d'**Hiroshima mon amour**, d'**Agatha**, ou de **L'Amant**, entre autres, mais c'est le fait que cet amour ne puisse pas survivre, à cause des conjonctures sociales, qui fait qu'il entre dans la catégorie des amours absolues, idéalisées, non des mariages-solitude, car le regard interrompu joue alors un rôle important. Le regard a eu lieu, il a servi de révélateur à la photo non développée sur la vision intérieure du personnage, mais il doit disparaître pour que le cheminement se poursuive de lui-même, avant de tomber dans une routine qui annulerait tout. Donc, le regard de l'autre est nécessaire pour permettre de prendre connaissance de soi-même, mais la présence physique doit être interrompue pour que le phénomène amorcé se poursuive intérieurement.

2. L'autre couple

De même que l'autre, par son regard, a permis au personnage durassien d'accéder à une certaine connaissance de soi, l'observation de l'autre couple, par un phénomène proche, va aider un couple incapable de faire face à l'histoire qui stagne devant lui, de progresser, de comprendre cette stagnation, de la dépasser, tout au moins virtuellement, et d'accéder à une meilleure connaissance de son propre couple. Mais cette fois, le mouvement du regard est contraire, car le couple de l'histoire va regarder l'autre couple, qui la plupart du temps n'en a pas conscience, pour se découvrir, alors que le personnage seul se découvrait dans le regard de l'autre, grâce à la participation active de l'autre. En observant un autre couple, dans un acte qui peut parfois se rapprocher du voyeurisme, le couple durassien cherche à vivre un amour par

¹ Marguerite Duras, **Agatha**, p51.

interposition dans la création d'un effet de miroir qui se superpose à un amour qu'ils ont vécu ou aimeraient vivre. En d'autres mots, ils inventent un amour auquel ils veulent croire: «Tout amour naît d'une histoire d'amour et le devient,»¹ écrit Youssef Ishaghpour. Il se trouve un besoin d'observer les autres pour se connaître, s'accepter ou pouvoir changer: «Le sentiment, vous en apprendrez l'existence de l'extérieur de votre vie. Ce sera très long avant d'arriver à votre conscience. Tout sera modifié autour de vous, et vous, vous chercherez encore pourquoi. Vous ne reconnaîtrez plus rien. Vous ne saurez plus rien. Jusqu'au jour où cette situation, vous la transformerez à votre tour dans un livre ou dans une relation personnelle.»²

Le glissement d'un amour à un autre, dans une circulation du désir, s'opère très tôt dans la vie de Duras, dans sa passion pour celui qu'elle appelle le petit frère, passion nourrie par la relation avec le Chinois et avivée par l'attirance ressentie pour Hélène Lagonelle, décrites respectivement dans **L'Amant** et dans **L'Amant de la Chine du Nord**. De même, plus tard dans le triangle amoureux vécu avec Robert Antelme et Dionys Mascolo: «Elle aime Mascolo dans l'amour d'Antelme et réciproquement, et eux deux s'aiment dans l'amour d'elle, comme le vice-consul aimera Anne-Marie Stretter dans l'amour de Michael Richardson.»³ Le couple en soi ne peut exister, du moins momentanément, que s'il est le reflet ou la continuation d'un autre couple, dans un mouvement de calque. L'observation des autres, leur histoire, vient alimenter celle que les personnages essaient de vivre, même si c'est toujours en vain. Mais au moins, cette observation, ce glissement, cette continuation permet aux personnages de comprendre l'histoire qui ne peut aboutir entre eux. Cette observation, seule, permet à l'histoire d'exister dans l'espace du texte durassien.

Duras déclare, à propos de l'écriture d'**Emily L.**, «J'ai fait correspondre un amour impossible, qui était celui que je vivais, avec cet amour parfait. [...] Cette contamination d'un amour par un autre, toutes ces

¹ Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain, De ce côté du miroir*, p273.

² Marguerite Duras, *Emily L.*, p138.

³ Alain Vircondelet, *Duras*, p102.

conjugaisons, tous ces rassemblements de passion qui font que le livre grandit toujours...»¹ Elle mêle donc, dans son roman, l'impossibilité de sa propre histoire avec celle qu'elle observe, opérant des glissements et faisant vivre ainsi son désir par interposition. Ne pouvant réussir à écrire sa propre histoire, qui n'en est pas une, elle invente celle des autres - on passe ainsi d'une poétique de l'autre dans ses rapports au moi qui regarde, à une poétique des autres, lieu complexe d'options à découvrir - en l'écrivant et comble ainsi le vide de la sienne. Il s'agit ici du couple qu'elle forme avec Yann Andréa, homosexuel et considérablement plus jeune qu'elle, et avec qui elle vit un amour que l'on pourrait qualifier d'abstrait. De nombreux critiques ont insisté sur la relation qu'entretenait Duras avec son frère, lors de leur adolescence, et qui était d'ordre incestueux, alors que personne à ma connaissance n'a souligné celle de la mère et du frère aîné, qui, à mon sens, l'était beaucoup plus, même si elle n'était pas véritablement "vécue". Mais le jeune homme remplace si bien le père disparu que c'est lui qui reposera aux côtés de la mère, dans un cimetière anonyme. Dans le texte *«Mothers»*, Duras écrit à propos de sa mère: «Ses dernières paroles ont été pour réclamer mon frère aîné. Elle n'a réclamé qu'une seule présence, celle de ce fils. J'étais dans la chambre, je les ai vus s'embrasser en pleurant, désespérés de se séparer. Ils ne m'ont pas vue.»² Il me semble que Duras, qui a tant critiqué la relation mère - frère aîné, la recrée avec un jeune homme qui pourrait être son fils, et par conséquent, avec qui elle ne peut consommer cet amour³. Ce qui explique peut-être la consommation excessive d'alcool, pour combler ce manque, pour compenser.⁴ Il semble que le choix - mais est-ce un choix? - d'un compagnon tel que Yann Andréa vienne justifier dans la vie de Duras la conception de l'amour, selon laquelle le

¹ Colette Fellous, «Duras-Godard», *Le Magazine littéraire* no 278, juin 1990, p48.

² Marguerite Duras, «Mothers», *Marguerite Duras*, p101.

³ Nous avons souligné plus haut la conception de la relation homme-femme selon Duras. Dans *Les Yeux bleux cheveux noirs*, elle écrit à propos des homosexuels: «Mais ce doit être là qu'on est le mieux, le plus à l'aise pour vivre le désespoir, avec ces hommes sans descendances qui ignorent être désespérés» (p31).

⁴ Il ne faut pas oublier que Duras appartient à une génération de femmes pour qui boire signifiait affirmer sa libération. Il est clair que pour un bon nombre d'entre elles, cette libération est devenue en fait un piège.

véritable amour ne peut qu'être abstrait, alors que tout amour vécu ne peut que se dégrader.

De nombreux personnages inventeront ainsi, dans l'oeuvre durassienne, la vie d'un autre couple pour en arriver à définir leur propre couple qui n'en est pas un et ne trouve pas d'expression possible sans cet apport de l'extérieur, sans cette référence par rapport à laquelle se définir: ils créeront, ou recréeront, l'histoire d'un autre couple pour vivre ou revivre autre chose. Ici encore, ils choisiront la personne qui devient idéale mais qui, en fait, n'est que support de l'amour abstrait, et qui vient justifier ce sentiment: «[...] cet amour que j'ai pour vous et dont je sais qu'il est illusoire et qu'à travers l'apparente préférence que je vous porte je n'aime rien que l'amour même.»¹ Il s'agit de l'amour de l'amour. L'observation de l'autre couple permet d'entretenir l'idée que l'amour absolu est possible, car de loin tout semble parfait, imitable. Ainsi, l'observation de l'autre couple permet au couple de départ de poursuivre son cheminement. Mais l'histoire n'a pas besoin d'être vécue, puisque celle que les personnages observent l'est: « [...] sa douleur [...] qui nous permettait à lui et à moi de vivre un sentiment d'amour sans en vivre l'histoire.»² Ceci, encore une fois, rappelle l'histoire du couple Duras - Andréa. Dans leur cas, la séparation n'est pas nécessaire, puisque leur amour est, par définition, impossible. En fait, ils vivent une sorte de séparation permanente dans leur union. Il s'agit plus de l'idée de l'amour, de son concept, que de l'amour même: «C'est à l'amour que l'on déclare son amour,»³ explique Duras à Xavière Gauthier. Les personnages qui ont connu cet amour-là savent que les personnages support du désir sont interchangeable. Pourtant, ils ne supportent pas l'acte de séparation, sorte de mort, aussi contradictoire cela puisse-t-il paraître. Mais la séparation est nécessaire pour que le désir circule, se renouvelle.

Vivre la vie des autres par procuration rend visionnaire: les personnages d'Emily L., par exemple, imaginent la maison et la vie d'Emily,

¹ Marguerite Duras, *L'Été 80*, p88.

² Marguerite Duras, *Savannah Bay*, p79.

³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p223.

le Japonais d'**Hiroshima mon amour** voit la cave de Nevers, Anne et Chauvin dans **Moderato Cantabile** voient la maison de l'autre couple, imaginent leur vie, ressentent leurs sentiments et vivent leur amour jusque dans sa destruction. C'est le fait d'être capable d'imaginer la vie de l'autre couple qui permet aux deux personnages d'exister l'un par rapport à l'autre.

Nous savons que l'amour absolu impossible qui est à l'origine de l'écriture durassienne refait surface comme un leitmotiv tout au long de l'oeuvre. Car «survivre à l'amour est un scandale, une tare qui frappe de relativité toute nouvelle rencontre, qu'il n'y a pas en réalité oubli et recommencement mais une continuité cachée par des occultations de la mémoire. Qui a véritablement connu l'amour doit en rester définitivement marqué,»¹ écrit Madeleine Alleins. Pour Duras, il n'existe pas une suite d'histoires les unes après les autres, mais il s'agit de la même histoire qui refait surface, car le temps est un gigantesque réservoir qui garde tout ce qui a été. On pourrait comparer son oeuvre à un palimpseste. Ce qui a existé une fois est gravé dans la mémoire pour toute éternité. Ainsi, comme nous l'avons vu, dans **Aurélia Steiner Vancouver**, la jeune fille recherche le père qu'elle n'a pas connu à travers des amants de passage qui ont l'âge qu'il avait au moment où il a disparu. Elle le rejoint à travers ces hommes qui eux, sont en vie, et peuvent lui ressembler: «Dans un monde où vous n'êtes pas en vie ils peuvent me tenir lieu de notre rencontre.»² Elle crée celui qu'il aurait pu être, et elle devient celle qui portait le même nom qu'elle, sa mère. Aurélia et ses amants prennent la place de ses parents, et ils recréent encore et encore ce qui a peut-être été la rencontre initiale: «C'est tremblante du désir de lui que je vous aime.»³ Le désir pour le marin rend possible le remplacement d'un amour par un autre, mais le désir ne dure pas et doit être réactivé: «Je les rassemble à travers vous et de leur nombre je vous fais.»⁴ Duras ne cherche-t-elle pas, encore une fois, à recréer l'enfance disparue, à faire ressurgir le père absent, à

¹ Madeleine Alleins, **Marguerite Duras Médium du réel**, p13.

² Marguerite Duras, **Aurélia Steiner Vancouver**, p128.

³ *ibid.*, p140.

⁴ *ibid.*, p140.

faire revivre la mère disparue? Yann Andréa ne ressemble-t-il pas au petit frère, mais aussi au père que la mère a connu jeune fille? Duras / Auréalia Steiner peuvent ainsi donner une raison d'être à leur propre couple, si couple il y a, en opérant un glissement du couple qui leur a donné vie à celui qu'elles essaient de créer.

De même, Claire Lannes dans **L'Amante anglaise**, rejetée par son amant de Cahors, garde en elle sa passion pour lui au-delà des années et de son mariage avec Pierre. C'est toujours habitée de l'amour pour le premier homme qu'elle épouse le second: «Je n'ai jamais été séparée du bonheur de Cahors, il a débordé sur toute ma vie.»¹ Ceci rappelle le calme apparent de femmes telles que Lol V. Stein qui vivent un mariage apparemment heureux alors que tout est resté suspendu dans le temps dans leur monde intérieur. Le fait qu'une personne ait connu la passion fait que cette passion reste en elle, au-delà de la rupture. Le changement de partenaire ne veut rien dire: «On aurait repris l'amour, Cahors, ensemble.»² Il en est de même pour la reprise de Nevers à Hiroshima. Et cette notion apparaît également dans **La Femme du Gange**: «Voix 1: Il l'aimait encore... / Voix 2: ... à travers l'autre femme, l'autre amour...»³ Il s'agit d'une résurgence du même amour, poursuivi en d'autres temps et lieux, avec une autre personne, ou peut-être avec la même personne qui aurait pris une autre forme, dans un phénomène de discontinuité, de transfert, de resurgissement. L'autre couple est toujours là dans le second, invisible, mais force motrice.

Ce glissement d'un couple à l'autre ne peut se faire que par le biais du regard. En effet, le seul lien véritablement vécu entre les personnages est ce qui passe par le regard, ce qui permet une disparité entre une imagination hyperactive et une grande passivité physique. Le regard est signe d'immobilité et il peut prendre des proportions d'envoûtement: Lol se contente de voir danser le nouveau couple, puis elle se contente de voir - ou plutôt d'imaginer - depuis le champ de seigle le couple qui est dans la chambre d'hôtel. Le regard

¹ Marguerite Duras, **L'Amante anglaise**, p159.

² *ibid.*, p174.

³ Marguerite Duras, **La Femme du Gange**, p130.

est débordement imaginaire; il signifie se souvenir ou imaginer - Lol peut ainsi se souvenir du couple qu'elle a formé avec Michael Richardson avant qu'il ne la quitte pour Anne-Marie Stretter, ou encore en imaginant Tatiana Karl et Jacques Hold, elle imagine que c'est elle qui est en train de se faire aimer. Le regard est hypnotisant. C'est uniquement lorsque le personnage ne regarde plus qu'il peut se concentrer sur lui-même et commencer à penser.

Car l'autre couple peut devenir le miroir de son propre couple que l'on ne voit pas, qui n'existe plus ou n'existera jamais: «Je vous aime dans l'amour de Michael Richardson. [...] Les histoires d'amour, vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça,»¹ déclare le vice-consul à Anne-Marie Stretter. Anne et Chauvin, dans *Moderato Cantabile*, en recréant une histoire qui n'est pas la leur, en révèlent beaucoup sur eux-mêmes. En prêtant des intentions aux autres, ils verbalisent leurs sentiments. Ils voient leur propre reflet dans le couple de départ. Le couple Anne-Chauvin arrive à se connaître en s'observant dans l'autre couple, qui devient une sorte d'extension d'eux-mêmes et de leurs désirs. Les personnages ne s'expriment que par suggestions, ou plutôt par auto-suggestions. Ils inventent en fait leur propre histoire, modelée sur une autre, au lieu de la vivre. Ils cherchent à voir, à comprendre leur propre situation en s'assimilant à d'autres qui leur ressemblent symboliquement. Le regard glisse sur tout, ne pénètre rien sauf peut-être l'inconscient, entre la nuit intérieure et les derniers reflets du couchant. Il tente de percer l'inconnu, de saisir l'insaisissable, il parle plus que leurs paroles qui tâtonnent dans l'obscurité du café. Il ne se passe rien à première vue, les dialogues semblent n'aller nulle part, mais tout existe dans les regards, depuis la possibilité de passion jusqu'à son anéantissement.

Il s'effectue, dans ces échanges visuels, une projection de l'imaginaire: «Le couple-reflet arrive à se connaître dans le miroir du couple-modèle,» écrit Yvonne Guers-Villate. «Grâce à la femme tuée, Anne Desbaresdes se rend compte du masochisme latent et de la force de sa sexualité aussi bien que de

¹ Marguerite Duras, *India Song*, p96-8.

son insatisfaction générale.»¹ Anne recrée l'anéantissement de l'amour avec Chauvin. Sa vie conjugale est usée, elle cherche une émotion vive pour s'oublier elle-même, pas pour vivre une vraie passion, mais elle recrée la mort de son désir dans la vie en se glissant dans cette histoire de crime. Sans Chauvin, Anne ne parviendrait pas à comprendre ce qu'est sa vie. Mais sans l'autre couple, elle ne parviendrait pas non plus à comprendre la profondeur de son alliance avec Chauvin et du rôle de celui-ci, ni la logique de son absence de couple avec son mari. Leurs paroles, reflets de leurs rêves les plus inconscients, s'ajoutent et les aident à progresser, nous l'avons vu, mais c'est avant tout l'autre couple, son sens emblématique, qui permet à leurs paroles d'assumer une pleine pertinence. Chacun pose sa pierre, et ensemble, ils bâtissent leur histoire impossible, croyant reconstituer celle - tout aussi impossible - des deux amants. Chauvin catalyse ce qui dormait en Anne: «Somnambule qui prendrait peur si elle était tirée prématurément de son sommeil, il faut la laisser s'avancer sous le couvert de cette histoire inventée qui lui sert de paravent et de modèle jusqu'au moment où l'imaginaire se révélera avoir été le pressentiment d'une plus profonde réalité.»² Chauvin est là pour faire verbaliser l'inconscient de Anne, se servant comme prétexte de l'histoire du couple malheureux. Il ne lui apprend rien, mais en lui servant de témoin d'une scène qu'elle n'a pas vue, il se contente de lui faire dire ce qu'elle sait mais ne serait pas parvenue à formuler sans lui - le tout, cependant, se modelant sur la perception de l'autre couple et la recréation de son histoire. En croyant inventer le monde intérieur des autres, ils créent le leur. Le langage dépasse l'action. En effet, rien ne se passe, ou presque, sinon au niveau de la création verbale, même si fragmentaire et souvent éliptique, d'une histoire qui n'en est pas une.

Si parfois le non-regard est aussi, sinon plus, clairvoyant que le regard, par contre parfois le regard est aveugle. Le couple de **Moderato Cantabile** est tellement pris au piège de sa propre histoire, véhiculée à travers celle de

¹ Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité de l'oeuvre durassienne*, p202.

² Madeleine Alleins, *Marguerite Duras, Médium du réel*, p72.

l'autre couple, qu'il ne voit plus le monde qui lui, les voit, comme à travers un miroir sans tain derrière lequel Chauvin et Anne se croient isolés. L'autre couple absorbe tout, les révèle à eux-mêmes tout en les aveuglant. Ils fixent sans voir, sans reconnaître. Le regard transforme, déforme. Au lieu de pénétrer l'objet regardé, de s'en approcher, le regard devient barrière. Chauvin et Anne font abstraction de la réalité immédiate parce qu'ils sont devenus des acteurs, jouant le rôle de ceux qu'ils essaient de faire revivre à travers leur amour impossible; ils ne reconnaissent pas leur entourage, comme s'ils étaient sous hypnose, ou déjà morts, car l'autre couple, d'une certaine manière, s'est installé en eux. Nous sommes ici très proches du film **India Song**, dans lequel les acteurs figurent des personnages disparus.

Nous retrouverons le même phénomène dans **Emily L.**, où les deux personnages de départ, qui observent le couple dans un café, inventent ensemble l'histoire: «Vous me dites que vous voudriez savoir encore sur les gens de l'Ile de Wight. Je vous dis que je ne sais presque plus rien. Vous dites que c'est vrai que vous non plus vous ne savez presque plus rien.»¹ Le principe sera le même dans **Yann Andréa Steiner**, alors que Duras et son ami essaient de recréer l'histoire, inexistante d'ailleurs, de Théodora Kats et du chef de gare². Dans **Emily L.**, le Captain regarde le vide avec autant d'insistance que s'il regardait une chose précise, parce que sa vie n'est plus que vide, néant. Les autres essaient de recréer ce que sa vie a été, ou aurait pu être, mais il n'existe plus vraiment déjà, depuis qu'il a brûlé le poème de sa femme, depuis que la lumière, donc l'amour, a disparu de sa vie. Emily est devenue depuis, par conséquent, «Celle aux yeux clos. [...] Celle qui regardait le sol.»³ Ivre, cette femme sans but ressemble à la narratrice qui, elle aussi, se noie dans l'alcool pour oublier l'impasse dans laquelle sa relation l'a acculée. C'est probablement à cause de cette ressemblance dans l'attitude que la narratrice l'a choisie, et aussi à cause de la passivité de l'homme, qui trouve son reflet dans le non-savoir du compagnon de la narratrice. C'est encore une

¹ Marguerite Duras, **Emily L.**, p146.

² Marguerite Duras, **Yann Andréa Steiner**, p43-5.

³ *ibid.*, p96.

fois en tentant de recréer la vie d'errance de l'autre couple, véritable catalyseur, en inventant donc l'histoire d'un couple inconnu, histoire infiniment malléable, que le couple d'observateurs, en l'occurrence Duras et Andréa, vont chercher à se connaître, à vivre une histoire qui ne faisait que stagner, en marge du monde, de sa logique.

Lol V. Stein va plus loin dans son assimilation à la vie de l'autre couple, puisqu'elle va jusqu'à vivre une aventure avec le narrateur du **Ravissement de Lol V. Stein** pour poursuivre un passé brisé violemment. Ainsi, elle pénètre l'autre couple, elle prend la place de l'autre, et pour que la substitution soit parfaite, elle n'hésite pas à emprunter son nom, Tatiana, dans ses étreintes avec Jacques Hold, dont le nom, dans un jeu de mot bilingue, ("to hold" signifiant tenir en anglais) indique bien qu'il est celui qui tient dans ses bras.¹ Cette histoire est également sans issue, car l'intention de Lol est de recréer un amour passé, avorté. Elle recherche son fiancé ravi dans l'inconnu qu'est Jacques Hold, et elle se substitue à Anne-Marie Stretter en prenant la place de Tatiana. Donc en fait, c'est le couple Richardson - Stretter qu'elle cherche à retrouver en se livrant à cette expérience, pour mieux se retrouver elle-même. Nous savons qu'elle a, d'une certaine manière, cessé d'exister au moment du ravissement, et dans cette nouvelle étreinte, elle pense pouvoir reprendre sa vie où elle l'avait laissée. Elle devient celle qui l'a remplacée, celle qui est aimée. Néanmoins, le besoin de retourner sur les lieux du crime, ou de la déchirure, est très fort, dans les deux cas, - le café où la femme a été tuée dans **Moderato Cantabile**, la salle de bal où Michael Richardson a rencontré Anne-Marie Stretter dans **Le Ravissement de Lol V. Stein** - pour s'assimiler au passé. Les aventures de Anne et de Lol ne sont pas de vrais adultères, mais la reconstruction d'un passé qui leur a échappé avant même d'être vécu. Lol avait cherché à prolonger le contact par le regard lors de la scène du bal, en regardant les nouveaux amants aussi longtemps qu'elle l'avait pu. Dès que le contact visuel avait été interrompu, elle avait été privée d'un

¹ Si l'on veut s'amuser à d'autres jeux de mots bilingues, l'on pourrait dire que le coeur de Lol s'est trouvé glacé comme de la pierre, pétrifié, Stein voulant dire pierre en allemand, et que celui de Jacques Hold est beau, car hold signifie beau en allemand.

sens indispensable, elle était devenue somnambule, automate. Privée du contact par le regard, elle avait été privée dans sa vie du désir, de l'envie d'aimer. Comme Anne, qui dans **Moderato Cantabile**, a eu besoin de l'histoire d'un autre couple pour comprendre la sienne, Lol a besoin de voir dans la rue le couple Jacques Hold - Tatiana Karl pour retrouver - ou recréer - celle du couple qu'elle aurait dû former avec son fiancé. Comme l'écrit Dorothy Kelly, la danse a pris le sens, pour Lol, de l'identité sexuelle libérée, ce qui explique son besoin de revoir la salle de bal.¹

Dans les cas que nous venons de voir, il est clair que c'est la vue de l'autre couple qui vient réveiller les observateurs, qui vient révéler l'image profonde de leur propre couple, ou plutôt absence de couple. La capacité de regarder est la condition essentielle pour que le lien avec l'autre couple puisse avoir lieu. Car, comme nous le savons, c'est le regard qui permet au désir de naître, puis de circuler. Dans **Le Vice-Consul**, Charles Rosset, loin d'Anne-Marie Stretter, «se trouve à la fois privé d'elle et privé de désir.»² Par un glissement homonymique, "envie" signifie être "en vie", et la privation de désir aboutit à une sorte de mort symbolique, tout au moins de sommeil, d'abstraction au monde. Ainsi le frère d'Agatha «pouvait mourir d'être privé d'elle.»³ Le regard maintient le contact, le désir en vie. Le vice-consul, dans le roman du même nom, est incapable d'aimer, comme l'homme de **La Maladie de la mort**. Ne pas savoir aimer, c'est être privé de vie. Ainsi, il est décrit comme «cet homme au regard mort»⁴ ou encore, on dit de lui qu'«il n'a pas de regard.»⁵ Ceci s'explique par: «Il a un regard difficile à supporter. On dirait qu'il attend de la douceur et peut-être de l'amour.»⁶ Ce regard sans vie rappelle celui des personnages venus trouver le juif dans **Abahn Sabana David**: «L'homme est maintenant assez près pour bien les voir. Il voit: ils

¹ Dorothy Kelly, **Telling glances: voyeurism in the French novel**.

² Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p202.

³ Marguerite Duras, **Agatha**, p65.

⁴ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p119.

⁵ *ibid.*, p132.

⁶ *ibid.*, p140.

n'ont pas de regard.»¹ Le regard de David «derrière d'épaisses paupières, invisible»², rappelle celui du vice-consul. Si des personnages comme le vice-consul ou l'homme de **La Maladie de la mort** sont quasi morts, c'est qu'ils sont avant tout privés de lumière, de la capacité de voir, donc d'aimer. S'ils avaient pu se découvrir dans le regard de l'autre, puis trouver le reflet du couple qu'ils essaient de former dans un autre couple, ils auraient pu sortir de leur impasse. L'intelligence se serait alors manifestée dans leur regard, et celui-ci serait devenu supportable pour les autres.

Lol s'éveille au monde qui l'entoure, après dix ans d'abstraction, en entendant son amie d'enfance, Tatiana Karl, dire à son amant à propos d'elle, qu'elle était probablement morte, c'est à dire plus "en vie", vivant une vie privée de désir. Alors, comprenant ces paroles, Lol veut essayer de retrouver ce désir perdu en regardant les amants s'aimer, en tentant de retrouver en elle le désir endormi, mais en vain, car il est impossible dans l'univers durassien de survivre à l'amour: «Le désir, pour éterniser l'instant, souhaite que nul ne se relève indemne de la petite mort de la volupté, mais en demeure à tout jamais marqué, impropre à recommencer,»³ écrit Madeleine Alleins. Nous assistons à un dédoublement du temps et à un glissement mental. Observer l'autre couple, ici le couple adultère, aide Lol à poursuivre son cheminement. Ce qu'elle voit l'aide à agir, et elle tente de prendre la place qu'elle n'a pas su prendre autrefois. Ceci assure une continuité à une histoire sombrée dans l'oubli en apparence. Mais en Lol, tout a mûri lentement, invisible. En regardant la fenêtre de l'hôtel où les amants se trouvent, Lol cherche peut-être à annuler la vision qui la poursuit depuis dix ans. Et en prenant la place de Tatiana, peut-être ose-t-elle prendre la place d'Anne-Marie Stretter. Pour Lol, les événements deviennent interchangeables et les personnes relatives, car l'autre couple est en soi le révélateur, la condition de prise de conscience de l'identité du moi, le retour de la vision effacée. Les personnages deviennent d'abord autres pour enfin redevenir eux-mêmes.

¹ Marguerite Duras, **Abahn Sabana David**, p8-9.

² *ibid.*, p10.

³ Madeleine Alleins, **Marguerite Duras, Médium du réel**, p82.

Dans **Hiroshima mon amour**, le dédoublement est temporel et lié à la mémoire.¹ Là, de même que plus tard dans **Emily L.**, le passage au "je" se fait par l'entremise du concept de l'autre couple. Le Japonais joue le rôle de l'Allemand disparu pour faire revivre, ou plutôt survivre, rejaillir, la passion. Il déclare en effet à la Française, à la place de l'Allemand: «Je vous aimais.»² Chez Anne, l'expérience dévoile le moi profond, et chez la Française, elle fait ressurgir le moi oblitéré par la douleur: «Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé... le goût d'un amour impossible.»³ Le couple nouvellement formé n'existe que dans le reflet, et grâce au couple disparu, celui que la femme avait formé avec son premier amant. Ce couple oublié est donc essentiel dans le présent de celui qui existe pour un moment. Il en est le moteur. En même temps, ce couple éphémère d'Hiroshima se doit de vivre un amour pour venir terminer, comme pour Lol, une trajectoire brusquement interrompue, pour survivre à la mort du désir absolu. Les deux hommes n'ont pas besoin de se ressembler physiquement, car c'est le rôle qu'ils jouent et le désir qu'ils génèrent qui permet à l'histoire d'exister.

L'interdit de l'amour d'Hiroshima, qui est en fait un adultère, fait ressortir l'interdit de l'amour de Nevers sous l'occupation, puisque la jeune fille aimait un ennemi. Les deux histoires, d'une certaine manière, se ressemblent. Alors que l'histoire de Nevers semblait oubliée, elle était en fait en sommeil, entre parenthèses, prête à ressurgir. L'amour était là, tapi dans l'ombre de l'oubli, comme une braise sous la cendre qui ne demande qu'à se rallumer. Il s'agit plus de la continuité d'un même amour que du recommencement d'un autre. Rien n'avait véritablement été oublié, mais avait été rangé dans un espace invisible au-delà de la mémoire, pour conserver intact

¹ Cette histoire trouve un écho étrange dans **La Constellation du cygne** de Yollande Villemaire (1985). Danielle Fournier écrit à propos de ce roman: «Il s'agit de l'impossibilité amoureuse entre un homme et une femme, impossibilité accrue par le "besoin" des personnages de relier cette histoire présente à un autre récit, un récit antérieur, celui pertinent au sens de "l'autre vie" et de la pensée magique» (*Moebius*, no 26, p120). Villemaire a utilisé la réincarnation là où Duras utilise le rejaillissement de la passion par glissement, par interposition.

² Marguerite Duras, **Emily L.**, p138.

³ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p110.

ce qui a été. Rien n'avait été effacé ou détruit, mais seulement caché. Ainsi, invisible, le souvenir caché ne peut être touché par les autres. Il reste intact, présent dans son invisibilité.

Dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, Jacques Hold, en prolongeant le geste de Michael Richardson, raccorde le passé de Lol avec le présent en comblant le temps psychologique vide laissé par la perte du premier amour. Ainsi s'opère la réunification psychique entre le passé et le présent, («Lol dévisage sa jeunesse avec curiosité.»¹) et cela entraîne un dédoublement: Lol est celle que Jacques Hold aime et aussi celle qu'il abandonne, d'où l'utilisation du nom de Tatiana par Lol pour produire un glissement des deux noms des amies: «... il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle-même [...] et dans les deux noms qu'elle se donnait: Tatiana Karl et Lol V. Stein.»² De même, comme nous l'avons vu dans **Hiroshima mon amour**, le Japonais parle au nom de l'Allemand, prenant sa place, jouant son rôle, dans un phénomène identique de glissement: «- Quand tu es dans la cave je suis mort?»³ Un couple devient le reflet de l'autre, sa résurgence dans le temps psychologique des personnages, et nul n'est besoin qu'il y ait recreation parfaite pour que le passage réussisse. D'autant plus que les histoires ne ressurgissent que pour sombrer à nouveau dans l'oubli. Non seulement le couple devient le reflet de l'autre, mais les deux ne font plus qu'un. Il se forme une sorte d'amalgame, un tout difficilement déterminable, où tout glisse pour pouvoir exister.

Le drame de **Moderato Cantabile** était quelque peu différent car l'histoire de l'autre couple était extérieure, mais une sorte de calque s'était produite. Une mort symbolique fait suite à la mort réelle, alors que dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, l'amour suit l'histoire; c'est un acte physique et mental à la fois, le lieu de la résurgence d'un passé exorcisé et l'épanouissement d'un présent souhaité, même si la scène est unique et ne

¹ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p178.

² *ibid.*, p189.

³ *ibid.*, p87.

semble pas s'ouvrir sur un quelconque avenir. Elle devait avoir lieu pour terminer l'acte inaccompli d'autrefois, dans un dédoublement. C'est pour Lol un acte de continuité au sein d'un autre couple. C'est en fait un accomplissement symbolique du passé. Jacques Hold permet à Lol de boucler une boucle, de renouer avec son passé, de retrouver celle qu'elle avait cessé d'être à un certain point: «Voici venue l'heure de mon accès à la mémoire de Lol V. Stein.»¹ Cet instant est le même que celui où le Japonais prend la parole au nom de l'Allemand. Il n'y a plus de différence, l'espace d'un instant, entre le couple de départ et celui d'arrivée. Il en est de même pour la Française d'Hiroshima, alors que Anne et Chauvin établissent une reconstitution imaginaire. Ils scellent leur liaison symbolique par un baiser rapide - «Elle s'avança vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre. Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait.»² - et font coïncider la recreation imaginaire du crime passionnel qui a déclenché leur aventure. («- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin./ - C'est fait, dit Anne Desbaresdes.»³) Il s'agit d'une identification avec l'autre couple, d'un acte d'interchangeabilité dans lequel les personnages peuvent vivre jusqu'au bout une histoire qui n'est pas vraiment la leur, mais qui leur ressemble et leur permet de se révéler.

Ainsi les personnages vivent très souvent leur amour sans le vivre, en parlant d'un autre amour. Le mot se substitue à l'acte: «Une dernière fois, supplia-t-il, dites-moi,»⁴ demande Chauvin à Anne. Ou encore: «Parle

¹ *ibid.*, p175.

² Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, p112. Depuis la scène initiatique vue au cinéma dans *Un Barrage contre le Pacifique*, (p261-2) où Suzanne voit une femme couchée sur un homme mourant, l'image revient sans cesse: dans *Hiroshima mon amour* (p44) où la Française s'allonge sur le corps de l'Allemand; dans *Moderato Cantabile* (p23-5) où l'homme tue par passion et se jette sur la femme agonisante, par exemple. Il est difficile de séparer le corps mort de l'être aimé du sien vivant. Ainsi dans *L'Amant* quand le petit frère meurt: «Il m'a tirée à lui et je suis morte» (p128). Et dans *Outside* elle écrit à propos du même sujet: «On est le même corps étranger, ensemble, soudés» (p279). Cette mort-là est aussi virtuelle que celle d'Anne dans *Moderato Cantabile*.

³ *ibid.*, p114.

⁴ *ibid.*, p149.

encore,»¹ déclare le Japonais à la Française. Les personnages ne peuvent ni s'avoir ni savoir, alors ils se mirent dans l'histoire des autres. Comme leur histoire est basée sur une autre, contemplée à travers le miroir / télescope de leur imagination et de leurs paroles, et que l'image ne renvoie en fait qu'un amour mort, telle une étoile éteinte depuis plusieurs années-lumières observée par un astronome, il est clair que le second amour ne peut pas, lui non plus, durer - et ceci, paradoxalement, malgré la connaissance obscure qu'engendre le regard vers l'autre couple. Une séparation, mort virtuelle, s'impose donc, en dépit de l'interpénétration des deux couples.

Regarder un autre couple peut signifier chercher dans ce couple celui dont on a fait partie, et qui n'est plus, comme nous l'avons vu par exemple dans le cas de Lol. Ainsi Maria, dans **Dix Heures et demie du soir en été**, regarde de loin, puis imagine, son mari et son amie à l'aube de leur amour: «Elle voudrait voir se faire les choses entre eux.»² Elle cherche, à travers le regard, à revivre ce qu'elle a vécu avec Pierre, par interposition. Voir l'autre couple est voir le désir qu'il porte en lui, rester en contact avec ce désir et le laisser circuler des autres à soi. Dès que le contact est rompu, l'amour est mort. D'ailleurs, l'expression "c'est fait" désigne souvent l'acte sexuel dans les textes durassiens, alors que dans d'autres textes il fera allusion à la mort, au moment du passage de la vie à la mort. Consommer l'amour physiquement signifierait donc anéantir le désir. Duras transforme l'acte en une fin. Maria dit, pendant que les autres sont sur le point de faire l'amour: «Ça va être fait. Dans une demi-heure. Dans une heure. Et puis la conjugaison de leur amour s'inversera.»³ C'est comme si tout amour, une fois consommé, était consumé, était voué à s'éteindre, inévitablement. «Le désir de voir n'est peut-être pas si différent du désir de mort,» écrit Madeleine Borgomano. «Maria, tout en constatant la fin de son histoire avec Pierre, attend aussi et espère peut-être la fin de l'histoire, à peine commencée, de Pierre et de Claire.»⁴

¹ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p104.

² Marguerite Duras, **Dix Heures et demie du soir en été**, p138.

³ *ibid.*, p169.

⁴ Madeleine Borgomano, **Duras, une lecture des fantasmes**, p128.

Dans les nombreux cas de glissements d'un personnage à un autre, d'un couple à un autre, l'exemple le plus confus est l'étrange relation qu'entretiennent les personnages de **Détruire dit-elle**. Non seulement les deux femmes se ressemblent jusque dans leurs noms, non seulement les deux hommes sont «les amants d'Alissa»¹, même si une des deux relations n'est que symbolique; par l'interposition du regard, l'un des couples fait ce que l'autre ne peut pas faire. Quand Max est avec Elisabeth, Alissa ne peut regarder et demande alors à Stein: «Regarde, Stein, regarde pour moi.»² Aussi, Max qui songe à écrire un livre dit: «Stein, regarde pour moi. Je décrirai ce que Stein regarde.»³ Stein devient les yeux des autres, la caméra qui enregistre ce que les autres doivent savoir ou ressentir. Il est leur contact avec le monde extérieur. Et Alissa ajoute: «Stein écrira. Alors nous n'avons pas besoin d'écrire.»⁴ Les individus se superposent, se complètent, même dans la création, chose intime pourtant. Le "je" devient un "nous" collectif et universel. Les personnages sont complémentaires et ne forment plus qu'un. La notion même de couple cède à une structure plus flexible, à une définition plus souple, plus ambiguë. Ainsi, Stein console Alissa, la femme de Thor, dans un acte de complémentarité, ou, presque, d'interchangeabilité. L'un peut se substituer à l'autre: «Max Thor paraît en proie à un profond repos depuis que Stein est arrivé.»⁵ Ceci est possible grâce aux affinités complémentaires des personnages et des couples: Stein et Max Thor s'équilibrent, Alissa et Elisabeth se complètent. Yvonne Guers-Villate y voit le signe d'une structure quasi jungienne: «Jung a appelé "animus" et "anima" les principes masculin et féminin du subconscient humain dont l'équilibre ou le déséquilibre causent santé psychique ou désordres mentaux. Stein, dont l'anima (toutes les tendances féminines de réceptivité à l'irrationnel, de discernement dans les désirs cachés du subconscient) est très forte va aider Thor chez qui l'animus

¹ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p93.

² *ibid.*, p77.

³ *ibid.*, p47.

⁴ *ibid.*, p46.

⁵ *ibid.*, p40.

(rationalité, logique) est trop prépondérant.»¹ Ainsi, les personnages et les différents couples qu'ils forment étant interchangeable, le désir peut circuler librement de l'un à l'autre. Aimer une personne signifie être capable d'aimer les autres. Les personnages tentent de détruire en Elisabeth ce qui l'empêche d'entrer dans leur monde, ce qui l'empêche d'aimer: «- Vous savez, dit Alissa avec une incomparable douceur, vous savez, nous pourrions, vous aussi, vous aimer. / - D'amour, dit Stein. / - Oui, dit Max Thor. Nous le pourrions.»² Cette circulation du désir, à travers la réciprocité structurale des autres couples, permet de passer de la confusion à la fusion. Cette fusion est évidente surtout dans le glissement des noms des deux femmes - Alissa et Elisa³ - et dans le fait que Stein et Max se considèrent tous deux comme les amants d'Alissa, comme nous l'avons déjà mentionné. Il s'agissait du même processus dans la fusion qui s'opérait en Lol dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, quand elle se confondait elle-même avec Tatiana Karl, en qui elle avait reconnu la sensualité, alors que chez elle, la sensualité s'était endormie.

La ressemblance physique n'est pourtant pas nécessaire pour qu'il y ait effet de miroir d'un personnage à un autre ou d'un couple à un autre. Le Japonais d'**Hiroshima mon amour** ne ressemble pas à l'Allemand. Jacques Hold ne ressemble pas à Michael Richardson, et l'on pourrait en nommer bien d'autres. Les hommes ne se ressemblent pas mais leurs voix sont porteuses du même amour: «Je te rencontre. Je me souviens de toi,»⁴ déclare le Japonais. Un transfert d'amour s'est opéré, ou plutôt, l'amour continue à travers d'autres personnages. Il s'opère une continuité de la même histoire, et le passage d'un protagoniste à un autre passe presque inaperçu. Ils parlent le même langage, dans un même souffle, l'un venant terminer la phrase commencée par l'autre. La ressemblance est ailleurs, moins physique que psychologique, affective, métaphorique: «Vous vous ressemblez. [...] C'est toujours émouvant, les

¹ Yvonne Guers-Villate, **Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne**, p155.

² Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p121.

³ Ceci rappelle le roman d'Hélène Ouvrard, **La Noyante**, dans lequel les personnages féminins se ressemblent jusque dans leurs noms: Léonore et Eléonore.

⁴ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p35.

ressemblances entre les femmes qui ne se ressemblent pas.»¹ C'est l'ouverture, la possibilité qui sont importantes, le fait qu'un couple vienne se substituer à un autre dans un glissement quasi invisible pour poursuivre, achever une histoire laissée en suspens. Comme attirée par un aimant, Lol suit les amants Tatiana Karl et Jacques Hold dans la rue comme elle aurait aimé suivre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. Elle est aveugle et ne sent que le désir entre eux, et il s'ensuit son propre désir pour eux. Elle suit l'amour, non les gens. Elle suit l'amour de l'autre couple pour tenter de s'y coller, d'y calquer sa propre histoire. Peu importe qui en est le support. Il n'y a pas vraiment de transfert de personne à personne, mais l'amour est transféré, et c'est cet amour que Lol ou la Française, par exemple, reconnaissent.

Certains personnages, comme nous l'avons vu, s'unissent avec d'autres pour faire revivre des personnages disparus, pour les recréer. Dans le cas d'Aurélia Steiner, il s'agit non pas de recreation, mais de création, car elle veut donner vie à un couple qu'elle n'a pas pu connaître, qu'elle ne se souvient même pas avoir vu, mais qu'elle imagine. Dans **Aurélia Steiner Vancouver**, la jeune fille s'unit avec le marin pour faire revivre cet autre couple que sont ses parents - et ici le rôle de l'autre couple se modifie, s'inverse, car le reflet ne peut être qu'inventé et non pas reconnu, copié: «Le corps offert sert de relais pour recréer et consacrer l'amour des parents défunts en l'incarnant dans les désirs profonds de leur fille,»² écrit Yvonne Guers-Villate. De même, dans **Agatha**, le frère et la soeur devant se séparer à cause de la nature incestueuse de leur relation, restent en communication par l'intermédiaire de la répétition d'un mot magique connu d'eux seuls. De plus, ils seront ensemble par le biais du nouvel amant de la jeune fille: «Agatha et Aurélia se servent de leur corps en proie au désir pour communiquer avec l'absent qu'elles recèlent dans leur être intime ou leur subconscient.»³ Là encore, la notion même de l'autre couple subit une transformation subtile dans

¹ Marguerite Duras, **Emily L.**, p131.

² Yvonne Guers-Villate, **Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne**, p231.

³ *ibid.*, p.231.

le kaléïdoscope durassien des relations amoureuses. Comme c'était le cas pour la Française d'**Hiroshima mon amour**, qui prolongeait l'existence d'une relation disparue en s'unissant à son nouvel amant, Aurélia retrouve celui qui n'est plus l'espace d'un instant. Il ne s'agit pas ici d'un amant mort, mais du père qu'elle a perdu, et elle devient la mère, donc amante de cet homme disparu. Ainsi, la notion d'autre couple, dans sa double complexité, joue le même rôle que plus tôt: «Vous êtes celui qui n'aura pas lieu et qui, comme tel, se vit. De tous vous ressortez toujours unique, inaltérable amour.»¹ Ce phénomène d'interposition permet une continuité du même amour, d'un couple à l'autre, qui est le seul possible dans son impossibilité. D'ailleurs, dans **Le Marin de Gibraltar**, au moment où le transfert s'effectue entre le marin quasi mythique et le narrateur, Anna déclare: «Certains jours je me demande si je n'ai pas complètement inventé, inventé quelqu'un à partir de lui.»² Ici, l'image de départ est presque oblitérée par l'image d'arrivée, mais son contenu émotionnel reste le même. L'histoire du premier couple est essentielle pour que celle du second puisse avoir lieu. Ceci explique qu'Anna continue encore et encore sa recherche, même si elle a accepté le narrateur dans sa vie, même si elle sait que le marin est introuvable, - et probablement aussi parce qu'elle sait qu'il est inexistant et ne viendra pas défaire le couple nouveau, - car cette quête est la source originelle du désir, et sans cette poursuite du marin, le désir entre elle et le narrateur s'épuiserait.

L'autre couple, qu'il soit mythique ou non, est donc le moteur du nouveau couple. Que ce soit dans un acte de quasi voyeurisme, d'observation, de recreation ou de pure création, il vient donner un modèle-reflet aux personnages sans histoire, leur donner une raison d'être, vient motiver leur union, et aussi en prescrire l'avènement. Comme dans le cas de l'autre personnage, celui de l'autre couple, à travers le regard, apporte un savoir non-dit au couple en dérive. Les amants ne se possèdent, ne s'ont, qu'à travers une histoire qui n'est pas vraiment la leur. C'est, encore une

¹ Marguerite Duras, **Aurélia Steiner Vancouver**, p157.

² Marguerite Duras, **Le Marin de Gibraltar**, p167.

fois, à travers le médium du regard, que peut s'opérer les glissements d'histoires, et le savoir à la fois intuitif et ambigu, révélateur et aveuglant, qu'elles portent en elles.

3. Les miroirs

Après l'autre dans le regard duquel l'on apprend à se voir, après l'autre couple venant offrir un reflet de ce que sa propre histoire pourrait être, les miroirs au sens propre viennent jouer un rôle important dans l'oeuvre durassienne. Leur usage est en effet très fréquent. Il s'agit souvent de création en trompe-l'oeil, comme c'est le cas dans le film **India Song**¹, où l'on ne sait plus très bien où s'arrête la réalité et où commence la fiction, quelle est l'image réelle et l'image reflétée². Les miroirs sont «comme des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort.»³ raconte Duras à Michelle Porte. Ils créent un doute entre la présence et l'absence, l'apparence et la réalité, un décalage entre le personnage et ce qu'il représente: «Les miroirs ne font que répéter.»⁴ écrit Viviane Forrester. Ceci confirme bien le fait que tout est redondance dans l'oeuvre durassienne, depuis les personnages qui se confondent dans la résurgence de leurs histoires, jusqu'aux images qui jalonnent les livres et viennent redoubler les éléments qui les peuplent. Cette duplication intérieure est également présente dans les romans de Robbe-Grillet, comme le souligne Bruce Morrissette.⁵ La présence de miroirs sur l'écran, dans **India Song**, crée une double impression: l'écran symbolique s'inscrit sur l'écran réel, ce qui annule la réalité des personnages et de leur histoire. achève une histoire qui l'était déjà avant d'être commencée. Ce double effet

¹ Dans **L'Année dernière à Marienbad** d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, deux grandes scènes de théâtre sont des images en miroir.

² Ceci rappelle le film **Orphée aux enfers** de Jean Cocteau, dans lequel le miroir est l'écran à traverser pour passer de l'autre côté, pour passer de la vie à la mort, de la réalité à l'imaginaire, au fantastique.

³ Marguerite Duras et Michelle Porte, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p77.

⁴ Viviane Forrester, «Territoires du cri», **Marguerite Duras**, p171

⁵ Bruce Morrissette, **Les Romans de Robbe-Grillet**, p117.

permet de prolonger l'image dans un reflet de l'infini. Ceci aide à la création d'un autre effet, celui du décalage entre ce qui se dit (le "film des voix") et ce qui se fait /s'est fait (le film des images). Les miroirs rappellent ainsi, par cette fonction de discontinuité, le rôle de la mémoire qui oblitère et fait ressurgir les fragments d'une vie. Ce doute est accentué par l'effet créé par la photo d'Anne-Marie Stretter posée sur le piano, car dans son cadre, elle ressemble à un film arrêté, et cette photo a été prise du vivant de la femme, alors que les images dans les miroirs reflètent, dans leurs mouvements, malgré leurs lèvres serrées et leurs poses statuaire, des figures représentant des personnes qui ne sont plus. Les images du présent et du passé sont présentées simultanément. Le passé et le présent ne se succèdent pas mais coexistent, de même que l'histoire passée de la femme d'**Hiroshima mon amour**, et celle vécue avec le Japonais, coexistent: «L'immense miroir [...] fait vaciller la représentation en autorisant des éclipses mouvantes de l'image, en créant l'incertitude, le quiproquo, l'abandon à l'image fautive reçue pour vraie, à l'image vraie, mais séparée et comme absente. Cette profondeur encadrée qui fait se confondre la trace et l'origine, opère la jonction d'espaces habituellement distincts.»¹ écrit Danielle Bajomée à propos d'**India Song**. La vie est figée dans son cadre, alors que le film et les miroirs recréent une double figuration de personnages disparus²: «MD: C'est l'axe du film, le miroir. XG: Ils sont là, avec une très grande présence, et ce n'est jamais eux.»³ Dionys Mascolo écrit: «Toute l'action du film se passe hors champ. A aucun moment nous ne sommes au présent. Ce qui a lieu sous nos yeux se donne d'emblée pour un simulacre. [...] Ces comédiens n'incarnent pas, ne font que signifier à distance, ou symboliser, ceux par qui advinrent réellement les choses évoquées.»⁴ Le film est le reflet d'une histoire déjà finie, il en est une sorte de miroir. Et comme dans tout jeu de miroir, ce que l'on croyait unique se trouve répété. La logique

¹ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p140.

² Dans le film reprise, **Son nom de Venise dans Calcutta désert**, le miroir est brisé. Cette fois, tout est fini, la destruction ne peut aller plus loin. Le processus de déconstruction a atteint son comble.

³ Xavière Gauthier, «Dépossédée», **Marguerite Duras**, p81.

⁴ Dionys Mascolo, «Naissance de la tragédie», **Marguerite Duras**, p153.

du miroir durassien repose d'abord ainsi sur trois principes: il répète l'image en l'enregistrant comme une mémoire, il en prolonge l'existence tout en jetant un doute sur sa véritable présence, et il crée, déjà, un effet de cinéma.

Le vice-consul regarde Anne-Marie Stretter dans un miroir avant d'établir un contact avec elle, dans une scène similaire à celle où Jacques Hold regardait Lol à travers une porte-fenêtre dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**. Il est d'abord difficile de distinguer s'il s'agit de l'image ou de son reflet. Cet effet va de pair avec la rupture image-son et acteurs-voix. De plus, il n'y a pas de coïncidence entre les paroles de souffrance, de cris scandaleux du vice-consul, de cris de la mendicante, et la beauté des décors, l'élégance et les couleurs vives. De même que l'effet de l'image et son reflet, le film remet en question la correspondance image-son et corps-voix: «Les miroirs hantent l'univers durassien et participent aux jeux spéculaires (retournements et dédoublements, illusions entre réalité et fiction, disparition et surgissement, réfractions et diffractions, vertiges), aux mises en abyme, à l'aquatisation du monde: entre mer, baie et miroir, des corps et des images de femmes glissent entre les surfaces, y réaffleurent, plus vraies et plus troublantes que dans la réalité,¹» écrit Chantal Théry. C'est ainsi que Duras dit, à propos d'**India Song**: «La performance, fantastique, de Delphine Seyrig dans *India Song*, c'est qu'elle ne se présente jamais à nous comme étant celle nommée Anne-Marie Stretter, mais comme son double lointain, contestable, comme dépeuplé.»²

Lol, dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, prisonnière de son monde sans lumière, éprouve un désir de libération à l'idée de la mer - et nous verrons plus loin qu'eau peut être synonyme de liberté -, mais c'est d'abord à travers un miroir qu'elle saisit cette image, et le lien entre le signifié et le référent n'est pas encore très net chez elle: «L'autre soir, c'était au crépuscule, mais bien après le moment où le soleil avait disparu. Il y a eu un instant de lumière plus forte, je ne sais pas pourquoi, une minute. Je ne voyais pas

¹ Chantal Théry, «Marguerite Duras: la mémoire étoilée ou l'intime de l'éternité», **Francofonie** 12, p30.

² Marguerite Duras, **Outside**, p174.

directement la mer. Je la voyais devant moi dans une glace sur un mur. J'ai éprouvé une très forte tentation d'y aller, d'aller voir.»¹ Mais elle se contente de regarder cette vision qu'elle ne peut pas encore atteindre, car son évolution psychologique ne lui permet pas d'aller au-delà d'un certain point dans ses actions: «Non. J'en suis sûre, je ne suis pas allée sur la plage. L'image dans la glace était là.»² Au lieu de voir son propre reflet dans le miroir, elle perçoit l'image de la mer, qui s'associe automatiquement à celle de la mère, dans un désir de retour aux sources: «Expérience / limite toutefois, car cette image venue à la place de la sienne les confond au lieu de les constituer mêmes et autres dans une sorte de décalage. [...] La glace est oubliée comme surface résistante pour se transformer à nouveau en volume liquide.»³ Le miroir devient ainsi lieu de mouvance, de rêve et de réalisation à la fois, d'identification et d'effacement.

Le miroir - la glace - joue en effet plusieurs rôles. Tel un écran de cinéma, il permet au personnage de se voir de l'extérieur comme ce dernier verrait un acteur évoluer; pouvant ainsi saisir sa propre image vue de l'extérieur, le personnage apprend à se connaître de la même connaissance que les autres ont de lui. Mais il va plus loin. Reconnaître son image telle qu'elle est mène à reconnaître sa personnalité telle qu'elle est devenue. Les scènes de miroir chez Duras sont hautement symboliques: elles permettent aux personnages de se faire face, de faire face à une situation qu'ils n'arrivaient pas jusqu'alors à affronter, malgré le caractère impalpable du reflet. C'est le cas de François dans **La Vie tranquille**, de l'homme des **Chantiers** ou de celui de **La Maladie de la mort**. Ces scènes de miroir permettent de communiquer avec les autres, comme nous le verrons dans **Détruire dit-elle**. Et dans **Agatha** ou **Aurélia Steiner Vancouver**, nous verrons que le miroir rejoint de nouveau le rôle de la mer, par le biais de la polysémie du mot glace. De

¹ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p152.

² *ibid.*, p152.

³ Marcelle Marini, **Territoires du féminin avec Marguerite Duras**, p43.

plus, le miroir devient une sorte de puzzle reconstitué¹ de l'image de soi. Dans **Hiroshima mon amour**, la femme appelle son amant mort en se regardant dans un miroir: «Regarde comme je t'oublie... Regarde-moi.»² C'est le cri de la mémoire éclatée qui se reconstitue dans le reflet devenu net: «La parole dans/devant le miroir lui permet de se réapproprier son image et de réassurer, durablement, une identité fragile.»³

Du vivant de son frère, François était l'ombre de celui-ci, presque son double. Après le suicide de Nicolas, elle a besoin de prendre une distance physique pour prendre une distance psychologique, et se retrouvant pour quelques jours au bord de la mer, elle cherche enfin à prendre conscience de son identité, surtout de son unicité. Il lui faut surprendre son propre reflet dans la glace de son armoire, dans la chambre de la pension où elle réside, pour s'accepter telle qu'elle est et commencer à s'épanouir: «Elle se voit dans l'armoire à glace; c'est une grande fille qui a des cheveux blonds, jaunis pas le soleil, une figure brune. Dans la chambre, elle tient une place encombrante. De la très petite valise ouverte, elle tire trois chemises pour avoir l'air naturel devant celle qui la regarde. Tout en évitant de se voir, elle se voit faire dans l'armoire à glace.»⁴ Ce premier face à face entraîne un long et lent processus qui amène la jeune femme à surmonter la folie qui la guettait. Elle prend conscience de son moi profond au travers de son reflet. Il y a d'abord une phase de refus: «Je ne me suis pas reconnue [...] Je ne sais quel personnage [...] Celle du miroir.»⁵ Elle se regarde comme l'on regarderait une autre personne, un étranger, et elle fait référence à elle-même à la troisième personne

¹ Souvent, les personnages durassiens sont morcelés, depuis la victime de **L'Amante Anglaise**, découpée, jusqu'aux acteurs d'**Hiroshima mon amour**, dont nous découvrons les corps enlacés tronçons par tronçons, en passant par Tatiana Karl dans **Le Ravissement de Lol V. Stein** dont l'amant cache la tête sous le drap, la décapitant symboliquement. Même les noms des personnages sont coupés: Lol V. Stein, Emily L., êtres déchirés, mais qui ont tout de même un nom, symbole de ce qu'elles ont été.

² Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p110.

³ Danielle Bajomée, **Duras ou la Douleur**, p59.

⁴ Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p121.

⁵ *ibid.*, p122-3.

du singulier¹. Puis il y a questionnement: «Qui étais-je, qui avais-je pris pour moi jusque-là?»² Enfin la volonté de «faire l'effort nécessaire pour [me] retrouver»³ apparaît alors que l'hésitation entre le "je" et le "elle" se fait de moins en moins distincte, la perception du moi et de l'image-reflet de plus en plus proche. Et finalement, l'acceptation se produit: «J'avais perdu le souvenir de mon visage. Je l'ai vu pour la première fois. J'ai su en même temps que j'existais.»⁴ Il s'agit d'une sorte de renaissance au monde et à soi-même. Il se produit une superposition parfaite du reflet et du sujet: «Dans le miroir, je m'apparaissais me voyant. Je ne suis plus tant celui qui regarde,» explique Maurice-Jean Lefebvre au sujet de la mémoire, «que celui qui est regardé, et qui ne peut être regardé que par un autre, même si cet autre n'est que moi.»⁵ La symétrie psychologique du miroir est ainsi complexe. Le miroir remplit dans **La Vie tranquille** sa fonction de reconnaissance du sujet par lui-même, sa naissance à lui-même, comme le décrit Jacques Lacan dans le stade du miroir comme formateur de la fonction du je: «Le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation - et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récoltements du *moi*.»⁶ C'est ainsi qu'un personnage comme François apprend à se connaître, ou plutôt à se reconnaître, et à s'accepter comme faisant partie d'un tout, du monde qui l'entoure et qui est le sien.

¹ Ce questionnement se retrouvera dans **Agatha**, quand la jeune fille se regarde avec les yeux de son frère: «Celle de la glace je l'ai appelée comme vous le faisiez, comme vous le faites encore, avec cette insistance sur la dernière syllabe. Vous disiez: Agatha, Agatha» (p30).

² Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p122.

³ *ibid.*, p123.

⁴ *ibid.*, p124.

⁵ Maurice-Jean Lefebvre, **L'Image fascinante et le surréel**, p101.

⁶ Jacques Lacan, **Ecrits I**, p93-4.

Parfois, un changement intérieur peut provoquer un décalage entre l'image que l'on avait de soi et celle à laquelle on fait soudain face. L'homme des **Chantiers** se sent transformé par l'amour. Il devient une autre personne derrière son visage qu'il ne reconnaît plus, puisqu'il n'est plus celui qu'il était. Le désir transforme non seulement l'être désiré mais aussi la personne qui regarde: «Lorsqu'il se regardait dans la glace, il se reconnaissait mal. Il se trouvait beau.»¹ L'amour inspiré par l'autre lui permet non seulement de s'accepter, mais de se voir avec les yeux de l'autre. Le miroir remplace l'autre.² Nous nous souvenons que les yeux de l'autre nous permettaient de nous voir tel que les autres nous perçoivent. Ici, le même travail s'accomplit, dans un face à face ou le double, le reflet, l'autre soi-même en somme, joue le même rôle que l'autre: il nous regarde le regarder, nous renvoie une image que nous ne connaissions pas et que nous apprenons progressivement à accepter.

Il en est de même pour l'homme dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**. Longtemps il a cherché dans l'autre son propre reflet, d'abord dans d'autres hommes, puis dans la femme alter-ego. Enfin, après de nombreuses fuites vers le sommeil ou dans les larmes, sur lesquelles nous reviendrons, il ose affronter celui qu'il est en se regardant dans un miroir: «Il attend qu'elle s'endorme. Et puis, souvent il le fait, il va dans la partie fermée de la maison. Il revient avec un miroir à la main, il va dans la lumière jaune, il se regarde. Il fait des grimaces.»³ Il est évident que l'homme ne se reconnaît pas encore vraiment. D'une part, son geste semble quasi honteux, fait sans que la femme ne le voie. De plus, le miroir est caché dans une partie fermée de la maison, ce qui pourrait correspondre en psychologie à une partie refoulée de son inconscient, donc le geste de se regarder est inconsciemment considéré comme

¹ Marguerite Duras, **Les Chantiers**, p228.

² Cette scène de transformation par l'amour rappelle une autre scène dans **Un Barrage contre le Pacifique**, quand Joseph rencontre la femme au cinéma: «C'est là, tout seul, que je me suis dit que j'étais en train de changer pour toujours. J'ai regardé mes mains et je ne les ai pas reconnues. [...] Vraiment je ne me reconnaissais plus. Il me semblait que j'étais devenu intelligent en une nuit, que je comprenais enfin toutes les choses importantes que j'avais remarquées jusque-là sans les comprendre vraiment» (p274).

³ Marguerite Duras. **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p51.

une chose clandestine. S'affronter tel qu'il est se situe encore dans la zone du mal. Le fait de faire des grimaces devant un miroir indique également qu'il ne se trouve pas beau, qu'il ne s'aime pas, qu'il n'est pas aimé, et qu'il se rejette. Pourtant, le geste est là, conscient, alors que pour Françoise, la scène s'est produite par hasard. Mais s'agit-il vraiment de hasard? La glace était là, de toute façon, mais c'est le fait qu'elle se remarque qui est important. Son geste n'est simplement pas calculé. Elle s'est vue et s'est soudain reconnue, alors que l'homme se cherche encore, délibérément, avec acharnement. Son image n'est pas encore faite, ses grimaces prouvent que son visage est encore malléable, qu'il en essaie toute les possibilités, qu'il n'a pas trouvé sa configuration finale, celle qu'elle prendrait dans une photo, dans un souvenir. C'est le regard que posera la jeune femme sur lui qui terminera le travail élaboré avec le miroir. Ceci nous amène à une remarque que Ludovic Janvier note à propos des romans de Claude Simon: «[...] il nous faudra interroger l'homme au miroir dans l'œuvre de Claude Simon: c'est là qu'il se rencontre et se saisit. On parlait déjà dans *La Corde raide* de ce miroir qui est au centre de *L'Herbe* et de *La Route des Flandres*, avec son ersatz: le regard d'autrui.»¹ Nous constatons que le schéma de reconnaissance de soi grâce au reflet est le même qu'ici. Mais dans le cas du vice-consul, nous assistons là encore à une démarche différente. Il tire sur les lépreux, les chiens et sur lui-même dans les miroirs: «Aussi bien des balles ont été trouvées dans les glaces de sa résidence à Lahore, vous savez.»² Ce geste prouve qu'il ne s'accepte pas, qu'il met son propre reflet au même rang que ce qu'il abhorre. Cet homme est sans amour, il n'a pas été regardé par l'autre, et ne peut supporter cette image que l'on pourrait qualifier de vierge, de même que les autres personnages nomment le vice-consul «l'homme vierge de Lahore»³.

¹ Ludovic Janvier, *Une Parole exigeante*, p56. D'après Janvier, cette technique de la duplication intérieure, que l'on retrouve également chez Nathalie Sarraute et Michel Butor, est un des phénomènes typiques du Nouveau Roman. Bien qu'il ne cite pas Duras, et que celle-ci se défende d'appartenir à cette école, notre étude est dans la même lignée que celle de Janvier, et pourrait inscrire certains textes de Duras dans la même entreprise littéraire.

² Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, p95.

³ *ibid.*, p85.

Le petit miroir que porte la femme de **L'Amour** ressemble un peu à celui de l'homme des **Yeux bleus cheveux noirs**, sauf que chez elle il n'y a pas de honte. Elle n'est pas à la recherche de son identité sexuelle, mais d'elle-même, de sa mémoire. D'ailleurs, son sac est issu du temps arrêté, dans lequel la mémoire est rangée: «Elle porte un petit sac de jeune fille. [...] Elle en sort une glace. Elle s'arrête, se regarde, repart. [...] Le sac est vide, il ne contient que la glace.»¹ Ce n'est pas son visage qu'elle cherche à y voir, mais sa vie, le film de sa vie, de son être, son identité, son nom, tout ce qui a été elle et qu'elle a perdu, oublié. Son cheminement est long, lent et patient. La glace symbolique ne lui renverra sans doute aucune image, mais elle renferme tout ce que fut la femme, tous les visages qu'elle a eus.

Dans **L'Amant**², Duras parle du changement que son visage a effectué, à partir de la description d'une photo qui n'existe pas, mais «aurait pu être prise.»³ Elle n'a été prise que mentalement, elle n'est que partie de la mémoire de l'auteure. C'est peut-être parce qu'elle n'existe pas vraiment que Duras a pensé la nommer «la photo absolue», de même que dans le monde durassien, c'est l'amour impossible qui pourrait porter le nom d'amour absolu. L'inexistence, l'impalpabilité, seules, permettent d'idéaliser. Ainsi la mémoire de Duras déborde-t-elle du simple passé: «Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore.»⁴ Nous pouvons noter l'usage du conditionnel passé, temps par excellence de l'impossible reconstitution («Tu aurais eu froid, dans cette cave à Nevers si on s'était aimés?»⁵) Il s'agit de la photo qui n'existe pas, n'existera jamais, mais qu'elle nous fait voir. La photo manquante s'anime, le personnage devient central au roman. C'est la photo mentale que Duras a d'elle-même, qu'elle retrouve dans son miroir imaginaire. Elle est plus précise,

¹ Marguerite Duras, **L'Amour**, p113.

² Ce roman devait d'abord s'intituler "L'Image absolue", et être illustré de photos. La version publiée continue de s'articuler autour de photos absentes du texte. Il est intéressant de noter que le projet autobiographique d'Alain Robbe-Grillet, publié en 1985, s'intitule, quant à lui, **Le Miroir qui revient**.

³ Marguerite Duras, **L'Amant**, p16.

⁴ *ibid.*, p9.

⁵ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p86.

finalisée par l'écriture, que les photos existantes: «Elle avait déjà découvert, à 18 ans, l'image arrêtée, celle de la "séparation irrémédiable entre les gens", et la certitude inchangée, obsédante que rien ne peut modifier ces "données abominables", et considéré par là qu'elle en avait fini d'apprendre, de grandir, qu'elle était morte, à 18 ans, avec ce savoir qui ruinait ses espérances. [...] Il aurait pu y avoir cette photographie d'elle à 18 ans.»¹ Pourtant, dans ce roman, on en prend des photos, mais pas au bon moment, pas au moment où elles pourraient être révélatrices, capter une impression, une émotion, où l'on pourrait percevoir quoi que ce soit de la vie intérieure du personnage. D'ailleurs, la communication n'existe tout simplement pas dans cette famille. On ne se parle pas, on ne se regarde pas: «Du moment qu'on s'est vu, on ne peut pas regarder. Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant.»² Le regard étant expression d'intérêt pour l'autre ou d'amour dans l'oeuvre durassienne, l'on comprend que ce geste soit exclu du

¹ Alain Vircondelet, **Duras**, p86. Il est intéressant de noter que de nombreuses héroïnes durassiennes ont 18 ans, comme un âge fixé pour toujours. (Duras avait 18 ans, ne l'oublions pas, quand elle est partie pour la France, en d'autres mots, quand tout a basculé pour elle. Son enfance est alors devenue quasi fictive.) Lol avait 18 ans quand tout s'est arrêté pour elle. Alissa dans **Détruire dit-elle** a 18 ans. la monitrice Johanna a 18 ans dans **Yann Andréa Steiner**, comme un âge immobile. Les **Aurélia Steiner** ont 18 ans. La femme dans **Césarée** était très jeune, «18 ans, 30 ans, 2000 ans» (p88). Le temps n'a pas de consistance, c'est un vaste contenant dans lequel l'histoire individuelle se perd dans l'histoire du monde. Le temps est immobile. Les voix off dans les films sont celles de jeunes filles qui ont «18 ans depuis longtemps» (**Les Parleuses**, p89). Yann Andréa écrit dans **M.D.**: «J'avance vers vous [...] et alors commence l'été de nos 18 ans» (p75). De plus, nous pouvons remarquer que certains livres consacrés à Duras, comme la biographie de Vircondelet ou l'étude de Danielle Bajomée sont illustrés en page de couverture d'une photo de la romancière à 18 ans, comme si c'était elle, la photo manquante, l'image absolue. Dans **Les Yeux verts**, Duras déclare que ce qui a motivé **Les Enfants** est «la lecture de l'Eclésiaste faite à 18 ans» (p229) mais que «je suis comme à 18 ans, exempte de toute foi» (p243). «Nous allons au pays de l'Enfance immobile, immobile comme l'Immémorial,» écrit Gaston Bachelard dans **Poétique de l'espace** (p25). Et Duras d'écrire dans **Les Yeux verts**: «[...] si j'avais 18 ans, si je ne connaissais rien encore de la séparation entre les gens, [...] je ferais pareillement que maintenant, je ferais les mêmes livres, le même cinéma. C'est-à-dire que je suis restée à 18 ans» (p39). Enfin, dans **Le Monde**, Duras écrit: «Je suis inconditionnelle pour la jeunesse, l'arrogance devient pour eux un devoir et le seul. Les seuls princes, ce sont les gosses de 18 ans» (7 mars 1967).

² Marguerite Duras, **L'Amant**, p69.

cercle familial.¹ Les photos sont le reflet de ce manque de communication, d'émotions, et elles sont comme les images floues reflétées dans les glaces "ternies" de la salle de bal où le voyageur retourne dans *L'Amour*². Les formes sont là, mais la vie en est exclue. D'ailleurs, les photos se ressemblent toutes³: «Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit.»⁴ Le langage corporel a disparu. Il n'y a aucune crainte à montrer son visage photographié, car les portraits sont retouchés, jusqu'à se ressembler, et les personnages posent, ce qui retire toute spontanéité que pourrait offrir une photo prise par surprise, comme l'image captée dans un miroir. C'est cette image d'elle que la jeune fille surprendra dans un miroir dans *L'Amant de la Chine du Nord*: «Ils passent devant une glace en pied dans l'entrée du restaurant. Elle se regarde. Elle se voit. Elle voit le chapeau d'homme en feutre bois de rose au large ruban noir, les souliers noirs éculés avec les trass, le rouge à lèvres excessif du bac de la rencontre. Elle se regarde - elle s'est rapprochée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra des années plus tard: elle a déjà le visage détruit de toute sa vie.»⁵ Cette description est ce

¹ Il est intéressant de noter que la notion de regard est d'une part personnelle, d'autre part culturelle. Par exemple, dans *Les Yeux baissés*, de Tahar ben Jelloun, la poétique du regard est très différente: le sens du regard a une valeur avant tout culturelle et aussi symbolique. Par exemple, regarder le père, pour ses enfants, quand il leur parle, est un manque de respect avant tout, et non pas une reconnaissance de l'un par l'autre. L'enfant doit baisser les yeux en signe d'amour, de soumission et d'obéissance. Chez un auteur comme Jacques Chessex, cette poétique est inversée. Les personnages tentent de s'approprier l'image de l'autre dans un sens de voyeurisme poussé jusqu'au plus obscène de son sens, en particulier dans *Les Yeux jaunes*. Alors que chez Marie Cardinal, en particulier dans *Les Mots pour le dire*, le regard de l'autre est ressenti comme une menace, un jugement, et la caméra du père devient l'oeil obsessionnel qui s'empare de la lucidité de la narratrice et qui constitue une des racines de la "folie" qui l'assaille pendant de nombreuses années.

² Marguerite Duras, *L'Amour*, p128.

³ Cette remarque nous rappelle le film de l'artiste pluri-disciplinaire acadien Herménégilde Chiasson, *Toutes les photos finissent par se ressembler*. De plus, son plus beau poème, "Eugénie Melanson" (*Mourir à Scoudouc*) est une sorte de monologue dans lequel il s'adresse à une jeune fille sur une vieille photo, jeune fille qui aurait vécu il y a longtemps, et dont l'image traverse le temps pour déclencher l'imaginaire du poète.

⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, p115.

⁵ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p84-5.

qu'il y a de plus proche de la photo qui n'a pas été prise dans l'autre roman. Cette image d'elle-même, Duras la donnait déjà dans **L'Amant**, mais avant la rencontre avec le Chinois, avant la révélation de l'amour, de la transformation. Mais déjà dans cette image captée dans une glace, la jeune fille se voit de l'extérieur, et comprend qu'elle offre une ouverture vers le changement, qu'elle est en mutation, que le visage et la personnalité vont bientôt révéler leurs vrais traits: «Voilà ce qui a dû arriver, c'est que j'ai essayé ce feutre, pour rire, comme ça, que je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit. Soudain, voilà qu'on l'a voulue. Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir.»¹ La jeune fille est maintenant prête à être livrée au regard du Chinois, à la transformation qu'elle saisira dans le roman suivant, dans le miroir du restaurant. C'est ce même vieillissement du visage, marqué par l'amour et par la douleur, que captera la Française d'**Hiroshima mon amour**, après avoir connu le Japonais: «Elle relève la tête brusquement, se voit dans la glace le visage trempé (comme de larmes), vieillie, abîmée. Et cette fois, ferme les yeux...»² Le miroir, contrairement aux photos dépourvues d'émotions, de vie, viennent refléter les étapes psychologiques qui accompagnent tout changement, toute ouverture, toute mutation. Ils permettent de voir la transition entre la personne qui a été et celle qu'elle est devenue.

Dans **Détruire dit-elle**, Elisabeth Alione, en prise avec sa propre folie, passe quelque temps dans un hôtel, lieu anonyme qui ressemble à la pension où François se reposait, pour se retrouver. Là, Alissa l'aide à se voir, à s'accepter. Elles se ressemblent jusqu'au nom - Alissa, Elisa -, nous l'avons

¹ Marguerite Duras, **L'Amant**, p20

² Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p111.

vu, mais il faudra qu'Alissa l'amène devant un miroir pour qu'elle lui fasse prendre conscience de leur ressemblance, donc de sa propre beauté et de sa capacité d'aimer: «- Regardez, dit Alissa. / Silence. Leurs têtes se sont rapprochées. / - Nous nous ressemblons, dit Alissa. [...] / Elles se regardent dans le miroir, se sourient. / - Comme vous êtes belle, dit Elisabeth.»¹ Alissa va jusqu'à se couper les cheveux pour lui ressembler davantage. Le miroir devient alors inutile. Il leur suffit de se regarder pour se voir. Les distinctions s'effacent: «- Nous nous ressemblons tellement..., dit Alissa. Comme c'est étrange... / - Vous êtes plus jeune que moi... plus intelligente aussi... / - Pas en ce moment, dit Alissa.»² Alissa, elle, a accepté son image et sa personnalité depuis longtemps. En amenant son amie devant un miroir, puis en jouant le rôle du miroir, elle tente de lui faire prendre conscience de qui elle pourrait être si elle savait se voir. Elle tente de l'amener à s'aimer elle-même: «- Je vous aime et je vous désire, dit Alissa.»³ En communiquant avec le monde, avec l'extérieur, elle pourrait parvenir à communiquer avec elle-même. Il s'agit ici non pas d'une reconnaissance de soi, mais d'une comparaison, de l'apparition de l'image correspondant à la personnalité telle qu'elle devrait être. Ce n'est pas un miroir révélateur, mais un miroir initiateur.

Dans *Agatha*, le frère et la soeur s'aiment d'un amour incestueux, si fort qu'il en sont arrivés à se ressembler jusqu'à identification totale⁴. C'est cette absence de distinction qu'Agatha découvre dans le miroir de l'hôtel - encore un lieu anonyme que traversent des étrangers destinés à se croiser

¹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, p99-100. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*: «Elle a parlé tout de suite à Tatiana d'une photographie retrouvée [...]: elles y étaient toutes les deux, la main dans la main, dans la cour du collège, en uniforme, à 15 ans» (p75). L'uniforme indique ressemblance jusqu'à la confusion. Elles se ressemblent comme des jumelles identiques. Plus tard, Lol emprunte l'identité de Tatiana, dans un glissement semblable à celui qui s'opère entre Elisa et Alissa qui, dans *Détruire dit-elle*, Lol porte alors le nom de Tatiana.

² *ibid.*, p101.

³ *ibid.*, p101.

⁴ Dans *Un Barrage contre le Pacifique* déjà, le frère et la soeur dansaient et leur mère «trouva qu'ils se ressemblaient» (p97-8). De même dans *Le Navire Night*, les amants, si l'on peut les nommer ainsi, se ressemblent sans s'être jamais rencontrés: «Il dit qu'elle, de même que lui, aurait confondu entre sa propre image dans la glace et celle de ce jeune homme entrevu place de la Castille» (p87).

seulement - car, bien entendu, leur amour est impossible et leurs vies, comme celles des passants des hôtels, sont destinées à être séparées: «Je me voyais dans une glace en train d'écouter mon frère jouer pour moi seule au monde et je lui ai donné toute la musique à jamais et je me suis vue emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu'il en était de nos vies comme coulait ce fleuve ensemble, là dans la glace, oui, c'était ça...»¹ Encore une fois, le mot glace nous permet, par sa polysémie, de rejoindre le fleuve, élément liquide. Mais la glace indique le froid, alors que les personnages s'aiment avec chaleur. Seulement leur amour incestueux est interdit par la société, donc il se trouve gelé avant même d'avoir vraiment brûlé. Leur ressemblance ne peut mener qu'à leur séparation, dans le fleuve de la vie et non plus de leur vie commune.

Dans **Aurélia Steiner Vancouver**, la jeune fille est seule dans sa chambre, à la recherche d'elle-même à travers ceux qui lui ont donné la vie - nous l'avons vu -, et qu'elle n'a pas connus, ses parents juifs morts pendant la guerre. La chambre ne peut donc pas être, dans ce contexte, le cocon chaud qui protège, mais il est encore une fois une sorte de lieu anonyme, car il est froid et sombre: «Dans la glace de ma chambre, droite, voilée par la lumière sombre, il y a mon image. Je regarde vers le dehors. Les voiliers sont immobiles, scellés à la mer de fer. [...] Je me regarde, je me vois mal dans la vitre froide de la glace.»² C'est le regard des parents disparus qu'elle recherche pour se voir enfin, à travers eux. Image ne dit pas présence, mais simple reflet comme celui d'une photographie, sans vie. Même le paysage extérieur est figé. Tout semble arrêté. Encore une fois, glace indique froid, puis mort: «Contre mon corps, ce corps froid de la vitre, cette glace morte.»³ L'image d'Aurélia ne peut donc rien révéler à la jeune femme sur elle-même, mais au contraire, elle n'y voit que dissolution de son individualité: «Je ne vois plus rien de moi, je ne vois plus rien.»⁴ L'obscurité et le froid contribuent doublement à l'effacement des traits,

¹ Marguerite Duras, *Agatha*, p29.

² Marguerite Duras, *Aurélia Steiner Vancouver*, p125.

³ *ibid.*, p126.

⁴ *ibid.*, p126.

d'où la répétition.¹ Mais au fond d'elle-même autant qu'à l'extérieur, Aurélia va chercher une certaine lumière: «Devant moi est née une couleur, elle est très intense, verte.»² De la mort jaillit la vie, de l'obscurité jaillit la couleur. Encore une fois, la couleur est verte, celle de la mer et de sa transparence, celle de la glace aussi qui révèle enfin les traits de la jeune femme. Nous lisons sous la plume de Yvonne Guers-Villate: «La mer devient la contrepartie extériorisée, l'analogue du miroir de la chambre ou encore de l'intériorité de celle qui s'y reflète; ce qui se passe d'un côté ou de l'autre de la mince barrière de la vitre séparant monde extérieur et intérieur est équivalent et communique dans un va-et-vient incessant.»³ La transparence de la mer est transférée au miroir, et Aurélia peut enfin ressentir une émotion devant sa propre réflexion. Elle réussit alors à communiquer, par le biais de cette image, avec ses parents - avec sa mère (mer) - qui se trouvent de l'autre côté du miroir, qui représentent sa conscience, sa prise de conscience: «Je me regarde. [...] Que je vous aime à me voir. Je suis belle tellement, à m'en être étrangère. Je vous souris et je vous dis mon nom.»⁴ Le miroir tient place des yeux des absents et devient lieu de naissance, révélation de la véritable identité. Le miroir et la mer se rejoignent enfin dans *L'Été 80*: «La mer descendait et à cet endroit [...] il y a un seuil plat, une large bande qui garde l'eau et qui reste longtemps chaque jour un miroir étincelant. Et la jeune fille a parlé à l'enfant, tandis qu'ils marchaient sur le miroir, d'une lecture récente, encore brûlante, dont elle ne pouvait se défaire.»⁵ Le miroir artificiel va relier l'histoire que vivent les personnages et

¹ Nous pouvons noter dans *Emily L.* le double rôle que joue la glace: «Lui qui regardait vers elle, ou parfois vers le miroir derrière l'étagère du bar...» Le miroir reflète une réalité impalpable, perdue à jamais pour ce couple à la dérive. De plus, quelques lignes plus loin: «Sur le bar devant eux, il y a une bouteille vide de Pilsen noire forte et le verre à whisky dans lequel maintenant de la glace est en train de fondre» (p21). Par l'intermédiaire du mot glace, nous assistons à la liquéfaction, à la dissolution d'un monde dans l'alcool.

² Marguerite Duras, *Aurélia Steiner Vancouver*, p126.

³ Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne*, p229.

⁴ Marguerite Duras, *Aurélia Steiner Vancouver*, p127.

⁵ Marguerite Duras, *L'Été 80*, p70.

celle lue par la jeune fille, pour s'amalgamer et devenir un reflet global du tout, le livre livré par Duras.

Le rôle du miroir est donc essentiellement double. Il peut soit initier le personnage, soit l'aider à se révéler à lui-même, à se «re-présenter»¹, pour reprendre l'expression de Ludovic Janvier. En effet, dans le premier cas, il s'agit d'un personnage actif, conscient qu'il se cherche, qu'il veut savoir, et il va vers l'extérieur, vers autre chose, pour revenir à lui-même. Cette démarche rejoint le mouvement du couple qui se trouve un modèle dans un autre couple. Dans le second cas, le personnage se découvre soudain, dans un geste non prémédité, et son image se révèle à lui, dans un mouvement similaire à la présence de l'autre, c'est à dire qu'il se voit vu de l'extérieur, comme vu par un autre.

Si le miroir est avant tout lieu de la fragilité, objet pouvant se briser situé face au personnage, et vers lequel il regarde pour voir le reflet revenir ensuite à lui, par contre la fenêtre sera plutôt un lieu trou, fragile aussi car fait de verre, mais qui peut s'ouvrir ou à travers lequel on regarde, et de part et d'autre duquel on peut se trouver. Il s'agit donc d'une ouverture et non plus d'un plan fixe, et par conséquent, le mouvement du regard pourra être à double sens, de l'intérieur vers l'extérieur, ou de l'extérieur vers l'intérieur.

4. Les fenêtres

Le lieu durassien par excellence est une fenêtre sur la mer, que ce soit la fenêtre purement emblématique du souvenir ouverte sur la mer de Chine de l'enfance, sur la mer d'encre de l'écriture, ou celle de Trouville d'où Duras observe le monde, comme nous le voyons en particulier dans *L'Été 80*. Les vérandas sont très présentes dans l'oeuvre, sortes de pièces intermédiaires entre le dedans et le dehors, sorte de bateaux ancrés. La limite est souvent

¹ Ludovic Janvier, *Une Parole exigeante*, p57.

indécise: «Rien ne distinguerait le sol de la maison de l'embouchure,»¹ déclare Duras à propos de **Savannah Bay**². Dans une entrevue donnée à Xavière Gauthier, Duras parle de la peur de perdre **India Song**, dans un rêve; on lui volait son identité et son lieu: «La première nuit on me volait le lieu où j'habitais, à Trouville. [...] Il n'y avait plus de fenêtres, on ne voyait plus la mer.»³ La fenêtre et l'ouverture qu'elle offre vers l'extérieur apparaissent donc d'abord comme l'espace essentiel à la création, lieu qui relie l'intérieur à l'extérieur, comme l'oeil qui relie le moi aux autres.

C'est depuis une fenêtre, souvent, que Duras écrit, observant le monde dans son ensemble ou dans un détail: «A quoi bon sortir? Elle est dans l'appartement "inside" et tout autant "outside", c'est-à-dire dans l'état du phare qui voit à l'infini des choses du monde,»⁴ écrit Alain Vircondelet. L'oeil de l'écrivaine est en soi déjà une fenêtre ouverte sur le film permanent qui se déroule à l'extérieur et se mêle à son film intérieur dans le geste créateur. Ainsi, comme c'est le cas particulièrement dans **L'Été 80**, Duras mêle dans son geste créateur le monde du dehors, celui qu'elle observe de sa fenêtre, et son monde intérieur, celui qu'elle crée de toute pièce, qu'elle invente pour venir compléter celui qu'elle observe. Les deux mondes sont complémentaires, l'un venant nourrir l'autre. Sans l'image perçue de la fenêtre, donc, celle qui naît à l'intérieur même du monde imaginaire ne pourrait exister.

Dans l'oeuvre durassienne, l'amour se fait à l'intérieur, derrière les fenêtres, donc coupé du monde; il s'agit toujours de lieux anonymes - une garçonnière, des chambres d'hôtel, des maisons louées - mais fermés, comme la chambre dans laquelle la jeune fille blanche rencontre l'amant chinois dans **L'Amant** et dans **L'Amant de la Chine du Nord**: «Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne

¹ Marguerite Duras, R. Plate, **Cahiers Renaud-Barrault**, 106, automne 1983, p12.

² Par opposition aux lieux fermés, les symboles de la route, de l'auto, des bateaux, viennent inviter au rêve de départ. Ces symboles sont visuels, ils entrent dans l'inconscient par les yeux. Tout devient signe au lieu de développement psychologique.

³ Xavière Gauthier, **Marguerite Duras**, p76.

⁴ Alain Vircondelet, **Duras**, p377.

nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence.»¹ Dehors, c'est le bruit, le fleuve de la vie, et aussi les lois qui séparent, le racisme, la richesse contre la pauvreté, les lois de l'interdit social. D'autre part, l'amour est voué à une voie sans issue, précisément à cause de ces facteurs de l'extérieur qui finissent toujours par s'insinuer entre les deux amants. Donc, quand le couple est encore ensemble, il est dedans, et les issues vers le dehors tendent à être fermées, pour protéger; et quand le personnage est à l'extérieur, il est seul, après la perte de l'amour, dans la douleur, et il regarde vers la fenêtre ouverte pour essayer de capter un peu de ce qui reste à l'intérieur. La fenêtre est donc tout d'abord une limite physique, mais aussi une limite psychologique.

Dans le monde de Duras, le personnage exclu ne peut en général supporter l'enfermement physique. Dans **Dix Heures et demie du soir en été**, Maria est exclue du nouveau couple que forment son mari et sa meilleure amie. Elle s'en va dans la rue d'où elle les voit debout sur le balcon, dans l'embrasure lumineuse de la fenêtre: «Elle les voit se détacher de toute leur hauteur sur le ciel en marche.»² Elle est témoin du premier baiser de Pierre et de Claire, puis indirectement de la scène d'amour entre eux, qu'elle imagine: «Elle voudrait voir se faire les choses entre eux, afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux, et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue, en somme, depuis le jour où, elle, l'inventa à Vérone, une nuit.»³ Madeleine Alleins écrit à propos du même texte: «La conscience de Maria est devenue un lieu où il lui serait infernal de rester enfermée. Aussi avec une acuité aiguisée par son bouleversement sentimental, elle se fait attentive à tous les éléments extérieurs, jusqu'à devenir écho, miroir, caisse de résonance dans l'espoir d'atteindre avec tout ce qui existe à une miséricordieuse indistinction.»⁴ Maria a besoin d'éloignement pour prendre la distance psychologique qui lui permettra de comprendre, de réagir. Etre de l'autre côté de la fenêtre est un besoin essentiel pour elle. De plus, comme nous l'avons

¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, p53.

² Marguerite Duras, *Dix Heures et demie du soir en été*, p47.

³ *ibid.*, p169.

⁴ Madeleine Alleins, *Marguerite Duras, Médium du réel*, p97.

déjà dit, les personnages qui s'aiment sont encore à l'intérieur, alors que ceux qui sont exclus du couple sont à l'extérieur.

Les fenêtres sont manifestement un moyen de communication entre certains personnages, et les scènes de fenêtres pourraient être facilement confondues avec des scènes de voyeurisme. Il n'en est pourtant rien, car dans le cas de l'oeuvre durassienne, voir ou regarder prennent un tout autre sens. Ces scènes sont plutôt quête de l'autre, tentative de rejoindre l'autre par le biais du regard, tentative de comprendre le mouvement des choses, de pénétrer le monde tout en s'excluant, comme pour se protéger ou s'excuser de l'incapacité à participer.¹ Dans **Le Ravisement de Lol V. Stein**, Lol amène Tatiana à la fenêtre du salon pour la montrer au narrateur qui erre dans le jardin: «Je retourne à la baie d'où je les vois. Je les entends et je les vois.»² De même, Jacques Hold amène Tatiana à la fenêtre de l'hôtel pour que Lol puisse la voir. Lol devient le témoin-voyeur des ébats amoureux de Jacques Hold et de Tatiana Karl. Elle revit sa propre histoire en changeant de rôle. Il n'y a que par le biais du regard que ce soit possible car elle ne peut pas trouver de satisfaction dans l'aventure que Jacques Hold lui offre: «Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tour à tour apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne.»³ Elle se fait spectatrice de l'amour qui a été ravi de sa vie, se trouve donc de l'autre côté, et observe le reflet de ce qu'elle a vécu au bal: un amour qui n'en a plus que l'apparence déjà. La fenêtre est une sorte de miroir vide, ou d'écran noir sur lequel elle peut imaginer le film de son passé. Aucunement, donc, lieu d'un voyeurisme brutalement sensuel, la fenêtre est le lieu d'un

¹ Marc Saporta écrit dans "Les yeux fermés": «[...] le besoin de voir [...] signifie le besoin de participer à l'acte sexuel entre des tiers amants [...] mais d'un bout à l'autre de l'oeuvre circule le désir de remonter à ce que Freud considérerait comme le traumatisme essentiel: la découverte du coït parental; tout se passe comme si les personnages de Duras, une fois avertis du secret, veulent retrouver à tout prix ce moment privilégié où leur sensibilité a basculé dans le fantasme.» (L'Arc, p69) Dans ce sens, observer la fenêtre comme le fait par exemple Lol correspondrait à une régression, dans un exercice proche de la psychanalyse.

² Marguerite Duras, **Le Ravisement de Lol V. Stein**, p92.

³ *ibid.*, p124.

passage, d'une initiation psychologique, spirituelle même. On pourrait plutôt parler, dans la lignée de Ludovic Janvier, de regard neutre. En effet, il écrit, à propos de Robbe-Grillet: «Ce travail de vision neutre relative, surtout perceptible à partir du *Voyeur*, était-il essentiellement de situation, et pour finir, de libération: les choses renvoyant à elles-mêmes, l'homme se trouvait renvoyé à ce qu'il est: libre, ou plutôt, susceptible de l'être.»¹ En l'occurrence, Lol, en regardant vers la fenêtre, se libère tout en recherchant une image évanouie dans le temps, celle d'un couple qui s'aime. Ce travail de libération est laborieux, d'où ses visites répétées dans le champ de seigle, de même que Anne avait eu besoin de cinq rencontres avec Chauvin dans **Moderato cantabile** pour percer son propre mystère, à travers l'image non vue par elle de l'autre couple. A propos de Lol, Jacques Lacan écrit: «Ce n'est pas l'événement mais un noeud qui se refait là.»² En d'autres mots, une boucle est bouclée, mais qui dit noeud ne dit pas fin du tourment. Si Anne ne voyait pas la scène qu'elle imaginait et revivait symboliquement, on pourrait en fait en dire autant de Lol: elle regarde la fenêtre, mais elle ne voit rien: «Ce n'est pas Lol qui regarde, ne serait-ce qu'elle ne voit rien. Elle n'est pas le voyeur. Ce qui se passe la réalise.»³ Elle devient, devant la fenêtre: le regard n'est pas nécessaire, la présence de l'écran symbolique suffit pour que son cheminement s'effectue.

Ceci nous rappelle une scène du **Barrage contre le Pacifique**, sorte de scène initiatique, où Suzanne regardait un couple faire l'amour sur l'écran de cinéma, avant de la vivre elle-même: «On voudrait bien être à leur place. Ah! comme on le voudrait. Leurs corps s'enlacent. Leurs bouches s'approchent, avec la lenteur du cauchemar.»⁴ Là aussi, le film n'est que le reflet d'une chose disparue, terminée: au moment où le spectateur voit la scène sur l'écran, l'histoire est finie depuis longtemps, et de plus, elle n'a jamais été véritable, mais simulée. Il en est de même pour Lol qui regarde la fenêtre: «La chambre

¹ Ludovic Janvier, *Une Parole exigeante*, p112.

² Jacques Lacan, «Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein*», *Marguerite Duras*, p132.

³ *ibid.*, p135.

⁴ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, p189.

de l'Hôtel du Bois qui renferme un couple qui ne s'aime pas est la seule ayant une fenêtre par laquelle le narrateur voit Lol et lui montre Tatiana nue,» écrit Yvonne Guers-Villate. «C'est une ouverture sur le monde extérieur, sur l'autre, un moyen de pénétration pour l'image de Lol et de débordement pour la sexualité de Tatiana. La fenêtre assure le libre passage du sujet à l'objet, de l'intérieur à l'extérieur, du réel au mental qui permettra l'accomplissement de la destinée de Lol par la substitution d'une mise à nu par une autre.»¹ Dans cette communication par un simulacre de regard, et surtout au niveau de l'imaginaire, le narrateur fait l'amour avec Lol, par le biais du corps de Tatiana, et vice versa. De plus, la fenêtre n'est pas ici un objet de perversion, mais le cadre dans lequel Lol peut imaginer, l'écran vide sur lequel se déroule le film de son imagination. Elle ne voit en fait pas grand chose de ce qui se passe véritablement entre Jacques Hold et Tatiana Karl, depuis le champ de seigle: «La fenêtre est petite et Lol ne doit voir des amants que le buste coupé à la hauteur du ventre.»² Ou encore Tatiana «nue sous ses cheveux noirs.»³ Mais elle imagine, elle crée la scène qu'elle veut, à la mesure de son désir à elle: «Les yeux rivés à la fenêtre éclairée, une femme entend le vide - se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont.»⁴ Il s'agit plutôt de voyeurisme abstrait, d'une scène de non-regard, devant la fenêtre vide des amants devant laquelle Lol ne voit quasiment rien.⁵ Lol procédait de la même manière quand elle imaginait Michael Richardson et Anne-Marie Stretter: «Michael Richardson, chaque après-midi, commence à

¹ Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne*, p112.

² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p64.

³ *ibid.*, p115.

⁴ *ibid.*, p63.

⁵ Cette scène rappelle la scène de voyeurisme aveugle mais sonore, si l'on peut se permettre ce jeu de mot, dans *Agatha*, quand le frère écoute sa soeur faire l'amour avec un autre, de l'autre côté du mur, et imagine la scène qu'il ne voit pas: «Votre chambre était si calme toujours, je l'ai ignoré très longtemps... jusqu'à cette fois... cette fois-là... vous savez, lorsque quelqu'un est venu vous prendre de même et que vous avez crié de jouir et de peur de la même façon» (p50). Il en est de même dans *La Vie tranquille*, où Françoise, seule dans son lit et attendant Tiène qui ne vient pas, écoute à travers le mur Clémence et Jérôme faire l'amour.

dévêtir une autre femme que Lol...»¹ Lol invente un spectacle invisible. La fenêtre est une sorte d'écran éteint, de miroir vide de l'amour absent de sa vie. C'est le lieu qui laisse place à une certaine créativité, lieu sur lequel se dessine à la fois un passé revécu, un présent et un avenir imaginés. La fenêtre permet une continuité de l'amour qui n'existe plus dans la vie, dans un rôle similaire à celui du cinéma. L'idée de scène par transposition est évidente. Lol ne vit que par le regard. Elle imagine le couple qu'elle et Michael Richardson auraient pu former si une autre ne s'était pas glissée entre eux et n'avait pas pris sa place. Depuis que l'image de cet autre couple, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, est sortie de sa vision, elle est incapable de participer à part entière à la vie. Elle est restée comme figée dans cet instant du départ du couple, au moment où il a disparu de son champ de vision. D'ailleurs, même si elle a essayé d'annuler cette vision en la remplaçant par celle de Jacques Hold et de Tatiana Karl, et si elle a tenté de prendre la place de Tatiana dans les bras de Jacques, elle restera une perpétuelle errante à la recherche de l'image originelle, comme nous pouvons le lire dans **India Song**: «Voix 1: Que voulait la jeune fille de S. Thala? / Voix 2: Les suivre. Les voir. Les amants du Gange. Les voir.»² Curieusement - nous l'avons déjà souligné -, le nom de jeune fille d'Anne-Marie Stretter est Anna-Maria Guardi, qui signifie regarder en italien. Mais ce n'est pas elle qui regarde, elle est regardée de tous, elle pénètre le regard de tous. Son nom est peut-être aussi l'appel au regard, la demande d'attention que le vice-consul hurle dans Calcutta désert.

Dans **Détruire dit-elle**, Stein³, réveillé d'un rêve inspiré par son attraction vers Alissa, va sous sa fenêtre la regarder dormir avec son mari,

¹ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p57.

² Marguerite Duras, **India Song**, p38.

³ Il est intéressant de noter la similarité des deux noms: Lol V. *Stein* et *Stein*, et de leur action: regarder de l'extérieur les amants à l'intérieur. De même, les trois Aurélia portent comme nom de famille Steiner, nom qui est très proche de Stein. De plus, plusieurs personnages masculins dans l'oeuvre durassienne se prénomment Pierre, comme le mari de Maria dans **Dix Heures et demie du soir en été**, qui l'abandonne pour une autre femme, ou Pierre, le mari malheureux de Claire Lannes dans **L'Amante anglaise**, qui s'appelait Marcel dans **Les Viaducs de la Seine-et-Oise**, ou encore Pierre Beugner, le mari trompé de Tatiana Karl, dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**. Encore, **Agatha**

vivant ainsi dans la scène de désordre qui suggère les ébats, ce qu'il ne peut pas vivre dans la réalité: «C'était dans le parc. J'ai regardé. Vous étiez endormis. Il y avait un grand désordre dans la chambre. Tu dormais par terre. Il t'avait rejointe et s'était endormi près de toi. Vous aviez oublié d'éteindre la lumière.»¹ Max Thor laisse la fenêtre ouverte et la lumière allumée pour que Stein puisse être témoin de l'amour. C'est par ce jeu de regard qu'il devient symboliquement l'amant d'Alissa, de même que Lol V. Stein, par l'intermédiaire de Tatiana Karl, était l'amante de Jacques Hold avant la scène de la chambre d'hôtel. Le regard relie à celui ou celle que l'on a été, cherche à fixer une image comme la caméra fixe, gèle une scène dans «une mise en commun tout simplement qui rend normale, attendue la complémentarité des connaissances.»² Ainsi: «Vous laissez la fenêtre ouverte et je vous vois,»³ devient synonyme de: «ils sont les amants d'Alissa»⁴. La fenêtre permet alors à la lumière de déborder sur l'ombre, au désir de circuler, au passé de ressurgir dans un mouvement de reprise de la continuité.

Les personnages prisonniers d'eux-mêmes et incapables de déchiffrer le puzzle de leur vie se trouvent à l'intérieur, et regardent vers l'extérieur, comme ils regarderaient leur propre reflet dans un miroir sans le voir vraiment. Ils regardent l'image de l'inconnu, de la liberté, ce à quoi ils aspirent, tel le mirage de ce que serait leur vie s'ils savaient suivre le mouvement de leur propre regard et franchir le seuil de cette issue. Dans **Moderato Cantabile**, alors que Anne Desbaresdes accompagne son enfant à ses cours de piano, elle rêve en regardant les bateaux de plaisance qui voguent sur la mer, symbole de liberté par excellence: «Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. L'enfant, tourné vers sa partition remua à peine - seule sa mère le sut - alors

se rapproche de l'agate, cette roche translucide que l'on trouve souvent sur les plages. Ceci nous rattache aux thèmes de l'eau, ainsi que de la fenêtre à cause de l'opacité de la pierre.

¹ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p104. Encore une fois, la lumière du couple est à l'intérieur, le personnage solitaire à l'extérieur.

² Madeleine Alleins, **Marguerite Duras médium du réel**, p148.

³ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p52.

⁴ *ibid.*, p93.

que la vedette lui passait dans le sang.»¹ Anne n'est pas capable de franchir le pas qui la mènera vers une vie différente de celle qui l'étouffe, mais par contre, son esprit n'est plus à l'intérieur, mais sur les bateaux, à la recherche de l'aventure qui viendrait rompre la monotonie de sa vie. De même, après sa rencontre avec Chauvin, celui-ci déchiffre l'ambiguïté de ses désirs refoulés et lui déclare: «Quand c'est le jour, au petit matin, vous allez regarder à travers la grande baie vitrée.»² Laisser le regard se perdre vers l'extérieur, en particulier vers la mer, est la seule solution possible pour ressentir un sentiment de liberté chez des personnages tels que Anne. La fenêtre est une ouverture vers une possibilité de libération du moi, et ici, grâce au glissement offert par l'homonymie du mot baie, signifiant baie vitrée mais conduisant à la baie marine, nous rejoignons l'exemple précédent, où le regard va se perdre dans la mer, lieu du possible.³

De même dans **Agatha**, nous retrouvons le même type d'images plus ou moins obsessionnelles: «Une fenêtre laisse passer la lumière d'hiver. On entend le bruit de la mer. La lumière d'hiver est brumeuse et sombre.»⁴ Ou encore: «Elle regarde par la fenêtre, la plage, la mer.»⁵ Mais ici, les personnages n'ont pas peur, pour un moment, d'enfreindre les lois sociales. Ils laissent la communication s'établir entre le dedans et le dehors, les émotions et la vie sociale. Même si leur amour est impossible, puisque incestueux, ils acceptent leur passion, ils laissent le monde extérieur entrer dans leur chambre, même si ce monde viendra inévitablement les séparer par la suite: «Le bruit de la mer entre dans la chambre, sombre et lent.»⁶ Comme nous le verrons par la suite, le bruit de la mer est aussi la voix de la mère, c'est à dire la voix sociale,

¹ Marguerite Duras, **Moderato Cantabile**, p11.

² *ibid.*, p47.

³ Pourtant nous lisons dans **Moderato Cantabile**: «Au bout du long couloir [...] il y a une grande baie vitrée, face au boulevard. [...] L'année dernière, pendant un orage, les vitres se sont cassées» (p45). Cet éclatement de la vitre trouve son reflet dans le cri entendu dans le café, symbolisant l'éclatement muet du moi de la femme.

⁴ Marguerite Duras, **Agatha**, p7.

⁵ *ibid.*, p43.

⁶ *ibid.*, p49. Ce bruit rappelle celui de la rue dans **L'Amant**, qui lui aussi est porteur de lois qui séparent les amants.

la voix de l'interdit. Ici cependant, la fenêtre reste reliée à la psychologie dominante des personnages tout en gardant ses propres structures implicites, et reste un lieu de libre échange, de tensions, mais aussi de transgressions audacieuses. Agatha et son frère, conscients de la situation d'interdit dans laquelle ils vivent, ne se regardent pas. Mais ils se voient par l'intermédiaire du miroir, ou par l'image qu'ils regardent ensemble, c'est à dire la mer vue de la fenêtre. La plage devient une sorte d'écran sur lequel leurs regards errent jusqu'à ce que l'imagination vienne y placer le reflet des souvenirs vécus ensemble. Regarder par la fenêtre, dans la même direction vers la mer, c'est à dire regarder tout et rien à la fois, suffit pour qu'il soient conscients de la présence de l'autre, et qu'ils revoient le passé sur le film de leur imaginaire: «Je te vois.»¹ En regardant l'image neutre donc vide que leur offre la fenêtre, ils peuvent voir l'image pleine même si invisible de leur amour sur l'écran intérieur de leurs yeux. L'ouverture de la fenêtre permet le déclenchement du souvenir déjà mêlé de l'imaginaire.

Dans les trois **Aurélia Steiner**, la jeune fille est à la fenêtre, et elle regarde vers l'extérieur. Elle cherche à s'intégrer dans le monde environnant, tout en étant à la recherche de sa propre histoire, de sa propre identité: «De l'autre côté des vitres il y a cette forêt de roses...»² ou encore: «La petite fille est à la fenêtre de la tour et elle regarde...»³ D'abord, la fenêtre est fermée, coupant la jeune fille du reste du monde, et de plus, la vitre est froide, l'isolant encore plus: «Contre mon corps, ce froid de la vitre, cette glace morte. Je ne vois plus rien de moi, je ne vois plus rien.»⁴ La fenêtre devient miroir par le biais du mot glace, qui indique à la fois la vitre, le miroir et l'eau. L'image qui apparaît dans le cadre de la fenêtre est vide, figée, gelée, et il est impossible de communiquer, à ce stade, avec le monde environnant, avec l'extérieur. Mais la volonté est là: «J'ai ouvert les portes et les fenêtres de ma chambre et une

¹ *ibid.*, p9.

² Marguerite Duras, **Aurélia Steiner**, p106.

³ *ibid.*, p151.

⁴ *ibid.*, p126.

douce lumière est entrée.»¹ Elle fait le geste pour comprendre, pour s'ouvrir à la paix intérieure, car cette ouverture est la seule issue pour elle vers une harmonie intérieure. Ainsi, elle pourra s'accepter telle qu'elle est et accepter l'histoire tragique et qu'elle tente de reconstituer, qu'elle porte en elle. Ce geste est aussi essentiel pour s'ouvrir aux autres: «Le marin à cheveux noirs est derrière la fenêtre ouverte. Il me regarde.»²

Pour Aurélia Steiner, comprendre son histoire va signifier à la fois la déchiffrer et l'écrire. Elle la lit d'abord, à travers les yeux de sa mère, sur l'écran blanc de la fenêtre où le père pendu agonise: «Devant vous, le rectangle blanc dans lequel il meurt.»³ A l'encontre de cette scène, elle recrée la vie sur le rectangle blanc de la page, recrée l'histoire originelle: «Je lui dis le nom: Aurélia Steiner. Je l'écris sur une page blanche et je lui donne.»⁴ L'histoire d'**Aurélia Steiner Paris** est d'ailleurs écrite, au départ, sur un morceau de tissu: «Sauf ce petit rectangle de coton blanc cousu à l'intérieur de ta robe, dit la dame, ce premier jour, nous ne savons rien ni toi ni moi. Sur le rectangle blanc il y avait les lettres A. S. et une date de naissance.»⁵ Il y a donc un glissement de la fenêtre à l'écriture, de l'isolement à la communication, de la mort à la vie. L'ouverture de la fenêtre devient synonyme de renaissance.

La fenêtre devient loupe à travers laquelle on peut voir tout à coup ce qu'on regardait sans comprendre. Cette vision va conduire, pour Isabelle Granger, à une prise de conscience de la folie dans laquelle elle et sa fille vivent. En regardant à travers la vitre Nathalie jouer du piano, elle lit la douleur de celle-ci d'être forcée à imiter les autres, à jouer un jeu qui la rend malheureuse. Par conséquent, Isabelle va détruire tout ce qui symbolise la société et ses normes, imitant peut-être la violence et la révolte de l'enfant,

¹ *ibid.*, p131.

² *ibid.*, p143.

³ *ibid.*, p133.

⁴ *ibid.*, p144.

⁵ *ibid.*, p158-9. Les initiales d'Aurélia Steiner rappellent le nom de Nathalie Granger, dans le texte du même nom, inscrit sur ses vêtements, pour qu'ils ne se mêlent pas à ceux des autres enfants à la pension où elle devait aller, donc seule identification: «Gros plan d'une marque tenue par ses mains. Le nom: Nathalie Granger écrit en lettres capitales. Noir sur blanc. On dirait le titre d'un film, égaré» (p43).

brûle ses bulletins de notes, et va bouleverser la suite logique des événements: «La mère. Elle est là derrière la vitre. [...] Elle est venue voir son enfant. Elle saisit l'occasion de la leçon pour la voir sans se faire remarquer d'elle. [...] Elle ne voit pas l'Amie, ne voit que son enfant. Regard d'affamée, de concentrationnaire.»¹ Au moment de la prise de conscience d'Isabelle Granger, elle était derrière la vitre, séparée déjà. Cette illumination qui se fait en elle va briser la glace (dans un glissement homonymique du mot vitre) qui séparait la mère et la fille, la faire fondre. La communication se rétablira puisqu'elles ne seront pas séparées par les lois sociales (l'école avait demandé à ce qu'on envoie l'enfant en pension à cause de son agressivité). La fenêtre a servi à la mère de révélateur photographique, de loupe à travers laquelle mieux voir ce qui était là, mais qu'elle ne voyait pas. En allant à l'extérieur, vers la lumière naturelle, elle a pu traverser le monde invisible qui les séparait, elle a pu crever le voile opaque qui aveuglait. L'intérieur est ici plus que jamais la prison psychologique dans laquelle les lois extérieures ont pénétré et ont pétrifié les gens, alors que l'autre côté de la fenêtre est l'espace de la liberté, du possible, même si ces mêmes lois sont là aussi. Mais l'espace permet de circuler et de les éviter, voire de les détruire. Ainsi l'amour de la mère pour sa fille va faire fondre la glace qui les séparait et rétablir l'ordre naturel des choses. Mais il aura fallu à la mère un écran pour cerner le problème, pour le délimiter, pour le magnifier.

C'est aussi de part et d'autre d'une vitre que se retrouvent le voyageur et Lol dans **La Femme du Gange**: «Le voyageur est debout face à L. V. S. Séparé d'elle par la baie.»² La vitre est une barrière invisible mais infranchissable dans ce cas, car l'amour est mort, définitivement. La femme est de l'autre côté, comme une actrice sur un grand écran, intouchable. Le

¹ Marguerite Duras, **Nathalie Granger**, p73.

² Marguerite Duras, **La Femme du Gange**, p187.

voyageur peut la voir, mais ne peut la rejoindre¹. Elle regarde, mais ne le reconnaît plus, ne le voit même pas.

Si le miroir était une surface plate reflétant l'image unidimensionnelle à déchiffrer, allant un peu plus loin que la photo figée ou le grand écran qui ne reflète qu'un monde irréel, la fenêtre est pour bien des personnages durassiens le lieu de passage qui peut s'ouvrir, la charnière entre deux mondes, et ce lieu bidimensionnel permet la communication entre un passé et un avenir qui manquaient de continuité. C'est un écran qui ne reflète pas une image spectaculaire, mais grâce à cette délimitation qu'elle offre, le personnage peut se concentrer sur le détail nécessaire. La mer, par contre, sera ouverture beaucoup plus profonde, et elle va aller encore plus loin. Sans limite, elle est cette fois en trois dimensions, et les personnages pourront aussi bien la contempler, en toile de fond devant laquelle la scène se jouera, ou la pénétrer en quelque sorte, c'est à dire s'y plonger, y voyager, s'y noyer. C'est un lieu d'exploration du moi plus interactif que les autres écrans symboliques déjà mentionnés.

5. La mer

Il suffit de jeter un coup d'oeil à quelques titres de Marguerite Duras pour constater que la mer joue un grand rôle dans l'oeuvre de cette écrivaine: **Un Barrage contre le Pacifique, Le Marin de Gibraltar, L'Homme atlantique, Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique...** Dans pratiquement tous les textes durassiens, la mer, ou tout au moins l'eau, est présente et muette, comme un personnage figurant, comme une toile de fond sur laquelle l'action se joue: «Elle dit: regardez: la fin du monde. [...] Elle montre la mer.»² Elle est à la fois ouverture et fermeture, frontière et infini.

¹ Contrairement aux personnages dans le film de Woody Allen, **La Rose pourpre du Caire**, dans lequel les acteurs du film et du film en abyme se rejoignent, où les acteurs du film dans le film peuvent sortir de l'écran et rejoindre les autres.

² Marguerite Duras, **Le Camion**, p20.

A propos de la mer, Duras déclare: «J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres. [...] J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté [...] la terre du **Barrage contre le Pacifique** et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau.»¹ Dans **L'Amant**, cette peur est présente dans la scène du bac, sorte de scène initiatique du roman: «J'ai toujours peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer.»² Cette peur très symbolique se retrouve tout au long du roman,³ résonne sur les murs de la chambre des amants qui doivent être séparés par la loi chinoise, donc par ce qui vient des origines pour le jeune homme - et nous verrons plus loin que mer et origine sont liées. Non seulement la mer fait peur, elle a ruiné la mère, mais aussi elle sépare les amants: «Sur les quais, renouvelés, toujours les cris, les noms. La tragédie du départ, sur la mer.»⁴ La séparation et l'eau restent liées aux premiers souvenirs. La mer représente une zone de rupture, de transition, de passage, de même que lorsque l'on se voit dans un miroir ou dans les yeux de l'autre, il se produit rupture par rapport à l'image que l'on avait de soi avant. Cette rupture est à la fois une fin et un recommencement: «L'ancre est levée dans un vacarme de fin du monde,»⁵ écrit Duras dans **L'Amant de la Chine du Nord**. La perception change après que le contact ait eu lieu.

Pourtant, Duras parvient à transcender cette peur en situant la mer aux confins de ses décors, et en la posant comme symbole de l'infini, de l'illimité, de l'ouverture, en un mot en en faisant un lieu libre où l'imaginaire et le

¹ Marguerite Duras et Michelle Porte, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p84.

² Marguerite Duras, **L'Amant**, p18.

³ La peur de la mer est également très présente dans l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet, en particulier dans **Le Miroir qui revient**, sa biographie fictive, où nous lisons: «La littérature est ainsi [...] la poursuite d'une représentation impossible. Le sachant, que puis-je faire? Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui d'opérateur [...] la mer et la peur deviendront [...] de simples opérateurs de texte.» (p17-9)

⁴ Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p217.

⁵ *ibid.*, p217.

possible peuvent s'exprimer au-delà du savoir. La mer s'oppose à la ville, lieu fermé, carcéral, fini, propice à l'enchaînement, et à la forêt, également fort présente dans l'oeuvre, monde de l'enfance, de la folie, de la peur, et de la mémoire. Entre les deux, la plage est un lieu intermédiaire, presque abstrait, neutre, mais aussi propice à la création, où les gens ne peuvent pas se manquer et où le contact sera possible, comme c'est le cas dans **L'Été 80**. C'est aussi le lieu de l'errance, et qui symbolise le passage du temps, de par la connotation avec l'image même du sable qui coule dans le sablier. La mer devient à la fois lieu du réconfort et de la menace, de la naissance et de la mort, oppositions dialectiques qui s'annulent. La mer est une sorte d'écran intérieur, intellectuel, voire psychique, sur lequel Duras compose et visualise ses textes avant de les écrire: «Je parle du vent tout le temps, de la mer aussi, loin et près, toujours forte comme une sorte d'image mentale constante, je pense que la mer c'est ce qui va venir, c'est ce qui va tout engouffrer dans sa pureté...»¹ Les confins de la mer et le lieu du texte se confondent d'ailleurs dans la quasi homonymie plage / page.

La mer, chez Duras, sera lieu de liberté, sur lequel voyagent, ou plutôt errent, bien des personnages en quête d'absolu ou d'oubli: Le narrateur du **Marin de Gibraltar**, le couple d'**Emily L.**, l'étranger des **Petits Chevaux de Tarquinia**, entre autres. Les marches sur la plage contribuent à cette quête, le flux et le reflux aidant: «La mer rejoint le temps de l'oubli dans les mémoires non référentielles des personnages,»² écrit Gisèle Bremondy. Car c'est souvent sur le sable, saisis dans la continuité du ciel et de l'eau, que beaucoup de personnages sont dépeints, dans une marche incessante à travers des étendues incommensurables, dans un état dans lequel ils semblent avoir atteint une certaine plénitude, une harmonie, car ils font partie du tout. Cette marche est illimitée et ne ressemble en rien à un acte de forcené, mais au contraire à une libération de l'être. D'ailleurs, la mer est souvent décrite comme «étale»: elle est perçue dans un état d'acceptation totale, au moment où les

¹ Marguerite Duras, **Le Camion**, p128-9.

² Gisèle Bremondy, «La destruction de la réalité», **L'Arc**, p52.

passions restent et pourtant se nivellent, où tous les éléments du monde flottent dans une même atmosphère, où les mêmes facteurs fusionnent dans un moment d'harmonie. La mer sera aussi le lieu du rêve, vers lequel les personnages tournent leur regard: Anne dans **Moderato Cantabile**, ou Agatha dans le roman paronymique, par exemple. Que ce soit François dans **La Vie tranquille**, qui vient chercher au bord de la mer une tranquillité intérieure nécessaire avant de retourner affronter le quotidien, que ce soit la jeune fille de **L'Été 80** ou la femme de **L'Amour**, ou encore l'homme des **Yeux bleus cheveux noirs** ou de **La Maladie de la mort**, les personnages - l'on pourrait en nommer bien d'autres - vont tous chercher au bord de la mer, dans leurs marches apparemment sans but, le même dépouillement du moi qui leur permettra de voir l'autre, et ainsi, de se voir. Duras dit à propos de **La Femme du Gange**: «Leur regard, c'est un regard pur, un regard sans aucun support: regarder la mer, c'est regarder le tout.»¹

Le regard et l'eau sont liés, au-delà des larmes, mais aussi par leur couleur, lumière, profondeur: «On voit que la splendeur de la mer est là, là aussi, dans les yeux de l'enfant.»² Des affinités secrètes circulent, presque à la Nerval ou à la Baudelaire: «La jeune fille a vu les yeux gris de l'enfant dans leur pleine lumière, celle réverbérée par la mer.»³ lit-on de même dans **L'Été 80**. Et la même image revient encore: «Je vois le gris des yeux de l'enfant remplis de cristaux du regard, leur brillance humide, leur chair, je vois le gris profond et uni de la mer.»⁴ Les yeux et la mer sont incontestablement liés jusqu'à la confusion. L'image de la mer est imprégnée dans le regard, et il en résulte un certain mimétisme: «Il n'y a pas de différence entre les yeux d'Aurélia et la mer, entre la percée de son regard et le fonds des temps.»⁵

Aux prises avec un monde auquel ils ont du mal à s'ajuster, les personnages durassiens vont souvent chercher au bord de la mer, dans ou sur

¹ *ibid.*, p86.

² Marguerite Duras, **L'Été 80**, p13.

³ *ibid.*, p79.

⁴ *ibid.*, p93.

⁵ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p185.

la mer, une mort du vieux moi suivie d'une renaissance, ou un oubli total de soi. La mer peut être le lieu d'une noyade, symbolique ou non. On se souvient de Françoise dans **La Vie tranquille** qui assiste passivement à la noyade d'un inconnu, sorte de désagrégation symbolique de son vieux moi. Les personnages trouvent dans la mer une sorte d'envers du monde, une autre facette d'eux-mêmes que la lumière les empêche de voir. C'est le cas du narrateur du **Marin de Gibraltar** qui, bien avant de voir ou de sentir l'eau, l'imagine et se sent déjà différent. Ecrasé de chaleur, étouffé par la situation dans laquelle il vit, il pense à la fraîcheur de l'eau comme à la naissance du désir qu'il avait alors manqué dans sa vie. Déjà, inconsciemment, il se prépare à la rencontre avec Anna. Aborder l'eau signifie s'ouvrir à ce qu'il avait refoulé jusqu'alors: le désir, l'amitié, l'amour, l'aventure, l'évasion et la liberté, le contraire de la banalité qu'avait été sa vie jusqu'alors. Derrière ces abstractions, il cherche tout simplement à se trouver: «J'irais me baigner [...]. Là seulement je me voyais courageux.»¹ Peut-être voit-il dans cette immersion un retour dans les eaux matricielles protectrices dans lesquelles il se sentait heureux, avant que la vie et ses contraintes sociales ne le dégénèrent. Nous lisons par ailleurs dans **Les Fous de Bassan** de Anne Hébert: «Voici que ce matin cette fille est libre dans la mer [...]. Seule au monde dans son eau natale.»²

Car la mer, c'est un espace sans limites, sans contraintes, impossible à définir et même à décrire dans son changement incessant, à la fois palpable et impalpable, tangible et intangible, toujours présent et jamais pareil: «Elle dit que la mer prend sa couleur de celle du ciel - qu'il s'agit moins d'une couleur que d'un état de la lumière.»³ C'est le domaine parfois de l'imaginaire. La mer, ou même une simple évocation de la mer, peut être la porte du rêve, de l'évasion, lieu d'une certaine force que l'on va chercher au-delà de son désespoir. Dans **Le Square**, la jeune fille demande à l'homme qu'elle rencontre de lui décrire la mer qu'il a vue lors d'un de ses voyages. Ecouter la description lui suffit pour imaginer, pour voir à sa façon, cette image fascinante

¹ Marguerite Duras, **Le Marin de Gibraltar**, p48.

² Anne Hébert, **Les Fous de Bassan**, p97.

³ Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p149.

de liberté: «Mais, Mademoiselle, au bout de chacune des allées de ce jardin, de chacune des allées vraiment, on voyait la mer. La mer, je vous avoue, ça m'est un peu égal pour ce que j'ai à en faire d'habitude dans ma vie, mais là, il se trouvait que c'était elle que les gens regardaient tous, même ceux qui étaient nés là...»¹ La mer est comme le grand écran vers lequel tous les regards convergent automatiquement dans une salle obscure. Ce sentiment de renouveau, d'évasion, de bien-être et de renaissance, Duras l'a rêvé, comme nous l'avons déjà vu, lorsqu'elle attendait le retour espéré d'Antelme, et qu'elle écrivait **La Douleur**.² Il en est de même pour Françoise avant son évasion: «J'ai pensé à la mer que je ne connaissais pas.[...] Je me suis imaginé la mer, les diverses façons dont on m'avait dit qu'elle ne finissait pas. J'aurais bien aimé à ce moment-là regarder une chose qui, comme ma fatigue, aurait été égale et sans fin.»³ La mer vient donc combler le manque dans la vie des personnages. Son mystère et son infinitude correspondent au besoin de renouveau, à la soif de découverte et d'aventure des protagonistes, car, comme nous allons le voir, la mer, espace du mirage par excellence, offre une possibilité de changement à ceux qui savent y voir autre chose que ce qu'offre la réalité quotidienne.

Dans **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, le groupe d'amis accomplit un désir de fraîcheur et de liberté en montant sur le bateau de l'étranger. Mais Diana et Sara, contrairement au narrateur du **Marin de Gibraltar**, sont terrifiées par les fonds marins. Ceci implique qu'elles ont peur de regarder leur propre reflet, leur moi profond, et qu'elles sont comme figées dans un état d'être. Contrairement au marin, elles sont incapables de changer, voire de concevoir l'idée d'autre chose. A la demande de son amant d'un soir, Sara jette bien un coup d'oeil aux fonds marins, mais elle s'en

¹ Marguerite Duras, **Le Square**, p56.

² Ce désir de liberté, de renouveau, de recommencement lié à la mer est également présent dans **L'Etranger** d'Albert Camus: quand Meursault est en prison, il est pris de «l'envie d'être sur une plage et de descendre vers la mer.» (p31) Cette image de libération est aussi liée à la mère, au retour aux sources, et comme nous le verrons plus loin, elle rejoint les symboles de vie tout aussi bien que de mort.

³ Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p96.

détourne aussitôt, comme elle se détourne de lui et de l'aventure qu'il lui offre, d'ailleurs. L'eau est le lieu fascinant de la métamorphose: «Le fond de la mer semblait très proche, il brillait comme un clair de lune parfois traversé des rayures vertes du jour.[...] C'était l'envers du monde.»¹ L'eau devient une sorte de miroir dans lequel l'on voit sa face cachée, peut-être inconsciente mais soupçonnée, d'où la fascination. Comme l'être humain, la mer a ses humeurs, elle change de visage. On ne peut la fixer dans une image unique et immobile: «La mer est changeante, l'espace d'une nuit elle est mauvaise et puis brusquement au matin la voici de nouveau calme, elle redevient bleue et se remplit à nouveau de voiles blanches et de soleil.»² Lieu de liberté par excellence, la mer laisse place à l'expression. Mais parfois, même si elle renvoie le reflet que l'on y cherche, elle apparaît comme simple support, simple miroir. Elle fascine comme l'écran sur lequel l'acteur mort depuis longtemps s'anime; elle nous dépasse, survit à notre histoire, tel le texte, tel le film: «Elle n'a pas d'esprit ni d'intelligence, ni de coeur, la mer, elle n'est rien que ce devenir matériel, sans issue, sans fin.»³

Dans **La Vie tranquille**, après avoir fait le point avec elle-même dans la scène du miroir, qui lui a renvoyé sa propre image telle que vue par les autres, Françoise peut regarder la mer sans crainte, même si elle vient d'être témoin passive d'une noyade⁴. Elle est en paix avec elle-même, elle s'est enfin trouvée, et l'image de la mer, redevenue lisse, n'est plus qu'harmonie. Elle pourrait s'y dissoudre sans danger de se perdre, même si «La mer. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne. [...] Je la regarde de ma fenêtre, elle, la mer, elle, la mort. C'est elle, alors, qui est en cage. Je lui souris.»⁵ Françoise, à ce stade, a dépassé la peur de la perte de soi, puisque, comme nous

¹ Marguerite Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, p153-4.

² Marguerite Duras, *L'Été 80*, p81.

³ *ibid.*, p89.

⁴ La noyade est un thème qui revient souvent chez Duras, car il est, comme celui de la mendicante, à l'origine du rapport avec la mer. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, lors du départ, «un jeune garçon s'est jeté à la mer» (p224). Et dans *L'Amant*, le souvenir de l'amour perdu provoque chez la jeune fille le même désir de se noyer: «Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer» (p138).

⁵ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, p145-6.

l'avons vu, la perte de son vieux moi a déjà eu lieu dans l'observation de la noyade de l'inconnu.

Mais Anne-Marie Stretter, dans **Le Vice-Consul**, va chercher dans l'eau un sommeil métaphorique: «Elle nage, se maintient au-dessus de l'eau, noyée à chaque vague, endormie peut-être, ou pleurant dans la mer.»¹ Il est par ailleurs intéressant de noter qu'Anne-Marie Stretter, est née à Venise, ville d'eau par excellence; de plus, elle vient fermer les yeux pour toujours dans l'eau, alors que son nom, Guardi, indique qu'elle est celle qui regarde, ou celle qu'on interpelle pour qu'elle regarde, comme l'indique le cri du vice-consul - mais peut-être regarde-t-elle l'envers du monde, la continuité de la vie au-delà de la mort? Dans **La Femme du Gange** ou **India Song**, elle finit par s'abandonner totalement à l'eau. Elle disparaît, va vers les fonds marins que les femmes des **Petits Chevaux de Tarquinia** n'avaient pas voulu voir, car elle s'en va vers un désir de libération. Ici encore, l'eau représente la profondeur de l'inconscient. La mort d'Anne-Marie Stretter est vue plus comme un retour en arrière, vers les eaux maternelles, qu'une fin en soi. Sa noyade est ressentie comme une renaissance et non comme une mort. C'est le seul aboutissement possible pour elle, pour être elle-même, face à l'impossibilité de l'aboutissement des passions de sa vie. L'idée de cycle de vie lié à la mer se retrouve dans **L'Amant de la Chine du Nord**, où la mendicante du roman des origines va chercher moyen de survie dans l'eau: «C'est la mendicante du Gange qui traverse le poste comme chaque nuit. Pour toujours essayer d'atteindre la mer, [...] cette mer [...] des mendiants de l'Asie qui, depuis mille ans, tentent de retrouver le chemin vers les eaux poissonneuses de la Sonde.»² Ce lien était déjà présent dans **La Vie tranquille**, alors que Françoise se sentait née des profondeurs de l'eau: «Sur la mer, partout à la fois, éclatent des fleurs dont je crois entendre la poussée des tiges à mille mètres de profondeur.[...] J'ai fait des séjours dans les vestibules

¹ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p201.

² Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p22.

chauds et boueux de la terre qui m'a crachée de sa profondeur.»¹ La mer établit donc bien un lien dans le cycle de la continuité de la vie.²

La femme-enfant de **Savannah Bay** va également au bout de son désir: «Elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau.»³ Cette image évoque le processus inverse, ou peut-être complémentaire, de la naissance, donc le retour aux origines. Naissance et mort sont liées à plusieurs niveaux: naissance de l'enfant (s'il vit) signifie séparation d'avec la mère, donc fin d'un état, mort d'une étape. Aussi, dans **L'Amant de la Chine du Nord**, la séparation des amants est vécue comme une mort, et le bateau qui emporte la jeune fille loin de son amant est dépeint comme sombrant à l'horizon: «Par temps clair on voit le bateau très lentement perdre de la hauteur et très lentement de même sombrer dans la courbure de la terre.»⁴ De plus, la jeune fille est témoin d'un suicide⁵ par noyade pendant le voyage du retour; les notions d'océan, de départ et de mort restent liées dans l'imaginaire durassien. C'est l'imagerie inverse qui décrit la naissance symbolique du jeune homme dans **Agatha**: «Je vois [...] que vous sortez de la mer mauvaise, [...] que vous ruisselez de l'eau de la mer, que votre coeur bat vite...»⁶ La jeune femme dans **Agatha** affronte la vision liquide, liée au désir interdit qu'elle éprouve pour son frère-amant: «Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer...»⁷ Deux interprétations sont possibles. En repoussant le courant symbolique de l'eau, elle repousse ce qui pourrait la séparer de son frère, c'est à dire la force de l'interdit social lui-

¹ Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p143.

² Nous pensons aussi à un passage des **Fous de Bassan** de Anne Hébert, où nous lisons, dans la même lignée: «Dans une autre vie j'ai pu séjourner longtemps dans la mer, sans avoir besoin de respirer, les poumons pas encore dépliés [...]. La divine aisance sous l'eau, mon corps plein de mémoire, l'éprouve encore en rêve.» (p116)

³ Marguerite Duras, **Savannah Bay**, p60.

⁴ Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p219.

⁵ Rappelons que Duras adolescente a été choquée d'apprendre qu'un jeune homme venait de se tuer par amour pour la femme qui lui a servi de modèle pour le personnage d'Anne-Marie Stretter. Amour et mort, douceur et violence se sont trouvés, très tôt dans l'imaginaire de la romancière, mis sur un même pied, juxtaposés, imbriqués même.

⁶ Marguerite Duras, **Agatha**, p14.

⁷ *ibid.*, p15.

même. En le sortant de l'eau dans son imaginaire, elle sauvegarde son désir et l'admet. Il reste inassouvi, mais présent dans son monde intérieur. Une autre version possible nous permettrait de dire que la mer, de par son homonymie avec la mère, est ce qui retient le frère loin de la jeune femme. D'une part, la mer est toujours présente, puisque le roman est situé sur des rivages marins, les souvenirs des deux personnages sont en permanence liés à l'eau, et les passages au présent de narration remplacent le fondu enchaîné introduisant les retours en arrière au cinéma. La mer devient une toile de fond, un écran sur lequel le film de la mémoire se déroule. Dans les passages de retour en arrière, vers l'enfance, la mer est celle qui remplace la mère et qui berce le frère et la soeur: «Des enfants se couchent dans les franges des vagues, ils laissent la mer les recouvrir.»¹ De plus, la mère veille: «Je sais moins ce qui est arrivé après ce regard de notre mère.»² En le libérant de sa mère, Agatha libère le jeune homme de son enfance, et en tant qu'adulte, reconnaît la nature du désir qui les lie. La mer devient ainsi cordon ombilical. Ceci confirmerait donc notre thèse précédente selon laquelle Anne-Marie Stretter, en se noyant, manifesterait un désir de retourner vers les eaux maternelles de la vie, vers les origines. La mer serait donc un lieu typiquement durassien où les oppositions dialectiques s'annulent - la vie et la mort en l'occurrence. Ceci nous amène à une remarque de Northrop Frye: «Chacune des images apocalyptiques ou idéalisées de la Bible a un équivalent démoniaque.»³ Il cite par exemple la mer Morte autour de laquelle rien ne vit. La mer, chez Duras, est également lieu de source de vie ou appel à la découverte tout autant que lieu de destruction, d'annulation.

Si la mer et la mère sont associées de par leur homonymie, elle le sont aussi dans leur rythme lunaire⁴ et leur connotation à l'élément liquide⁵: «C'est

¹ *ibid.*, p44.

² *ibid.*, p32.

³ Northrop Frye, *Le Grand code: la Bible et sa littérature*, p208.

⁴ Nous connaissons l'expression «la mer est grosse». La femme, pour devenir mère, passe aussi par cet état de grosseur et de plénitude: «Le jeu du vide et du plein est au centre de l'imaginaire féminin. La femme a un bon moyen de remplir le vide», écrit Eugénie Lemoine-Luccioni dans *Partage des femmes* (p40). Ainsi, Duras, après avoir perdu son premier enfant à la naissance, écrit dans *Outside*: «La peau de mon ventre me collait au dos tellement j'étais vide» (p281).

vrai que je suis responsable de cet état astral de mon sexe au rythme lunaire et saignant. Devant vous comme devant la mer,»¹ déclare la femme anonyme à l'homme tout aussi anonyme des **Yeux bleus cheveux noirs**. Plus loin, nous retrouvons la même idée: «On dit que c'est le bruit de la mer, alors que c'est le bruit de notre sang.»² D'ailleurs, dans **L'Été 80**, nous découvrons une analogie entre l'écume et le lait: «La mer devient blanche du lait d'une mère baleine,»³ ou encore elle est féminisée par une autre image: «... immenses jupes d'eau»⁴. La mer devient femme dans un mouvement aussi naturel que celui de la femme qui devient mère. Toutes deux sont porteuses de vie et de mort, dans un mouvement cyclique, et toutes deux sont porteuses d'images féminines. Mer et mère se rejoignent encore dans **Moderato Cantabile** avec la symbolique de l'eau liée à la liberté, à la révolte intérieure pour atteindre à la mobilité fluide du désir libéré: «La mer s'éleva, sans borne, dans le silence de l'enfant.»⁵ La fluidité de la mer et de la musique assure la circulation du désir. De même dans **Aurélia Steiner Vancouver**, le passage de la mer à la mère se présente comme un va-et-vient car les deux sont fluidité. Il y a fusion et confusion entre naturel et humain, réalité et imagination. D'ailleurs, Duras déclarait dans une entrevue que les **Aurélia** ont été écrits à la suite de quelques mots rédigés sur une carte postale sur l'état de la mer «un certain matin en août 1979.»⁶ La mer était donc, d'une certaine manière, à l'origine de l'écriture

⁵ Marc Saporta écrit dans "Les yeux fermés": «Conjonction que l'on croirait fictive de la mer nourricière et de la mère abusive, l'enfance indochinoise fournie, à Marguerite Duras, bien malgré elle, deux éléments clefs de la psychanalyse. On retrouvera tout au long de son oeuvre la mer "toujours recommencée", avec des significations variables mais connues (élément maternel parfois ravageur); de même, l'on retrouvera l'image hautement ambiguë de la mère, lourde d'un traumatisme initial: cette génitrice n'est pas aussi bonne - loin de là - que l'enfant l'eût souhaitée.» (L'Arc, p68)

¹ Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p53.

² *ibid.*, p109.

³ Marguerite Duras, **L'Été 80**, p99.

⁴ *ibid.*, p100.

⁵ Marguerite Duras, **Moderato Cantabile**, p15.

⁶ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**: «Le 25 août 1979 je trouve écrit dans mon agenda: "La mer est grise, noire à l'horizon, plate, lourde, de la densité du fer [...]." C'est quelques jours après que j'ai commencé *Aurélia Steiner*. Mais après avoir envoyé à quelqu'un la phrase sur la mer écrite sur une carte postale bleue» (p137).

même.¹ De plus, Duras parle dans une entrevue avec Michelle Porte d'une «mer matricielle.»²

Mais les associations critiques vont même plus loin.³ Les deux homonymes possèdent toutes deux «l'être de notre eau dormante,»⁴ comme l'écrit Gaston Bachelard. Mer et mère sont aussi associées dans le combat sauvage que mène la femme contre l'eau envahissant la terre dans **Un Barrage contre le Pacifique**, ainsi que dans les marécages du **Vice-Consul**. La mère est courageuse, mais la mer est plus forte. Lorsque la mère prend le bateau pour s'en aller vers les colonies orientales dans **Un Barrage contre le Pacifique** («Il fallait un mois de bateau pour aller de Marseille à Saïgon»⁵), elle aspire à une évasion, à ce désir de liberté que l'on retrouvera chez d'autres personnages dans les romans ultérieurs. Par contre pour elle, il n'y aura pas de libération au terme du voyage, mais un combat à vie contre les éléments, l'eau de l'océan en l'occurrence.⁶ La mère est à l'origine de la vie, mais c'est aussi celle qui chasse son enfant parfois, et c'est vers la mer que les personnages iront chercher une certaine renaissance. L'une semble être l'extension de l'autre. La mendiante avait quitté une mère destructrice pour chercher refuge dans/auprès d'une mer nourricière. Pourtant, l'eau détruit sur

¹ Nous avons signalé plus tôt que la mère de Marguerite Duras était aussi à l'origine de son écriture. Ecrire, pour Duras, c'était d'abord le désir d'écrire l'histoire de la mère. Ceci rejoint l'idée de Luce Irigaray selon laquelle la mère est "réserve" et "ressource" car elle ouvre à la remémoration (*L'oubli de l'air*).

² Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p78.

³ Les thèmes de la mer et de la mère apparaissent dans de nombreux textes littéraires. Notons par exemple l'oeuvre d'Henry Bauchau, dans laquelle les souvenirs de la mère ressurgissent à la mémoire de l'enfant devenu adulte à la vue de la mer: «A la fois mortifère et génitrice, la mer prend l'apparence d'une épreuve initiatique à franchir,» écrit Myriam Wattee-Delmotte dans «La mer dans l'oeuvre d'Henry Bauchau», in *Mer et Littérature*, p201). Une mère meurtrière liée à la mer effrayante apparaît également dans *Les Prunes de Cythère* de Jeanne Hyvrard. C'est en imaginant une mer plus accueillante que la protagoniste se libère du monde tyrannique que lui impose sa mère: «Elle glisse encore ses tentacules entre nous pour essayer de m'étreindre, mais elle ne parvient plus à m'étouffer.» (p222)

⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, p59.

⁵ Marguerite Duras, *L'Eden cinéma*, p13.

⁶ Nous connaissons l'expression «gagner la mer», que l'on associe aux marins prenant le large. Ici, il s'agit de gagner sur la mer, de la vaincre, dans un combat corps à corps. La mère est prisonnière, vaincue par l'eau, alors que dans la même expression, les marins sont libres. Ils sont vainqueurs.

son passage les maigres parcelles de terre ferme, les terres cultivables, mais aussi elle est source de vie, car les pistes, les routes, ne sont souvent que poussière et conduisent vers la folie et l'oubli; la perte de la stabilité de la terre correspond à la perte de la raison: «On est dans un pays d'eau, à la frontière entre les eaux et les eaux douces, salées, noires, qui dans les baies se mélangent déjà avec la glace verte de l'océan.»¹

Cet exemple nous intéresse pour trois raisons: la glace, de par sa polysémie, nous lie à un autre type d'écran symbolique, le miroir. D'autre part, la couleur verte nous renvoie à un autre type d'écran encore, les yeux, le regard de l'autre dans lequel on peut se voir comme dans un miroir.² De plus, chez Duras la mer est souvent verte: «uniformément verte, plus verte et plus froide que jamais sous cette voûte de lumière.»³ Nous lisons également dans **L'Été 80**: «Puis la mer petit à petit s'est nacrée de vert.»⁴ Encore, dans **Le Vice-Consul**, nous retrouvons la même idée: «L'océan est une laque verte.»⁵ Dans **L'Amour**, nous lisons: «la mer du matin, qui bat, verte, fraîche.»⁶ Et dans **Le Vice-Consul**, le lien avec le regard est très clair. On peut lire, à propos d'Anne-Marie Stretter: «Avait-on remarqué la transparence des yeux verts d'eau.»⁷ L'analogie entre le regard et la mer est encore plus évidente lorsque Duras déclare à propos d'**Aurélia Steiner**: «Il n'y a pas de différence entre les yeux d'Aurélia et la mer, entre la percée de son regard et le fond des temps.»⁸ Les deux se posent comme symboles de l'infini, autant dans la distance que dans le temps. De plus, il s'établit une fusion entre l'être et l'univers par le biais du regard. Et dans **Les Petits Chevaux de**

¹ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p176.

² Pour faire un autre jeu de mots bilingue, l'on peut dire que la mer et le regard sont homonymiquement associés: en anglais, le mot «see» signifiant voir, et «sea», la mer. Cette analogie est traitée en particulier dans «Conscience transatlantique: lieu de création ouvert: Europe-Amérique 1900-1990», Henri-Dominique Paratte, **Mer et Littérature**, p85.

³ Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p133.

⁴ Marguerite Duras, **L'Été 80**, p84.

⁵ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p198.

⁶ Marguerite Duras, **L'Amour**, p59.

⁷ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p125.

⁸ Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p185.

Tarquinia, nous retrouvons la même image dans la description des yeux de l'étranger: «Il a le regard vert de la liberté.»¹ Les images de liberté et d'eau se rejoignent enfin. D'ailleurs, les bateaux qui traversent l'oeuvre avaient déjà créé ce lien entre l'eau et l'évasion. Les bateaux, - le yacht d'Anna dans **Le Marin de Gibraltar**, le hors-bord de l'homme libre dans **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, celui que l'enfant regarde dans **Moderato Cantabile**, celui sur lequel est parti l'inconnu des **Yeux bleus cheveux noirs**, celui qui passe au large de la ville-prison de S. Thala dans **L'Amour** - sont symboles de liberté, car ils sont habités par ceux qui, libérés des contraintes sociales, de la prison de leur moi, voguent dans un espace non-espace, hors de la réalité aveuglante.

Les histoires d'amour que vivent les personnages durassiens ont besoin de se dessiner sur une toile de fond, comme sur un écran de cinéma de fortune, et les lieux quasi anonymes dans lesquels se déroulent ces histoires se confondent presque à la mer. Ainsi, dans **Hiroshima mon amour**: «C'est là que finit Hiroshima et que commence le Pacifique,»² ou dans **L'Eden Cinéma**: «La plaine n'existait pas. Elle faisait partie du Pacifique.»³ Encore, dans **Le Vice-Consul**: «Les rives sont boueuses, la mer les lèche à petits coups.»⁴ Les limites perdent leur précision.⁵ Cette «frontière invisible»⁶ était déjà présente dans **Abahn Sabana David**: «La mer, la fuite de la terre sous

¹ Marguerite Duras, **Les Petits chevaux de Tarquinia**, p 25.

² Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p85.

³ Marguerite Duras, **L'Eden Cinéma**, p22.

⁴ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p202.

⁵ Cette idée de confusion nous mène, en accord avec le principe de base de Gaston Bachelard dans **L'eau et les rêves** selon lequel les images découlent essentiellement de quatre éléments, à une remarque que Carole J. Harvey consacrait dans «La plaine-mer de Gabrielle Roy» à Gabrielle Roy, et qui s'appliquerait parfaitement ici: «La terre, l'eau, l'air et le feu - ce sont les quatre éléments considérés comme principes constitutifs de tous les corps de l'univers. Mais que la terre se métamorphose en mer - voilà une idée qui fait fi à la science et, en termes littéraires, bouleverse la typologie des images qui se fonde sur ces éléments.» (in **Mer et littérature**, p247) Pourtant, chez Hélène Ouvrard ou Jeanne Hyvrard, le marais est bien présent. Mais chez Duras, la limite entre la terre et l'eau est zone perdue, zone de destruction, donc aride au sens figuré.

⁶ Marguerite Duras, **Abahn Sabana David**, p31.

la mer.»¹ La mer est si présente qu'elle se confond au reste, qu'elle s'infiltre partout. L'exemple le plus frappant est le nom même du désert de **L'Amour**, S. Thala, qui se rapproche tellement de l'eau qu'il finit par se confondre à l'océan, à Thalassa. L'écriture elle-même se situe aux confins de l'eau: «La fin de la mer / La mer qui cogne contre les déserts / Il ne reste que l'histoire.»² Egalement, **Moderato Cantabile** est bercé par la mer, et dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, la marée montante défait les motifs que l'eau avait dessinés sur le sable de la plage, de même que le temps, tel le va-et-vient de l'eau, fait et défait les histoires: «La mer monte enfin, elle noie les marécages bleus. Ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer.»³ La mer qui dessine et efface mêle sa signification à celui du temps, au cycle de la vie et de la mort: «Ce qui est passé et ce qui arrivera est enfoui dans la mer qui danse, danse en ce moment, au-delà de tout passé, de tout avenir.»⁴ La mer est immuable, omniprésente et toute puissante. Son mouvement et sa force dépassent toute autre forme de vie, civilisation ou paysage: «Quand on bombarde les villes, il reste toujours des ruines, des cadavres. Dans la mer vous jetez une bombe atomique et dix minutes après la mer reprend sa forme. On ne peut pas modeler l'eau.»⁵ L'eau est indomptable et les personnages ont besoin de s'évader sur ou en elle pour libérer leur moi profond. Y parviennent-ils? Les quêtes semblent sans buts définitifs, et n'offrent pas de solutions aux incessants vagabondages, recherches ou fuites, mais les personnages deviennent en quelque sorte de perpétuels errants, de vague en vague, de port en port; ils sont, comme le couple d'**Emily L.**, des «passants de la mer.»⁶ Ils sont tout simplement incapables d'accepter le quotidien, la fuite du temps. Une seule chose est certaine pour eux, la recherche de l'impossible et de

¹ *ibid.*, p30.

² Marguerite Duras, *Césarée*, p86.

³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p216.

⁴ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, p138.

⁵ *ibid.* p73.

⁶ Marguerite Duras, *Emily L.*, p44.

l'inaccessible, toujours et encore, comme le couple du **Marin de Gibraltar**: «L'histoire d'amour a pris la place du voyage en mer.»¹

Mais le rôle de la mer va même plus loin. Il rejoint celui de la fenêtre, élément d'ouverture, de par la polysémie du mot «baie», désignant la baie vitrée aussi bien que la baie marine que ce soit par le biais de l'idée d'ouverture ou de couleur. Citons quelques exemples frappants. Nous lisons dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**: «Derrière les *vitres des baies*, dans le même silence, le ciel en mouvement, la *mer*.»² Nous retrouvons la même image dans **La Femme du Gange**: «Les *baies* pour la première fois découvrent l'écran sans fond des sables et de la *mer*.»³ Une phrase du **Vice-Consul** nous offre une analogie similaire: «Mais ce soir, à cause du mauvais temps, les *baies* sont fermées et les nouveaux venus regrettent de ne pas voir la *mer*.»⁴ Enfin, dans le même texte, une image relie clairement les deux thèmes: «Le vert *vitreux* de la *mer* au loin.»⁵ De même, comme nous l'avons vu, le rôle de la mer rejoint le miroir, élément de transparence, grâce au mot "glace", dans lequel on voit son reflet, ou qui, une fois fondue, rejoindra l'élément liquide. Enfin, en passant également par le liquide, il se mêle, de par son homonymie, à la mère, aux eaux maternelles de la vie ou de l'oubli de soi. Et pour boucler la boucle, la mer rejoint l'écriture, non seulement par l'image de la mer d'encre, mais aussi parce que chez Duras, le texte est mu par un flux et reflux dans ses thèmes, ses personnages, ses histoires et ses lieux, et de même, la répétition se fait au niveau rhétorique. L'auteure apparaît telle le capitaine d'un navire - celui de l'écriture - qui observerait les mêmes côtes sans cesse et y découvrirait des anses encore vierges, à chaque détour. L'écriture "courante"⁶ de Duras, sans

¹ *ibid.*, p146.

² Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p136. Les italiques sont les nôtres.

³ Marguerite Duras, **La Femme du Gange**, p173. Les italiques sont les nôtres.

⁴ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p178. Les italiques sont les nôtres.

⁵ *ibid.*, p141.

⁶ Alain Vircondelet, **Duras**, p278: «Elle se souvient d'y avoir compris le sens puissant de l'écriture "courante" quand un soir, frappant à la porte de la chambre de Yann Andréa, elle clame cela, qu'il faut "écrire sans corrections, jeter l'écriture au dehors.. ne rien enlever de sa masse inutile"....»

corrections, jetée sur le papier comme elle vient¹, se fait le reflet de l'eau courante. Et si l'on veut poursuivre dans le glissement homonymique mer/mère, l'on peut dire que dans l'oeuvre durassienne, la mère est source d'encre illimitée: elle se trouve à l'origine de l'écriture, et se pose en besoin de transgresser les limites imposées. Ceci montre à quel point les différents types d'écrans symboliques s'interpénètrent et se complètent. Mais la mer va plus loin que les autres dans le sens où elle offre une nouvelle dimension, car les personnages peuvent non seulement la regarder, la traverser, mais aussi la pénétrer jusqu'à la confusion. Le contact dépasse le simple regard, et entraîne une participation du corps entier. Cet écran symbolique rejoint le véritable écran, celui du cinéma, tel que le décrit André Malraux: «Il est le moyen d'action sur le lecteur, la possibilité de rendre une scène *présente* - la troisième dimension.»²

6. *Brouiller l'écran du regard*

Nous avons vu que dans l'oeuvre durassienne, la folie est une tentative de s'abstraire du monde pour ne plus avoir à y faire face. Plus nous avançons dans l'oeuvre durassienne, plus nous pouvons constater que la fuite, qu'elle soit physique ou psychologique, ou le départ, ne sont plus des thèmes en soi, comme ils l'étaient dans les premiers livres tels que **Le Marin de Gibraltar**, même si le désir de changement n'aboutissait jamais. L'oeuvre y restait "ouverte", en quelque sorte, sur toutes les possibilités offertes par l'idée de départ. De toute façon, que la fuite ait eu lieu ou non, il n'y avait pas d'issue véritable possible, tout était impasse, quelque part, à l'extérieur du texte. Les

¹ De même **Les Parleuses**, avec Xavière Gauthier, est une transcription de la parole courante, avec ses hésitations et ses lapsus.

² André Malraux, **Esquisse d'une psychologie du cinéma**, (tel que reproduit dans **Lire**, octobre 1994, p42, «Malraux et le cinéma») Il écrit par ailleurs dans ce même texte que la peinture occidentale, contrairement à la peinture orientale, a tenté dès la Renaissance de créer un monde à trois dimensions, alors que les Chinois ou les Persans ignoraient les notions de profondeur ou perspective.

romans plus récents ont dépassé ce thème du départ-impasse en y substituant les larmes, l'alcool ou le sommeil, seuls écrans derrière lesquels se cacher, seules parenthèses au quotidien désormais accessibles aux personnages impuissants, qui vivent entre la vie et la mort, entre la raison et la folie, entre le désir et la violence. Les fragments de parole ont remplacé les dialogues, et le mouvement des yeux, l'expression du regard, à eux seuls, suffisent à convoier les sentiments, les états d'âme, les intentions des personnages. Tout est centré sur le non-dit et l'indicible. Les paroles étant, à certains égards, fondamentalement mensongères, elles masquent, nous orientant vers un autre chose indéfini, nous emprisonnant au lieu de nous libérer. Le silence, l'échange de regards, deviennent alors les lieux de la communication, et les larmes, le sommeil ou l'alcool peuvent aider ou au contraire bloquer cette communication, venant mettre une barrière protectrice entre soi et le reste du monde.

Les larmes

Les larmes, dans l'oeuvre durassienne, sont plus abondantes que les paroles, et pleurent ceux et celles qui cherchent à voir, ou au contraire qui tentent de voiler l'image qui se présente à eux, ou encore qui ont su garder l'espace de la sensibilité en eux. Comme nous le savons, l'amour est impossible dans l'oeuvre durassienne, voué à l'échec, tué d'avance, et les amants le savent. L'homme et la jeune fille de **L'Amant** ou de **L'Amant de la Chine du Nord** doivent se séparer à cause de la loi chinoise, et leur amour, ponctué de scènes de larmes, ne peut être que douloureux: «Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable.»¹ Le couple d'**Hiroshima mon amour** vit une passion douloureuse à la veille de se quitter alors qu'ils se sont à peine rencontrés. Les couples de frère et soeur tels que dans **Agatha** ou **La Pluie d'été**, doivent se séparer à cause de l'interdit social, et ne trouvent

¹ Marguerite Duras, **L'Amant**, p50

l'expression de leur désarroi et de leur impuissance que dans les larmes: «Jeanne et Ernesto se regardent à travers les larmes.»¹ Celles-ci symbolisent l'impossibilité de poursuivre l'amour, ou plutôt, la connaissance que cet amour se poursuivra de toute façon, au-delà de la séparation, et qu'aucun autre amour ne sera vraiment capable de venir abolir celui-ci, mais ne pourra que le faire rejaillir, le continuer dans l'absence de l'autre. Les larmes sont déjà là, avant la séparation, dans le savoir de cette séparation: «Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir.»² Ces larmes précèdent le chagrin de la séparation qui est vécue comme un deuil. La séparation du frère et de la soeur dans *Agatha* est ainsi définie: «... notre amour [qui] va vers le voyage d'une douleur telle qu'il va en être comme d'en mourir.»³ La plupart du temps dans l'oeuvre durassienne, l'amour et la mort sont liés, comme nous l'avons vu. Ainsi le frère d'Agatha dit: «Je vais mourir.»⁴ Et elle répond symboliquement: «Mourez»⁵. Les amants à la veille de se séparer se préparent à cette absence dans la présence, qui sera suivie de la présence dans l'absence: «Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.»⁶ Le transfert est déjà fait, avant la séparation proprement dite. L'image idéalisée a remplacé la vraie. Le regard est ainsi celui de l'angoisse, de l'inachèvement. Ce choix entre l'oubli et la renaissance est évoqué dans *Poétique de la dérive*: «Le regard se cramponne à ses anciens domaines, ou bien choisit de suivre l'ombre. [...] A ce moment-là, tout est à reconstruire. Soit par déchiffrement, soit en faisant table rase. En considérant sur l'objet les stigmates pour en faire autant de points de départ. En allant jusqu'au bout de l'échouage comme dans un

¹ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, p134.

² Marguerite Duras, *L'Amant*, p58.

³ Marguerite Duras, *Agatha*, p44.

⁴ *ibid.*, p41. Amour, meurtre et naissance sont des corps-à-corps à la limite de la violence, du cri. Le glissement est donc facile dans *Hiroshima mon amour*, par exemple, de l'Allemand agonisant au Japonais endormi après l'amour, dans la même pose immobile: «Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil» (p43).

⁵ *ibid.*, p41.

⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, p124.

nouveau premier matin du monde.»¹ Dans cette même ligne de pensée, Blanchot indique que la séparation ne défait pas l'unité: «Voir, c'est [...] saisir immédiatement à distance et par la distance. Voir, c'est se servir de la séparation, non pas comme médiatrice, mais comme moyen d'immédiation, comme im-médiatrice. En ce sens aussi, voir, c'est faire l'expérience du continu, et célébrer le soleil, c'est-à-dire, par-delà le soleil: l'UN.»²

La poétique des larmes va plus loin encore. Celles-ci arrivent non seulement avant la séparation, mais avant la rencontre même, et elles tiennent lieu de la rencontre impossible. Elles symbolisent cet amour absolu qui n'existe pas: «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.»³ explique l'homme dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**.

Les yeux sont les lieux par où passe le désir, où il réside. L'amour interdit y trouve sa seule place d'existence, son seul espace d'expression. Il en est le miroir sur lequel l'autre lit: «Elle: Quel désir dans vos yeux [...] Lui: Que me restera-t-il à voir si vous n'êtes plus là?»⁴ L'absence de l'image de l'être aimé, l'impossibilité de le voir, entraîne un vide insupportable. Les yeux ne peuvent pas se trouver devant cette non-image, et les larmes viennent préparer l'oeil en voilant progressivement l'image de l'autre, en brouillant, jusqu'à l'aveuglement, jusqu'à l'image noire qui suivra: «Vous me regardez comme vous seul le faites, comme à travers une difficulté à voir, à me voir.»⁵ Seule l'image intérieure existera désormais, précédant la séparation pour la rendre plus supportable. Le glissement de l'image réelle à l'image idéalisée, photographiée comme celle d'Anne-Marie Stretter dans **India Song**, qui survivra à son départ définitif, s'établit progressivement, à travers de longues

¹ Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, p42.

² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p39.

³ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, p17.

⁴ *ibid.*, p14.

⁵ *ibid.*, p29.

et nombreuses scènes de pleurs qui peuvent sembler à première vue inutiles ou injustifiées¹. Dans **L'Amant de la Chine du Nord**, le désir est photographié avant d'être recouvert par la couche de vernis des larmes: «Ils se regardent sans le vouloir. Alors ils baissent les yeux. Puis restent ainsi à se voir les yeux fermés, sans bouger et sans se voir, comme s'ils se regardaient encore.»² Ils pratiquent la vision sans support comme quand ils devront se séparer définitivement. C'est pourquoi l'amant est dans «un amour effrayant qui lui arrache les larmes.»³ Celles-ci viennent brouiller l'image impossible de leur amour, et préparent à la transition de la présence impossible vers l'absence ouverte sur tous les possibles.

Parfois, les larmes arrivent sans raison apparente, sans peine évidente. Dans ce cas, elles sont la manifestation physique d'une prise de conscience encore vague, flottant encore dans une zone incertaine entre le conscient et l'inconscient, et symbolisent une douleur non personnelle, mais universelle: «Sur quoi pleurez-vous? Sur l'ensemble.»⁴ Les pleurs sont la manifestation d'une douleur indicible, comme l'a été le cri. Les larmes arrivent avant la compréhension claire, elles manifestent ce que l'inconscient a compris, a vu dans une vision indéfinissable, mais que le conscient repousse encore: «Il aperçoit ce qu'il ne comprend pas encore, il voit ce qu'il ne voit pas encore et cela dans une voyance opaque qui remplit ses yeux de pleurs.»⁵ écrit Duras dans **L'Été 80**. Ainsi, Anne-Marie Stretter manifeste dans **Le Vice-Consul** une douleur qui va au-delà de la sienne, car de toute façon, elle a fait table rase, elle a anesthésié ses sentiments en ce qui la concerne, car elle n'arrive plus à faire face à sa vie. C'est d'une conscience plus planétaire qu'il s'agit ici.: «Elle n'est plus préoccupée à son propos, elle n'a plus vraiment de préoccupations

¹ La séparation et la mort se rejoignent souvent. Dans **La Pluie d'été** (p134), le frère et la soeur sont sur le point de se séparer et elle demande: «On est déjà morts, Ernesto, peut-être?» et il répond: «Peut-être c'est fait, oui.» Cette scène n'est pas sans rappeler le passage de **Moderato Cantabile** où Anne demande à Chauvin de la tuer symboliquement, lors de leur dernière rencontre.

² Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p68.

³ *ibid.*, p77.

⁴ Marguerite Duras, **L'Amour**, p103.

⁵ Marguerite Duras, **L'Été 80**, p98.

personnelles, de problèmes. [...] Il y a deux fois le silence en elle, il y a le silence de la femme, et il y a le silence qui vient de sa vie à elle, de sa personne,»¹ déclare Duras à Michelle Porte. La seule manifestation silencieuse de son corps et de son esprit se fait par les pleurs. C'est comme si elle ne voulait pas pleurer, ou qu'elle n'en était pas vraiment consciente, mais que les larmes l'avaient choisie, elle, comme lieu de réception et de manifestation, pour concrétiser le cri silencieux du monde face à la détresse humaine. Elles symbolisent l'impuissance, l'inutilité des paroles ou de quelque action que ce soit. Les larmes d'Anne-Marie Stretter font penser à la phrase d'Ernesto dans **La Pluie d'été**, qui dans une sorte de non-savoir, connaît l'inutilité des choses²: «C'est pas la peine,»³ répète-t-il souvent dans l'oeuvre. Ainsi, Anne-Marie Stretter pourrait-elle dire que ce n'est pas la peine de vivre. Mais avant qu'elle ne songe à se laisser emporter par les vagues de l'océan, les larmes se manifestent à elle, au-delà de sa passivité. Les larmes sont d'abord remarquées par Charles Rossett: «Il voit [...] qu'elle a trop bu, il voit que dans ses yeux clairs le regard danse, s'affole, il voit tout à coup, voilà, c'est vrai, les larmes.[...] Il lui semblait se souvenir que dans l'exil du regard de l'ambassadrice, depuis le commencement de la nuit il y avait des larmes qui attendaient le matin.»⁴ Puis elles sont reconnues par la femme: «Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi.»⁵ De la même façon, Duras avoue qu'elle est capable de cette peine immense et insupportable que vit Anne-Marie Stretter, et qu'elle porte cette force en elle avec le même bonheur que la capacité d'écrire. Les deux se vivent comme une possibilité de

¹ Marguerite Duras et Michelle Porte, **Les Lieux de Marguerite Duras**, p68.

² Nous nous retrouvons ici dans l'univers ouvert par l'existentialisme, sur le chemin pavé par Sartre et Camus dans un après-guerre rempli de dégoût et d'absence de perspectives individuelles. Pourtant, le besoin d'écrire dépasse la question, comme chez Bataille, engagé dans une quête de l'absolu malgré un aboutissement certain au néant.

³ Marguerite Duras, **La Pluie d'été**, p38-9.

⁴ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p164.

⁵ *ibid.*, p198. Cette phrase fait écho à un passage de **Abahn Sabana David** où le juif a une capacité de sympathie pour l'humanité (qui s'oppose à l'aveuglement de David) : «Il ne pleure pas sur lui, dit Abahn. La force qui le fait pleurer sur les autres est très grande» (19).

délivrance face à la douleur de vivre: «J'ai dit que je ne pouvais rien contre ces pleurs-là.. Qu'ils étaient devenus pour moi un devoir, une nécessité de ma vie. Que moi je pouvais pleurer de tout mon corps, de toute ma vie, que c'était une chance que j'avais. [...] Qu'écrire pour moi, c'était comme pleurer. Qu'il n'y avait pas de livre joyeux sans indécence.»¹ Elle ajoute dans **Écrire**: «Et ne pleurer jamais c'est ne pas vivre. Pleurer, il faut que ça ait lieu aussi.»²

De même, les larmes d'Emily L. se manifestent indépendamment de sa connaissance: «Elle se met à pleurer sans le ressentir.»³ L'expérience de l'homme de **La Maladie de la mort** est proche de celle-ci. Il est en proie à un chagrin qu'il connaît mal mais qui l'habite tout entier: «Il y a en vous des sanglots dont vous ne savez pas le pourquoi. Ils sont retenus au bord de vous comme extérieurs à vous. Ils ne peuvent pas vous rejoindre afin d'être pleurés par vous. Face à la mer noire, contre le mur de la chambre où elle dort, vous pleurez sur vous-même comme un inconnu le ferait.»⁴ L'homme a besoin de l'autre, en l'occurrence de la femme de l'histoire, sorte d'alter-ego féminin, pour comprendre le pourquoi de ses larmes, de son malaise, de sa maladie. L'autre sert de miroir sur lequel le reflet de soi se lit, comme nous l'avons vu plus tôt: «Elle demande: vous pleurez pourquoi? Vous dites que c'est à elle de dire pourquoi vous pleurez, que c'est elle qui devrait le savoir.»⁵ C'est elle qui va dire ce qu'il sait mais ne sait formuler. Les larmes, liquide corporel, remplacent et miment paradoxalement la jouissance physique dont le personnage est incapable. C'est le seul assouvissement qu'il puisse atteindre, dans son manque à aimer. En effet, il ne sait que: «[...] jouir seulement de jouissance comme toujours aveuglé de larmes.»⁶

Véra Baxter, d'une certaine manière, ressemble beaucoup à cet homme de **La Maladie de la mort**, car elle ne sait pas aimer. Elle s'est enfermée

¹ Marguerite Duras, **Yann Andréa Steiner**, p39.

² Marguerite Duras, **Ecrire**, p63.

³ Marguerite Duras, **Emily L.**, p115.

⁴ Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p27-8.

⁵ *ibid.*, p44.

⁶ *ibid.*, p19

dans une relation-prison avec son mari qui, lui, va puiser le désir dans d'autres relations à l'extérieur de leur couple. Elle est incapable d'être autre chose que l'épouse apparemment parfaite, plastique, sorte d'automate somnolent. Elle ressemble à Lol au sein de son foyer avant son réveil, ou à Anne Desbaresdes avant le cri et la rencontre avec Chauvin. Elle est consciente qu'elle vit dans un vide émotionnel, mais est incapable de pallier à ce manque. Son seul refuge est les larmes, substitution de l'assouvissement: «Des yeux qui pleurent. Pleurs inépuisables. Comme si elle avait perdu toute autre identité que celle de la pleureuse de l'amour même, disparu du monde.»¹ Son identité devient celle de la pleureuse, comme les personnages de *L'Amour* deviennent l'homme qui marche ou l'homme qui regarde, dans une mise en scène quasi mythique. Les larmes qui emplissent les yeux encore aveugles et qui arrivent sans raison apparente viennent laver cette fenêtre du corps que sont les yeux, et préparer la femme à une nouvelle étape possible.

Les larmes sont aussi la manifestation visuelle de la seule parcelle de sensibilité qui reste encore en soi. Pleurent seulement ceux et celles qui peuvent encore ressentir des émotions et / ou qui osent les manifester. Les hommes qui pleurent sont ceux qui ont su garder une part du féminin en eux. Vircondelet écrit dans la biographie de Duras qu'elle préfère les homosexuels parce qu'ils sont les seuls à avoir gardé une sensibilité proche de celle des femmes. Chantal Théry, quant à elle, considère que la sensibilité des hommes ne peut rejoindre celle des femmes: «Les connivences et les tentations d'hommes pro-féminins [...] sont décevantes: entrés dans l'univers féminin comme on va à l'aventure, [...] immergés tout à coup dans le réceptacle de vies et de forces inconnues, remis en question, contraints d'inventer ce qu'ils ignorent d'elles et d'eux-mêmes, rebroussent chemin et s'enfuient.»² Nous sommes à la croisée de ces deux définitions dans *Nathalie Granger*, où le voyageur de commerce ose pleurer dans la maison des femmes parce que c'est un lieu isolé, habité par des femmes seulement, un lieu par excellence de la sensibilité: «L'homme, peu à

¹ Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, p55-6.

² Chantal Théry, «M. Duras: la mémoire étoilée ou l'intime de l'éternité», *Francofonie* 12, p22-3.

peu, s'affaisse. Il met sa tête dans ses mains, il a un coude sur la table. Reste ainsi, prostré. Il doit pleurer.»¹ Le jeune gardien d'**Emily L.**, éternellement jeune et pour toujours gardien de l'amour qu'il porte à Emily, «pleurait devant le notaire sans honte aucune.»² C'est comme s'il venait enregistrer ses émotions chez le notaire, seul témoin possible, pour qu'elles soient inscrites sur les registres. Sa sensibilité rejoint celle de la femme qu'il aime. Chez l'homme des **Yeux bleus cheveux noirs**, les larmes font partie intégrante de sa description physique: «Il a le teint blanc des amants. Les cheveux noirs. Il pleure.»³ Il est à la recherche de son identité sexuelle, en proie à une quête aveugle, et s'exprime plus par les larmes que par les paroles: «Les mots ne sont pas là ni la phrase pour y mettre les mots. Pour eux dire ce qui leur arrive il y a le silence ou bien le rire ou quelquefois, par exemple, avec elles, pleurer.»⁴ Les larmes constituent ainsi un langage, une sémiosis, en elles-mêmes, car elles donnent, d'une certaine manière, la parole au vu inconscient.

Les larmes remplacent en quelque sorte les mots impuissants et rejoignent le non-dire du silence. Pour l'homme des **Yeux bleus cheveux noirs**, l'absence de l'autre est insupportable; la douleur de la perte pour toujours d'une personne qu'il aurait pu aimer frôle la douleur de la séparation par la mort, et il est prêt à changer cette présence perdue pour n'importe quelle autre présence afin de mieux chercher en cette nouvelle personne celle disparue, en y découvrant des traits communs: «Il cesse de pleurer. Il dit qu'il est en proie à une grande peine parce qu'il a perdu la trace de quelqu'un qu'il aurait voulu revoir. Il ajoute qu'il est enclin à souffrir souvent de ce genre de choses, de ces chagrins mortels. Il lui dit: Restez avec moi.»⁵ Les larmes lui permettent de voir autrement, de transformer la réalité environnante, jusqu'à en accepter la nouvelle configuration, jusqu'à dépasser l'absence de l'autre. Les larmes seraient donc, d'une certaine manière, un acte de soulagement et

¹ Marguerite Duras, **Nathalie Granger**, p83.

² Marguerite Duras, **Emily L.**, p26.

³ Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p12.

⁴ *ibid.*, p64-5.

⁵ *ibid.*, p15.

d'acceptation à la fois de sa propre transformation. En effet, pour l'homme du **Marin de Gibraltar**, les larmes correspondent à un grand saut hors des conventions sociales qui le maintenaient dans un carcan. Il ose enfin quitter tout ce qui l'étouffait. Il retrouve en lui l'homme capable de ressentir des émotions: «Une grande douleur m'assaillit dans la poitrine à la hauteur de l'estomac. [...] La douleur augmentait, du feu dans ma poitrine et dans ma gorge qui ne sortirait, je le savais, qu'avec les larmes.»¹ Et enfin, le barrage se rompt: «Je pleurais enfin toutes les larmes que je n'avais pas pu, faute de liberté, pleurer jusque-là. Je pleurais pour dix ans.»² Les larmes, ainsi, loin de constituer un obstacle, offrent une ouverture, une rupture d'avec ce qui empêchait de voir.

Les larmes sont donc une manifestation de la connaissance de l'impossibilité de l'amour, mais aussi la connaissance de la poursuite de l'amour au-delà de la séparation, car l'oeil marqué par la vision de la passion le restera pour toujours. Elles en arrivent donc à remplacer l'assouvissement de tout amour, en étant la seule manifestation physique. D'autre part, les larmes préparent l'oeil à la séparation en voilant l'image réelle et en la remplaçant doucement par une image idéalisée, quasi abstraite, et fixée dans le film de l'inconscient. Elles peuvent aussi se manifester sans raison apparente, mais pour une raison que l'inconscient seul a su saisir, comme marque d'une certaine impuissance devant une conscience planétaire troublée. Enfin, les larmes sont parfois la seule action qu'un être passif peut produire, au-delà de l'impuissance du langage, sans toutefois être un acte de faiblesse.

Les larmes ne sont plus un écran que le personnage recherche pour s'y mirer, ni un écran qui se présente à lui alors qu'il ne s'y attendait pas, mais un écran qui se situe au niveau même du regard, inhérent à ce regard, et qui l'affecte directement. Cet écran ne vient plus du monde extérieur, même s'il est provoqué, d'une certaine manière, par celui-ci, et il touche au regard à un

¹ Marguerite Duras, **Le Marin de Gibraltar**, p55.

² *ibid.*, p126.

niveau beaucoup plus physique, pour atteindre ensuite à une nouvelle étape dans le développement psychologique.

L'alcool

L'alcool coule à flots dans le monde durassien, que ce soit dans la réalité ou dans la fiction. Dans **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, Sara et Maria boivent «dix campari par jour»¹; dans **Moderato Cantabile** Anne et Chauvin boivent quantité de verres de vin; les personnages d'**Emily L.** s'égarent au bar: «Devant eux il y a les boissons des alcooliques anglo-saxons: la Pilsen noire pour lui et pour elle le double bourbon.»² Ailleurs, dans **Dix Heures et demie du soir en été**, Maria s'enivre de manzanilla; dans **La Pluie d'été**: «Le père et la mère allaient dans le centre-ville pour boire du beaujolais et du calvados»³; la mère des **Chantiers** cherche l'oubli dans le champagne: «Si tu veux, lui dit-elle, on peut reprendre une bouteille de Moët.»⁴ Dans **L'Eden Cinéma**, un personnage déclare: «On va se taper un whisky.»⁵ La seule sortie de la famille du **Barrage contre le Pacifique** est d'aller boire à la cantine de Ram. Le couple du **Marin de Gibraltar** communique plus dans son partage de la boisson que des sentiments. Leur vie se résume au voyage sans but et aux verres de champagne ou de whisky pris au bar du bateau. Véra Baxter, dans le roman du même nom, admet: «Je bois trop.»⁶ Et il en est de même du vice-consul: «Il lui prend le bras, l'entraîne vers le buffet, à deux mètres du vice-consul de Lahore qui boit trop.»⁷ Et l'on pourrait citer bien d'autres exemples. L'alcool, qu'il soit dernier recours ou

¹ Marguerite Duras, **Les Petits chevaux de Tarquinia**, p24,

² Marguerite Duras, **Emily L.**, p17.

³ Marguerite Duras, **La Pluie d'été**, p52.

⁴ Marguerite Duras, **Les Chantiers**, p60.

⁵ Marguerite Duras, **L'Eden Cinéma**, p130

⁶ Marguerite Duras, **Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique**, p28.

⁷ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p134.

symbole de libération, vient combler un manque, créer une illusion dans un monde en perdition, une illusion de fête ou de bonheur dans des vies vides.

En effet, nous savons que, dans le monde durassien, les femmes mariées depuis un moment n'éprouvent plus qu'une vague tendresse pour leur mari, mais s'enfoncent dans une solitude émotive que même leur adoration pour leur enfant ne suffit pas à combler. Il leur faudra donc une échappatoire, un monde à elles dans lequel elles pourront trouver une nouvelle énergie, un nouvel espace. Elles seront, dans un premier temps, prêtes à «accueillir l'aventure, l'inconnu, un autre amour, car la dégradation inévitable de tout amour vécu [...] mine ces femmes.»¹ Mais les aventures ne peuvent mener qu'à une impasse, comme nous le savons, car la recreation ou le rejaillissement d'un amour comprend également sa fin déjà jouée précédemment et donc inévitable. La séparation est le seul aboutissement possible, et plus tôt elle aura lieu, moins grande sera la douleur. Ainsi Sara, dans **Les Petits Chevaux de Tarquinia**, repousse rapidement son amant d'un soir. Lol ne cherche pas à revoir Jacques Hold dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, après la recreation du bal, quand la boucle est enfin bouclée. La Française refuse de revoir le Japonais dans **Hiroshima mon amour**, car elle a terminé avec lui l'histoire commencée avec l'Allemand. Anne Desbaresdes dans **Moderato Cantabile**, ne va même pas jusqu'à l'aventure physique avec Chauvin, car les gestes ont suffi à symboliser toute une histoire. La mort virtuelle d'Anne est la première tentative d'échapper par l'imaginaire à l'emprise du temps sur sa vie. Et Duras, quant à elle, quand le Chinois de **L'Amant** lui téléphone, bien des années plus tard, ne cherche pas à le rencontrer, à le revoir: «Il avait entendu ses pleurs au téléphone. Et puis de plus loin, de sa chambre sans doute, elle n'avait pas raccroché, il les avait entendus. Et puis il avait essayé d'entendre encore. Elle n'était plus là. Elle était devenue invisible, inatteignable. Et il avait pleuré. Très fort. Du plus fort de ses forces.»² Ces tentatives d'exister autrement n'aboutissent donc pas.

¹ Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne*, p63.

² Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p232.

Les femmes durassiennes, tout comme Duras d'ailleurs, cherchent alors une compensation dans la boisson, comme un oubli de soi, pour ne plus voir le vide de leur vie, pour mourir un peu: «L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. [...] Il ne console pas l'homme. C'est le contraire, l'alcool conforte l'homme dans sa folie, il le transporte dans les régions souveraines où il est maître de sa destinée,»¹ écrit Duras dans **La Vie matérielle**. L'alcool n'apporte donc pas de solution, ne renvoie pas de reflets nouveaux qui aideraient les personnages à s'accepter, mais entraîne plutôt des visions surréelles, qui aggravent la situation. Le personnage qui boit voit le monde à travers un miroir déformant et non plus derrière la fenêtre du corps lavée par les larmes. Mais s'il ne change rien à la situation dans laquelle les personnages se trouvent, l'alcool permet de trouver une sorte d'échappatoire, en brouillant la vision de la réalité environnante que l'on ne veut plus voir, que l'on ne peut plus affronter. C'est ainsi que de nombreuses scènes se passent dans des bars, des cafés, des casinos, à des terrasses, où les personnages semblent avoir échoué. Ils ne boivent pas pour se détendre, pour communiquer avec les autres, mais pour s'isoler dans leur propre solitude et désespoir, pour oublier, pour oblitérer la réalité de leur vie. Boire est une autre façon de fermer les yeux: «Puis il y a l'alcool qui fera les choses se confondre quand la fin sera atteinte, l'ivresse et la déraison.»² L'alcool cherche à lutter contre la folie, peut-être, mais en fait ne réussit qu'à l'affirmer.

Nous savons par ailleurs que Duras a souffert d'alcoolisme et qu'elle a dû subir des cures de désintoxication, dont la plus grave est relatée en détail dans **M.D.** de Yann Andréa. Elle-même en parle volontiers dans divers écrits. C'est dire qu'elle connaît l'accoutumance et les conséquences de l'alcool, les effets dévastateurs aussi, les visions de la folie, comme une mort lente: «J'ai vécu seule avec l'alcool des étés entiers [...]. L'alcool fait résonner la solitude

¹ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p22.

² Marguerite Duras, **Emily L.**, p103.

et il finit par faire qu'on la préfère à tout. Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à portée de la main.»¹ L'alcool remplace ainsi l'autre et devient une sorte de confident: «Je connais l'alcool très bien, très fort, comme je connaîtrais quelqu'un.»² Mais, loin d'être signe de sensibilisation, telles que l'ont été les larmes, l'alcool ne permet qu'une plongée dans la fausse intimité. Le regard se brouille, mais d'un voile bien différent de celui que procuraient les larmes. Ce brouillage est tentative d'insensibilisation, mouvement vers le néant, tout au moins vers l'impasse.

Boire, dans la vie de l'auteure aussi, est un mirage, invitant à voir l'inexistant, devant une relation impossible: «Depuis le 30 août 1980 nous buvons. Depuis le premier regard quand la porte s'est ouverte, depuis le sourire, depuis le premier baiser. Depuis que nous existons. Jusque tard dans la nuit nous buvons, un même bordeaux moyen, médiocre, peu nous importe. Les doses augmentent toujours et de plus en plus rapidement.»³ Il est clair que l'alcool est une compensation, un substitut de l'aboutissement d'une relation: «L'alcool remplace l'événement de la jouissance mais il ne prend pas sa place.»⁴ Ainsi nous lisons dans **Moderato Cantabile**: «Anne Desbaresdes boit, et ça ne cesse pas, le Pommard continue d'avoir ce soir la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue.»⁵ Yvonne Guers-Villate écrit d'ailleurs à propos la relation Anne-Chauvin: «Un niveau virtuel se surimpose à la réalité, les paroles se référant à un autre couple établissent puis font progresser la relation entre les protagonistes; les mains remplacent les

¹ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p20.

² Marguerite Duras, **Les Yeux verts**, p195.

³ Yann Andréa, **M.D.**, p9.

⁴ Marguerite Duras, **La Vie matérielle**, p21.

⁵ Marguerite Duras, **Moderato Cantabile**, p96. Si l'on veut s'amuser aux jeux de mots, le lien est facile à faire entre Chauvin et le vin que le couple boit, même s'il n'est pas chaud. De même, Dionysos est le dieu du vin; pourtant, ce n'est pas avec Dionys Mascolo que Duras boit le plus, mais avec Yann Andréa, son dernier amour. Nous savons que les relations sont une ligne en pointillé du même amour, toujours impossibles de toute façon, et peut-être pour cela, noyées dans l'alcool pour mieux exister.

corps et le vin l'orgasme.»¹ La boisson apporte bien un oubli de soi, un moment d'extase similaire à ce que pourrait apporter une grande passion entre deux êtres, mais ici nous avons affaire à un poison, à une fausse joie, à une illusion. Néanmoins, nous sommes toujours dans la lignée de la conception de l'amour durassien, car les notions d'amour et de mort sont à nouveau liées. Les personnages mêlent plaisir et destruction, éblouissement et aveuglement.

D'après Alain Vircondelet, la boisson fait partie du caractère rebelle de Duras, de sa tendance à s'élever contre la société: «L'alcool lui donne cette lucidité, le goût de tout oser, comme Anne Desbaresdes [...], l'audace d'affronter la bêtise, les imbéciles, le courage de parler à l'inconnu, la force du scandale qui fait avancer.»² L'alcool lui sert donc à rompre les barrières, à pousser le cri de l'écriture, à accepter aussi l'absurdité de la vie. Il est lutte, révolte contre l'inacceptable, tout en participant de cet absurde qui pousse à (ré)agir. Puissance aveugle et impuissance se rejoignent dans un cercle vicieux.

C'est ainsi que Maria vit l'échec de sa vie dans **Dix Heures et demie du soir en été**: «Maria accepte avec un calme désespoir l'inévitable échec, l'âge, la fin, toutes les fins. Elle ne se bat pas. Elle boit. [...] Ainsi se regarde-t-elle sombrer. Maria regarde l'inévitable naufrage de Maria.»³ Nous connaissons l'expression clichée "noyer son chagrin dans l'alcool". Les notions d'alcool et de mer, au-delà de l'élément liquide, se rejoignent dans l'idée de noyade, d'anéantissement. La même analogie se retrouve dans **Emily L.** où la mer et l'alcool grisent et conduisent à la perte de soi: «Mais peut-être le Captain était-il là pour se cacher sur la mer? [...] Et elle peut-être se cachait-elle d'une croyance, ou d'une peur qu'elle noyait dans le whisky chaque jour la nuit venue?»⁴ Toutefois, si l'alcool offre cette auto-destruction volontaire que pouvait parfois offrir la mer, il ne sera pas lieu de renaissance, ni espace de liberté. Il s'agit d'un écran aveuglant, vide, ne menant qu'à un cul-de-sac.

¹ Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne*, p202.

² Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, p187.

³ Marguerite Duras, *Outside*, p237.

⁴ Marguerite Duras, *Emily L.*, p43.

Duras elle-même avoue dans **Écrire** l'impuissance du cercle vicieux que sa vie était devenue: «Quand je me couchais, je me cachais le visage. J'avais peur de moi. [...] Et c'est pour ça que je buvais de l'alcool avant de dormir. Pour m'oublier, moi.»¹

La trop grande consommation d'alcool entraîne parfois les vomissements. Anne dans **Moderato Cantabile** rejette sa boisson dans un geste très symbolique. Elle ne vomit pas seulement parce qu'elle a trop bu, mais parce qu'elle a dépassé ses limites de silence, d'acceptation, de tolérance. C'est le trop-plein, le débordement, le barrage qui se rompt. Elle ne verbalise pas, mais son corps manifeste son refus de continuer à jouer les rôles qui lui avaient été imposés jusque-là. Les vomissements² d'Anne, lors d'une soirée mondaine, ressemblent aux larmes de l'homme du **Marin de Gibraltar**, au moment où il largue enfin les amarres. Si l'acte de consommer de l'alcool constitue une rébellion, tout en étant paradoxalement une voie sans issue, vomir permet de re-voir le paradoxe de cet acte dont il exorcise en quelque sorte le caractère auto-aveuglant. Les vomissements sont la limite de l'esprit et du corps, le cri non verbalisé: «Et entre les temps sacrés de la respiration de son enfant, elle vomira là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre.»³ C'est la vie qu'elle mène qu'elle rejette ainsi, plus définitivement et plus violemment que dans l'acte de boire, de façon plus ambiguë aussi, même si en principe, les deux actes sont libérateurs. Il en est de même pour Elisabeth Alione dans **Détruire dit-elle**⁴, qui admet enfin, en se levant de table pour aller vomir, le jour où son mari est venu la rejoindre, qu'elle ne peut plus supporter la vie qu'il lui impose. Elle rejette en bloc son dégoût, sa douleur, son manque d'amour, la prison qu'est devenue sa vie. Les vomissements, au-delà de la boisson, sont l'expression flagrante et doublement

¹ Marguerite Duras, **Écrire**, p28.

² Le thème du vomissement se trouve souvent dans le roman féminin-féministe et accompagne une prise de conscience comme c'est le cas par exemple dans **Les Belles Images** de Simone de Beauvoir.

³ Marguerite Duras, **Moderato Cantabile**, p103.

⁴ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p112.

emblématique du cri du corps: rejet de la fausseté vécue, rejet des faux moyens d'auto-transformation, de voyance aussi.

Duras traverse la même expérience quelque temps avant sa cure de désintoxication de 1982: «Pendant les derniers mois, au réveil, je ne buvais plus de café mais directement du whisky ou du vin. Souvent, après le vin, je vomissais, - le vomissement pituitaire du matin des alcooliques - je vomissais le vin que je venais de boire et je recommençais tout aussitôt à en boire encore.»¹ La vision est brouillée à tel point que la conscience ne peut plus donner de signal de détresse. Le corps se manifeste, refuse ce que la conscience n'a pas encore su cerner et dire. Avant la prise de conscience, le corps hurle. Lui seul a gardé une certaine voyance, derrière le voile éthylique jeté sur l'esprit.² L'alcool, en fin de compte, n'apporte pas de nettoyage de la vision, comme le faisaient parfois les larmes. Il ne fait que brouiller d'avantage, non seulement la vision mais aussi l'esprit. Le corps se débarrassait des larmes, liquide corporel, de façon involontaire et incontrôlable, dans un geste automatique et bienfaiteur, alors qu'il absorbe l'alcool, liquide étranger, de façon d'abord volontaire puis machinale, allant jusqu'à l'esclavage. L'alcool n'aide en rien, sinon dans le fait d'apporter l'illusion d'un apaisement, d'un ailleurs différent. C'est un faux ami, une fausse présence, un miroir vide.

Le sommeil

Le sommeil dans lequel sombrent les personnages durassiens n'est pas le repos bienfaiteur normal que connaissent les êtres humains en général. Ici, il est soit lié à l'alcool («Le directeur sort de l'assoupissement alcoolique et

¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, p145.

² André Roy, un des rédacteurs de *Marguerite Duras à Montréal*, me dit au début de l'année 1992 que Duras ne peut plus supporter de vivre dans son appartement de la rue Saint-Benoît à Paris, et préfère la maison de Neauphle-le-Château, ou son appartement de Trouville, car les odeurs d'alcool montant du café au-dessous de son appartement la rendent malade.

regarde le vice-consul»¹) ou à un autre type d'échappatoire pour oublier, tel que les médicaments qu'avale Elisabeth Alione dans **Détruire dit-elle** («Je prends des médicaments pour dormir. Je dors tout le temps»²), soit un refuge pour fuir la réalité, pour se mettre entre parenthèses de la vie, comme le vide psychologique que vivent des personnages tels que Lol V. Stein pendant dix ans, ou le gardien d'**Emily L.** pendant ses années de mariage. Dans tous les cas, il s'agit d'une fuite, d'un mirage, d'un leurre. Le sommeil, qui d'ailleurs est souvent un sommeil éveillé, une sorte de rêve, d'absence à soi-même, vient poser devant les yeux des personnages l'écran des paupières qui voilent la réalité extérieure et offre un autre écran, intérieur cette fois, sur lequel les personnages peuvent dérouler leur propre film ou derrière lequel ils peuvent tout simplement s'abstraire au monde: «Sur le moment j'avais cru qu'elle dormait, cette femme du bar. Maintenant je ne le crois plus. Je crois qu'elle fermait les yeux mais elle relevait la tête en même temps pour mieux entendre les voix autour d'elle, parmi lesquelles il y avait celles de l'Angleterre. Elle écoutait le son de ces voix-là et aussi ce qu'elles disaient dans cet anglais-là.»³ Elle recrée ainsi sa version de l'histoire qui l'entoure mais qu'elle ne voit pas. Si le sommeil reste une fuite, le cas d'**Emily L.** montre à quel point la logique même de la fuite durassienne est complexe; en effet, le sommeil est aussi création, appropriation, refus mais aussi apparente adaptation, en quelque sorte. C'est en effet le cas en particulier de la mère dans **La Pluie d'été**, cette femme qui raconte des souvenirs de sa jeunesse, ou invente ces histoires alors qu'elle les raconte. Mais avant tout, elle est perçue comme une femme qui dort: «Son intelligence était considérable mais elle n'avait jamais dû servir. [...] Peut-être était-elle encore endormie la mère, dans une sorte de nuit, ça c'était possible aussi.»⁴ Ce type de sommeil est alors manifestement psychologique, car il symbolise un refus de la situation présente, et nul n'est besoin de s'isoler pour dormir de ce sommeil-là: «Ils regardent cette femme endormie à table, les

¹ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p77.

² Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p58.

³ Marguerite Duras, **Emily L.**, p17-8.

⁴ Marguerite Duras, **La Pluie d'été**, p46.

yeux grands ouverts.»¹ Les personnages peuvent s'absenter mentalement tout en étant là physiquement, et tout en prétendant vivre comme les autres. Ainsi, Elisabeth Alione fait semblant de lire un livre bien qu'elle le tienne à l'envers, toujours à la même page: «Elle regarde le vide, dit Stein. C'est la seule chose qu'elle regarde. Mais bien. Elle regarde bien le vide.»² Son sommeil est métaphorique. Elle préfère fixer le vide, ne rien voir - mais ce rien durassien existe, même si ses représentations sont négatives. Encore, Anne-Marie Stretter, au milieu d'un cercle d'amis, s'isole en elle-même: «Vous dormez debout?»³, lui demande Michael Richardson. Il est clair que la femme est déjà absente, avant même de se laisser emporter par les flots pour s'y oublier définitivement. Elle a déjà commencé son abstraction au monde, d'abord mentalement, avant de le faire physiquement. Quant à Emily L, une autre dormeuse debout: «Elle, ce qu'elle préférerait, c'était somnoler sur les ponts.»⁴ Il s'agit encore d'un lieu transitoire, anonyme par excellence, comme l'était l'hôtel où Elisabeth se reposait ou la salle de réception d'Anne-Marie. Non seulement Emily choisit d'errer sur la mer pour mieux vivre sa vie de sommeil apparent, elle le fait sur les ponts, des endroits sans murs, sans limites, une sorte de nulle part parfait pour ce type d'activité qui n'en est pas vraiment une, le sommeil étant dans son cas un état intermédiaire, entre le vivre et le mourir, et non pas un sommeil récupérateur ou créateur.

Dans bien des cas, le sommeil sert d'effacement à la turbulence émotionnelle, il apporte le repos du renoncement à quelque sentiment que ce soit, l'indifférence. C'est une anesthésie de la douleur. La femme de **La Maladie de la mort** trouve dans le sommeil une même échappatoire que d'autres dans l'alcool. Son sommeil obstiné, pathologique même, la protège, sauvegarde son esprit menacé de folie, de peur, de douleur provoquée par le manque d'amour: «Elle se rendort. Vous lui demandez pourquoi elle dort, de quelle fatigue elle a à se reposer, monumentale. Elle lève la main de nouveau et

¹ *ibid.*, p110.

² Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p60.

³ *ibid.*, p197.

⁴ *ibid.*, p94.

caresse votre visage, la bouche peut-être. Elle se moque encore en dormant. Elle dit: Vous ne pouvez pas comprendre du moment que vous posez la question. Elle dit que de la sorte elle se repose aussi de vous, de la mort.»¹ Un tel sommeil est un savoir, mais aussi un refus de ce savoir, car il ne correspond pas à la vision du monde que le personnage souhaiterait. Il permet donc d'oublier et de s'oublier en même temps. C'est une solution de facilité pour ne pas subir l'insupportable.

Grâce à ce même type de fuite, Lol est «ravie à sa réalité existentielle pendant dix ans,»² jusqu'à ce que l'anesthésie bienheureuse soit finie: «Lol bougea, elle se retourna dans son sommeil.»³ L'événement extérieur qui provoque ce réveil est la phrase prononcée par les amants de la rue à son sujet, la croyant morte à la suite de sa séparation. Elle recommence à voir, à participer à la vie, comme Anne Desbaresdes bouge dans sa léthargie après avoir entendu le cri de l'égorgée. Le sommeil artificiel de ces femmes ressemble à une sorte d'évanouissement, à l'abstraction que vit la Belle au bois dormant. Ainsi Jacques Hold assiste au réveil de Lol: «Le regard est sorti de sa plongée et s'est posé sur moi, triste et nul.»⁴ L'histoire du gardien d'**Emily L.** ressemble beaucoup à celle de Lol. Comme elle, il semble oublier son histoire d'amour interrompue par un départ, il se marie, vit mécaniquement, devient comme étranger à lui-même et au monde qui l'entoure, jusqu'au moment où il retrouve le fil de l'histoire: «Il avait perdu l'histoire. [...] Et puis, une certaine nuit, il s'était réveillé et l'histoire avait été là de nouveau. Elle avait repris son cours entre elle et lui, sans devenir aucun, désormais, [...].»⁵ Dans ces deux cas, le sommeil n'était qu'une parenthèse, qu'une discontinuité de l'histoire. Peut-être était-ce un sommeil récupérateur, une plongée dans un autre univers d'où les personnages pourraient entrevoir le monde d'une autre façon, afin de mieux

¹ Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p51.

² Gisèle Bremondy, «La destruction de la réalité», **L'Arc**, p53.

³ Marguerite Duras, **Le Ravissement de Lol V. Stein**, p39.

⁴ *ibid.*, p173.

⁵ Marguerite Duras, **Emily L.**, p150-1.

refaire surface, et de mieux comprendre la vie qu'ils avaient laissée en suspens, afin de la reprendre, de la poursuivre.

Danielle Bajomée écrit que le sommeil est une «désaffection à l'endroit du monde, asthénie, atomie. Le moi totalement désancré de Lol rejoint la désorientation de la mendiante.»¹ Le sommeil apparent permet de donner une apparence de continuité à la vie, en vivant une discontinuité intérieure, émotionnelle. Le corps survit mais pas la vie émotive, ou, si elle survit, elle est si impalpable que nous ne pouvons en deviner l'essence. En vivant des mariages heureux en apparence, les personnages s'enfoncent dans une léthargie; leurs unions se déroulent dans une sorte de sommeil métaphorique, qu'il s'agisse de Lol, du gardien, de Anne, d'Elisabeth ou de la Française d'Hiroshima, pour ne citer que quelques exemples. Le lieu dans **Hiroshima mon amour** est très symbolique, car le passé de la femme et celui de la ville sont cendres qui se réveillent avec l'histoire: «Par la fenêtre ouverte on voit Hiroshima reconstruit et paisiblement endormi.»² Le sommeil a semblé préserver le monde de la douleur. Il l'a aussi préparé à une renaissance, à une reprise de la continuité.

Nous avons vu que les personnages qui ont peur de regarder le fond de l'eau ou ne communiquent pas vers l'extérieur sont incapables de s'accepter tels qu'ils sont ou de considérer quelque changement que ce soit. Le sommeil apparent protège Elisabeth Alione du monde extérieur qu'elle redoute, qu'elle ne comprend pas et ne sait pas affronter: «Silence. Elisabeth en noir, à l'ombre bleue des stores, le dos tourné aux baies, a le regard fixe du sommeil.»³ Le mot baie peut ici s'apparenter aux types d'écrans liés aux fenêtres ou à la mer. Elisabeth se détourne des ouvertures, des lieux de communication, des autres, pour mieux s'isoler dans son sommeil. Pourtant, elle est consciente de son état et en souffre: «Oh, je voudrais me réveiller,»⁴ s'exclame-t-elle. Il est évident qu'elle est éveillée lorsqu'elle prononce ces mots, et qu'elle fait référence à la

¹ Danielle Bajomée, **Duras ou la douleur**, p86.

² Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p44.

³ Marguerite Duras, **Détruire dit-elle**, p109.

⁴ *ibid.*, p60.

participation au monde qui l'entoure et dont elle se sent exclue, à un type de vie semblable à celui que mène les autres protagonistes qui l'entourent. Le fait qu'il y ait prise de conscience, qu'un désir se manifeste verbalement signifie qu'elle est déjà en chemin pour un réveil possible, c'est à dire vers une vie plus active, dans laquelle l'être participe à part entière. Il en est de même pour la jeune fille du **Square** qui rêve de sortir de l'ombre qu'est sa vie à ses yeux, une sorte de sommeil infini et ennuieux: «Mais il faudra bien qu'un jour je me réveille pour toujours, il le faudra.»¹ Pour elle, ce réveil, cette vraie vie à laquelle elle aspire, signifie la rencontre avec un homme qui l'aimera et l'épousera. Dans ces cas, il est frappant de constater l'interpénétration du caractère lucide et pourtant obstiné de l'état léthargique dans lequel les personnages se sont laissés glisser, et où se mêlent espoir et désespoir, ombre et lumière, alternativement, selon que la volonté de vivre se fait plus ou moins grande.

Nous retrouvons dans **Le Marin de Gibraltar** le même langage que celui de la jeune fille du **Square**. La femme vivait une sorte d'absence à elle-même quand elle était avec son mari: «Je vois cette période-là comme un long sommeil. [...] J'étais de bonne foi. Je croyais que cette existence en était une dans son genre.»² Un tel sommeil peut ainsi garder sa propre logique, son authenticité et sa cohérence. En effet, le sommeil bienheureux empêche de penser, de voir cet autre chose dont beaucoup rêvent et qui vient briser la sérénité de l'instant, qui vient apporter un éternel sentiment d'insatisfaction. Mais aussi, ce sommeil est aveuglement, acceptation d'une étroitesse, d'une limitation de l'imaginaire et de la vision. Mais comme dans le cas de la Française, Lol ou Anne, un événement extérieur vient troubler ce sommeil: «C'est là que, si tu veux, je me suis réveillée pour toujours.»³ L'attitude de Françou dans **La Vie tranquille** est quelque peu différente. Elle a trouvé l'amour de Tiène, mais est consciente que rien ne peut durer, et elle opte pour le sommeil de l'insensibilisation: «Je dors. Quels qu'ils soient, les événements

¹ Marguerite Duras, **Le Square**, p63.

² Marguerite Duras, **Le Marin de Gibraltar**, p173.

³ *ibid.*, p173.

prochains ne me feront ni joie ni peine. Je me coulerai au travers. J'ai choisi ma place. Elle est là où il n'y a rien d'autre à faire qu'à regarder.»¹ Son choix du sommeil, ou du regard neutre, est une décision consciente, qui ressemble à l'attitude de la femme du **Camion**, qui déclare: «Ne croyez pas que je dorme, c'est le contraire.»² Cette attitude du choix de l'apparente indifférence, par connaissance de la douleur inévitable à laquelle aboutit toute relation, est le résultat d'une certaine clairvoyance, d'un savoir au-delà du savoir, et dépasse la vie que mènent des femmes telles que Lol ou Anne, ou mieux encore la Française d'Hiroshima qui cache si bien sa vie derrière un voile qu'elle devient actrice, c'est à dire qu'elle joue un rôle qui n'est pas le sien. Mais l'attitude de la femme du **Camion** est tout de même celle du renoncement, car elle reste une perpétuelle errante, contrairement aux personnages qui chercheront dans l'écran noir à dépasser l'impasse dans laquelle ils se trouvent. Chez Anne-Marie Stretter, il s'agit d'une constatation: «Ah, je m'étais comme endormie.»³ Son sommeil à elle est cependant différent. Elle s'enfonce dans cette rêverie comme elle s'enfoncera dans la mer, bientôt, pour y trouver le repos et l'oubli auxquels elle aspire. Déjà, elle ne prend plus part à la vie du groupe, alors que dans le cas d'Elisabeth, elle n'y prend pas encore part.

Les personnages sont donc conscients de l'apparence de leur sommeil, ainsi que de son rôle protecteur. Le jeune homme de **L'Amant de la Chine du Nord** constate que sa partenaire s'esquive dans cette zone incertaine où la douleur s'estompera: «Sa main caresse le visage de l'enfant, les lèvres, les yeux fermés. Le sommeil est parfait - il sait qu'elle ne dort pas, il préfère.»⁴ Le sommeil artificiel est aussi le début de la mort symbolique des amants, provoquée par la séparation. Certains personnages meurent virtuellement d'amour pour le sauver: «Notre amour qui va vers le voyage d'une douleur telle qu'il va en être comme d'en mourir,»⁵ prononcent les amants d'Agatha.

¹ Marguerite Duras, **La Vie tranquille**, p211.

² Marguerite Duras, **Le Camion**, p18.

³ Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p197.

⁴ Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p47.

⁵ Marguerite Duras, **Agatha**, p44.

Les amants qui doivent se quitter, contrairement à ceux qui se trouvent séparés brutalement par la mort, et contrairement aussi aux couples qui s'usent dans une vie commune sans amour, ne peuvent que se réjouir de voir la douceur du sommeil s'abattre sur eux, venant apaiser leur douleur, venant aussi préserver leur semblant d'amour comme un cocon, dans lequel il va survivre pour, peut-être, se réveiller un jour, tel le papillon qui déploie ses ailes et s'envole vers un nouvel élan, une nouvelle étape, une nouvelle recherche, dans un mouvement de continuité au-delà de la discontinuité.

Mais si certains personnages trouvent un écran protecteur dans le sommeil apparent, cette vision peut être difficile à regarder pour les autres personnages, qui ne peuvent alors pas jouer leur rôle d'écran révélateur, car la communication ne peut pas avoir lieu. Certains regards sont en effet difficiles à supporter, car le sommeil intérieur du personnage, son exclusion volontaire, les rendent illisibles. Ils font peur aux autres qui y lisent quelque chose qu'ils ne sont pas capables de comprendre, ou bien ils y cherchent quelque chose qui n'y existe pas encore. Baisser les yeux, les fermer dans un semblant de sommeil permet de faciliter la présence, mais l'échange ne pourra jamais avoir tout à fait lieu. L'autre ne deviendra pas le miroir dans lequel l'on peut se voir, et son regard sur soi ne peut être que dérangeant: «Les yeux sont fermés toujours. On dirait qu'elle se repose d'une fatigue immémoriale. Quand elle dort vous avez oublié la couleur de ses yeux, de même que le nom que vous lui avez donné le premier soir. Puis vous découvrez que ce n'est pas la couleur des yeux qui serait à jamais la frontière infranchissable entre elle et vous. Non, pas la couleur, vous savez que celle-ci irait chercher entre le vert et le gris, non, pas la couleur, non, mais le regard.»¹ L'homme de **La Maladie de la mort**, incapable d'aimer, ne peut pas supporter le regard de l'autre, l'incompréhensible qu'il tente d'y lire, et il ne peut faire face qu'à une présence aveugle, à un visage sans regard. Les personnages du **Vice-Consul** disent de celui-ci qu'il a «un regard difficile à supporter»²: «On voit mal ses yeux, son

¹ Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p24-5.

² Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p140.

visage n'est pas expressif. Il est un peu mort, le vice-consul de Lahore...»¹ C'est un «homme au regard mort.»² Ou encore: «Peut-être qu'il n'a pas de regard.»³ Il est difficile, voire impossible, pour les autres personnages, de comprendre que cette mort qu'ils croient lire dans le regard du vice-consul est en fait une sorte de sommeil éveillé. Comme Elisabeth Alione dans **Détruire dit-elle**, comme l'homme de **La Maladie de la mort**, il ne connaît pas l'amour, donc il ne vit pas vraiment, ce qui crée un vide dans son regard.

Dans ce cas, le regardant - l'autre - ne peut supporter de voir le regard du personnage somnambulique, puisque la communication ne peut s'établir. Par contre, le regardé aux yeux fermés, à l'air mort⁴, est en fait plus vivant et plus voyant que le regardant aveugle. Il sait parfois qu'il est l'objet d'intérêt de l'autre: «Que ce corps dorme ne signifie pas qu'il soit sans vie aucune. C'est le contraire. Et à ce point qu'à travers le sommeil il sait quand quelqu'un regarde.»⁵ Car si le sommeil est souvent fuite, néant, il peut aussi être écran protecteur qui permet d'être voyant ou voyeur, qui permet d'observer le monde à son insu.

Les différentes échappatoires auxquelles les personnages ont recours pour se voiler le regard se rejoignent parfois. Ainsi, cet exemple tiré de **La Pluie d'été** combine à la fois les larmes, l'alcool et le sommeil: «Il dormait en pleurant. [...] Il est un peu saoul.»⁶ Mais qui dit sommeil ne dit cependant pas mort véritable, définitive. L'éveil ne peut que suivre, ainsi que la reconstruction, la suite de l'oeuvre, comme l'ont prouvé des textes plus traditionnels tels que **L'Amant** ou **L'Amant de la Chine du Nord**.

Contrairement à l'alcool qui était une voie sans issue, qui n'offrait aucune véritable solution, mais seulement une vision déformée et parfois

¹ *ibid.*, p100.

² *ibid.*, p119.

³ *ibid.*, p132.

⁴ Le sommeil est parfois décrit comme proche de la mort. Ainsi dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**: «Parfois, vers l'aube, elle atteignait des couches plus profondes d'absence. A peine la respiration qui reste parfois» (p62).

⁵ Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p24.

⁶ Marguerite Duras, **La Pluie d'été**, p91.

effrayante de la vie, le sommeil permet au personnage de s'abstraire au monde qui l'entoure, de vivre entre des parenthèses temporelles, et pendant cette abstraction, il peut essayer de comprendre, de regarder à travers ses paupières baissées, comme à travers un voile léger venant atténuer la lumière extérieure trop vive, aveuglante, et capter ce qui l'entoure aussi bien que ce qui l'habite, afin de progresser, et peut-être, de passer à une étape suivante. Si le sommeil est un leurre en soi, par contre il permet au personnage de ne pas souffrir, tout en tentant de lui offrir l'espace de comprendre au-delà du vide psychologique qui l'envahit; et avant tout, l'apparence de normalité que le sommeil donne permet au personnage de vivre une vie qui semble normale aux autres.

7. *l'écran noir*

Avant d'en arriver à l'écran noir, sans image, qu'il soit intérieur ou extérieur, certains protagonistes durassiens en passent d'abord par l'écran symbolique blanc sur lequel dérouler leur propre film, de même que Duras passe de l'image traditionnelle à l'image noire dans son cinéma. Nous avons parlé de destruction, ou de déconstruction de l'oeuvre durassienne. De l'image pleine, nous aboutissons à une image noire, invisible, mais qui en soi n'est pas absence d'image, mais plutôt image trop pleine, image du possible, du tout, qui devient lieu de l'imagination infinie. Cette image dépasse le monde en ruines et transcende l'absence de l'autre dans un «silence optique.»¹ Elle rejoint aussi le noir beckettien, selon lequel rien n'est plus réel que le rien; ainsi l'absence, l'écran noir deviennent vision.

Dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**, l'homme se prépare toute une mise en scène dans sa chambre, qui va devenir la chambre noire, lieu clos, espace de réflexion: «Il n'y a pas de chaises non plus dans cette chambre. Il a dû apporter les draps et puis ensuite, une à une, porte après porte, fermer les

¹ Christiane Makward, «Structure du silence / du désir», **Poétique** 35, p316.

autres pièces de la maison.»¹ Nous retrouvons le même type de scène dans **La Maladie de la mort**: «Cette étrangère est là dans le lit, à sa place, dans la flaque blanche des draps blancs. Cette blancheur fait sa forme plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort.»² Le corps de la femme se dessine ainsi sur l'écran du drap, venant nourrir l'imaginaire du personnage-spectateur et même voyeur. La présence de l'écran l'aide à s'approcher d'une réalité qu'il ne comprend pas encore. La femme perd ainsi de sa réalité, et peut devenir sujet d'étude, voire abstraction, comme l'avaient été les personnages que les adolescents du **Barrage contre le Pacifique** observaient sur l'écran du cinéma. L'écran du drap permet un certain anonymat, une distance, l'absence dans la présence, suivis de la progression vers l'acceptation de l'autre et de soi tel que l'on est, vers la communication. Puis après l'écran blanc, l'excès de lumière («Elle ne peut pas voir l'homme, elle est séparée de l'ombre intérieure de la maison par l'aveuglement de la lumière d'été»³), l'éblouissement d'une connaissance imposée, l'on passe à son contraire, au lieu de l'imaginaire. L'homme des **Yeux bleus cheveux noirs** observe la femme qui dort, et celle-ci a le visage recouvert d'un carré de soie noire: «[...] c'est ainsi qu'elle a dû comprendre la chose, à savoir qu'il désirait l'avoir près de lui mais cachée par le sommeil, le visage annulé par la soie noire comme par un autre sentiment.»⁴ Cette soie permet à la femme d'avoir tous les visages possibles, d'être toutes les femmes possibles, comme l'est la femme absente et invisible du **Navire Night**, et l'histoire prend alors des dimensions multiples.

Jacques Hold, dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, se trouvera soudain dans la même situation quand, désirant Lol mais se trouvant au lit avec Tatiana, il cache la tête de sa maîtresse sous un oreiller pour ne plus la voir,

¹ Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p22.

² Marguerite Duras, **La Maladie de la mort**, p30-1. Nous trouvons un écho de cette scène dans **Le Vice-Consul**: «Le lit de cuivre est recouvert d'un drap blanc. [...] J'ai fait enlever les meubles [...] Je préfère qu'il n'y ait pas de meubles» (p198). Nous nous souvenons de l'importance du vide, du nettoyage pour repousser la folie.

³ Marguerite Duras, **L'Homme assis dans le couloir**, p8.

⁴ Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p47.

pour mieux imaginer la présence de celle qu'il aime, et avec qui il fait l'amour en imagination. Ainsi dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**, la présence réelle est annulée, le personnage à qui l'on ne porte pas de sentiment est annulé, tué: «Il demande à quoi sert la soie noire. Elle dit: - La soie noire, comme le sac noir, où mettre la tête des condamnés à mort.»¹ Ne pas partager l'amour est mourir à l'autre, contrairement à naître dans le regard de l'autre, comme nous l'avons vu plus tôt.

Si la présence de l'autre ne peut donner forme et signification à l'être qui n'est pas encore prêt ni ouvert à la communication, par contre l'écran noir de l'imaginaire, qui prendra plusieurs formes, peut faire apparaître ce que l'on cherche: «Elle lui dit de fermer les yeux, de se faire aveugle en quelque sorte et de se souvenir d'elle, de son visage. [...] - Dès que je ferme les yeux, je vois quelqu'un d'autre que je ne connais pas.»² Il est clair qu'ici, les yeux fermés n'ont rien à voir avec le sommeil échappatoire dont nous avons parlé plus tôt. Au contraire de fuir une réalité à laquelle on ne peut faire face, ici on se tourne volontairement vers un espace nouveau qui devient le lieu du possible, et non plus le lieu du néant. Les personnages qui abordent cette phase de recherche ont dépassé l'impasse dans laquelle se trouvaient ceux qui s'enfuyaient dans le sommeil. Ils sont en phase progressive, d'exploration. Ce n'est pourtant pas encore une attitude d'ouverture totale, car, en effet, il devient plus facile d'imaginer que de faire face à la réalité. Mais il y a imagination, alors que dans le cas du sommeil, il n'y avait plus rien que retranchement dans le vide. Ici, les yeux intérieurs peuvent voir ce que le monde cacherait. Ils rejoignent le cri plus instinctif que le discours, car non modifié par le monde extérieur. Ainsi dans **La Maladie de la mort**, l'homme ne peut trouver l'image qu'il recherche que dans son imaginaire, en s'isolant dans son propre univers, en faisant abstraction de ce qui existe autour de lui, et donc en créant de toute pièce l'objet de ses recherches: «Mais vous ne pourriez pas la trouver parce que dans la

¹ *ibid.*, p37. Ceci rappelle le crime de Claire Lannes dans **L'Amante anglaise**. Non seulement elle découpe le corps, mais elle fait disparaître la tête.

² *ibid.*, p41.

lumière du jour vous ne reconnaissez personne.»¹ Ceci explique le fait que la femme anonyme le devienne encore plus en cachant les traits de son visage, en ne révélant pas son identité, en devenant tout simplement une femme quasi abstraite, qui va servir de base à l'homme pour inventer ce qu'il ne connaît et ne comprend pas encore. Alors que l'homme ne peut pas encore communiquer avec l'autre ni avec lui-même à ce stade de son cheminement, l'on pourrait dire que son regard va se soi à soi pour se découvrir et découvrir l'autre à travers soi / soie.

Dans le cinéma traditionnel, le passage au noir de transition de plans est exploité fréquemment. Dans le cinéma de Duras, cette utilisation est devenue de plus en plus abondante, dans un but symbolique, et a fini par presque envahir l'écran. C'est ainsi qu'est apparu l'écran noir dans le cinéma durassien, venant en particulier abolir l'image dans la plus grande partie de **L'Homme atlantique**, où le noir occupe les deux tiers du film. Duras atteint là le paroxysme de la destruction du cinéma. Nous nous rappelons qu'elle était à la recherche de l'image absolue dans **L'Amant**, photo jamais prise et donc inexistante, invisible, expression de son visage d'adolescente effacée à jamais. Elle ne pouvait que se contenter de l'imaginer, de décrire une photo prise par ses souvenirs et transformée par son imagination². Elle procède de la même manière dans sa démarche cinématographique: «Isi Beller a été frappé quand je lui ai parlé de film sans images, du film noir, du film de la voix de lecture du texte. Il dit que c'est un élément fondamental qui entre dans l'explication générale de mon cinéma: le noir [...] qu'entre le texte et l'image il voit s'insérer un noir. Il voit ce noir comme un passage par un non-penser, un stade où la pensée basculerait, s'effacerait.»³ Ceci rejoint l'attitude de l'homme des **Yeux**

¹ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, p55-6.

² Vircondelet compare les scènes de genèse de l'oeuvre à la chambre noire de l'auteur: «Quelques semaines à peine suffirent pour exhumer les traces de son passé, la chambre noire où la photographie absolue avait été prise dans une escale du temps passé» (Duras, p247). De même, dans les salles de cinéma, on absorbe des fantasmes qui ressortiront dans des textes, tout comme les images qui habitent l'inconscient et les images glanées dans l'enfance qui reviennent comme des leitmotifs (la mendiante, Anne-Marie Stretter), hantent l'oeuvre.

³ *ibid.*, p113-4.

bleus cheveux noirs qui, face à l'écran de la soie noire posée sur le visage de la femme, progresse de l'absence totale d'image à l'image pleine telle qu'idéalisée par lui. Voir l'image aurait bloqué toute possibilité de progresser vers l'absolu auquel il aspire. Yvonne Guers-Villate, quant à elle, écrit que de l'écran noir «peut partir l'imagination de chacun pour créer sa propre bande visuelle au rythme des mots prononcés par un narrateur invisible.»¹ Duras cherche à orienter tant le lecteur que le spectateur vers le non-vu pour qu'ils puissent à leur tour inventer. Selon elle, le noir sert «d'espace de déchiffreage [...] de réception»² où l'on peut imaginer son propre film intérieur, guidé par la bande sonore. **L'Homme atlantique** est, d'après Duras, «le négatif de l'image aveuglante, [...] l'image intérieure qui se développe à l'infini comme le roulis des vagues,»³ et qui pourrait correspondre aux espaces blancs laissés en silences sur la page. Danielle Bajomée écrit à propos du même texte: «Notre enfermement nous aide à entendre, dans la pureté d'une écoute non parasitée par d'autres sollicitations, dans le même temps que nous contemplons le vide, concrétisé. Ici, les ténèbres délivrent de la vue et constituent l'entrée dans un autre espace.»⁴ L'écran noir du cinéma contribue donc à réveiller, d'une certaine manière, le lecteur-spectateur, qui dormait, aveuglé, devant une image toute faite, et dont l'imaginaire s'était arrêté. Les mots de la bande sonore, quant à eux, sont porteurs d'images illimitées. Duras dépasse donc la définition du cinéma qu'elle donnait dans **Le Camion**: «Une histoire écrite ouvre sur des images proposées. Quand au cinéma on la réduit à une seule image, c'est une espèce de prise de pouvoir par rapport au spectateur.»⁵ En utilisant l'image noire, en n'imposant rien, elle rend donc au spectateur toute liberté de création. Cette technique rappelle **L'Amour à mort** d'Alain Resnais, qui, lui, utilisait un plan bleu nuit, sorte de dérivé de l'écran noir durassien.

¹ Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne*, p195-6.

² *ibid.*, p49.

³ *Le Monde*, 27/11/81.

⁴ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, p153.

⁵ Marguerite Duras, *Le Camion*, p91.

Qui dit cinéma dit lumière, mais Duras dépasse toute règle pour en arriver à un cinéma invisible. Si la lumière est un des grands thèmes durassiens positifs, lié à l'illumination, à la vérité, à la découverte, ce thème peut néanmoins parfois avoir des connotations tout à fait inverses dans certains cas. Nous n'oublions pas que le lieu de création durassien est par excellence l'espace où toutes les oppositions dialectiques s'annulent. Les thèmes durassiens sont très souvent contradictoires, mais aussi complémentaires. En effet, la poétique de l'écran noir entraîne d'autres optiques, car la lumière est parfois aveuglante, destructrice. Dans **Le Navire Night** nous lisons que le cinéma traditionnel en passe par «l'épouvantail de la lumière.»¹ Dans **India Song**, les yeux d'Anne-Marie Stretter sont «crevés de lumière.»² Ceux de Lol V. Stein sont «poignardés par la lumière.»³ La lumière impose une image, et empêche à toutes autres images de naître. Un film avec bande visuelle est un film fermé. Le noir, qu'il soit au cinéma ou qu'on l'obtienne en fermant les yeux, laisse la chambre noire de l'imaginaire travailler et créer une infinité d'images, et reste ouvert. Ainsi, dans **L'Amant**, le jeune homme voit des choses invisibles, qui ne sont pas devant lui, et qui constituent son monde intime: «Mais il se taisait toujours sur les images qu'il voyait derrière ses yeux fermés.»⁴ Dans **L'Amant de la Chine du Nord**, les images intérieures seront basées sur l'observation extérieure, puis modifiées par le temps et l'imaginaire: «Il regarde pour après retenir en lui quelque chose de ça qui est devant lui.»⁵ Il se prépare ainsi à l'absence, à l'image intérieure qui va remplacer le vide extérieur. L'image qu'il enregistre mentalement va l'habiter, même dans sa transformation, pour dépasser la douleur. Nous lisons également dans le même texte: «Puis ils restent ainsi à se voir les yeux fermés, sans bouger et sans se voir, comme s'ils se regardaient encore.»⁶ Il est clair

¹ Marguerite Duras, **Le Navire Night**, p10.

² Marguerite Duras, **India Song**, p52.

³ Marguerite Duras, **Le Ravisement de Lol V. Stein**, p105.

⁴ Marguerite Duras, **L'Amant**, p134.

⁵ Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p80.

⁶ *ibid.*, p69.

que l'image que les amants se font alors, intérieurement, n'est plus exactement le reflet de la réalité, qu'il est déjà une sorte de cinéma intérieur, mais l'image créée vient remplir un vide qui aura bientôt lieu, et elle est donc nécessaire. Le film noir intérieur, de même que le film noir offert au cinéma, est donc basé sur celui qu'offrent les images révélées par la lumière, mais il devient beaucoup plus personnel, puisqu'il est créé de toute pièce à l'abri du regard des autres. Le regard du jeune Chinois devient mémoire, il prépare son film intérieur pour l'éternité de la séparation définitive. Quant à la jeune femme des **Yeux bleus cheveux noirs**, elle pose une écharpe de soie noire sur ses yeux pour ne pas voir la lumière aveuglante. Elle se protège autant qu'elle protège l'homme qui l'observe. Ils sont tous deux isolés dans leur propre univers. Elle rappelle le personnage de **Compagnie** de Samuel Beckett, qui mêle le présent et le passé grâce à l'obscurité dans laquelle il s'isole. Le noir lui permet de revoir, ou de voir sous une nouvelle forme, ses souvenirs d'enfance¹.

L'écran intérieur, noir, est le lieu du possible, de tous les possibles, du fantasme aussi, et il s'oppose à la réalité extérieure, lieu de la finitude, du fermé et du définitif. Car en effet, si parfois regarder l'extérieur ou l'autre peut signifier, comme nous l'avons vu, vivre une certaine renaissance, une recreation de soi, par contre, parfois le monde extérieur présente une fermeture à tout avenir, à toute possibilité. Dans ce cas, le personnage se tournera vers un monde invisible, où le possible vécu dans l'imaginaire des yeux fermés remplacera la présence disparue. Agatha indique à son frère que derrière ses yeux fermés, elle peut voir, et que donc, vivre les yeux fermés symboliquement peut être une solution contre la souffrance de la séparation. Ne pas voir, c'est aussi voir; être aveugle n'empêche pas la voyance. L'écran noir est ainsi un écran qui fonctionne paradoxalement. La jeune fille de Cholen vit la même expérience: «Dans le noir des yeux fermés elle retrouve l'odeur de la soie.»² Ainsi dans **L'Homme atlantique**, l'écran noir du cinéma transcende l'absence: «Avec votre départ votre absence est survenue, elle a été

¹ Samuel Beckett, **Compagnie**. La phrase «Tu es sur le dos dans le noir» revient sans cesse tout au long du texte, et rappelle l'attitude de la femme des **Yeux bleus cheveux noirs**.

² Marguerite Duras, **L'Amant de la Chine du Nord**, p216.

photographiée comme tout à l'heure votre présence.»¹ Et plus loin, nous lisons: «Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai fait un film de votre absence.»² Le négatif devient positif. Le noir est le lieu de la re-crédation imaginaire, de la renaissance, la chambre noire mentale du créateur. La mémoire ou l'imagination comblent ce qui manque, et qui de toute façon ne serait pas parfait. L'image de l'acteur ne serait qu'un substitut, et il ne pourrait donc pas contribuer à reproduire un souvenir réel. Le monde intérieur devient film permanent, en particulier dans le cas de Lol V. Stein: «L'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein»³ se superpose aux images réelles, ce qui lui permet de vivre comme une automate, aveugle, ne regardant que son film intérieur.

L'absence d'images imposées qu'offre l'écran noir, qu'il s'agisse du grand écran ou d'un écran symbolique, est donc dans certains cas plus vraie que les images révélées par la lumière, car ce type d'écran laisse place à l'imagination qui peut surgir par le biais de la mémoire. Mais l'un est nécessaire à l'autre, car sans images réelles au départ, il n'y aurait pas ici d'images mentales. Le vécu est nécessaire à la création. La déconstruction de l'art cinématographique permet d'atteindre le point zéro, sorte de point d'appui à partir duquel un nouvel élan est possible. D'où la phrase du *Camion*: «Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma.»⁴ Nous trouvons un écho de ce désir de destruction dans *Les Yeux verts*: «Avec le film noir j'en serais donc arrivée à l'image idéale, à celle du meurtre avoué du cinéma.»⁵ En supprimant l'image imposée, Duras offre au spectateur la possibilité de voir son propre film, de créer à son tour, avec elle, de même que les personnages qui ferment les yeux volontairement peuvent enfin voir ce que la vie extérieure les empêchait de voir. Dans les deux cas, l'écran noir est un espace privilégié de

¹ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, p15.

² *ibid.*, p22.

³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p49.

⁴ Marguerite Duras, *Le Camion*, p74. Et nous trouvons un écho de ceci: «Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique» (p25).

⁵ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p93.

renaissance, de même que l'autre, l'autre couple, la fenêtre, le miroir ou la mer l'étaient pour certains autres personnages. Lumière et absence de lumière se rejoignent et se complètent. Ici, le personnage ne va plus chercher le reflet de son moi à l'extérieur, mais au-dedans de lui.

Dans *Les Yeux verts* encore, Duras écrit: «Quand j'ai écrit *Aurélia Steiner Vancouver*, je n'étais pas sûre de pouvoir le tourner après. [...] Si on ne m'avait pas donné les cinq millions pour le tourner j'aurais fait un film noir, une bande optique noire. [...] Une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens [...] qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle.»¹ C'est donc le spectateur qui créerait l'image invisible sur l'écran de son imaginaire: «Il faut que tu crées toi-même, à ton insu bien sûr, l'espace de la réception du film en toi.»² L'on peut alors lire en soi au lieu de lire ce qu'on nous propose: «[je suis] dans la zone indifférenciée de moi-même où je reconnais sans avoir jamais vu, où je connais sans comprendre.»³ Le lecteur ou spectateur devient, d'une certaine manière, créateur: «C'est quand même là, à l'endroit du spectateur que se fait le cinéma.»⁴ Il se fait une symbiose entre la non-image et le regardant. Car même si le grand écran ne porte aucune image, l'image noire est nécessaire, car c'est là que convergent tous les regards: «Dans une salle éteinte avec écran noir, les gens regarderaient encore l'écran, ils sauraient où poser les yeux, où mettre leur regard. Dans un salon avec des gens, ils ne sauraient pas où le poser, quoi en faire.»⁵ Mais ce type de cinéma n'est pas pour tous les spectateurs. Certains veulent voir un film tout fait, où il n'y a pas d'efforts à faire pour comprendre, où il n'y a pas besoin d'imaginer. Ce type de spectateur, «quand il va au cinéma, le film s'occupe de lui, il dispose de lui, en fait ce que lui, le film, veut. [...] On ne pourra jamais faire voir à quelqu'un

¹ *ibid.*, p93.

² *ibid.*, p114.

³ *ibid.*, p115.

⁴ *ibid.*, p128.

⁵ *ibid.*, p172.

ce qu'il n'a pas vu lui-même, découvrir ce qu'il n'a pas découvert lui seul.»¹
 Le cinéma "tout fait" n'est que commercial, et s'éloigne de l'entreprise artistique. Si le cinéma est plus abordable que d'autres formes d'art, car il dicte une histoire, «pour renouer,» comme l'écrit Charles Rambaud, «avec la véritable vocation de l'art, il faut des oeuvres qui demandent au spectateur une participation active.»²

Dans l'oeuvre de Duras, l'amour qui naît dans le croisement d'un regard est, comme nous l'avons vu, généralement voué à l'échec. Il ne sert qu'à franchir une nouvelle étape dans l'évolution des personnages, et il est rarement assouvi. S'il l'est, comme c'est le cas par exemple dans **Hiroshima mon amour**, entre la Française et le Japonais, ou dans **Le Ravissement de Lol V. Stein**, entre Lol et le narrateur, ce n'est que pour finir une histoire avortée dans le passé, avec un autre amant, et la conclure symboliquement, par interposition. L'assouvissement du désir correspond à son anéantissement. Il n'y a pas, chez Duras, de dénouement heureux, mais une ouverture vers une continuation vague et incertaine, une errance qui se poursuit de livre en livre, de film en film. Dans **Le Navire Night**, cependant, Duras renverse ses procédés pour en arriver à un même développement et une même ouverture sur une errance perpétuelle, mais cette fois le désir reste intact, infini, car toute l'histoire se passe en l'absence de regard au sens où on l'entend d'habitude, c'est à dire quand deux ou plusieurs personnages se voient avec les yeux, en personne. Ici, toute l'action de l'histoire se limite au niveau de l'échange verbal, et la visualisation ne s'effectue qu'au niveau imaginaire. C'est une histoire sans images. En effet, les deux personnages ne se sont jamais rencontrés, donc jamais vus, et ils communiquent uniquement par téléphone. L'image que chacun se fait de l'autre est le fruit de son imagination en réaction à la description que l'autre a donnée. Dans ce contexte, son et lumière sont donc incompatibles, puisque les conversations n'ont lieu, de plus, que la nuit. Alors que dans **Moderato Cantabile**, le regard enfouissait le discours, ici les

¹ ibid., p23-8.

² Charles Rambaud, **Initiation au cinéma**, p84.

voix effacent les corps et les visages. L'image, et par conséquent la lumière, n'étant que fiction, il serait impossible de tourner un film qui serait la représentation fidèle, l'illustration de ce texte. Duras ne peut donc faire coïncider son et image.

Dans le texte du **Navire Night**, deux mondes s'opposent: la nuit où tout est possible, où l'on peut dire et imaginer à volonté, et le jour, lié au silence et à la peur, où la réalité vient tuer toute possibilité d'évasion, de désir, de lumière intérieure. Son et lumière sont irréconciliables dans ce texte, mais c'est en l'absence de lumière extérieure que tout est possible. Nous sommes ici dans un monde qui ressemble à ce que serait la relation, par exemple, d'Agatha et de son frère après la séparation, c'est à dire que c'est en l'absence d'images seulement qu'ils peuvent imaginer leur relation, et par là, la vivre dans l'absence. Et pourtant dans **Le Navire Night**, la rencontre n'a même pas eu lieu, rien n'est réel, sinon l'échange verbal, le dialogue sans images, l'échange de paroles vraies ou inventées, qui sont automatiquement visualisées sur l'écran intérieur des yeux des interlocuteurs, par le biais de leur imagination. Aussi longtemps que le contact n'est que verbal et anonyme, le désir est vivant. Les protagonistes ne désirent pas le véritable personnage derrière la voix, mais le personnage qu'ils créent à leur fantaisie, le reflet de leurs fantasmes, et qu'ils seraient incapables de reconnaître s'ils se voyaient face à face, puisque cette image n'est pas appuyée sur un reflet de la réalité. Dans cette histoire que Duras appelle «Histoire sans images. Histoire d'images noires,»¹ la femme se décrit comme «une jeune femme aux cheveux noirs.»² De plus, c'est elle qui appelle le jeune homme, qui lui, ne connaît pas son identité ni ses coordonnées. C'est elle qui tient la suite de l'histoire entre ses mains, c'est elle qui l'hypnotise, le fascine par ses histoires étranges et souvent incohérentes. Non seulement les personnages découvrent l'autre sans le voir, mais aussi, et surtout, en se décrivant pour l'autre, ils se découvrent eux-mêmes, progressivement, de façon fragmentaire puis globale, et une image intérieure se

¹ Marguerite Duras, **Le Navire Night**, p21.

² *ibid.*, p22.

crée: «Je me regarde avec tes yeux.»¹ L'autre joue, en fait, le même rôle que dans la première section de ce chapitre; paradoxalement, la présence de lumière et l'absence de lumière ont une même fonction, de façon contradictoire et complémentaire. Dans le premier cas, alors que le personnage apprenait à se connaître quand il devenait important aux yeux de l'autre, dans le cas présent, il se découvre à travers l'image qu'il donne de lui. Dans **Le Navire Night**, les personnages prennent tous deux conscience de leur identité en même temps qu'ils naissent pour l'autre. Cependant, cette image qu'ils créent est dessinée en espace négatif, dans un monde qu'ils visualisent sans avoir à imaginer. Elle devient «l'image noire,»² l'espace impalpable et invisible au centre d'un décor connu, comme le trou noir entouré du monde réel en physique nucléaire, non seulement parce que la femme est perçue comme étant brune, mais aussi et surtout à cause du mystère qui l'entoure, qui la définit presque: elle est le seul élément non vu, inconnu visuellement du tableau qu'il connaît. Elle est le trou noir au milieu de la scène, l'absence et pourtant la présence qui rattache le jeune homme au monde qui l'entoure. Par conséquent, le désir mutuel qui les habite les conduit à «un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés.»³ Leur histoire n'admet ni lumière ni images qui viendraient détruire l'image créée en imagination, et ne pourrait la remplacer. Pour que le désir vive, il faut que l'image soit exclue, que seul «le texte des voix»⁴ persiste. Et sans désir, il n'y a plus d'histoire possible, puisqu'il en est le moteur. Ils doivent donc choisir entre l'aveuglement du désir par la lumière extérieure, ou l'écran noir de leur regard intérieur, sur lequel se dessine l'image de leur désir. Aussi longtemps que l'image vivra, l'histoire continuera, infinie, même après le dernier appel téléphonique, après le point final du livre.

L'histoire qu'ils vivent, il la nomment le «Navire Night», double symbole de la nuit des temps dans laquelle le désir voyage sans jamais éclore ni mourir, et du navire qui vogue indéfiniment mais ne coule pas, thème même de

¹ *ibid.*, p24.

² *ibid.*, p27.

³ *ibid.*, p27.

⁴ *ibid.*, p28.

la ville de Paris¹ où l'histoire se situe. Ils deviennent les rescapés d'une Arche de Noé à la dérive, Adam et Eve à la porte du Jardin des Hespérides. Leur histoire se mêle à la fiction, devient une aventure extraordinaire, faisant partie du monde fantastique. Le décor extérieur est un décor de fin du monde: ville triste, fleuve sale, bois sombre. Et la jeune fille avoue qu'elle est condamnée, atteinte de leucémie. Tout est voué à la destruction, sauf le désir que leurs appels de nuit ont engendrés. Nous avons dit qu'aussi longtemps que la relation entre le jeune homme et la jeune fille qui l'appelle restait anonyme et au niveau de l'échange verbal, le désir perdurerait. A plusieurs reprises, cependant, la femme propose une rencontre, mais chaque fois, quelque chose empêche cette rencontre de se produire. Ainsi, l'histoire peut continuer, car leur histoire d'amour ne peut se vivre que dans l'absence, ou plutôt, dans l'absence de lumière, d'images, de vision. Car les personnages, grâce à ce noir qui les entoure, à cet écran noir qui les protège, sont plus que jamais ensemble. Elle lui dit «qu'elle est prête à tout quitter pour lui... Mais il n'est pas nécessaire pour autant qu'on se voie. Je pourrais tout quitter pour toi sans pour autant te rejoindre.»² Seule une relation séparée est possible, en apparence statique, mais qui pourtant avance dans une certaine découverte de soi et de l'autre. Le voir est ici un état hypnotisé par la lumière aveuglante, parallèle au non-voir dans lequel seuls les mots existent dans le noir d'une histoire qui se poursuit, alors que le premier état fixait les images, comme des photos qui s'imprégneraient en nous; ici, dans le non-voir, il est possible de voir avec l'image vue par les yeux des autres s'imprimant au-dedans de nos yeux.

Pourtant, cet état du non-voir est aussi torture, peur que le voir ne vienne les séparer. Car voir signifierait assouvissement, orgasme final, mort du désir et, par conséquent, de l'histoire. Mais cette rencontre est impossible, car cette femme, il ne la «reconnaîtrait que les yeux fermés dans le noir du monde.»³ En effet, il ne la voit pas dans la foule, il «n'a rien vu passer devant

¹ «Et fluctuat nec mergitur».

² Marguerite Duras, *Le Navire Night*, p31.

³ *ibid.*, p34.

lui qui ressemble à son image noire, celle donnée par elle le premier jour.»¹ L'écran noir qui voile leur histoire la cache et la révèle en même temps. Ainsi s'explique le désarroi et le désespoir du jeune homme quand il reçoit des photographies de la jeune femme; l'image sur le papier ne peut pas correspondre à celle qu'il s'est faite de la femme à partir de mots murmurés de loin, et il ne veut pas non plus que la réalité vienne briser ce qu'il a créé: «Le Navire Night est arrêté sur la mer. Il n'a plus de route possible. Plus d'itinéraire.»² Voir l'image réelle, même en photo, a tué l'autre, celle imaginée, désirée. Le regard extérieur et le regard intérieur sont ici incompatibles, irréconciliables. L'homme ne connaît pas la femme de la photo, ne l'aime pas. Il aime celle dont la voix déclenche un film intérieur. Mais les photos sont-elles d'elle? Il finit par les oublier, après les avoir retournées. La femme existait trop selon ce qu'il avait créé, l'image ne pouvait être remplacée: «A partir des photos, il ne reconnaîtrait plus sa voix... Il est trop tard pour qu'elle ait un visage.»³ Elle ne peut être qu'une anti-image, un trou noir, lieu du désir. Non seulement voir tuerait le désir, mais ce serait un danger pour la femme. La révélation à la vue serait une sorte d'étreinte finale avant l'inconscience ou la séparation. Donc l'image toute faite de la photo sera rejetée, l'idée de rencontre différée, évitée. Voir avec les yeux aveuglerait, tuerait la lumière intérieure, le pouvoir de suggestion. La réalité terne remplacerait l'histoire d'amour, alors que maintenant, ils peuvent se voir «les yeux fermés.»⁴ Danielle Bajomée écrit que: «l'image photographique, par sa qualité du renvoi au réel n'autorise plus l'expansion d'une rêverie désirante dans laquelle on modèle l'autre selon ses idéaux amoureux, ou dans laquelle on refuse de la modeler pour le faire encore plus autre, non comparable à celui qui soit. Et la leucémie, le statut de vivante condamnée à mort de F. ne suffit pas à en faire l'unique, il faut encore qu'elle demeure pure idée, réduite à une voix

¹ *ibid.*, p35.

² *ibid.*, p45.

³ *ibid.*, p46.

⁴ *ibid.*, p24.

qui dit, dans la nuit, qu'elle est folle d'amour.»¹ Les images tueraient l'amour des voix, des images pures de l'autre.

C'est la jeune femme qui, depuis le début, contrôle tout, appelle l'homme, demande à le voir en premier, et c'est elle aussi qui, mourante, cessera la relation, même si la porte du désir reste ouverte sur l'infini. Il ne sait d'elle que ce qu'elle dit. S'il ne la voit jamais, par contre elle le suit, l'observe, ce dont il se doute. Mais il ne veut pas se retourner, car la voir signifie tuer leur histoire: «Ils le savent tous les deux: s'il se retourne et voit qui, l'histoire meurt, foudroyée.»² Ceci serait l'inverse du coup de foudre, où la blessure de l'amour entre par les yeux. Le jeune homme ressemble à Orphée n'osant se retourner aux portes de l'Enfer. Voir, prenant une valeur symbolique, rejoint le savoir: s'ils savaient qui ils sont, ils ne s'aimeraient plus. La voix remplace le regard. Elle devient acte et lieu de voyance, de non-fixité, d'idéal toujours différé, toujours replongé dans une dynamique du désir qu'autorise la poétique de l'écran noir. L'homme sait, en écoutant la femme, quelle impression elle veut transmettre. Comme on peut lire dans un regard, il apprend à lire dans sa voix: «Il distingue ses voix de sa voix... Elle ne peut plus lui mentir.»³ Sa fiction devient vérité, son absence noire devient lumière présente. Lorsqu'il essaie à plusieurs reprises de trouver son nom ou sa maison, il ne cherche pas de façon logique, car il sait que celle qu'il cherche n'existe pas vraiment. Il s'imprègne plutôt des décors qui l'ont vue, elle, afin de mieux la sentir. Il ne voit que ce qu'il veut voir. De plus, il sait qu'il ne pourrait la voir car il n'a plus d'image d'elle. Elle est redevenue le trou noir du début, d'où une présence a jailli, et où elle s'évanouit lentement. Les personnages sont plus spectateurs de leur propre histoire qu'ils n'en sont acteurs, car ils regardent l'histoire évoluer sur l'écran de leur imagination. Le film noir que les deux personnages vivent persiste à véhiculer une stricte intériorité; quitter l'écran noir, c'est mourir, succomber à l'horreur de l'extériorité. L'écran noir révèle à bien des égards un monde symboliste. Puisque l'histoire du **Navire Night** est orale et

¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, p147.

² Marguerite Duras, *Le Navire Night*, p66.

³ *ibid.*, p75.

vécue dans l'absence, donc sans images, comme l'est à certains égards celle d'**India Song** ou de **L'Homme atlantique**, le film semblait impossible à tourner. L'histoire est impossible à conceptualiser comme entité visuelle, physique, puisque les personnages sont des voix sans visages, des voix du dedans, de l'inconscient non aveuglé par les images venues de l'extérieur qui troubleraient la vision et tueraient le désir ainsi dévoilé, assouvi, et ce désir reste illimité parce que non assouvi. Voir séparerait les amants. L'anti-image créée par l'écran noir que l'homme a de la femme lui permet de vivre une histoire d'amour "théorique", idéalisée, décrite, observée de l'intérieur, quasi abstraite, et jamais assouvie. Tout n'est que voix, désir au bout des mots. Le véritable film serait une image noire alors que le texte jouerait sur une bande sonore. Duras en est presque arrivée là. Après avoir vainement essayé de tourner un film à partir du texte du **Navire Night**, elle a, au lieu d'abandonner, retourné les caméras, dans un mouvement circulaire, pour filmer l'acte de filmer, comme on écrirait sur l'acte d'écrire: «On a mis la caméra à l'envers et on a filmé ce qui entrait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages aussi.»¹ Peut-être pourrions-nous appeler cet acte de l'anti-cinéma, ou du nouveau cinéma, comme écrire un texte sans histoire s'est appelé Nouveau Roman, bien qu'ici il y ait une histoire, mais une histoire invisible, plus inventée que vécue. L'écran noir est le vide qui dépasse le trop plein, la destruction de l'image qui vient dépasser cette image en offrant une possibilité infinie de voir tout ce que l'on veut. Chez Duras, les jeux de regards s'inscrivent comme une écriture invisible. De même, l'écran noir reflète l'image invisible, impossible. L'auteure accède ainsi à son but ultime: filmer l'infilmable, écrire l'indicible, pour montrer l'explicable: «C'est ce que filme Duras, presque rien, rien qui se voit, la tension des êtres entre eux, la douleur, la peur de ne pas être assez aimé.»²

Nous constatons donc que l'écran noir dépasse tous les autres écrans symboliques dans le sens où ici la lumière n'est pas nécessaire. Il dépasse la

¹ *ibid.*, p14.

² Alain Vircondelet, **Marguerite Duras**, p358.

présence de l'autre qui révélait le personnage à lui-même. Il dépasse avant tout le sommeil qui était une voie sans issue, sans image, alors qu'ici, une infinité d'images s'offrent. Mais il est clair que s'il y a dépassement de ces écrans, il y a par contre absence de communication réelle, refus de prendre part à la vie telle qu'elle est. Le personnage se réfugiant derrière un écran noir est donc, avant tout, malgré ce que Duras affirme, un être en mutation, un errant à la recherche de l'image absolue, car la vision n'est qu'abstraite, le vrai voir n'a pas lieu.

*

En résumé, nous constatons que chaque écran symbolique aide, d'une manière ou d'une autre, le personnage à progresser dans sa propre visualisation ou dans son cheminement, sauf peut-être dans le cas de l'alcool. Il est nécessaire, pour qu'un personnage prenne conscience de sa propre identité, qu'il ait été regardé par un autre. Ce regard posé sur lui devient lieu du désir, ou de reconnaissance de la présence, et il entraîne un mûrissement et une acceptation de soi. C'est ce regard venu de l'extérieur qui renvoie l'image de soi telle que modifiée par le désir, ce qui va aider le moi à accéder à la connaissance de soi et accepter sa naissance au monde. L'autre est un écran révélateur.

L'autre couple, de même, va projeter une image que le couple de départ va observer. Le mouvement du regard est donc ici inversé, car on cherche à pénétrer l'image modèle. La situation d'un couple étant souvent stagnante, c'est celle d'un autre couple, parfois révolue d'ailleurs, qui va lui servir de prétexte, de modèle, de moteur ou de point final. L'exercice fondamental sera de recréer l'histoire des autres, dans un mouvement de transfert, de glissement, de rejaillissement, de circulation du désir, plus souvent en imaginant qu'en regardant d'ailleurs. Ainsi, voir tiendra lieu de vivre l'histoire, et le couple se découvre à travers une histoire qui n'est pas la sienne.

Les miroirs jouent un peu le même rôle que l'autre - ils seront donc révélateurs - dans le sens où ils renvoient l'image extérieure de soi, telle que

vue par les autres, aidant ainsi le personnage à s'accepter. Mais ici, le protagoniste agit seul, faisant face à son reflet, à cet autre lui-même qu'il ne connaît pas bien. Dans le cas où il fait face à son reflet par hasard, se reconnaître est synonyme de (re)naître psychologiquement. Quand, en revanche, il le recherche pour étudier son reflet, le miroir rejoint le rôle de l'autre couple, car le mouvement du regard est volontaire, il y a effort d'observer, de comprendre.

Les fenêtres sont des cadres qui délimitent un terrain de communication entre les personnages, qu'ils s'observent à leur insu ou qu'ils s'exposent devant cet écran, qu'ils se trouvent à l'intérieur ou à l'extérieur. Le fait que la vision soit limitée par le cadre permet de mieux localiser le sujet à observer, et il dépasse le miroir dans le sens où le regard va au-delà de ses contours. Le regard plonge, le traverse, et va découvrir le reste du monde. C'est un oeil géant, alors que le miroir était une sorte de photo mouvante.

La mer est un écran particulièrement riche, puisqu'elle est illimitée et offre plusieurs types de réponses aux personnages: certains y trouvent le lieu de la liberté ou de l'errance perpétuelle, loin des contraintes du monde. D'autres vont y chercher une renaissance, un refuge dans une mer matricielle, et pour cela doivent passer par une sorte de noyade pour en finir avec leur vieux moi. La présence d'un écran en trois dimensions permet d'offrir un espace vierge, où rien n'arrête le regard, et sur lequel le personnage peut poser un oeil neuf. La mer est le reflet de leur moi: ceux qui en ont peur sont ceux qui ne s'acceptent pas (encore), ceux qui y trouvent une solution à leurs besoins sont en phase d'acceptation de leur nouveau moi. La mer est donc avant tout miroir autant que lieu de métamorphose, écran sur lequel l'on pourra lire les étapes de la transformation du reflet de son propre monde intérieur.

Parmi les éléments qui viennent brouiller le regard, les larmes vont voiler l'image qui va bientôt disparaître, afin de la garder telle qu'on l'a connue, avant le déchirement, ce qui revient à fermer les yeux pour mieux se souvenir. Encore, elles vont tenir lieu de l'acte sexuel, ou indiquer l'impuissance face à l'inévitable mais aussi son acceptation. L'alcool vient également brouiller la vision, mais cette fois l'acte est une initiative du

personnage, quoique pas nécessairement volontaire, différent donc du regard chercheur vers l'autre couple ou vers le miroir. Mais il n'offre rien, sinon un monde qui s'autodétruit, une image de soi qui s'annule au lieu de se remettre à neuf. Le sommeil est également utilisé comme écran pour se protéger du regard des autres, et par conséquent, de soi-même. Il permet de faire une pause, de s'abstraire, de mourir un peu au mouvement de la vie. Il s'agit donc d'une stagnation plutôt que d'une découverte. Le regard, dans ces trois cas, devient un théâtre aux rideaux tirés. Ces écrans se posent à même les yeux: ce sont des écrans protecteurs ou refuges, des fuites immobiles et quasi invisibles, derrière lesquelles les personnages se cachent pour ne plus voir ce qui les entoure, pour ne plus avoir à se faire face ou à faire face à la réalité.

Enfin, l'écran noir est utilisé comme le silence, comme symbole du tout et du rien, de la présence au-delà de l'absence, du mot impossible à dire ou de l'image impossible à voir. Il en vient donc à représenter toutes les possibilités à la fois, et c'est une ouverture plus qu'une fermeture en soi.

Conclusion

Notre question de base était de savoir pourquoi le regard est si important dans l'oeuvre durassienne, et de vérifier s'il pouvait se substituer à la possession, et par extension, à la présence de l'autre ou à l'histoire vécue avec l'autre. Nous avons vu, à travers nos différentes études, que l'amour est impossible, que l'on ne peut pas garder cet autre qui fascine et *aveugle* en même temps, et que, puisque la séparation devait irrémédiablement avoir lieu, la mémoire transposerait ce que les yeux avaient regardé, enregistré, transformé même. Le regard est donc le geste compensatoire pour aimer et posséder, et par extension, écrire et filmer ont emboîté le pas à cette démarche: il s'agit toujours de tâtonnements, d'essais, de questionnements, même si une continuité s'établit, au-delà de la redondance.

Le regard est non seulement le geste primordial, fondamental, pourrait-on dire, dans l'oeuvre durassienne, il est aussi le lien entre tous les thèmes de l'oeuvre. La mémoire, qui joue un rôle central, enregistre surtout l'amour, cet amour impossible et pourtant parfait auquel aspirent les personnages. Cette mémoire est un monde engouffré en soi par l'intermédiaire du regard, fenêtre du corps, lien entre le dehors et le dedans, caméra du corps aussi, regard qui transforme tout en enregistrant, pour finalement nourrir une écriture

compensatoire. Mais écriture avant tout aveugle, même si fondée sur le vu, l'observé, car la démarche s'accomplit sans préméditation, sans recherche spéciale, dans une sorte de cri instinctif. Elle est errance permanente, progression invisible dans une analyse inconsciente de ce qui a constitué la mémoire, de ce qui l'a nourrie. L'écrit prend progressivement la place du regard et de la mémoire qui l'a engendré. Car n'oublions pas que c'est l'absence, le vide, le départ et la mort qui sont à l'origine de toute histoire. Donc, il s'agit d'un regard interrompu, d'un ressurgissement d'images dans la mémoire, d'un regard créateur tourné vers l'intérieur, qu'il soit voyeur ou voyant: tout ceci se traduit en fragments apparemment sans continuité, mais pourtant liés à la base. L'écriture, dans ses égarements, et grâce au regard qui en est à l'origine, crée à partir de la perte du monde. Le texte devient présence transcendant l'absence de l'autre, inaccessible. Le regard représente, chez Duras, le dépassement de tous les interdits, et écrire ce regard transcende l'impossibilité de vivre l'amour absolu. Mais si l'écriture est un geste *aveugle* chez Duras, c'est aussi et peut-être avant tout un symbole d'espoir, de voyance même, car ce geste se pose comme questionnement face à la perte de l'image de soi, de l'autre, du temps. Questionnement, même si aucune réponse définitive n'est élaborée, signifie renoncement au néant, et tentative de rejoindre le monde. L'écriture est par son essence même optimiste puisqu'elle présuppose des lecteurs / lectrices et qu'elle s'adresse à l'avenir. Le cinéma et l'écriture sont donc négation de mort autant que prolongement de la vie.

Le cinéma dans cette oeuvre est d'abord initiation visuelle à ce que sera la vraie expérience qui suivra. Il est le lieu du désir et de la frustration à la fois, et il prolonge la présence au-delà de la séparation, car l'acteur vu sur l'écran n'est plus face à la caméra depuis longtemps. Il est donc prolongement de la vie tout autant qu'anticipation de cette vie, donc là aussi voyeur et voyant. Dans une oeuvre tendant vers la redondance mais aussi vers la déconstruction, le film vient répéter le texte tout en le tuant, en le finissant, car il vient offrir au lecteur-spectateur une image définitive. Mais là encore, comme dans le cas de l'écriture, nous assistons à une errance, à un questionnement, à une tentative de saisir la présence puis de donner consistance à l'absence inévitable qui suit.

Alors que le personnage durassien fait face à l'amour impossible, à l'errance, à l'image de l'autre arrachée de sa vue, il recherche une évasion hors du quotidien, en fermant métaphoriquement les yeux sur certains éléments qui l'entourent, et en se concentrant sur d'autres éléments qu'il va *observer* quasi cliniquement, et qui vont contribuer à son évolution. Cette sorte de folie, d'abstraction au monde, est un mal nécessaire par où le personnage doit passer pour détruire ce qui l'empêche de fonctionner, de voir, afin de se libérer. Il passe par un nettoyage psychologique, pour aboutir à une renaissance. Le moment où la déchirure est revécue à travers un autre événement est l'écran sur lequel le personnage peut enfin *visualiser* et *visionner* son propre reflet. La clairvoyance a lieu dans un éclair éphémère, dans une compréhension globale *éblouissante*. Mais cette clairvoyance ne peut pas être un état permanent, car le moment clé de la cassure n'est plus là, et le passé ne peut être revécu. Une autre errance s'ensuit alors, au-delà de la connaissance cette fois. Mais l'important est que le personnage a *vu* ce qu'il voulait tant voir (et aurait aimé avoir), et ce geste équivaut au savoir auquel il aspire. C'est cette connaissance acquise dans tout ce processus qui permet au cheminement intérieur de se poursuivre.

De nombreux écrans symboliques vont servir de révélateur à l'image non finie du personnage durassien, tels que l'autre, l'autre couple, le miroir, la fenêtre, ou la mer; mais certains serviront aussi de protection, de refuge ou d'échappatoire, tels que les larmes, l'alcool ou le sommeil; ou encore, d'autres seront lieux de la révélation de l'imaginaire, comme dans le cas de l'écran noir. L'amour rend aveugle, comme le dit le cliché, et le regard devient vision seulement après la séparation. Le contact initial est le catalyseur du moi qui va soit se révéler, soit se transformer. Mais l'autre n'est là que pour jouer ce rôle, pas pour venir former un couple, car le couple durassien n'est que la cohabitation de deux solitudes. Il faut que l'autre *regarde*, et que l'on *voie* ce regard, pour que l'action invisible se déclenche. Se sentir remarqué, désiré, entraîne l'acceptation et la connaissance de soi. La présence de l'autre permet de s'ouvrir au monde, de rompre avec l'enfermement. Même s'il est impossible de poursuivre la relation, l'étape est capitale. Car n'oublions pas

que l'amour peut être consommé et garder son côté idéal, mais c'est le fait que cet amour soit impossible à survivre qui fait qu'il entre dans la catégorie des amours absolues, non des mariages-solitude, car le regard interrompu joue alors un rôle important.

Contrairement au personnage seul, qui est regardé par l'autre, le couple regarde l'autre couple, qui ignore d'ailleurs être regardé, d'autant plus que dans certains cas, il n'existe déjà plus, et dans certains autres, son histoire est inventée. Si, par exemple, Anne se découvre à travers le regard de Chauvin, le couple qu'elle forme avec celui-ci vit son histoire en observant le couple malheureux et déjà séparé: ils ne vont que le recréer. Voir et imaginer, se faire *voyeur* de l'histoire des autres, en quelque sorte, remplaceront la véritable histoire d'amour qui pourrait avoir lieu entre eux. Ces jeux de regard entraînent la double connaissance de soi et de l'amour impossible. Comme on ne peut pénétrer totalement l'histoire d'un autre couple, celle-ci est inventée à l'image des regardants, donc on lui fait vivre ce que l'on voudrait vivre, et en faisant cela, on le vit. Les couples deviennent acteurs, puisqu'ils rejouent l'histoire des autres, et ils sont aveugles au reste du monde, à part leurs modèles. Ils deviennent autres pour se découvrir et vont jusqu'à se confondre avec eux. Il existe deux types de couples vivant leur histoire par procuration: le cas où les deux personnes regardent un autre couple et calquent leur histoire sur la leur, la vivent dans un mouvement de projection, et le cas où un des deux membres du couple termine une autre histoire, interrompue dans le passé, en la vivant avec un autre partenaire, dans un mouvement de glissement ou de rejaillissement au-delà de la discontinuité.

Les trois écrans physiques du miroir, de la fenêtre et de la mer offrent une progression, car chacun ajoute une nouvelle dimension au regard. Le miroir, unidimensionnel, répète l'image tout en l'enregistrant comme mémoire, prolonge l'existence tout en jetant un doute sur la véritable présence, et crée un effet de cinéma, car le personnage se voit évoluer comme un acteur sur un écran, et il peut alors saisir son image vue de l'extérieur. Cet écran peut être révélateur, comme l'autre dans le regard duquel on se découvre, ou initiateur, comme l'autre couple dans lequel on se cherche.

La fenêtre, écran bidimensionnel, est une sorte d'oeil qui relie le moi aux autres desquels on est séparés. Il est point d'observation, limite physique et psychologique à la fois. Si le personnage se trouve à l'extérieur, son regard peut prendre la forme de semi-voyeurisme qui permet de remonter aux sources, et s'il se trouve à l'intérieur, la fenêtre-prison peut devenir aussi loupe à travers laquelle observer le monde afin de mieux se joindre à lui ensuite.

La mer, tridimensionnelle, est le lieu de la peur de soi-même aussi bien que celui du rêve, de l'aspiration à la liberté. Elle est aussi lieu de l'oubli de soi, au sens propre et figuré, dans un mouvement de libération du quotidien aussi bien que d'abandon de la vie. En effet, certains s'y noient, dans un mouvement de retour aux sources, alors que d'autres errent par-delà les océans: pour les premiers, l'eau symbolise le cycle de la vie, le lieu où l'image de soi pourra se transformer, pour les seconds, l'espace libre reflète l'aspiration à une libération des contraintes quotidiennes. Que l'évasion se fasse en profondeur ou en surface, elle se ressemble dans un même besoin d'éloignement, de remise à neuf, de se voir autrement. Espace de la métamorphose, la mer permet une lecture de soi. Alors que le miroir offre un reflet nouveau, que la fenêtre se laisse traverser pour rejoindre une autre réalité, la mer se laisse explorer dans tous ses aspects, que ce soit en surface ou en profondeur, pour mieux comprendre les aspects complexes et multiples du moi.

Alors que de nombreux personnages font face à la fuite ou au départ, d'autres s'enfuient sans bouger, en se voilant le regard derrière l'écran des larmes, de l'alcool ou du sommeil. Contrairement aux écrans révélateurs, ceux-ci sont plutôt recherche de protection ou d'illusion, donc de fausse vision, de vision modifiée. Les larmes lavent du passé, apaisent la douleur, mais brouillent aussi l'image du présent pour préparer à la séparation. Elles préparent au glissement vers une autre vision, vers l'image idéalisée, image qui remplacera la photo non prise et donc absolue. Les larmes qui coulent ressemblent à la rupture du barrage qui empêchait de voir, elles sont soulagement et acceptation de l'inévitable.

L'alcool, par contre, est l'impasse et le leurre parfaits. Il comble un manque, crée une illusion, mais rejoint la mer dans le fait qu'il peut tuer comme dans une noyade, sans toutefois proposer l'image de la liberté qu'elle offrait. L'alcool est aussi le contraire de l'autre, cet autre qui renvoie l'image vue de l'extérieur, car c'est une fausse présence. C'est un miroir vide, un isolement en soi, un effacement de sa propre image et de celle du monde.

Le sommeil, qu'il soit réel ou artificiel, est également un mirage, une recherche de l'oubli derrière l'écran des paupières. Ce n'est pas nécessairement un sommeil récupérateur, mais un état intermédiaire, une abstraction au monde. Il est aussi protection, isolement avant le réveil à la vie qui entoure. C'est souvent une sorte d'évanouissement, de semblant de continuité dans une vie discontinue, une mort symbolique qui pourra être suivie d'une renaissance, même éphémère. Mais c'est surtout un rétrécissement de la vision et une acceptation de l'exclusion définitive ou temporaire de son moi.

L'écran symbolique le plus complexe est l'écran noir, qu'il soit utilisé dans les textes, telle l'écharpe de soie noire posée sur les yeux, ou au cinéma. Il ne s'agit pas ici d'absence d'image en soi, mais d'un trop plein d'images, de toutes les images à la fois, comme le silence est souvent plus éloquent que les mots. Il devient donc l'espace du tout, et surtout, du possible. Il vient remplacer l'autre pour ceux qui ne sont pas encore prêts à affronter la relation à deux, car au lieu de naître dans le regard de l'autre, le personnage trouve dans l'écran noir l'espace pour que l'imaginaire y crée tous les possibles. Mais par contre, l'image ou les images créées sont de fausses images, ne reflétant pas nécessairement une réalité, mais venant combler un manque. Les personnages ayant recours à cet écran sont souvent encore trop effrayés pour faire face aux écrans physiques, tels que le miroir, mais le sommeil du néant est dépassé, ainsi que le cinéma qui offre des images toutes faites.

Ces différents écrans sont souvent utilisés ensemble, ou de façon complémentaire, car leurs rôles s'interpénètrent et s'enchevêtrent sans cesse, à travers l'oeuvre. L'un viendra poursuivre le cheminement entrepris par l'autre, poussera plus loin le mouvement du regard et de la connaissance. Les glissements se font souvent par le biais de polysémie, ou d'homonymie.

Tous ces écrans sont réunis dans **Les Yeux bleus cheveux noirs** que nous avons décidé de prendre ici comme objet d'une étude de synthèse, offerte en guise de conclusion car ce roman reprend et résume à lui seul la plupart des aspects contenus dans l'oeuvre entière telle que nous l'avons conçue dans cette thèse. Nous suivons les personnages à travers différentes phases de leur évolution, depuis la léthargie ou l'ignorance dans laquelle ils vivent, et que nous nommerons *aveuglement*, suivi d'une période d'observation ou de *voyeurisme*, et finalement, pour atteindre à l'*éblouissement* de la compréhension, de la révélation, avant de replonger dans un état vague d'aveuglement, mais différent du premier car, du non-(sa)voir, les personnages sont passés à l'au-delà du (sa)voir. L'histoire, vide d'actions ou presque, ne se laisse guider que par des jeux de regard.

L'exemple des *Yeux bleus cheveux noirs*

Dans **Les Yeux bleus cheveux noirs**, comme dans **Moderato Cantabile**, eu dans tous les cas de *séparation* d'amants, il n'y aura mort que symbolique, dans le départ d'un jeune étranger dont les deux personnages centraux sont, chacun de son côté, épris. Le départ de l'étranger remplace le crime passionnel d'autres romans, car le vide d'amour est ici synonyme de mort. Les personnages font donc d'abord l'expérience de la *douleur* due à la dépossession de l'être désiré: son image les a atteints par le biais du regard, puis son absence laisse place à un vide difficile à comprendre et à combler. C'est dans un cadre délimité par une *fenêtre* que le personnage central découvre non seulement l'étranger qui va le fasciner, mais aussi le *couple* qu'il va tenter de recréer. De plus, l'illumination de cette vision le paralyse: «Dans le parc, dès l'apparition du jeune étranger, l'homme s'est rapproché de la fenêtre du hall sans s'en rendre compte. Ses mains sont accrochées au bord de cette fenêtre, elles sont comme privées de vie, décomposées par l'effort de regarder,

l'émotion de voir.»¹ Cette paralysie momentanée rappelle le choc subi par Lol lors du bal, alors que son amant se faisait ravir par Anne-Marie Stretter: tant que l'image à voir est présente, les autres sens s'arrêtent de fonctionner. Comme dans de nombreux textes durassiens, c'est dans un bar que les deux personnages centraux vont faire connaissance. Même si *l'alcool* n'est pas mentionné, on sent sa présence entre les deux personnages, comme un ciment et aussi une fatalité, comme la destruction lente de leur histoire pas encore commencée que vivaient Anne et Chauvin. Il faudra au personnage central utiliser *l'autre*, la femme en l'occurrence - pour se connaître, et cette femme joue en fait un autre rôle, celui de la tierce personne disparue. Nous avons donc ici le traitement du rôle de *l'autre* tout autant que de *l'autre couple*, car l'homme tente de retrouver le couple qu'elle a formé avec l'étranger en s'associant avec elle, et par extension, de créer le couple qu'il aurait aimé former avec lui. La recherche est triple: quête de soi, de l'absent, et du couple impossible. Naître à l'amour signifie en quelque sorte mourir à soi-même, car les personnages connaissent souvent une jouissance «à en perdre la vie.»² Quand les deux personnages commencent à accepter la réalité de leur désir, la jeune femme dit qu'ils «ont peut-être commencé à mourir.»³ Ceci rappelle le crime virtuel entre Anne Desbaresdes et Chauvin dans **Moderato Cantabile** ou l'impression de mort éprouvée lors de séparations dans des textes tels qu'**Agatha** ou **L'Amant**, à un moment où les personnages prennent conscience que la passion qu'ils éprouvaient ou cherchaient à recréer les a envahis et qu'ils n'ont pas d'autre issue que la mort symbolique, car la relation amoureuse ne survit pas ou peu à l'instant fulgurant de la reconnaissance de l'amour dans l'oeuvre durassienne.

La rencontre entre deux individus n'est généralement pas un coup de foudre, mais une sorte de découverte lente et progressive. Les indications psychologiques sont fragmentaires; il y a un certain tempo dans l'approche des deux êtres, une lenteur voulue ou accentuée parce que nécessaire pour

¹ Marguerite Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs**, p12.

² *ibid.*, p100.

³ *ibid.*, p149.

souligner l'incertitude devant la gravité de l'engagement, l'étrange plaisir de repousser l'inévitable, la patience fondée sur une sagesse plus profonde que le raisonnement. En d'autres mots, le thème de l'amour est lié à celui du mûrissement, qui est l'oeuvre du temps, qui permet de dégager la vérité plus que ne le feraient l'introspection ou le dialogue. Pendant le laps de temps durant lequel aucun événement majeur ne se produit, les sentiments des personnages mûrissent et la distance qui les séparait diminue.

Pour donner une consistance à de tels moments d'inaction, particulièrement propices à l'observation quasi clinique qui est la sienne, Duras situe donc souvent ses romans pendant la période des vacances, c'est-à-dire en un temps où l'on ne force rien, où les choses progressent lentement. Ici, les personnages se rencontrent d'abord dans un hôtel, un café, puis dans une chambre, lieux fermés propices à l'observation lente que l'on retrouve dans l'univers durassien, dans un site balnéaire, ayant une fois de plus *la mer* en toile de fond, cette mer qui offre la liberté aux être tels que l'étranger, et représente une certaine crainte pour l'homme qui n'arrive pas à se comprendre, à sonder la profondeur de sa propre âme.

Le thème de la durée implique inévitablement ennui et dégradation, le temps ayant deux rôles possibles: un rôle de nécessité et une fonction de menace. Les notions de sagesse, lenteur, prudence, silence et hésitation accompagnent ce thème du temps. En général, la mort fait apparaître l'angoisse, ou marque un recul face à l'existence. Ce choc dévoile aux personnages un trait essentiel de leur nature et met à nu l'envers d'un goût de vivre, ou l'aptitude à la passion. Ici, le départ de l'être aimé ou désiré a la même fonction. Le fait de dominer la peur de la perte de cet être aimé permet d'entrouvrir la porte de cette passion.

Comme dans la plupart des romans de Duras, **Les Yeux bleus cheveux noirs** est un roman sans actions, dans lequel tout n'est qu'inertie, immobilisme, attente. Le personnage central ne fait rien sinon attendre. Sa seule initiative a été de demander à la jeune fille rencontrée dans le café de venir passer les nuits chez lui et de dormir sous la lumière afin qu'il puisse la *regarder*. Sinon, il attend, il *pleure* et il tente de parler, de verbaliser. La jeune

femme aussi est passive et reste près de lui la nuit, mais le jour, elle mène sa vie qui se situe en dehors du texte. D'après ce qu'elle raconte le soir, elle passe ses journées dans d'autres chambres, avec d'autres hommes avec qui elle fait l'amour en pensant à celui qu'elle va retrouver et qui ne la désire toujours pas. Ses paroles vont toutefois plus loin que toute autre action, car elles contribuent au cheminement psychologique de l'homme. Il s'exerce en sourdine une progression de la situation, de la simple observation dans la curiosité et la crainte jusqu'à l'attirance par le truchement de la *substitution*, comme c'est le cas dans **Moderato Cantabile** ou **Hiroshima mon amour**, où deux personnages recréent une histoire d'amour vécue par d'autres personnes. Derrière la passivité, l'inaction et la résignation apparente à vivre dans la douleur de la perte de l'être aimé, s'opère un travail silencieux de la *découverte de soi* et de *l'autre* ainsi que de la possibilité de désir. Le temps et la passivité ne font que souligner le mouvement lent qui permet une prise de conscience progressive d'une passion.

Dès les premiers mots des **Yeux bleus cheveux noirs**, l'on se retrouve dans le cadre durassien de prédilection: la saison des vacances, au moment où tout est calme et paisible, dans un lieu de bord de mer où les gens sont de passage, oisifs. Le va-et-vient physique du personnage central entre *l'intérieur* et *l'extérieur* correspond à son état psychologique, selon sa réceptivité ou son renfermement. Il est à *l'extérieur* quand il tombe amoureux du bel étranger qu'il aperçoit de loin; il est sur la terrasse quand il prend conscience de son départ définitif: «Le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs est parti pour toujours.»¹ La séparation de l'image, qui est donc sorte de deuil, provoque ainsi le début de l'histoire, la révélation du désir: «Il croit que le désir du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs s'était fait jour en lui une dernière fois à ce moment-là, lorsque le bateau s'était éloigné de la plage.»² Le regard de la jeune fille posé sur lui lui permet de s'ouvrir progressivement; elle *remplace* le jeune homme auquel elle ressemble tant et

¹ *ibid.*, p115.

² *ibid.*, p145.

auquel elle a été associée dans une relation amoureuse. Mais toutes les rencontres entre l'homme et la jeune fille se déroulent à *l'intérieur*, soit dans le café de leur rencontre, soit dans sa maison, sous la lumière artificielle de la lampe qui rappelle le projecteur de cinéma. De même, l'agitation de la mer est liée à un état psychologique fiévreux, fébrile. Les références aux ouvertures et fermetures, («baies et vitres ouvertes. [...] Il s'approche d'une fenêtre ouverte»¹), l'importance de la localisation physique des lieux, ainsi que la présence et l'influence de *l'eau*, que ce soit la mer ou un fleuve («La mer, là derrière le mur de la chambre. [...] Ils ont disparu tous les deux par la porte du hall qui donne sur la plage»²), sont des constantes dans les thèmes durassiens. L'allusion au voilier blanc qui passe près des plages, emmenant l'étranger, rappelle l'homme au bateau, qui symbolisait l'homme libre, dans les **Petits chevaux de Tarquinia**, avec qui Sara connaît une aventure éphémère.

Non seulement les personnages sont anonymes («Des femmes [...] des hommes [...] les gens [...] un homme [...] la femme de l'histoire [...] on [...] un jeune étranger»³), mais aussi les lieux. Le sentiment d'appartenance à un tout indéfini plutôt qu'à un lieu particulier est dominant: «Elle habite un hôtel qui est dans une de ces rues qui donnent sur la plage.»⁴ La maison de l'homme est tout aussi anonyme qu'un hôtel, et elle flotte dans un espace intemporel: «Ce qu'elle demande chaque fois, c'est quelle est cette maison. Lui, il ne répond pas à la question. Il dit que c'est la nuit, avant l'hiver, que c'est encore l'automne.»⁵ A la beauté du jour et au bruit et fourmillement de vie qui y sont associés s'opposent la nuit, l'isolement, le renfermement sur soi. C'est toujours la nuit, à l'intérieur, que se rencontre le couple. C'est un lieu vide et clos: «Il n'y a pas de chaises non plus dans cette chambre. Il a dû apporter les draps et puis ensuite, une à une, porte après porte, fermer les autres pièces de

¹ *ibid.*, p9-10.

² *ibid.*, p33-6.

³ *ibid.*, p10.

⁴ *ibid.*, p15.

⁵ *ibid.*, p33.

la maison. Cette chambre-ci donne sur la mer et sur la plage.»¹ Malgré l'isolement et la fermeture, il subsiste une recherche d'évasion, comme dans un théâtre qui serait ouvert sur l'auditoire, sa raison d'être; ici *la mer* est cette ouverture, source d'espoir et de lumière. L'homme a fermé les portes, comme pour protéger son for intérieur qu'il ne veut pas montrer à la jeune femme, mais par contre il la *regarde dormir*, sous la lumière artificielle sur l'écran blanc du drap illuminé par la lampe devenue projecteur. C'est ainsi que l'homme fait une *projection* de son désir de l'absent sur la femme présente. *L'écran blanc* du drap - la révélation - se double de *l'écran noir* de la soie posée sur le visage de la femme, lui voilant ainsi les yeux, ce qui permet à l'homme d'évoluer sans peur de se sentir observé. Cet écran noir est celui de la recreation, où il peut imaginer l'image de ses désirs. Il veut rester inconnu d'elle, mais il cherche à *se connaître* mieux à travers elle, qui se fait le *miroir* de sa vie, l'actrice de son *cinéma* privé. (Elle lui dit d'ailleurs lors de leur première rencontre qu'elle est comédienne). La pièce ressemble à un laboratoire où elle serait l'instrument de sa recherche. Il l'utilise pour catalyser son mal, il l'observe pour mieux se comprendre parce qu'elle reflète ce qui a réveillé quelque chose en lui. Elle représente pour lui ce que le *cri* a représenté pour Anne. Les différentes étapes de l'exploration sont liées à des mouvements de va-et-vient entre les différentes parties de la maison, c'est-à-dire les différentes parties de l'inconscient de l'homme: «Et puis, souvent [...] il va dans la partie fermée de la maison. Il revient avec un miroir à la main, il va dans la lumière jaune, il se regarde.»² Cette exploration lente se fait au rythme des marées, des *larmes*, des nuits. L'élément liquide (la mer, les larmes, le sang, le symbole du soleil couchant sur la mer) reflète son questionnement sur la sexualité, l'élément féminin qui est en lui et domine sa masculinité endormie.

Il connaît la raison de cet enfermement volontaire, cette sorte d'exil à la vie: «Je me suis enfermé avec vous dans cette maison pour ne pas l'oublier,»³ déclare-t-il à la jeune femme. La présence de cette femme lui permet de *garder*

¹ *ibid.*, p22.

² *ibid.*, p51.

³ *ibid.*, p36.

un lien avec l'homme disparu, et de vivre par glissement ce désir né dans la vision de l'inconnu: «Avec elle enfermée avec lui dans cette chambre il n'est pas tout à fait séparé de lui, de cet amant aux yeux bleus cheveux noirs.»¹ La relation par *interposition* se fait nécessaire pour terminer l'histoire, car: «Sans elle dans sa chambre l'image resterait stérile, elle desséchait son coeur, son désir.»² La liaison de la jeune fille avec cet étranger n'est pas au départ la vraie raison de son intérêt, mais sa ressemblance avec lui, comme si la beauté de l'étranger avait déteint sur elle, et elle devient le reflet de son désir: «Elle a cette couleur d'yeux et de cheveux des amants qu'il désire: ce bleu-là des yeux lorsque les cheveux sont de ce noir. Et cette peau blanche que le soleil n'atteint pas.»³ Contrairement à certains romans où la ressemblance physique n'est pas nécessaire pour qu'il y ait glissement des rôles, comme dans **Hiroshima mon amour** ou **Le Ravissement de Lol V. Stein** par exemple, ici la ressemblance est importante dans le fait que la jeune femme, étant une sorte de calque féminin de l'étranger, permet à l'homme de *voir* pour la première fois le côté féminin de lui-même et de l'humanité.

Le personnage qui est à l'origine de l'histoire est à peine entrevu au début du roman, mais toute l'histoire tourne autour de lui. Il est la femme assassinée de **Moderato Cantabile**, ou le soldat allemand d'**Hiroshima mon amour**. Le *couple* qui se forme après son départ vit une pseudo-histoire d'amour par *interposition*, en imaginant ce personnage reparti, disparu du décor, sorti de *l'écran* de la mer. Ils essaient de le rejoindre en se côtoyant, en ne se rejoignant pas vraiment entre eux. L'homme retrouve en la femme les couleurs et l'odeur que l'étranger a laissées sur elle. Elle retrouve en lui le désir qu'ils ont tous deux éprouvé pour lui. En se retrouvant la nuit en un lieu isolé, ils peuvent revivre, *recréer* un instant perdu. Ils jouent un rôle, comme au théâtre dans cette chambre qui ressemble à une scène. Ne sachant pas vraiment aimer, il suffit à l'homme de voir pour être satisfait: «Il dit qu'il est en proie à une grande peine parce qu'il a perdu la trace de quelqu'un qu'il aurait voulu

¹ *ibid.*, p40.

² *ibid.*, p64.

³ *ibid.*, p46.

revoir.»¹ Puis il précise: «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 pleurait, 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.»² Il croit le voir à travers elle si bien qu'il finit par dire: «C'est curieux, c'est comme si je vous avais déjà rencontrée.»³ Elle finit aussi par trouver en lui ce qu'elle ne cherchait pas au départ: «C'est drôle, c'est comme si j'étais arrivée quelque part. Que j'avais attendu ça depuis toujours.»⁴ Il se contente alors de la *regarder*, d'explorer sa féminité nue sous la lampe, d'observer son alter-ego féminin, dans leur différence.

L'amour est décrit comme un *éblouissement* qui enlève une partie de la vie intérieure lorsque l'objet aimé disparaît. Il s'agit d'un mouvement de l'obscurité vers la lumière produite par l'apparition, puis d'un retrait dans l'ombre, c'est à dire d'un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, puis d'un retour à l'intérieur de soi: «L'homme reste derrière la fenêtre ouverte [...] Il reste là longtemps, jusqu'au départ des gens, l'arrivée de la nuit.»⁵ Il laisse la lumière s'échapper. Son inaction le reconduit vers l'ombre. Il devient le réceptacle de l'envers du couple lumineux: «La présence de cet homme solitaire dans la pénombre de ce parc a fait tout à coup le paysage s'assombrir.»⁶ L'éloignement de l'objet aimé se manifeste par l'inertie des mains, les *larmes*, le froid, une certaine absence de vie. Pour lui, l'apparition du jeune étranger, hors de sa portée, est une sorte de *mirage*. Comme nous l'avons dit plus tôt, l'homme est figé lorsqu'il prend connaissance de la réalité de l'étranger. Après le départ du jeune étranger, la femme des **Yeux bleus cheveux noirs** subit les mêmes symptômes de paralysie des sens: «Ses mains sont inertes sur la table»⁷, dès que l'amour n'est plus tangible. La douleur entraîne une sorte de

¹ *ibid.*, p15. Les italiques sont les nôtres.

² *ibid.*, p17.

³ *ibid.*, p26.

⁴ *ibid.*, p30.

⁵ *ibid.*, p12.

⁶ *ibid.*, p13.

⁷ *ibid.*, p14.

petite mort. Dans l'effort de vouloir *voir*, ressembler, l'homme se maquille les yeux en bleu, s'habille en blanc pour être pareil au jeune homme disparu, de la même façon qu'Alissa se coupe les cheveux pour ressembler à Elisabeth dans **Détr ire dit-elle**. Ici, c'est le jeune homme qu'il *voit* dans la jeune fille, jusqu'à ce que le *transfert* du désir ait accompli son cheminement: «Ils se surprennent tout à coup à *se regarder* l'un l'autre. Et tout à coup *se voir*.»¹ L'idée de l'absent disparaît et ils sont enfin eux-mêmes. Ils finissent par se ressembler, au terme d'une quête commune dont ils n'étaient pas tout à fait conscients: «Je suis comme vous désormais, au sortir d'une longue et mystérieuse souffrance dont je ne connais pas la raison.»² Le désir commun pour le même homme qui les a rapprochés semble oublié: «Elle croit que c'est déjà trop tard pour qu'ils se séparent.»³

Une nouvelle histoire commence pour tous les deux. C'est leur dernière nuit à s'observer, leur dernière nuit ensemble, car comme dans **Moderato Cantabile**, ou **Hiroshima mon amour**, maintenant qu'ils ont atteint l'éclosion de leur désir, l'histoire est finie: «Elle dit que c'était cet amour, celui pleuré par eux deux ce soir-là, qui était leur véritable fidélité l'un à l'autre, cela au-delà de leur histoire présente et de celles à venir dans leurs vies.»⁴ Ce roman, qui obéit de toute évidence à un besoin de revenir une fois encore, et avec un éclairage différent, sur certains thèmes omniprésents dans le discours intérieur durassien qui se fait jour à travers l'oeuvre, est un nouvel épisode où un élément extérieur vient secouer la conscience des personnages, l'espace d'un instant qui est celui du texte, dans lequel on ne cherche pas à capturer la totalité des personnages, de leur environnement et de leurs rapports, mais au contraire à laisser émerger l'étrangeté, à la fois réelle et imaginaire, d'une situation.

Ce roman résume bien tous les aspects du regard durassien. Nous assistons en premier lieu à la blessure de l'amour qui entre par les *yeux* et

¹ *ibid.*, p34. Les italiques sont les nôtres.

² *ibid.*, p94.

³ *ibid.*, p56.

⁴ *ibid.*, p146.

paralyse tout l'être quand la séparation a lieu. Puis, l'histoire se vit sans se vivre par interposition, à travers les *larmes* qui préparent à la nouvelle *vision*, et l'*écran noir* de la soie qui permet à l'imaginaire de se créer une nouvelle image de l'amour. Grâce à la présence d'un *autre* personnage que l'on regarde, et en observant, sur le film intérieur de la mémoire, le *couple* disparu, l'homme en arrive à comprendre le nouveau couple, s'il en est un, qu'il forme avec l'inconnue. La femme et le *miroir* se complètent pour renvoyer à l'homme son image en mutation. La *mer* et la *fenêtre* lui permettent de laisser son regard déborder vers l'extérieur. *Regarder* la femme vient répondre à son besoin de *garder* l'homme entrevu et désiré. La *voir* sous la lampe lui permet de *savoir* qui il est. Mais au moment où il comprend, où la lumière se fait en lui, il sait également que cette nouvelle histoire avec la jeune femme est sans issue, car elle est basée sur celle qu'il n'a pas eue avec l'étranger, que celui-ci est parti pour toujours, donc que le moment où l'histoire pourrait enfin commencer est aussi sa fin.

Les trois étapes du regard durassien: l'aveuglement, le voyeurisme puis l'éblouissement

Des femmes telles que Lol V. Stein, la Française de Nevers ou Anne Desbaresdes sont devenues *aveugles*, enfermées en elles-mêmes suite à une rupture, une perte, une dépossession. Derrière un masque de bonne convenance, elles sont désintéressées de ce qui les entoure, elles sont retranchées en elles-mêmes dans une absence au monde. Vivant en aveugles, flottant dans une existence qui n'en est une qu'en apparence, elles ne voient pas le présent, mais sont restées suspendues dans un temps incertain et déjà lointain. Lol est décrite par Marcelle Marini comme suit: «Une aveugle aux yeux trop clairs [qui] commence à tâtons sa poursuite sans savoir encore où sa quête la conduit.»¹ Elle erre, comme erre la mendicante, sans but apparent,

¹ Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, p12.

comme Anne, dans un silence intérieur scandé de morceaux de piano. La musique est le seul langage qui traverse encore la mémoire illisible.

Le personnage doit se (re)construire, se (re)trouver: «La libre disposition de l'avenir exige que l'on reprenne possession de ce qui a été soustrait du passé, la construction de soi que l'on retourne au point où l'on a été soustrait à soi-même, l'entrée dans l'histoire, que l'on revienne là où l'on a perdu son histoire.»¹ Le processus est le même que pour la thérapie sous hypnose, ou lorsque l'on repasse un film en marche arrière, au ralenti, pour reconnaître, retrouver le point de rupture, réapprendre à voir. D'où le besoin d'*observer* les autres qui deviennent le reflet de l'image de soi, perdue, refoulée, et qui se superpose à celle de l'autre. La seule chose qui reste souvent présente sur la flèche du temps est la musique, immobile, immuable, inaltérable, et elle sert à la mémoire à retrouver les images correspondantes. Ceci explique le décalage son / image dans les films durassiens. D'ailleurs, les voix off observent les acteurs comme si elles essayaient de se reconnaître en eux. Observer correspond à une étape de recherche de soi, une période de convalescence, de renaissance même, dans un mouvement de rejaillissement, d'éveil. Lol ressemble à Blanche Neige qui attend le baiser du prince pour se réveiller. Dans son cercueil de verre, elle est intacte, elle n'a pas vieilli. Elle est entre parenthèses par rapport à la vie qui continue autour d'elle son cheminement, par rapport au temps qui se déroule. Il en est de même pour Anne Desbaresdes et la Française de Nevers. Un événement clé sera ce baiser attendu, même si sans espoir, cet éclair aveuglant, «un court-circuit foudroyant du présent et du passé.»²

Cet événement extérieur, souvent l'histoire ou le drame personnel d'autres, dont on ne devrait pas se mêler, va venir se juxtaposer à un événement intérieur. Ainsi, un événement qui ne concernerait en rien un personnage va soudain le toucher au point d'en devenir le centre d'intérêt: c'est le cas du crime d'une inconnue dans **Moderato Cantabile**, celui commis par

¹ *ibid.*, p13.

² *ibid.*, p14.

Rodrigo Paestra dans **Dix Heures et demie du soir en été**, où l'assassin devient plus important que la propre vie de Maria, que son propre couple en perdition. Encore, la Française observe le Japonais d'Hiroshima et voit l'Allemand de sa jeunesse, ou Aurélia voit son père derrière le visage du marin. Un passé oblitéré devient alors présent, se substitue momentanément à l'instant vécu, se prolonge et vient justifier l'aventure banale. Les petits faits deviennent majeurs, révèlent un monde englouti sous les eaux de l'oubli. Ils deviennent le révélateur qui fait apparaître l'image, le projecteur qui illumine une scène restée dans l'ombre, la clé qui ouvre la porte d'une chambre noire interdite.

Rappelons, en l'amplifiant, ce passage de Madeleine Aileins que nous avons cité au début de notre analyse: «Voir, c'est comprendre. Le fonctionnement de cet oeil de l'esprit autant que du corps correspond à une mobilisation de l'être tout entier. Avant que commence le mouvement de formuler, il se veut présence tranquille au monde, attention, grâce à un silence intérieur qui relègue au second plan les turbulences de la passion. Exercice complet de la personne, le regard, fondé sur une certaine passivité du moi, appelé à devenir un calme miroir où le réel aura latitude de se refléter, a besoin d'être relayé par un travail d'élaboration propre à cerner l'identité de l'objet. Ouverture sur le monde, le regard annonce l'ouverture à l'autre, ébauche une connaissance de l'autre, seul sujet assez inépuisable pour retenir l'attention entière de Marguerite Duras.»¹ S'il est vrai que voir, c'est comprendre, c'est prendre en soi, l'acte de regarder est aussi beaucoup plus complexe, car il dépasse cette compréhension. Avant d'être le reflet de la connaissance de l'autre, le regard apporte aux personnages durassiens la connaissance de soi, fondamentale, comme si la connaissance de l'autre n'était pas aussi importante, que pour comprendre l'autre, il fallait en passer par la connaissance de soi avant tout. Le regard de l'autre se fait miroir de soi, moment qui peut être suivi d'une ouverture sur le monde. Le désir, moteur de l'écriture, porteur de la lumière qui neutralise l'aveuglement, prend la forme de *voyeurisme*, mais en ôtant la notion de perversion, en général, ou plutôt, en prenant la forme

¹ Madeleine Aileins, Marguerite Duras, *Médium du réel*, p12.

d'observation clinique, méticuleuse. Le personnage a besoin de devenir *témoin* d'une scène pour se comprendre: il n'y cherche pas nécessairement de satisfaction érotique, mais ce pseudo voyeurisme est une étape nécessaire. Il ne prend donc pas ici un sens maladif, mais curatif. Normalement, on entend par voyeurisme regarder ce qu'on ne peut toucher. Ici, il s'agit de regarder ce qu'on ne peut posséder: «Le regard est et reste tendu. Il cherche la proie sexuelle. Il la fixe pour la paralyser. A proprement parler, le voyeurisme est un phénomène de transition. De la chasse alimentaire, les yeux passent à la chasse sexuelle.»¹ La fascination qu'Anne-Marie Stretter et Michael Richardson exercent sur Lol V. Stein ressemble à une dévoration. Elle est paralysée, seul son regard est vivant. De même dans **L'Homme assis dans le couloir**, les regards sont rivés sur la proie amoureuse, et de plus le regard du narrateur est fixé sur l'image que forme le couple. Il s'agit d'une «contemplation médusée d'un amour qui n'est pas le sien.»² Dans **Le Complexe de castration**, Karl Abraham décrit le regard fixe comme étant l'équivalent d'une érection: «Le but de la perversion des exhibitionnistes masculins est, entre autre, de terrifier les femmes par la vue du phallus; à leur tour ces patientes s'efforcent inconsciemment d'obtenir les mêmes effets grâce à la fixité de leur regard.»³ Mais dans le cas des héroïnes durassiennes, il s'agit de tout autre chose. Elles tentent simplement d'inscrire en elles la scène dont elles sont témoins, et que souvent même, elles ne voient pas vraiment, mais se contentent de deviner, d'imaginer, afin de faire un retour aux sources de leur propre expérience: il s'agit d'une sorte de *lecture* des autres pour *redéchiffrer* sa propre histoire, et ceci est en accord parfait avec la philosophie d'Albert Jacquard, qui dit qu'il est nécessaire de savoir découvrir l'autre pour devenir soi-même, et par extension, qu'un peuple fermé aux autres ne peut pas évoluer.⁴

L'image offerte à la vue de l'autre remplace l'histoire impossible. Nous nous rappelons de la scène dans **Le Barrage contre le Pacifique** où Mr Jo

¹ François Duyckaerts, **La Formation du lien sexuel**, p88.

² Danielle Bajomée, **Duras ou la douleur**, p15.

³ Karl Abraham, **Le Complexe de castration**, p186.

⁴ Albert Jacquard, **Moi et les autres**, Seuil, 1983.

est paralysé devant l'image de la nudité que lui offre Suzanne¹. Il s'agit presque de prostitution, nous l'avons vu, car Mr Jo paie en cadeaux cette exposition de la jeune fille. A propos du phono, elle dit qu'il était: «Le prix du regard de Mr Jo sur moi.»² Regarder est la seule alternative pour le jeune homme de satisfaire son appétit sexuel, car il n'a pas le droit de toucher: «C'était me voir, comme ça tout le temps, ou bien m'épouser. La mère avait dit: ça ou rien.»³ L'image vue, que ce soit la jeune fille devant Mr Jo, un autre couple tel que celui que Lol observe au bal ou depuis le champ de seigle, devient un ensorcellement qui limite l'existence et en même temps lui procure un sens profond.

L'*observation* de l'autre ou des autres dans leur sexualité est donc fascination et dévoration à la fois. Nous nous souvenons également de la scène initiatique du baiser au cinéma dans **Le Barrage contre le Pacifique**, vision qui éveille le désir en la jeune fille: «Leurs bouches s'approchent [...], on voit [...] leurs lèvres [...] essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale.»⁴ La Française d'**Hiroshima mon amour** tient à peu près le même langage: «Tu me tues. Tu me fais du bien. [...] Dévore-moi.»⁵ Ceci nous prépare à la scène d'amour oral qui aura lieu dans **L'Homme assis dans le couloir**, qui sera destruction en même temps qu'assouvissement.⁶ Ce texte aux détails crus est le seul texte qui décrive l'assouvissement, et il représente la fin du fantasme des livres précédents, dans le sens où un spectateur anonyme regarde le couple faire l'amour, et ne se contente plus d'écouter ou d'imaginer.⁷ Peut-être peut-

¹ Déjà dans **Le Boa**, les scènes d'exposition de la vieille fille, donc de voyeurisme forcé de la jeune fille, alternaient avec des scènes de dévoration animales observées au zoo. Les deux semblaient liées dans l'imaginaire de la jeune fille. Il est d'ailleurs surprenant que le boa n'ait pas été utilisé comme exemple parfait du fascinateur à cause de ses yeux.

² Marguerite Duras, **L'Eden cinéma**, p59.

³ *ibid.*, p54.

⁴ Marguerite Duras, **Le Barrage contre le Pacifique**, p189.

⁵ Marguerite Duras, **Hiroshima mon amour**, p35.

⁶ Cette scène de "passion dévorante" peut faire penser aux mantes religieuses qui dévorent le mâle après l'accouplement.

⁷ Dans **Agatha**, par exemple, nous lisons: «Je vous entendais parfois à travers la cloison sonore [...] Quelqu'un est venu vous prendre et [...] vous avez crié de jouir et de peur de la

on faire le lien avec la mère, que l'enfant "dévore" en se nourrissant? Anne dans **Moderato Cantabile** dit de son enfant: «Il me dévore.»¹ Dans **Le Vice-Consul**, nous lisons à propos de la mendiante enceinte: «Nuit et jour l'enfant continue à la manger.»² Nous connaissons l'expression "dévorer du regard". Le regard et la dévoration dans l'oeuvre durassienne sont liés. Isabelle Granger dans **Nathalie Granger** regarde sa fille «d'un regard d'affamée,»³ car elle a faim de son amour. Pour Jean-Pierre Richard, le regard se substitue à tout appétit sexuel, à toute possession: «L'objet se tient là, devant nous, dans sa distance et son étrangeté: pour le rendre nôtre, il faudra le faire entrer en nous, nous pénétrer de lui.»⁴ Cette position rejoint bien celle de Duras: il s'agit de remplacement, de glissement, de moyen de connaissance. L'image s'offre donc comme un enseignement. Si cet enseignement fonctionne, nous passons alors à la phase suivante.

Le personnage-spectateur peut alors devenir acteur d'une histoire qu'il reprend et substitue à la sienne à partir du moment où il l'avait laissée. Après une période d'errance dans l'obscurité, en *aveugle*, suivie d'une phase d'"étude", il y a *éblouissement* provoqué par l'événement venu de l'extérieur dont nous parlions plus tôt ce fait banal qui prend toute son importance, redevient vision initiatique, et en même temps scène finale. La phrase de Jean-Pierre Richard s'applique parfaitement au cheminement durassien: «Il s'esquisse alors un aller et retour d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre, d'un corps à l'autre, de soi à soi et l'alternance des éclipses crée un espace où

même façon» (p49-50). Dans **La Vie tranquille** déjà, Françoise entendait son oncle et sa belle-soeur faire l'amour à l'étage. Dans **L'Amant**, nous assistons à une scène de voyeurisme réelle: «Quelques filles sont aux fenêtres pour regarder la prostitution d'Alice qui a lieu dans le fossé» (p173). Mais cette scène sert d'initiation, comme le baiser au cinéma. Là où **L'Homme assis dans le couloir** dépasse **L'Amant**, est dans le fantasme de la jeune eurasiennne: «Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle. [...] Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir. [...] Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive» (p91-2). Le voyeurisme permet la circulation du désir.

¹ Marguerite Duras, **Moderato Cantabile**, p22.

² Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p18.

³ Marguerite Duras, **Nathalie Granger**, p73.

⁴ Jean-Pierre Richard, **Littérature et sensation**, p141.

peuvent s'expérimenter la perte et les retrouvailles.»¹ Tout devient résurrection éphémère, car nous savons que l'impossible est le mot magique de l'oeuvre de Duras.

Le second amour que vivent les personnages, celui qui vient se superposer au premier, ou le poursuivre, ne peut pas durer non plus puisqu'il est calqué sur un échec, sur une séparation ou une mort. Il naît dans l'ombre de la douleur ou de l'horreur et par conséquent se trouve condamné à connaître le même sort. Ainsi, Anne et Chauvin ne peuvent que recréer le crime passionnel; la Française et le Japonais recréent la déchirure de Nevers sur les décombres d'Hiroshima; Lol et Jacques Hold revisitent les lieux douloureux de la séparation. Les scènes, sortes de reprises avec d'autres acteurs, sont pourtant nécessaires pour réveiller la personnalité endormie, le moi absent à soi. Mais toutefois, rien ne peut remplacer ce qui est perdu. Il est seulement possible de créer l'illusion, l'effet de miroir, d'acteurs jouant une scène terminée d'avance, recréant des personnages morts depuis longtemps. Le second amour ressemble à la scène où Suzanne, dans **Un Barrage contre le Pacifique**, imitait avec son premier amour la scène vue au cinéma. Rien ne peut être pareil au modèle impossible et inaccessible, donc tout est, dans un mouvement de spirale, source de douleur. Les personnages ne sont que des doublures, et ils sont projetés dans un autre espace, celui du révolu avant même d'avoir existé. Ainsi la relation éclair entre Charles Rossett et Anne-Marie Stretter dans **Le Vice-Consul**: «A la sortie d'une chambre il la saisit, elle ne résiste pas, il l'embrasse, ils restent enlacés, et voilà que dans le baiser - il ne s'y attendait pas - il entre une douleur discordante, la brûlure d'une relation nouvelle entrevue mais déjà forclosée. Ou comme s'il l'eût aimée déjà en d'autres femmes, en un autre temps, d'un amour... duquel?»² D'un amour mort, sans aucun doute, ce qui explique que ce nouvel amour ne peut exister que dans l'ombre de l'impossibilité. Il sera donc inutile de poursuivre cette aventure,

¹ *ibid.*, p16.

² Marguerite Duras, **Le Vice-Consul**, p189.

dans un monde où rien ne peut avoir lieu, sinon le regard, sinon la mémoire de ce qu'on n'a pu garder, au-delà du regard.

Mais même si rien ne peut vraiment aboutir, regarder est essentiel. Le personnage qui se sent regardé pourrait dire: je suis regardé, donc je suis. Regarder pourrait donc signifier apprivoiser l'éphémère, transcender l'impossible. Mais avant tout, une phrase d'Emily L. nous rappelle l'essentiel: «Aimer, c'est voir.»¹ Il semble que les verbes voir, ou regarder, deviennent dans le contexte durassien un sixième sens, créé par défaut, pour que l'impossible puisse tout de même se vivre, à travers ce regard. Ainsi le rôle du regard s'ouvre sur deux possibilités. D'une part, voir signifie être ouvert aux autres, désirer, donc v(oul)oir. D'autre part, aimer c'est ne rien faire d'autre que voir, puisque de toute façon, on ne peut (a)voir la personne aimée. Voir et regarder sont donc des fonctions essentielles, les seules qui puissent subsister et tenir lieu de toute histoire.

Si l'on flotte toujours, dans le monde durassien, dans l'ambiguïté, l'incertitude, le flou, le malaise parfois, si rien n'aboutit vraiment, il reste néanmoins une victoire à célébrer: sans ce regard absolu que la jeune Duras a posé sur le monde de sa jeunesse, sans les images de la mère, du petit frère, et de l'amant chinois en particulier, sans la douleur engendrée par la perte de chaque élément du monde affectif de la jeune femme, l'œuvre durassienne, mue par cette volonté de revoir la perte irréparable de l'amour, ne serait pas. Si Duras n'a pas pu garder le pays, la famille et l'amant de sa jeunesse, elle permet au monde entier de les voir, de les recréer, de percer le mystère de la lenteur et de l'inaction apparentes, au-delà de la folie, de cette œuvre envoûtante, où pratiquement rien ne bouge, sinon le regard.

¹ Marguerite Duras, *Emily L.*, p139.

Bibliographie choisie

Oeuvres écrites de Marguerite Duras

Les Impudents, roman, Plon, 1943.

La Vie tranquille, roman, Gallimard, 1944.

Un Barrage contre le Pacifique, roman, Gallimard, 1950; édition de référence, Livre de poche, 1968; rééd., Folio, 1976.

Le Marin de Gibraltar, roman, Gallimard, 1952; édition de référence, J'ai lu, 1962; rééd., Folio, 1977.

Les Petits Chevaux de Tarquinia, roman, Gallimard, 1953; rééd., Folio, 1973.

Des Journées entières dans les arbres, nouvelles (suivi de **Le Boa**, **Madame Dolin**, **Les Chantiers**), récits, Gallimard, 1954.

Le Square, roman, Gallimard, 1955.

Moderato Cantabile, roman, Minuit, 1958; édition de référence, 10\18, 1962.

Les Viaducs de la Seine-et-Oise, théâtre, Gallimard, 1960; édition de référence Paris-Théâtre, no 198.

Dix Heures et demie du soir en été, roman, Gallimard, 1960.

Hiroshima mon amour, scénario et dialogue, Gallimard, 1960.

Une aussi longue absence, scénario et dialogue, en collaboration avec Gérard Jarlot,
Gallimard, 1961.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas, récit, Gallimard, 1962.

Le Ravissement de Lol V. Stein, roman, Gallimard, 1964; rééd., Folio, 1976.

Théâtre I: Les Eaux et Forêts, Le Square, La Musica, Gallimard, 1965.

Le Vice-Consul, roman, Gallimard, 1965.

L'Amante anglaise, roman, Gallimard, 1967.

L'Amante anglaise, théâtre, Cahiers du Théâtre national populaire, 1968.

Théâtre II: Suzanna Andler, Des Journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le Shaga, Un homme est venu me voir, Gallimard, 1968.

Détruire dit-elle, Minuit, 1969; édition de référence, 10\18, 1972.

Abahn Sabana David, Gallimard, 1970.

L'Amour, Gallimard, 1971.

«Ah! Ernesto», livre pour enfants, Harlin Quist, 1971.

Nathalie Granger, suivi de **La Femme du Gange**, scénarios, Gallimard, 1973.

India Song, texte théâtre film, Gallimard, 1973.

Les Parleuses, Entretiens avec Xavière Gauthier, Editions de Minuit, 1974.

«La soupe aux poireaux», «Les enfants maigres et jaunes», «Pas mort en déportation», (non signé), articles parus dans la revue **Sorcières**, no 1, 1975.

Le Camion, scénario, suivi de «Entretien avec Michelle Porte», Minuit, 1977.

Les Lieux de Marguerite Duras, Minuit, 1977, en collaboration avec Michelle Porte.

L'Edeu Cinéma, théâtre, Mercure de France, 1977.

Le Navire «night», in **Minuit 29**, revue publiée avec le concours du centre national des
Lettres, Mai 1978.

Le Navire Night - Césarée - Les Mains négatives - Aurélia Steiner -

Aurélia Steiner - Aurélia Steiner, Mercure de France, 1979.

Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, Albatros, 1980.

L'Homme assis dans le couloir, Minuit, 1980.

L'Eté 80, Minuit, 1980.

Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma, 1980.

Outside, Albin Michel, 1981, rééd. P.O.L., 1984.

Agatha, Minuit, 1981.

L'Homme atlantique, Minuit, 1982.

La Maladie de la mort, Minuit, 1982.

Savannah Bay, Minuit, 1982.

Théâtre III: La Bête dans la jungle, d'après Henry James, adaptation de James Lord et Marguerite Duras - **Les Papiers d'Aspern**, d'après Henry James, adaptation de Marguerite Duras et Robert Antelme - **La Danse de mort**, d'après August Strindberg, adaptation de Marguerite Duras, (Gallimard, 1984).

L'Amant, Minuit, 1984.

La Douleur, P.O.L., 1985.

La Musica deuxième, Gallimard, 1985.

La Mouette de Tchekov, Gallimard, 1985.

Les Yeux bleus cheveux noirs, Minuit, 1986.

La Pute de la côte normande, Minuit, 1986.

La Vie matérielle, P.O.L., 1987.

Emily L., Minuit, 1987.

L'Homme assis dans le couloir, Minuit, 1987.

La Pluie d'été, P.O.L., 1990.

L'Amant de la Chine du Nord, Gallimard, 1991.

Yann Andréa Steiner, P.O.L., 1992.

Écrire, Gallimard, 1993.

Le Monde extérieur, P.O.L., 1994.

Adaptations (théâtre)

Les Papiers d'Aspern, de Michael Redgrave, d'après une nouvelle de Henry James; adaptation française de Marguerite Duras et Robert Antelme, 1961, Editions Paris-Théâtre, 1970, in **Théâtre III**, Gallimard 1984.

La Bête dans la jungle, d'après une nouvelle de Henry James; première adaptation avec Gérard Jarlot, 1962, seconde en 19981, in **Théâtre III**, Gallimard, 1984.

Miracle en Alabama, de William Gibson; adaptation de Marguerite Duras et de James Lord, *L'avant-Scène*, 1963.

La Danse de mort, d'après Döddansen d'August Strindberg, adaptation de Marguerite Duras, 1970, in *Théâtre III*, Gallimard 1984.

Home, de David Storey; adaptation de Marguerite Duras, Gallimard, 1973.

La Mouette, d'Anton Tchekov, adaptation de Marguerite Duras, Gallimard, 1985.

La Jeune fille et l'enfant, Marguerite Duras, La Bibliothèque des voix, Editions des femmes, adapté par Yann Andréa.

Filmographie

- adaptations d'oeuvres cinématographiques de Marguerite Duras par d'autres cinéastes.

Un Barrage contre le Pacifique, René Clément, 1958.

Moderato Cantabile, Peter Brook, 1960.

Dix Heures et demie du soir en été, Jules Dassin, 1967.

Le Marin de Gibraltar, Tony Richardson, 1967.

En relâchant, d'après «Ah! Ernesto», court-métrage de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1982.

L'Amant, Jean-Jacques Annaud, 1992.

- scénarios (Duras a écrit le scénario de plusieurs films)

Hiroshima mon amour, mis en scène par Alain Resnais, 1959.

Une aussi longue absence, en collaboration avec Gérard Jarlot, mis en scène par Henri Colpi, 1961.

Sans merville, réalisé par Michel Mitrani, en collaboration avec Gérard Jarlot, court-métrage, inédit.

Nuit noire, Calcutta, court-métrage filmé par Marin Karmitz, inédit, 1964.

Les Rideaux blancs, court-métrage de Georges Franju, inédit, inclus dans **Un instant de paix**, 1965.

La Voleuse, de Jean Chapot, adaptation et dialogues de Marguerite Duras, inédit, 1966.

- films réalisés par Marguerite Duras

La Musica, co-réalisé par Paul Seban, distribué par Artistes Associés, 1966.

Détruire, dit-elle, production Ancinex, Madeleine Films, distribué par S.N.A., 1969.

Jaune le soleil, adaptation de **Abahn Sabana David**, Albina productions, jamais distribué, 1971.

Nathalie Granger, production Luc Moullet et Cie, distribué par Films Molière, 1972.

La Femme du Gange, d'abord réalisé pour la télévision, Service de la Recherche de l'ORTF, jamais distribué, 1973.

India Song, coproduction avec Sunchild, Les Films Amorial, distribué par Josepha productions, 1975 (Prix de l'Association française des cinémas d'art et d'essai, Festival de Cannes, mai 1975).

Baxter, Véra Baxter, production Stella Quef (Sunchild), INA, distribué par Sunchild, 1976.

Son nom de Venise dans Calcutta désert, coproduction Cinéma 9, PIPA, 1976.

Des Journées entières dans les arbres, production Jean Baudot (Théâtre d'Orsay), distribué par Gaumont, 1976.

Le Camion, production Cinéma 9 (Pierre et François Barrat) et Auditel, distribué par Films Molière, 1977.

Le Navire Night, production MK2, Gaumont, distribué par les Films du Losange, 1979.

Césarée, court-métrage, production les Films du Losange, distribué par les Films du Losange, laboratoire LCT, 1979.

Les Mains négatives, court-métrage, production les Films du Losange, laboratoire LCT, 1979.

Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne, court-métrage, production Films Paris Audiovisuels, laboratoire LCT, 1979.

Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver, court-métrage, production Films du Losange, laboratoire LCT, 1979.

Agatha ou les lectures illimitées, coproduction Berthemont, INA, Des femmes filment, distribution Hors Champ Diffusion, 1981.

L'Homme atlantique, production Berthemont, INA, Des femmes filment, distribution Hors Champ Diffusion, 1981.

Dialogue de Rome, production Lunga Gittata, RAI (radio-télévision italienne), 1982.

Duras filme, réalisation Jean Mascolo (fils de M. Duras) film réalisé pendant le tournage d'Agatha, 1981.

Les Enfants, avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, production Berthemont, distribution Films sans frontières, 1985.

Oeuvres principales sur Marguerite Duras

- entretiens avec Marguerite Duras publiés en livres

Bourdet Denise, **Brèves rencontres**, Grasset, 1963.

Chapsal Madeleine, **Quinze écrivains**, Julliard, 1963.

Dumayet Pierre, **Vu et entendu**, Stock, 1964.

Gauthier Xavière et Duras Marguerite, **Les Parleuses**, Minuit, 1974.

Horer Suzanne, Socquet Jeanne, **La Création étouffée**, Pierre Horay, 1973.

Manceau Michèle, **Éloge à l'insomnie**, Hachette, 1985.

Nyssen Hubert, **Les Voies de l'écriture**, Mercure de France, 1969.

Porte Michelle et Duras Marguerite, **Les Lieux de Marguerite Duras**, Minuit, 1977.

Vircondelet Alain, **Marguerite Duras, rencontres de Cerisy**, Ed. Ecriture, 1994.

- ouvrages critiques sur Duras

Alleins Madeleine, **Marguerite Duras Médium du réel**, L'Age d'Homme, Lausanne, 1984.

André Marie-Odile, **Moderato Cantabile de Marguerite Duras**, Profil d'une oeuvre, Hatier, 1989.

Andréa Yann, **M.D.**, Minuit, 1983.

Armel Aliette, **Marguerite Duras et l'autobiographie**, Castor astral, Montréal, 1990.

Bajomée Danielle, **Duras ou la Douleur**, Editions universitaires, 1990.

Bessière Jean, **Moderato Cantabile, Edition critique**, coll. Présence littéraire, Bordas, 1972.

Bajomée Danielle et Heyndels Ralph (textes réunis par), **Écrire dit-elle, l'imaginaire de Marguerite Duras**, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

- Blot-Labarrère Christiane, **Marguerite Duras**, Seuil, 1992.
- Borgomano Madeleine, **L'Écriture filmique de Marguerite Duras**, Albatros, 1985.
- Borgomano Madeleine, **Une Lecture des fantasmes**, Editions du Cistre, Petit-Roeulx, 1985.
- Borgomano Madeleine, **India Song**, Limonest, l'Interdisciplinaire, 1990.
- Cismaru Alfred, **Marguerite Duras**, Twayne, New York, 1971.
- Duras Marguerite, Lacan Jacques, Blanchot Maurice, Mascolo Dionys, Fernandès Marie-Pierre, **Travailler avec Duras: La Musica Deuxième**, Gallimard, 1986.
- Gauthier Xavière, et al., **Marguerite Duras**, Albatros, 1975.
- Gosetti Giorgio (direction), **Il cinéma di Marguerite Duras**, La Biennale de Venise, Venise, 1981.
- Guers-Villate Yvonne, **Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne**, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Lamy Suzanne, Roy André, et al., **Marguerite Duras à Montréal, textes et entretiens**, Ed. Spirale, Montréal 1981.
- Lassine Patricia, **Marguerite Duras**, Auteurs contemporains, Didier Hatier, 1986.
- Lebelley Frédérique, **Duras ou le poids d'une plume**, Grasset, 1994.
- Lise-Bernheim Nicole, **Marguerite Duras tourne un film**, Albatros, 1981.
- Manceau Michèle, **Brèves**, Seuil, 1984.
- Marini Marcelle, **Territoires du féminin: avec Marguerite Duras**, Minuit, 1977, (à propos du *Vice-Consul*).
- Micciollo Henri, **Moderato Cantabile de Marguerite Duras**, Coll. Lire aujourd'hui, Hachette, 1978.
- Pierrot Jean, **Marguerite Duras**, Corti, 1986.
- Skutta Franciska, **Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras**, Debrecen (Kossuth Lajos Tudományegyetem), 1981.
- Seylaz Jean-Luc, **Les Romans de Marguerite Duras**, essai sur une thématique de la durée, Archives des Lettres modernes, Minard, 1963.
- Tison-Braun Micheline, **Marguerite Duras**, Rodopi, Amsterdam, 1985.
- Trastulli Daniela, **Dalla parola alle immagine**, Bonini, Gênes, 1982.
- Vircondelet Alain, **Marguerite Duras ou le temps de détruire**, Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, Seghers, 1972.

Vircondelet Alain, **Duras**, Lacombe / François Bourin, 1991.

Ouvrages partiellement consacrés à Duras

Annaud Jean-Jacques, **L'Amant**, Grasset, 1992.

Apeldoorn Jo van, **Pratiques de la description**, Rodopi, Amsterdam, 1982.

Arban Dominique, **Je me retournerai souvent**, Flammarion, 1990.

Astier Pierre, **La Crise du roman français et le Nouveau Réalisme**, Nouvelles Éditions Debresse, 1969.

Bal Mieke, **Narratologie**, Klincksieck, 1977.

Barrat François, **Le Cinéma existe-t-il?** Presses de la Renaissance, 1991.

Barthes Roland, **Essais critiques**, Seuil, 1964.

Bisiaux Marcel, Jalolet Catherine, **A ma mère**, Pierre Horay, 1988.

Blanchot Maurice, **Le Livre à venir**, Gallimard, 1959.

Blanchot Maurice, **La Communauté inavouable**, Minuit, 1983.

Bonitzer Pascal, **Le Regard et la Voix**, 10/18, 1976.

Bourdil Pierre-Yves, **Les Miroirs du moi**, L'Ecole, 1987.

Boyer Philippe, **L'Écarté(e)**, Seghers-Laffont, 1973.

Brunel Pierre, **La Mort de Godot**, coll. «Situations», no 23, Lettres modernes, 1970.

Clément Catherine, **Miroirs du sujet**, 10/18, 1975.

Daix Pierre, **J'ai cru au matin**, Robert Laffont, 1976.

Deleuze Gilles, **L'Image-mouvement**, Minuit, 1983.

Deleuze Gilles, **L'Image-temps**, Minuit, 1985.

Depardieu Gérard, **Lettres volées**, J.C. Lattès, 1988.

Desanti Dominique, **Les Staliniens**, Fayard, 1975.

Didier Béatrice, **L'Écriture-femme**, PUF, 1981.

Fernandes Marie-Pierre, **Travailler avec Duras**, Gallimard, 1986.

Galey Mathieu, **Journal, 1953-1973**, Grasset, 1987.

Grenier Jean, **Carnets, 1944-1971**, Seghers, 1991.

Hallier Jean-Edern, **Carnets Impudiques**, Michel Laffont, 1988.

Ishagpour Youssef, **D'une image à l'autre**, Denoël-Gonthier, 1982.

- Ishagpour Youssef, **Cinéma contemporain**, Editions de la Différence, 1986.
- Khatibi Abdelkébir, **Figures de l'étranger**, Denoël, 1987.
- Kristeva Julia, **Soleil noir, dépression et mélancolie**, Gallimard, 1987.
- Leutrat Jean-Louis, **Kaléidoscope**, Lyon, PUL, 1988.
- Lintvelt Jaap, **Essai de typologie narrative**, Corti, 1981.
- Mambrino Jean, **Le Chant profond**, Corti, 1985.
- Manceaux Michèle, **Grand reportage**, Seuil, 1980.
- Manceaux Michèle, **Brèves**, Seuil, 1984.
- Mascolo Dionys, **Autour d'un effort de mémoire**, Maurice Nadeau, 1987.
- Mertens Pierre, **L'Agent double**, Editions Complexe. Bruxelles, 1989.
- Montrelay Michèle, **L'Ombre et le Nom**, Minuit, 1977.
- Morin Edgar, **Autocritique**, Seuil, 1970.
- Noguez Dominique, **Éloge du cinéma expérimental**, Musée national d'art moderne, 1979.
- Nadeau Maurice, **Grâces leur soient rendues**, Albin Michel, 1990.
- Pingaud Bernard, **Inventaire**, Gallimard, 1965.
- Pingaud Bernard, **Écrivains d'aujourd'hui 1940-1960**, (sous la direction de) Grasset, 1960.
- Picon Gaétan, **L'Usage de la lecture**, Mercure de France, 1961.
- Plaza Monique, **Écriture et folie**, PUF, 1986.
- Régy Claude, **Espaces perdus**, Plon, 1991.
- Roy Claude, **Nous**, Gallimard, 1972.
- Ropar-Wuilleumier Marie-Claire, **Le Texte divisé**, PUF, 1981.
- Ropar-Wuilleumier Marie-Claire, **Ecraniques**, Presses de l'Université de Lille, 1990.
- Rupolo Wanda, **Il linguaggio dell'immagine**, Bonaci Editore, Rome, 1979.
- Rykner Arnaud, **Théâtres du nouveau roman**, Corti, 1988.
- de Saint-Phalle Nathalie, **Hôtels littéraires**, Quai Voltaire, 1991.
- Siégel Liliane, **La Clandestine**, Maren Sell, 1988.
- Wilwerth Evelynne, **Visages de la littérature féminine**, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1988.
- Tu n'as rien vu à Hiroshima**, séminaire film et cinéma, Éditions de l'institut de sociologie de l'université de Bruxelles, 1962.

Un nouveau roman? Recherches et traditions, coll. «Situations», no 23, *Lettres modernes*, 1964.

Numéros spéciaux de revue

Cahiers Renaud-Barrault, no 52, décembre 1965.

L'Archibras 2, le surréalisme, octobre 1967.

Albatros, coll. «ça\Cinéma», 1975 (à propos du tournage d'*India Song*)

Cahiers Renaud-Barrault, no 89, octobre 1975.

Cahiers Renaud-Barrault, no 91, mai 1976.

Cahiers Renaud-Barrault, no 96, 1977.

L'Avant-Scène, 1er avril 1979.

Le Magazine littéraire no 158, mars 1980.

Notes 5, Presses Universitaires de Lille, 1982.

Cahiers Renaud-Barrault, no 106, septembre 1983.

Oeuvres cinématographiques, Editions Vidéocritique, ministère des Relations extérieures, 1983.

Documents lettristes, no 15, mars 1984.

L'Arc, no 98, 1985.

Revue de Sciences humaines, no 202, Universités de Paris-Lille, avril-juin 1986.

Esprit, juillet 1986.

L'École des lettres, no 6, décembre 1987.

Le Magazine littéraire, no 278, juin 1990.

Cahiers du Cerf XX, Brest, Université de Bretagne occidentale, no 7, 1991.

Le Nouvel Observateur, No spécial «Duras femme libre», 3 février 1994.

Articles principaux

Alazet, B., «L'Embrasement, les cendres», **Revue des sciences humaines**, octobre-décembre 1986.

- Alazet, B., «M. Duras et les lieux de l'exil», **Annales de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice Sophia-Antipolis**, no 3, 1991.
- Amiel, M., «Agatha et les lectures illimitées», **Cinéma 81**, novembre 1981.
- Armel, A., «Duras: retour à *L'Amant*», no 290, **Le Magazine littéraire**, juillet-août 1991.
- Beaudoin, R., «Lectures québécoises de Marguerite Duras ou la tentation de l'en-deçà», **Littératures** no 4, 1989.
- Beausoleil, C., «Marguerite Duras ou la parole des yeux», **Extase et déchirure**, Écrits des Forges/ La Table rase, Trois Rivières/ Paris, 1987.
- Bernard-Coursodo, M., «Signification du métarécit dans *Le Vice-Consul*», **French Forum**, janvier 1978.
- Bonitzer, P., «Quoi? L'éternité», sur *Agatha*, **Les Cahiers du Cinéma**, novembre 1981.
- Borogmano, M., «L'histoire de la mendicante indienne», **Poétique**, no 48, novembre 1981.
- Borgomano, M., «Une écriture féminine», **Littérature**, no 53, février 1984.
- Bory, J-L., «Le souvenir en miettes», **Le Nouvel Observateur**, 9 juin 1975.
- Bory, J-L., «La madone de l'autoroute» (à propos du *Camion*), **Le Nouvel Observateur**, 16 mai 1977.
- Brisac, G., «Pour Duras, romancière française», **Le Monde**, 11 février 1994.
- Calle-Gruber, M., «Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?» **Littérature**, no 63, octobre 1986.
- Chapier, H., «Cinéma / M. Duras», **Audiovisuel Performance**, juin-juillet 1978.
- Chessex, J., «Moments littéraires: *Le Vice-Consul*», **La Gazette de Lausanne**, 5-6 mars 1966.
- Cournot, M., «Une vérité commune» (sur *Le Navire Night*), **Le Monde**, 24 mars 1979.
- Cournot, M., «Marguerite-sur-Seine», à propos d'*Aurélia Steiner*, **Le Nouvel Observateur**, 26 novembre 1979.
- Cournot, M., «Marguerite Duras, l'image de la voix» (sur *Agatha*), no 883, **Le Nouvel Observateur**, 10 novembre 1981.
- Cournot, M., «La si simple grandeur de M. Duras», **Le Monde**, 30-31 octobre 1977.
- Cranston, M., «*Les Petits Chevaux de Tarquinia*: Marguerite Duras *Infans* et Bethany Ladimer: the space of a woman's autobiography in *Emily L.*», **Dalhousie French Studies**, volume 18, Spring-Summer 1990.

- Demers, J., «De la sornette à *L'Amante anglaise*», Presses de l'Université de Montréal, **Études françaises**, 14 /1-2, avril 1978.
- Didascalies, numéro spécial sur *Aurélia Steiner*, Bruxelles, **Cahiers occasionnels de l'Ensemble Théâtral mobile**, avril 1982.
- Druon, M., «Mise en scène et catharsis de l'amour dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*», **The French Review**, no 3, février 1985.
- Duras, M., «Le noir Atlantique», **Des femmes en mouvements**, no 57, novembre 1981.
- Duras, M., «L'Homme atlantique», **Le Monde**, 27 novembre 1981.
- Duras, M., «La destruction de la parole», entretien avec Jacques Rivette et Jean Marboni, **Les Cahiers du cinéma**, no 217, novembre 1969.
- Dumayet, P., et Duras, M., «Détruire, dit-elle», **Le Monde**, 5 avril 1969.
- «Marguerite Duras tourne *India Song*», Texte, Théâtre film et interview, **Le Monde**, 28 juillet 1974.
- Entretien avec M. Duras sur *Le Camion*, **Jeune cinéma**, no 104, juillet-août 1977.
- Duvignaud, J., «Le petits consulats de Calcutta», **La Nouvelle Revue française**, avril 1966.
- Erman, M., «M. Duras: *Le Ravissement de Lol V. Stein*», **L'Ecole des lettres**, no 12-13, 1984-85.
- Faber, A., «La présence de l'absence dans l'oeuvre de M. Duras», **Les Pages de la SELF**, Luxembourg, SELF, XIV, 1968.
- Fabre-Luce, A., «Un lieu magique», **La Quinzaine littéraire**, 1-15 juillet 1970.
- Fedida, P., «La douleur l'oubli», **Collectif Change**, no 12, septembre 1972.
- Forrester, V., «M. Duras, la vie chez les Crespi», no 274, **Le Magazine littéraire**, juillet-août 1990.
- Frémont, G., «L'effet Duras», **Études littéraires**, XVI, 1, avril 1983.
- Gaensbauer, D. B., «Revolutionary writing in M. Duras' *L'Amour*», **The French Review**, no 5, avril 1982.
- Grégoire, A., «*Le Vice-Consul* ou une littérature du mystère», **La Revue nouvelle**, Bruxelles, 15 mars 1967.
- Grenardière, P., de la, «Duras, quand tu nous tiens», **La Quinzaine littéraire**, 1-15 octobre 1984.

- Guers-Villate, Y., «L'imaginaire et son effacement chez M. Duras», **Les Lettres romanes**, XXIX, 1975.
- Guers-Villate, Y., «De l'implicite à l'explicité: de *Moderato Cantabile* à *L'Homme assis dans le couloir*», **The French Review**, no 3, février 1985.
- Huré, J., «Le lieu oriental chez A. Robbe-Grillet et M. Duras», université de Paris X-Nanterre, **Littérales**, no 5, 1989.
- Les Inrockuptibles**, no 21, février/mars 1990.
- Ishaghpour, Y., «Elle», c'est du cinéma, **Cahiers du Cinéma**, no 303, septembre 1979.
- Jacquot, M., «La mer: écran symbolique dans l'oeuvre durassienne», **Mer et littérature**, Ed. d'Acadie, septembre 1992.
- Jacquot, M., «Du texte à l'écran», Ed. du Grand-Pré, **Texte, contexte et intertexte**, printemps 1995.
- Jarry, A., «Reproduction, relance, reprise», **Texte**, no 10, 1990.
- Jean, R., «De nouvelles régions narratives», **Le Monde**, 29 mars 1974.
- Laurin, D., «Marguerite Duras chercher la femme», **Voir**, octobre 1993.
- Larere, O., «Sur la mémoire au cinéma», **Poétique**, septembre 1986.
- Larsson, F., «Ecriture, mémoire, identité dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*», **Ariane**, Université de Coimbra, III, 1985.
- Lebrun, A., «Vagit-prop», **Le Monde**, 6 décembre 1984.
- Luccioni, G., «M. Duras et le roman abstrait», **Esprit**, no 263-264, 1958.
- Makward, C., «Structures du silence / du délire», **Poétique**, no 35, septembre 1978.
- Maller, B., «Marguerite au péril de l'image», université de Grenoble, **Recherches et Travaux**, no 29, 1985.
- Mann, CGH., «The music of *India Song*», **Australian Journal of French Studies**, vol XXVII no 1, 1990.
- Marie, M., «La parole dans le cinéma français contemporain: l'exemple d'*India Song*», **Ça cinéma**, 1er trimestre 1980.
- Marmande, F., «Le mot de passe», **Lignes**, no 11, 1990.
- Mesnil, M., «Le dur désir de Duras», **Esprit**, novembre 1977.
- Micha, R., «Une seule mémoire», **La Nouvelle Revue française**, février 1961.
- Michalski, E., Cagnon, M., «M. Duras: vers un roman de l'ambivalence», **The French Review**, no 3, février 1978.

- Moraud, X., «Le personnage dans le roman de M. Duras», et «L'écriture de M. Duras», Brest, Université de Bretagne occidentale, **Cahiers du Cerf XX**, no 3, 1987.
- Moraud, X., «Duras et le roman poétique», Brest université de Bretagne occidentale, **Cahiers du Cerf XX**, no 5, 1988.
- Morgan, J., «Fiction and autobiography /language and silence: *L'Amant* by Duras», **The French Review**, volume 63, no 2, December 1989.
- Morgan, J., «Femmes et genres littéraires», **Protée**, automne 1992.
- Murphy, C. J., «M. Duras / le texte comme un écho», **The French Review**, no 6, mai 1977.
- Noguez, D., «Les *India Songs*» de M. Duras, **Cahiers du XXe siècle**, no 9, 1978, Ed. Klincksieck.
- Nores, D., «Le drame latent dans l'oeuvre de M. Duras», **Critique**, avril 1964.
- Nourissier, F., «Qu'est-ce qu'elle dit?» sur «Détruire, dit-elle», **L'Express**, no 15, 21 décembre 1969.
- Picard, A-M., «Le cinéma de Duras, théâtre du corps lisant», **Protée**, automne 1992.
- Picon, G., «Les romans de M. Duras», **Mercure de France**, juin 1958.
- Peraldi, F., «L'attente du père», **Études freudiennes**, 23, 1984.
- Perret, D., «Un teint de Pologne, recherche d'identité et *suavitas* dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras», **Études littéraires**, Vol. 25, no 1-2, été-automne 1992.
- Porte, M., «Savannah Bay, c'est toi», **I.N.A.**, 1984.
- Prédal, R., «M. Duras, un livre, un film: *India Song*», **Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice**, no 29, 1977.
- Ropars-Willeumier, M-C., «Cinéma et narration», **Poétique**, avril 1977.
- Roche, D., «Dur désir de Duras», **Le Matin**, 4 septembre 1984.
- Roy, C., «Duras tout entière à la langue attachée», **Le Nouvel Observateur**, 31 août 1984.
- Sankey, M., «Time and Autobiography in *L'Amant* by Marguerite Duras», **Australian Journal of French Studies**, January-April 1988.
- Scherzer, D., «Violence gastronomique dans *Moderato Cantabile*», **The French Review**, no 4, mars 1977.
- Sibony, D., «Repenser la déprime», **Magazine littéraire**, no 244, juillet-août 1987.

- Skutta, F., «*L'Amant* et M. Duras: une autobiographie?», Brest, **Cahiers du Cerf XX**, université de Bretagne occidentale.
- Sollers, P., «Duras telle quelle», **Le Nouvel Observateur**, 12 janvier 1970.
- Sramek, J., «La perspective narrative et temporelle chez M. Duras», **Études romanes de Brno**, VII, 1974
- Sramek, J., «Le rôle de l'espace dans les romans de M. Duras», **Études romanes de Brno**, VIII, 1975.
- Sramek, J., «Le rôle des personnages romanesques chez M. Duras», **Études romanes de Brno**, IX, 1977.
- Sramek, J., «Un aspect du style de M. Duras. La simplicité et la rhétorique», **Études romanes de Brno**, VII, 1979.
- Straram, P., «Tanner et Duras», **Cinéma Québec**, 28 juin 1977.
- Terrasse, J., «Le même et l'autre, à propos de Marguerite Duras», **Littératures** no 8, 1988.
- Thiéry, C., «M. Duras: la mémoire étoilée ou l'intime de l'éternité», Olschki Editore, **Francofonia**, primavera 1987.
- Trémois, C-M., «M. Duras, A. Resnais et P. Brook», **Radio Télévisio cinéma**, avril 1960.
- Young, S., «La méditation de Duras», **Revue générale belge**, no 4, avril 1960.
- Zimer, C., «Dans la nuit de M. Duras», **Les Temps modernes**, février 1970.
- Alternatives théâtrales**, numéro spécial sur le cinéma de M. Duras, Maison du Spectacle, Bruxelles, no 14, mars 1983.

autres ouvrages ou documents

- Abraham Karl, in **Le Complexe de castration**, Tchou Laffont, 1978.
- Allen Woody, **La Rose pourpre du Caire** (version française de **The Purple Rose of Cairo**, 1985) (film).
- Aragon Louis, **Les Yeux d'Elsa**, Seghers, 1942.
- Bachelard Gaston, **L'Eau et les rêves: essai sur l'imaginaire de la matière**, Corti, 1942.
- Bachelard Gaston, **La Poétique de la rêverie**, PUF, 1960.

- Bachelard Gaston, **Poétique de l'espace**, Puf, Paris, 1961.
- Bardèche Maurice et Brasillach Robert, **Histoire du cinéma**, tome 2, Les Sept couleurs, 1964.
- Barthes Roland, **Le Degré zéro de l'écriture**, Seuil, 1954.
- Bauchau Henry, **La Déchirure**, Gallimard, 1966.
- Bauchau Henry, **Le Régiment noir**, Gallimard, 1972.
- Beckett Samuel, **Compagnie**, Minuit, 1985.
- Bécourt Claudine, **Ecrire d'amour**, Ramsay, 1985.
- Ben Jelloun Tahar, **Les Yeux baissés**, Seuil, 1991.
- Blanchot Maurice, **L'Espace littéraire**, Gallimard, Col. "Idées", 1968.
- Blanchot Maurice, **L'Entretien infini**, Gallimard/NRF, 1969.
- Brossard Nicole, **A tout regard**, B.Q., Montréal, 1989.
- Butor Michel, **L'Emploi du temps**, Minuit, 1956.
- Butor Michel, **La Modification**, Minuit, 1957.
- Butor Michel, **Essais sur le roman**, NRF, 1969.
- Camus Albert, **Orpheu Negro**, 1959 [film].
- Camus Albert, **L'Etranger**, Poche, 1966.
- Cardinal Marie, **Les Mots pour le dire**, Grasset, 1975.
- De Certeau Michel, **La Fable mythique**, Gallimard, 1983.
- Chessex Jacques, **Les Yeux jaunes**, Poche, 1979.
- Chiasson Herménégilde, **Mourir à Scoudouc**, Les Editions d'Acadie, Moncton, 1976.
- Chiasson Herménégilde, **Toutes les photos finissent par se ressembler**, 1983 [film].
- Cocteau Jean, **Orphée aux Enfers** (film).
- Cunéo Anne, **Le Piano du pauvre**, Bertil Galland, 1978.
- Derrida Jacques, **De la Grammatologie**, Minuit, 1967.
- Duyckaerts François, **La Formation du lien sexuel**, Margadar, Bruxelles, 1964.
- Frye Northrop, **Le Grand code: la Bible et sa littérature**, traduit de l'anglais par Catherine Malamond, Seuil, 1984.
- Hébert Anne, **Les Fous de Bassan**, Seuil, 1982.
- Hyvrard Jeanne, **Les Prunes de Cythère**, Minuit, 1975.
- Irigaray Luce, **Passions élémentaires**, Minuit, 1982.

- Irigaray Luce, **L'oubli de l'air**, Minuit, 1983.
- Ishaghpour Youssef, **D'une image à l'autre**, Médiations, 1985.
- Ishaghpour Youssef, **Cinéma contemporain, de ce côté du miroir**, Ed. de la Différence, 1986.
- Jacquard Albert, **Moi et les autres**, collection Point Virgule, Seuil, 1993.
- Janvier Ludovic, **Une Parole exigeante**, Minuit, 1964
- Joubert Ingrid, **Allénation et liberté** (Jean-Paul Sartre), Didier.
- Kelly Dorothy, **Telling glances: voyeurisme in the French novel**, Rutgers, 1992.
- Klébaner Daniel, **Poétique de la dérive**, Gallimard, 1978.
- Lacan Jacques, **Écrits 1**, Seuil, Paris, 1966.
- Lemoine-Luccioni Eugénie, **Partage des femmes**. Seuil, Paris, 1976.
- Lefebvre Jean-Maurice, **L'Image fascinante et le surréel**, Plon, Paris, 1965.
- Malraux André, **Esquisse d'une psychologie du cinéma**, Gallimard, 1946.
- Morricette Bruce, **Les Romans de Robbe-Grillet**, Minuit, 1963.
- Nadeau Maurice, **Le Roman français depuis la guerre**, Gallimard, 1970.
- Nyssen Hubert, **Les Voies de l'écriture**, Mercure de France, 1969.
- Ouellette-Michalska Madeleine, **L'Échappée des discours de l'oeil**, Nouvelle Optique, Montréal, 1981.
- Office National du Film du Canada, **Grammaire du cinéma**, 1978.
- Ouvrard Hélène, **La Noyante**, Québec Amérique, Montréal, 1980.
- Paglia Camille, **Sexual Personae**, Editions Vintage Books, Random House, New York, 1990-91.
- Paris Jean, **L'Espace et le regard**, Seuil, 1965.
- Pool Léa, **La Femme de l'hôtel**, 1982, et autres films subséquents, ainsi qu'un entretien avec Radio-Canada (1991).
- Rimbaud Charles, **Initiation au cinéma**, Ed. Ligil, 1955
- Richard Jean-Pierre, **Littérature et sensation**, Seuil, 1954.
- Robbe-Grillet Alain, **Le Voyeur**, Minuit, 1955.
- Robbe-Grillet Alain, **Les Gommages**, Minuit, 1957.
- Robbe-Grillet Alain, **L'Année dernière à Marienbad**, cinéroman, 1961.
- Robbe-Grillet Alain, **Pour un Nouveau Roman**, Minuit, 1969.
- Robbe-Grillet Alain, **Le Miroir qui revient**, Minuit, 1984.

- Sarraute Nathalie, **L'Ere du soupçon**, Minuit, 1966.
- Savoie Jacques, **Les Portes tournantes**, Boréal, Montréal, 1986.
- Sartre Jean-Paul, **La Nausée**, Gallimard, 1938
- Sartre Jean-Paul, **L'Etre et le néant**, Gallimard, 1943.
- Sartre Jean-Paul, **Huis Clos**, Gallimard, 1944.
- Sartre Jean-Paul, **Les Chemins de la liberté**, Gallimard, 1945-49.
- Simon Claude, **La Corde raide**, Minuit, 1947.
- Simon Claude, **L'Herbe**, Minuit, 1958.
- Simon Claude, **La Route des Flandres**, Minuit, 1960.
- Shrî Aurobindo, **Le Guide du yoga**, Albin Michel, 1970.
- Taargui Hinde, **Les Voilées de l'Islam**, Seuil, 1991.
- Tordjman Gilbert, **L'Aventure du couple**, Denoël, Paris, 1971.
- Villemaire Yolande, **La Constellation du cygne**, La Pleine Lune, Montréal, 1985.