ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

DIGITHÈQUE
Université libre de Bruxelles

BAJOMÉE Danielle, HEYNDELS Ralph, *Ecrire dit-elle : imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
http://www.editions-universite-bruxelles.be/

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site http://digitheque.ulb.ac.be/

Accessible à : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2018/i2800408871_f.pdf

textes réunis par Danielle Bajomée & Ralph Heyndels

DIT ELLE *écrire*

imaginaires de Marguerite Duras

Editions de l'Université de Bruxelles

DIT ÉCRIRE ELLE

I.S.B.N. 2-8004-0887-1
D/1985/0171/33
©1985 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger, 26 - 1050 Bruxelles (Belgique)
Imprimé en Belgique

textes réunis par Danielle Bajomée & Ralph Heyndels

DIT-ELLE écrire

imaginaires de Marguerite Duras

Editions de l'Université de Bruxelles

Je remercie vivement celles et ceux qui m'ont aidée dans la réalisation matérielle de ce livre :
• Pierre Mertens et Jacques Sojcher, dont l'amitié vigilante m'a permis de publier ces pages ;
• Georgette Pinsar qui s'est chargée de la correspondance avec les auteurs, qui a dactylographié l'ensemble des contributions ici réunies et qui, par sa collaboration de tous les instants a soutenu cette entreprise ;
• Claudette Sarlet et Daniel Giovannangeli qui ont, avec moi, effectué la correction des épreuves du volume.

Les textes qui suivent ont été prononcés sous forme de communications lors d'un colloque intitulé *Ecrire dit-elle* (imaginaire de l'écriture/écriture de l'imaginaire : Marguerite Duras) organisé par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels aux Universités de Liège et de Bruxelles, les 22, 23 et 24 avril 1983.

Avant-propos

Danielle Bajomée

Rien de plus simple, de plus banal en apparence que le matériau des écrits de Duras: folie d'amour, mémoire en allée, guerres et vouloir-mourir y figurent un espace jonché de stéréotypes.

Dans ce processus, jamais achevé, de mises en formes successives, se révèle cependant une tonalité fondamentale: la recherche d'une fusion noyante avec la Perte et l'Impossible mêmes. En effet, la passion qui ne peut ni ne veut s'achever, les multiples évocations d'arrachement manifestent que le manque est au cœur de cette œuvre, à la fois révélateur du monde et monde révélé. De là ces déchirures dans le tissu romanesque, qui expliquent peut-être les motifs en série, les mouvements de giration, la circularité, l'écoulement. Larmes, chaleur indienne, magnolias, rousseurs et robes blanches composent une sorte de delta thématique qui ramène au goût du désastre, comme le Gange à la mer...

De Melbourne à Lahore, d'Auschwitz à Paris, de Calcutta à Trouville, Duras nous désigne ses charniers de l'imaginaire. Elle troue l'écran de toutes les absences répétées en se fabriquant une imagerie d'au-delà de l'Histoire, un espace d'avant l'espace, un savoir sur un non-su. Eaux dormantes de l'ennui où se murmurent, à fleur de voix mortes, l'effondrement de la parole et le désir de naître de sa propre disparition.

Elle crée un empire des images, des relais fantasmatiques qui peuvent assurer, pour un temps, l'illusion des retrouvailles d'une totalité. Par-delà la rêverie, l'écriture vise ici l'irréel sans s'y établir, elle constitue un horizon imaginaire pour une *autre* perception du monde dans laquelle la mélancolie vient investir les pages, les paysages. C'est une grammaire nouvelle qui s'invente sous nos yeux, un lexique primitif où se résolvent les contradictions, une pensée archaïque à la lisière du mystique, où s'échangent le sensible et le sens.

*
**

Que dire encore sur Marguerite Duras ?

Des textes répondent. Venus d'horizons divers, ils dessinent à leur manière les contours d'un imaginaire. Dessin qui est aussi dessein de mettre en évidence les grandes structures archétypes de cette mise en mots qui veut se définir paradoxalement comme travail d'effacement continu.

Il s'est agi ici d'appréhender l'œuvre dans son plus grand foisonnement, d'aider à l'élucidation de son sens, dans un éparpillement voulu, en des discours parfois hétérogènes dont la disparate n'exclut cependant pas une possible unification. La confluence de ces nombreuses voies exploratrices, la confrontation de ces démarches plurielles sur le terrain du poétique, du symbolique, du psychanalytique, du sociologique ou du politique, a permis d'accompagner, de submerger et d'amplifier les récits considérés, elle a permis aussi de constater que, sous les dissemblances apparentes se cachait, sinon une parenté, du moins une cohérence.

Autrement dit, l'ensemble de ces textes sur Duras, glissant et empiétant imperceptiblement les uns sur les autres, comme texte, théâtre et film glissent les uns sur les autres chez l'auteur, pourrait bien marquer la topographie rêvée d'une œuvre qui poursuit depuis plus de trente ans sa lente avancée.

Et qui nous découvre mieux Marguerite Duras. Désespérée. Espérée.

Pour en finir avec «l'année Duras»...

Pierre Mertens

Un écrivain d'importance se dévoile souvent par étapes. C'est du moins l'impression qu'il donne. Celle d'un lent effeuillage. On devine qu'il n'en va pas tant de sa faute que de la longue myopie de ses lecteurs.

D'une enfance farouche, déjà rebelle, en Cochinchine, de ses relations complexes et complices avec sa mère, de ses rapports fantasmatiques avec un père absent et un frère mort, Duras a tiré, dès 1950, la matière d'*Un barrage contre le Pacifique.* Mais près de trente-cinq ans après, elle y revient dans *L'amant,* où elle s'exprime à la première personne du singulier. Rien, on s'en doute, ne ressemble aussi peu à une redite. Mais, en vérité, il n'y a pas davantage solution de continuité. Que s'est-il donc, entretemps, passé?

Des années entières dans les mots

Les impudents (1943), *La vie tranquille* (1944) et même, encore, *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953) cantonnaient encore Duras, aux yeux de la critique, dans une posture d'héritière. D'Hemingway, de Camus, de Pavese. Encore attentive seulement, semblait-il, à la fonction narrative. Voyez, cependant, comme elle répond aux questions qu'Hubert Nyssen lui pose à la fin des années soixante([1]). C'est un peu évasif. Laconique. Elliptique. Ça répudie autant que ça revendique. C'est que les questions qui lui sont faites ne l'intéressent déjà plus. Elles ressemblent trop à celles que formule l'interviewer à l'adresse d'autres écri-

([1]) Voy. *Les voies de l'écriture,* Mercure de France, 1969, pp. 125-142.

vains qui, pour lui, font partie de la même enquête: Nourissier, Cabanis, Gascar, des classiques. Fouchet, un antédiluvien. Elle n'est plus concernée. Elle est au-delà.

Longtemps aussi, l'engagement politique de Duras, au sein du PCF, incitait à voir en elle quelque adepte singulière du néo-réalisme à la française.

Pourtant, dès 1952, *Le marin de Gibraltar* nous avertissait que quelque chose de très différent s'ébauchait déjà, germait secrètement. Epopée en creux d'un couple fortuit où l'on voit un homme oisif, prématurément usé, épouser les obsessions d'une femme qui l'entraîne à sa suite sur les mers. Cela se passait à la lisière de l'étude de mœurs et du mythe de quelque moderne vaisseau fantôme. Dans un climat qui préfigurait ce que montrerait, au cinéma, le premier Antonioni. Comme on était loin, déjà, du naturalisme sartrien!

Avec *Moderato Cantabile* (1958), on constate que la rupture s'est insensiblement consommée. L'évocation d'un crime provoque et nourrit dans le cœur d'une femme la crise de bovarysme qui cristallise sa révolte contre le milieu bourgeois auquel elle appartient. C'est raconté sur un ton faussement détaché. Derrière un masque d'impassibilité, une sourde incantation hale le récit, le décante (moderato cantabile...), le dénude jusqu'à l'os. La thématique durassienne et sa *musica* propre sont déjà là tout entières. Que de rigueur pour dire la passion. Que de minutie pour épeler un délire. Quelle économie de moyens pour ouvrir sur les gouffres de la folie.

Sur un mode obsessionnel, les œuvres ultérieures vont reprendre en charge ces enjeux dialectiques qui soudent la parole au silence, la solitude à l'attente, l'oubli à la souffrance, l'amour à la mort. Mais tout, dès lors, était, sinon joué, déjà misé. Et Duras elle-même devait le savoir.

Inside

Rappelez-vous. Le 28 septembre 1984, Marguerite Duras passe à «Apostrophes». Ce sera, à tous égards, — nous y reviendrons —, une émission exceptionnelle. Car tout se passe, cette fois, tout se passe pour une fois comme si l'œuvre d'un écrivain importait davantage que son image. Alors que, depuis sa création, «Apostrophes» ferait presque croire le contraire. Bernard-Henri Lévy s'y «déploie» tellement mieux que Claude Simon...

Au cours de cette émission, Duras s'exprime sur tout — son œuvre — et sur «rien» — son évolution politique, l'état de la France, François Mitterand, etc. Entre autres, elle fait deux déclarations qui en choqueront plus d'un. Elle ne craint pas d'affirmer, d'une part, qu'elle juge avec autant de sévérité, aujourd'hui, les intellectuels qui, comme elle-même, restèrent communistes après la révélation des procès de Moscou, que ceux qui basculèrent, tel Brasillach, dans la collaboration avec les nazis, avant ou durant la seconde guerre mondiale. D'autre part, elle laisse entendre que si Bataille représente à ses yeux l'écriture, Sartre ne fut, quant à lui, pas un écrivain mais un moraliste.

Passons rapidement sur la première assertion. Il serait commode de n'y voir qu'une profession de foi en faveur de la dissidence comme il en court les rues. Alors que, du *Barrage contre le Pacifique* jusqu'à *L'été 80,* et au-delà, Duras n'a cessé de dénoncer, explicitement, son aversion pour le colonialisme, tous les colonialismes. Elle ne reste donc que cohérente avec elle-même. La seconde mise au point pourrait passer pour provocatrice. Après tout, Duras fut proche de *Temps modernes,* elle fut une compagne de route des existentialistes. Seulement voilà: dès avant la fin des années cinquante, Duras se réfère à Bataille. Elle écrit notamment ceci: «On peut (...) dire de Georges Bataille qu'il n'écrit pas du tout puisqu'il écrit contre le langage. Il invente comment on peut ne pas écrire tout en écrivant. Il nous désapprend la littérature.»(2) Et, bien entendu, ce «désapprentissage», c'est la littérature même. La seule. On ne devient écrivain qu'au prix de cette belligérance. Bataille, on le sait, proclamait sa «haine de la poésie». Comme Duras, dans un entretien filmé avec Dominique Noguez, dira sa détestation du mot «rêve». On ne devient poète que par haine de la poésie. Celle des autres. N'est-ce pas, Rimbaud, Artaud, Pasolini, Roche? On n'écrit qu'en se réveillant de ses rêves, pour reconduire la vigilance du langage.

Avant 1960, donc, Duras a déjà choisi son camp. N'ergotons pas sur le point de savoir si Sartre, en dépit de tout, du moins celui de *La nausée,* celui des *Mots* ne serait pas un écrivain «malgré lui»... En opposant Bataille à Sartre, avant 1960, on sait ce que l'on fait. On

(2) Voy. «A propos de Georges Bataille» reproduit in *Outside,* Albin Michel, 1981, p. 34.

prend le parti de la littérature. Ce 28 septembre 1984, Duras ne fait rien d'autre. Elle répète, plus simplement, plus clairement, ce qu'elle disait dès avant 1960. Elle demeure fidèle à elle-même.

Que faire?

Sur ces entrefaites, l'œuvre n'a pas cessé de nous le rappeler. Littérature, cinéma... Depuis toujours Duras paraît en quête d'une parole une et indivisible. D'une musique qui porterait le poids des mots. D'une bande-son qui représenterait les images de l'âme. On pourrait écouter ses films les yeux fermés... Ils ne retentiraient pas moins en nous que ses proses. Ne nous y trompons pas: ce cinéma que Godard révère ne peut être qu'un cinéma d'écrivain. Chez Duras, une activité, une fonction relaie, relance l'autre. Il y a quarante ans que cette femme s'est mise en marche, qu'elle suit l'itinéraire que balise une parole exceptionnellement exigeante. Quarante années de travail qui recoupent toute l'histoire de la littérature contemporaine et la débordent dans le cinéma.

Comment écrire après les existentialistes des années cinquante? Comment filmer après Bresson? L'œuvre, à chaque fois, répond. Avec ses tentatives et ses sommets. Ses errances et ses mutations. Ses phases et ses obsessions. Ses avatars et ses constantes.

Comment s'étonner que Jacques Lacan, à la lecture du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964) constate que Duras «s'avère savoir sans lui ce qu'il enseigne»([3])? Sous la plume du mage, semblable propos ne peut passer que pour un certificat de modernité!

Appassionato cantabile

Nous tenons peut-être là, s'il faut en choisir un, le livre clé. Au terme d'une nuit de bal, au casino de S. Thala, Lola Valérie Stein assiste au départ de son fiancé. Aussitôt après, elle paraît faire une fin et se résigner à un mariage bourgeois.

Mais la déraison bouillonne en elle. Elle s'installe plutôt dans un rapport voyeuriste avec le monde. «Ravie», elle l'est doublement car elle se vit comme enlevée à la réalité même de sa vie. En même temps, elle prend ainsi son plaisir. Ecorchée et prédatrice. Plus morte que vive.

([3]) *Marguerite Duras*, ouvrage collectif, Ed. Albatros, 1975, p. 95.

Plus vivante que tous ceux qu'elle rencontre, qu'à leur insu elle dévore.

L'écrivain Duras nous parle désormais de l'intérieur des mots : il n'en est pas un qui ne soit gagné sur la souffrance, arraché de haute lutte à la douleur d'exister.

De là qu'on ait parfois diagnostiqué comme une tendance à quelque néo-lyrisme. Un penchant parfois maniériste à inoculer des états de poésie. Un certain don pour suggérer des extases.

Ce n'est que l'apparence, l'écume des choses. Car on est ici aux antipodes de toute rhétorique.

Le chant de la petite mendiante indienne, dans *Le Vice-Consul* (1966) et les cris d'amour qu'un homme pousse comme pour accélérer la mort des choses et résoudre le désespoir d'une terre impossible, formulent une algèbre du désir, de la mémoire et de toutes les faims de l'homme. Ici les mots ne s'articulent plus les uns par rapport aux autres que pour révéler, initier. Le lecteur subit, dans l'enchantement, leur règne implacable. C'est lancinant. C'est incurable. Ça ne vous lâche plus.

Comment être surpris, alors, qu'inlassablement l'écrivain revienne sur des thèmes jamais épuisés. Qu'un fait divers identique nourrisse *Les Viaducs de Seine-et-Oise* (1960) et *L'Amante anglaise* (1967 et, adaptée au théâtre, 1968) ? Que les données du *Vice-Consul* mutent, au cinéma, dans *India Song* (1973) ?

Duras élabore un abécédaire de nos idées fixes, le reprend, le corrige sans cesse, d'une écriture aussi tremblée que précise et dont elle fixe les élans, les tumultes.

Pour dire *La Maladie de la mort* (1982) mais aussi celle de l'amour. Pour dire la maladie même de l'écriture, qui guérit de la réalité et la tétanise à la fois.

Pour célébrer, comme le suggère encore Lacan, « les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible » ([4]).

Un barrage contre la critique

On se doute que tout cela n'est pas allé sans malentendu. Hâtivement apparentée aux écrivains du « nouveau roman » dont elle n'a accompagné le mouvement que pour des raisons, en quelque sorte, stratégi-

([4]) *Ibidem*, p. 99.

ques, Duras doit peut-être plus à Emily Brontë et à Virginia Woolf qu'à ses contemporains.

Désespérant de la situer, de la normaliser, les critiques se sont souvent tus tandis que se déployait son travail. Célèbre depuis longtemps, elle demeurait maquisarde.

En parallèle, adeptes, zélateurs et thuriféraires rivalisaient de compétence pour mieux sacraliser, mais aussi figer les enjeux de l'entreprise. Certains ont donné dans le pastiche involontaire, le mimétisme. Il y a beau temps que l'adjectif «durassien» est entré dans les mœurs.

Heidegger a dit que la renommée entourait ceux qu'elle frappait «d'une lumière noire». On peut s'interroger sur le succès de *L'amant* qui, un mois après sa parution, n'était déjà plus un best-seller, mais un classique!

Certains y ont vu ou y verront l'effet d'une «opération». C'est dérisoire. Ou d'une «mode». C'est aberrant.

Je est une autre

Il est vrai que le propos autobiographique est dans l'air du temps. Que des tenants de la modernité entendent passer à «l'autofiction», selon le mot heureux de Serge Doubrovsky. On a vu Sarraute *(Enfance)*, Sollers *(Femmes, Portrait du joueur)*, Robbe-Grillet *(Le miroir qui revient)*, Ollier *(Cahiers d'écolier)*, Doubrovsky lui-même *(Un amour de soi, La vie l'instant)* recourir à la première personne du singulier.

Curieusement, *la plupart ne se racontent alors qu'en régressant.* Je veux dire: abandonnant les partis pris formels et esthétiques qui étaient, hier encore, les leurs, ils retournent à la norme, se font plus classiques, deviennent plus «lisibles» par un large public... Il n'est pas jusqu'à Thomas Bernhard qui, dans les diverses parties de son autobiographie, ne nous propose une œuvre infiniment moins aventurée que ne l'étaient ses romans. Une seule, semble-t-il, n'abdique en rien ses moyens littéraires: Duras[5]. Entre *Le Vice-Consul* et *L'amant*, pas

[5] Le cas de Robbe-Grillet nous semble cependant singulier, dans la mesure où son dernier livre englobe des passages qui s'apparenteraient presque à l'autoexégèse et à la critique littéraire, d'autres qui confineraient plutôt à des «antimémoires», etc.

d'hiatus. Aujourd'hui, elle dit: *Je,* simplement. Le propos devient-il plus autobiographique pour autant? Ce n'est même pas sûr. *Larvatus prodeo*... Qu'on dise «Je», et tout bascule, bien sûr. Ceux qui ont érigé l'autobiographie en principe fondateur d'une littérature par excellence, de Rousseau([6]) à Leiris, le savent bien. C'est ce qui est advenu à Duras, aussi.

L'animal le plus noble

Toujours est-il qu'à ce moment précis le public le plus large l'a rejointe. Qu'au dépit de certains quelquefois, Duras n'est plus aujourd'hui seulement l'affaire des «spécialistes», des experts, lesquels, comme on l'a observé, adoptent parfois des réactions d'amants jaloux([7])... Au point que le jury littéraire français le plus fameux n'a pas pu ne pas la couronner, pour ne pas braver le ridicule... Mais le plébiscite, lui, avait déjà eu lieu.

Il est des lecteurs, jamais contents, nous l'avons dit, qui s'en chagrineront. Qui ne verront dans tout cela que le résultat d'une «stratégie». Quand le succès de Duras va, précisément, à contre-courant de tout ce qui conspire aujourd'hui à séparer le livre de son destinataire réel. Un écrivain n'est plus lancé aujourd'hui que pour des raisons où, la plupart du temps, la littérature n'a rien à voir. Il n'est pas jusqu'aux éditeurs qui, dans le «prière d'insérer» des ouvrages qu'ils publient ne mentionnent que tout ce qui n'y apparaît pas comme spécifiquement littéraire... Aussi, rappelons-nous de quelle façon s'est déroulé le passage de Duras à «Apostrophes».

Je pense que la grande littérature et la télévision ne font pas toujours très bon ménage. Que, plus précisément, la télé s'attarde à l'image des créateurs bien plus qu'à leur création. D'où le refus de quelques grands écrivains d'y apparaître. Ou, à tout le moins, leur méfiance (Beckett, Leiris, Gracq, Simon...). Chez Pivot, Marguerite Duras est venue

([6]) Voici ce que pensait cet orfèvre en la matière: «Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet: car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes, dont je fus sans cesse agité?» (Ebauche des *Confessions,* Pléiade, p. 1153).

([7]) Dixit Chantal Labre in *Esprit,* n° 12, 1984, p. 175.

seule. On a envie d'ajouter: bien sûr. Elle prend la parole. Elle cherche la parole. Elle cherche ses mots. Elle les cherche tous. Elle les pèse. Elle parle comme elle écrit. Avec une sûreté, une précision, une fermeté qui ne désarment jamais. A soixante-dix ans, elle croit avoir atteint enfin une écriture «courante»... Victime d'un boycott plus ou moins conscient de la part de la critique — qu'elle intimide bien plus qu'elle ne la dissuade —, elle sait qu'elle peut *tout* dire.

En face d'elle, Pivot qui n'a jamais été meilleur (c'était forcé), aussi sympathique (elle dit «charmant»...), canalise, comme il peut et doit le faire, la sourde et magnifique sauvagerie de son interlocutrice. Parlant des siens, de sa mère, de ses deux frères, elle déclare: «Nous étions dans la brutalité, le naturel, l'animalité. Nous étions des animaux nobles.»

Elle vient de livrer la clé de l'émission. Et, en même temps, celle de *L'Amant*. Sinon, celle de sa condition d'écrivain. «C'est comme ça qu'on devient, qu'on est écrivain», précise-t-elle. Et elle ajoute avec un sourire presque enfantin, radieux, plein de malice: «Ça peut être compris, ce que je dis là?»

On comprend qu'elle adore Bataille — pourtant si décrié par les féministes, qui condamnent l'«érotisme noir» — et Blanchot. Parce que être écrivain, c'est éviter les dressages, les domestications. C'est se donner une vie «houleuse», comme elle dit. C'est se donner au désir, comme l'enfant de quinze ans qu'elle fut s'est donnée à son amant chinois. C'est se consumer dans l'alcoolisme, quelquefois. C'est se détruire aussi. Pas tout à fait, bien sûr. Rien qu'un peu. Un peu plus encore. Pour remonter de cela avec des mots qui sont autant de cris. De joie. D'horreur. De plaisir. De colère. Se souvenir. Oui, assure-t-elle, «on peut se souvenir du plaisir qu'on a éprouvé à quinze ans. On peut se rappeler qu'on a désiré ses frères. Surtout le cadet, qui était retardé.» Et que la mort a tôt emporté.

Elle peut dire, Duras, aujourd'hui, qu'elle a écrit ce livre sans souffrir. Que pour une fois, ce ne fut pas un enfer. «Car c'est intenable d'être un écrivain. On n'est pas là. La vie est ailleurs». Juste à côté.

Non, «elle ne s'occupe pas de style». Elle n'a plus à s'en soucier. Elle est maîtresse de son écriture comme elle le fut de son amant. Le plaisir est aussi intense, sans doute, aussi brutal.

L'animal Duras est la plus noble conquête de la littérature vivante. Pour une fois, on se trouve transporté aux antipodes de la médiatique langue de bois.

Ce que ces soixante-dix minutes passées avec Duras ont représenté, au-delà d'un magnifique moment de télévision, c'est la victoire ultime, inattendue, inespérée et déchirante, de la littérature pure, au sein d'une société où tout conspire à l'éloigner de nous, à nous éloigner d'elle.

Du corps, de l'absence

L'autre corps

Marcelle Marini

A qui n'est-il pas arrivé de se trouver soudain gorge nouée, main paralysée, oreilles sourdes, yeux aveugles, devant des mots comme *désir, douleur, amour, séparation, mort, abandon, naissance, faim, maladie, violence, bonheur, assassinat, folie, indifférence...?*

Tous parlent notre corps mais quel corps disent-ils? Et quel corps laissent-ils derrière eux ou hors d'eux, tel un étranger au langage? Ils parlent aussi avec notre corps et même, parfois, notre corps les dit à sa manière, mais comment peuvent-ils être alors simplement des signes faisant sens dans le système de la langue et des discours? D'ailleurs, que faire du mot *corps* à son tour?

L'autre est toujours déjà là, dès nos horizons les plus lointains: mais que dit-on quand on dit *l'autre?* Des mots, aussi élémentaires que les précédents, surgissent, qui leur sont inévitablement associés: *mère, père, frère, sœur, enfant, femme, homme, amants...* Ensemble, ils tournent dans la machine à ordonner la vie et l'imaginaire qu'on appelle socialité. Elle installe la différence au cœur de la plus grande proximité où sensations, sentiments et paroles sont justement inséparés. L'impératif serait de transformer la familiarité des corps en inquiétante familiarité pour que s'instaurent, au nom des règles de parenté et d'alliance, des liens seconds où les contacts charnels sont interdits, codifiés ou banalisés par l'usage social.

D'autres mots viennent encore définir et classer les êtres humains, à partir, cette fois, de ce qui paraît le plus étranger: par exemple, au fil des textes durassiens, *Jaune, Blanc, Juif, Gringo, Allemand, mendiante, dame, bourgeois, ouvrier, lépreux, fou, criminel, ennemi,* etc. Tout-à-l'heure, il fallait faire du ou de la plus proche un(e) trop proche: paradoxalement, il faudrait en même temps faire de l'autre un(e) trop

autre, comme si la découverte bouleversante d'une différence éclatante était aussi dangereuse que celle d'une similitude éclatante. On transforme alors l'étrangeté en inquiétante étrangeté dont on tente de juguler la menace par une taxinomie au service, en fait, là aussi, d'une législation explicite ou implicite des rapports humains.

Tous ces mots constituent l'alphabet de notre histoire, mais, suivant la manière dont on les organise entre eux, ils construisent pour les un(e)s et les autres, et pour chacun(e) de nous, de multiples histoires différentes. Comment distinguer, voire hiérarchiser, le vivre, le faire et le dire, tant ils sont imbriqués? Ou encore, l'individuel, le familial et le social? Nous naissons et faisons nos apprentissages jusqu'à la mort au milieu de récits rétrospectifs qui se révèlent prospectifs et le plus souvent prescriptifs, quelles que soient par ailleurs leurs convergences, divergences et contradictions. Il n'y a pas que les pratiques et les institutions: chaque communauté, par ce que j'appellerais ses discours du «on», réglemente les rapports entre mêmes et autres, à l'intérieur comme à l'extérieur d'elle-même, au nom de valeurs qui s'imposent aux individus. Places et rôles sont distribués, entre interdictions et impératifs, pour réguler les contacts.

Or tout semble se passer — je ne parle ici que de notre culture occidentale actuelle — comme si le péril le plus grave était celui de la contamination qui, en brouillant la fixité rassurante des identités, porterait atteinte à l'intégrité de l'individu conçu comme *sujet.* La contamination du corps d'abord: qu'il s'agisse des relations entre proches ou étrangers, il y aurait toujours un corps en trop, du corps en trop ou du trop de corps, mais pour qui? quand? comment? Tout autant, la contamination d'une affectivité, d'une parole et d'une pensée qui excéderaient les formes et le périmètre autorisés. Peut-être justement parce qu'elles refusent ou contournent la rupture avec le corps: avec celui de l'autre qui peut se découvrir si proche qu'il devient, le temps d'un vacillement, le sien; avec le sien qui peut se découvrir, à travers la rencontre avec l'autre, un corps autre. S'il est vrai que la symbolisation est marque de notre humanité, comment peuvent jouer de façon plus libre les relations entre *corps, sujet, autre, imaginaire, langage* et *société?*

Lire les œuvres de Marguerite Duras, c'est vivre ces instants fulgurants où tous ces mots enchaînés et charriés, comme sans y penser, par la rumeur quotidienne, soudain ne font plus sens, ne font plus histoire, pas davantage émotion ni corps.

Les voilà devant nous, isolés de leur contexte langagier et relationnel qui les enracine dans un vécu et un imaginaire aux repères connus ; et, en même temps, coupés de l'événement qui nous frappe tout entiers de saisissement. Entre eux et nous, un gouffre. Tantôt, l'être existentiel s'effondre sous le poids du mot qui, lui, s'impose dans son opacité quasiment de chose, îlot de résistance aux fluctuations de l'éprouvé, ou sorte de capsule censée englober tous nos possibles, nous laissant au dehors, voué(e)s à une indétermination synonyme d'inexistence. Tantôt le mot s'effondre sous le poids de l'être existentiel : « On s'aperçoit, quand on dit, quand on écoute, combien les mots sont friables et peuvent tomber en poussière »([1]), car ils se révèlent déshabités, ou bien dérisoires face à l'intensité d'émotions qui se partage dans le cri, la gestuelle ou le silence. Tantôt — et c'est le pire —, les deux se conjuguent pour s'effondrer ensemble : nuit noire où existence, symbolisation et échange semblent — et peuvent être effectivement — condamnés à l'avortement.

Nous sommes entraînés dans l'espace de l'invivable où quatre formes d'« imbécillité » nous écartèlent : « l'imbécillité théorique »([2]), comme celle, apparemment opposée, des rengaines sentimentales, des scénarios répétitifs des romans d'amour et de violence, des stéréotypes pleins de suffisance qui tissent le bavardage social, font de nous le lieu anonyme de discours hétérogènes qui s'entendent pourtant à nous occuper jusqu'à nous expulser de nous-mêmes. La déroute du langage, elle, conduit au mutisme ou au délire : elle nous enlève, elle aussi, à nous-mêmes, quand, sous le coup d'un drame inattendu, le monde et les autres deviennent d'une étrangeté insupportable. Cette expérience crucifiante de « l'imbécillité » au sens baudelairien du terme, rien ne garantit que l'on n'y sombrera pas définitivement ; ou que, dans un va-et-vient infernal, on ne la quittera pas pour retourner à l'abri des formules toutes faites de la théorie, des banalités du sens dit commun, des comportements adaptés, jusqu'à la prochaine crise. Normalité et folie, deux morts pour un individu ou une collectivité : songeons, entre au-

([1]) « Les yeux verts », n° spécial des *Cahiers du cinéma*, 312-13, juin 1980, p. 49.

([2]) Interview in Suzanne Horer et Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, Pierre Horay, 1973, pp. 172 à 187. La formule est reprise dans *Les Parleuses*, avec Xavière Gauthier, Minuit, 1974, p. 36.

tres, à *L'Amante anglaise,* au *Ravissement de Lol V. Stein,* au *Vice-Consul,* à *Abahn Sabanah David* ou aux *Aurélia Steiner.* Or, Marguerite croit à la germination de paroles nouvelles entre les êtres: contre l'acceptation de l'imbécillité théorique ou de l'imaginaire conventionnel, contre le délire stérile, elle parie pour la quête difficile des amants «récitants imbéciles de leur passion»([3]), des fous ressassant les questions que personne ne veut entendre, des créateurs qui, tel Chaplin, «infirme génial», «indigent mental», «arriéré mental»([4]), supportent de vivre ce passage par la perte et l'éclatement du sens. A chaque fois, l'aventure est à risquer le plus loin possible et sans trop de béquilles: sinon, elle n'est plus que simulacre.

Telle est cette partie de sauve-qui-ne-peut-pas à quoi nous convie l'écrivaine. Je dirais même qu'elle nous l'impose avec une violence que certain(e)s reçoivent comme salvatrice, mais que d'autres ressentent comme si dangereuse qu'ils ou elles y réagissent avec une violence non moins forte, en mobilisant toutes leurs forces autour de n'importe quelle théorie-croyance, leur refuge.

Est en jeu le désir — et la nécessité vitale — de pratiquer une manière de penser qui serait mouvement incessant entre éprouver, imaginer et dire. Or, les transformations s'opèrent autour des mots fondamentaux que nous avons énumérés. Ces mots sont de fait communs à tous les discours, mais, leur sens, leurs résonances entre eux, leurs effets sur nous et sur nos relations entre nous, varient selon les contextes syntaxiques — langagiers, logiques, historiques, anthropologiques — dans lesquels ils sont pris. C'est, à mon avis, pourquoi Marguerite Duras affirme, dans *Les Parleuses,* la primauté du mot sur la phrase: il s'agit de stratégie. Isoler le mot du discours qui le limite ou l'éteint, l'entendre et le faire résonner avec des connotations subjectives et intersubjectives multiples, ouvre la voie à d'autres ensembles discursifs que ceux, morts, qui nous gangrènent. Le mot, loin d'être un point fixe du sens auquel se raccrocher dans la débâcle, devient un lieu vivant d'incertitude du sens: mis en relation plus directe avec l'expérience, il permet alors de trouver des modes à la fois divers et jamais définitifs de vivre et de dire sa vie inséparablement. Nous verrons tout-

([3]) *Agatha,* Minuit, 1981, p. 19.
([4]) «Les yeux verts», p. 46.

à-l'heure combien, en effet, cette stratégie est liée à l'engendrement d'autres scénarios imaginaires que ceux de la légitimité socio-culturelle.

Pour mieux comprendre l'importance des enjeux, je ferai brièvement appel aux expérimentations d'une autre femme écrivain de notre époque, Nathalie Sarraute, que l'on ne rapproche guère d'ordinaire des recherches de Marguerite Duras. Dans *L'Usage de la parole,* ([5]), elle analyse, avec une rare subtilité, des mots qu'elle isole d'une «phrase-clef» qui l'a frappée violemment dans une situation pourtant banale: «Ton père», «Ta sœur» sont, dit-elle, «comme les dents du panneton qui permettent à la clef de tourner». Ils pourraient ouvrir à un monde de chaleur, de contacts charnels, de mouvements libres entre les corps, de voix palpitantes qui se répondent, chargées d'amour, dans un début de reconnaissance mutuelle. Prononcés par une voix retentissant «comme ces voix anonymes, venant on ne sait d'où, qui dans les lieux publics diffusent des informations», ils enferment chacun(e) dans «des uniformes de cérémonie lourds et durs, comme coulés dans du bronze»: le corps a disparu. Ces mots «durs et glacés» imposent à tous, qu'on les reçoive ou les prononce, un ordre implacable: «*Dura lex sed lex*» règne, avec les termes de «recensement», «catalogue», «liste de conduites adéquates aux sentiments correspondants», etc., qui disent bien le verrouillage social contraignant à un refoulement meurtrier. Désormais, «pas de fluctuations possibles, d'écarts brusques, d'arrachements et de rapprochements imprévus, de soudaines fusions», pas davantage de ces prénoms et surnoms «aux aspects changeants» qui démultiplient l'identité au fil des émotions, des moments et des rencontres. Une «barre d'une solidité (...) à toute épreuve» «écarte les uns des autres et relie» les êtres humains, en leur assignant *une* place une fois pour toutes: voilà qui ressemble beaucoup à la paix des cimetières.

Toutefois, réaffirme Nathalie Sarraute, ces termes de parenté (comme ailleurs les mots amour et amitié) sont «des mots ordinaires que chacun d'entre nous... des mots si familiers qu'ils deviennent invisibles... des mots passe-partout... Tiens? Passe-partout — oui des mots passe-muraille... qui nous font traverser». «On dirait que dans la paroi un pan s'ouvre et ce qu'on voit de l'autre côté». Mais non, «la paroi est

([5]) Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole,* Gallimard, 1980, «Ton père. Ta Sœur.», pp. 47 à 63.

toute lisse, immobile (...) Il n'y a rien qui puisse bouger, s'ouvrir, pas de paroi». La symbolisation, quand elle se dégrade en simple socialisation, laisse derrière elle ou fait autour d'elle le désert. De plus, Nathalie Sarraute, en déplaçant le questionnement vers l'usage de la parole, au-delà de l'usage des mots, dénonce la tradition de notre philosophie occidentale pour qui le symbole est le meurtre de la chose, à plus forte raison le mot et le concept. Contre cette coupure schizophrénique entre l'intelligible confondu avec l'abstrait et le sensible identifié à un chaos menaçant où l'Humain ne peut que se perdre, elle cherche une nouvelle éthique de la parole. Il s'agirait de restituer enfin entre les êtres, entre eux et le monde, la part inestimable du sensible pluriel et hasardeux, au lieu de lui substituer ou de lui surimposer un discours auto-suffisant. Le travail d'écriture — de lecture aussi — ressemblerait à celui des amants non déclarés qui créent, dans le langage, «des espaces vides»([6]) où trouverait asile, pour y circuler plus librement, un corps lui-même pluriel, indéterminé, toujours en glissements et transformations, au milieu des rencontres avec d'autres corps, ensemble continues et discontinues. Nous ne serions plus par décret des sujets désirants-agissants-parlants qui *ont* un corps, mais, tous, des corps désirants-agissants-parlants selon des conjonctures fort diverses. C'est donc une autre théorie-pratique du langage, par là une autre conception de la connaissance qui, ainsi, se dessinent.

Ce détour aidera peut-être à mieux saisir ce que Marguerite Duras entend par imbécillité théorique — la seule rédhibitoire à ses yeux. En effet, lors de l'interview publié dans *La Création étouffée*(2), elle déclare que «le domaine théorique (...) doit être perdu, il doit s'ensevelir lui-même dans *un renouveau des sens,* s'aveugler, se taire». Ce n'est certes pas un hasard si elle le fait à propos d'une expérience sociale qui a tant dérouté en France car elle bouleversait le politique en refusant d'opposer le public et le privé comme les masses et les militants: «On n'a pas eu le temps de vivre un événement aussi considérable que Mai 1968 que déjà l'homme parle, passe à l'épilogue théorique et casse le silence».

Le premier «crime» serait cette précipitation à «raccole(r) la pratique théorique *ancienne* pour dire, raconter, expliquer (un) fait *neuf*»,

([6]) Idem, «Le mot amour», p. 83.

qu'il soit individuel ou collectif. On pourrait dire que l'appel à la théorie est le meurtre du désir de penser qui, lui, s'enracine dans «des expériences organiques (toutes) miraculeuses. L'expérience érotique comme l'expérience de la maternité, comme l'expérience d'un soulèvement révolutionnaire». Si nous manque cette expérience organique, à chaque fois singulière, dont rien ne peut tenir lieu, ou si nous nous dérobons à elle, nous devenons la proie d'une théorie abstraite et dogmatique. Fruit de la peur, la théorie colmate alors le vide creusé par l'événement. Ou elle recouvre d'un discours-carapace tout ce qui risque de faire rupture ou avènement. Toute découverte qui cherche difficilement à se dire, donc à se partager. Toute relation qui échappe aux catégories établies. Comme le mariage, dans *Agatha,* a pour fonction de recouvrir les multiples possibles ouverts, une nuit d'été, entre une sœur et un frère. La théorie, quand elle se ferme sans retour à «la nuit organique» où s'enfantent nos métamorphoses, loin de faire la lumière, substitue sa nuit mortelle à l'autre nuit féconde. Devenue système clos de nominations, de définitions et de raisonnements qui exige l'adhésion, elle est plutôt une doctrine ignorant une grande part de ses tenants et de ses aboutissants. Dégradation, perversion ou cadavre de la pensée. En son nom — l'Histoire est là pour en témoigner —, on tue: ainsi, le coup de revolver, dans les *Aurélia Steiner* qui chantent les litanies des massacres, met fin au «scandale» des mots d'amour que crie un jeune Juif à l'agonie pour son amante et sa nouvelle-née, défiant le système qui les définit tous trois comme sous-humains et même non-humains.

Un autre «crime» du discours théorique, c'est d'attribuer à certains le droit — le pouvoir — de parler «seul(s), et pour tous, au nom de tous». Dans cet interview, Marguerite Duras désigne précisément là un «crime masculin»: cependant, elle ne dénonce pas un fait de nature, mais de situation si ancienne qu'elle crée comme une seconde nature. Sans nier la réalité de l'oppression entre hommes (thème privilégié de nos écrivains et penseurs dits révolutionnaires ou contestataires), elle manifeste combien tout homme, fût-il le plus opprimé, reçoit, quasiment de naissance, le droit de parler seul, sur et au nom des femmes, à condition de respecter les règles de l'entre-hommes. Les œuvres durassiennes entrecroisent sans cesse les différences de race, de culture, de classe, de nation, de langue, de génération et de sexe. Mais, au bas de l'échelle, c'est toujours une femme que l'on trouve, cumulant tous les rejets: telles les figures emblématiques de la tondue de Nevers, de la mendiante errant à travers les territoires colonisés d'Asie, de «la

femme» de *L'Amour...* De façon plus générale, la différence sexuelle apparaît toujours, à la croisée des séries de déterminations aliénantes, comme le lieu fondamental de la différence: lieu mythique et ensemble socialement et culturellement repérable dans chaque situation historique concrète; lieu où sont appelées à se confronter — dans la peur, la haine et parfois l'émerveillement — la plus grande ressemblance et la dissemblance la plus radicale; lieu énigmatique, tant il sert de modèle occulté, voire dénié, à tous les autres dispositifs de la différence. Souvent, la hiérarchie, le décalage ou la coupure entre les sexes sont exhibés, pendant que le travail des textes — notamment des dialogues — donne voix et paroles au «brouhaha silencieux» auquel les femmes semblent condamnées. En ce sens, dans ces œuvres, la figure féminine, à la fois mise en résidence surveillée et exclue — «répudiée» — est porteuse de la plus forte potentialité de changement. Avec la violence passive et active que cela suppose.

Les deux «crimes» sont liés: inutile de convoquer ici les grands noms fondateurs d'Etats et de théories globalisantes, il suffit d'observer «le flic théorique»(2) qui sévit en tous lieux. Dans *L'Amante anglaise,* Pierre Lannes, le mari, petit fonctionnaire, veut enseigner à sa femme, Claire, dans le souci louable de la guérir, ce qu'elle doit — plus insidieusement ce qu'il faut — savoir, au lieu de l'écouter et de dialoguer avec elle. Et Claire de dire: «Il est trop intelligent pour l'intelligence qu'il a», tandis qu'elle «n'est pas assez intelligente pour l'intelligence qu'elle a». Entre elle qui va vers la folie parce qu'elle ne dispose d'aucun moyen pour formuler et communiquer les questions vitales qu'elle se pose désespérément, et lui qui est socialement bien adapté, grâce aux réponses toutes faites qui le dispensent de penser, le fossé est total. Deux mutilés vivent ensemble sans se rencontrer. Mais elle, elle connaît sa mutilation. A sa douleur. Contre un triple gavage, celui de la «viande en sauce» maternelle, du savoir des manuels et de la répétition écœurante des histoires d'amour qui défilent à la télévision, elle essaie de se purger, seule, en son jardin, en mangeant de la menthe anglaise et en faisant le vide à l'intérieur de son cœur et de sa tête. On songe aux vomissements d'Anne Desbaresdes et d'Elisabeth Alione... Mais ce n'est pas assez pour Claire qui, faute d'oser tirer dans la rue, massacre le corps de sa cousine, sa double, la sourde-muette; celle-ci, au fond, n'est pas assez intelligente pour l'intelligence qu'elle n'a pas, par là, elle forme avec Pierre — en fait trop intelligent pour l'intelligence qu'il n'a pas — un couple qui figure, au paroxysme, les conventions des rôles

sexuels.

Claire en appelle aussi à une autre figure masculine du texte, un étranger, un ouvrier agricole vivant en marge, Alfonso, qui disparaît au moment de témoigner: figure muette du livre, lui non plus n'«est pas assez intelligent pour l'intelligence qu'il a». Comment Claire et lui pourraient-ils être l'un à l'autre de quelque secours, s'il leur est justement impossible de parler ensemble, par manque d'un langage commun? Ils sont voués à ce «brouhaha silencieux» qui les habite, individuellement et collectivement, sans pouvoir encore inventer de concert. Et, si après son crime, Claire trouve la parole, le temps bref d'un dialogue avec le journaliste-écrivain-enquêteur, cette parole tombe dans le vide, à la fin, quand l'autre part: se dérobe? fuit? Seuls désormais les murs de sa cellule la lui renverront. La folie devient irrémédiable: ne tient-elle pas à une solitude qui est séparation radicale?

Cependant, au fil des œuvres de Marguerite Duras, les situations et les dénouements bougent: il n'y a plus seulement des femmes qui se contentent de «parler (leur) vie comme dans un livre»([7]), d'être muettes ou de délirer, il en est qui s'aventurent avec persévérance vers la découverte d'autres modes de parler, donc de sentir et de vivre; il n'y a plus seulement des hommes privés de «la crécelle théorique»([2]) — condamnés à ce titre par la société —, il en est qui la refusent de façon quasi viscérale. Un dialogue commence à se nouer à partir de leur «brouhaha silencieux» respectif. Le premier de ces dialogues où véritablement ne joue plus, entre un homme et une femme, le rapport de pouvoir entre celui qui sait et celle qui ne sait pas ou ne sait pas savoir, associé à la violence de qui veut extorquer le secret du non-savoir de l'autre perçu comme savoir secret du corps, surgit entre Anne-Marie Stretter et le Vice-Consul. Ces deux êtres également mais différemment perdus — «Ils sont absents, donc rendus à eux-mêmes», est-il dit des acteurs d'India Song —, figurent combien la pensée n'est la propriété de personne, n'a pas de lieu ni de mode réservés. Elle n'a de force que de l'amour né d'une présence des corps si fulgurante que douleur et joie, portés à leur extrême, s'y confondent: rayonne le texte d'*Agatha*. Ces dialogues déroutants, elliptiques, qui apparemment ne mènent nulle part, ébauchent les contours d'un univers encore inexploré.

([7]) *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, p. 88. Cf. p. 93.

«Le silence ici c'est justement la somme des voix de tous, équivalent à la somme de nos respirations ensemble»([2]). Tout ce qui, dans ces œuvres, touche au peuple, à la foule, à l'histoire, passe par ces relations primordiales nouées entre des femmes, entre un homme et une femme, entre une femme, parfois un homme et un(e) enfant. Pour aborder le politique — qu'il s'agisse de la vacance ou de la violence feutrée des sociétés bourgeoises, de l'horreur d'Hiroshima comme des camps de concentration, etc. —, l'écrivaine agit de biais, en mettant toujours au centre une histoire d'amour, sans se soucier de se faire taxer de futilité. Car, de ces relations primordiales, les sociétés vivent, même si elles ne veulent rien en savoir — et elles meurent de les méconnaître([8]).

Il est vrai que Marguerite Duras est passée par la valorisation quasi inconditionnelle de la folie: pouvait-on brûler cette étape, dans les années 50/60, si l'on voulait mettre à nu le caractère mutilant, mais aussi délirant, des discours dits alors de raison qui programmaient ou justifiaient en fait les abominations de l'Histoire comme les mille enfers méconnus de la vie quotidienne([9])? En tout cas, elle n'a jamais mis entre parenthèses la souffrance qu'est la folie: en cette souffrance, elle a vu d'abord un gain par rapport à l'anesthésie, parfois l'hébétude, des individus et des peuples; depuis les *Aurélia Steiner,* elle fait de cette souffrance une force positive qui pousse non seulement à la destruction d'un monde intolérable, mais encore à l'invention dès maintenant de relations différentes comme de valeurs nouvelles.

Les figures féminines demeurent au cœur de ces transformations: si Aurélia Steiner est folle, ce n'est plus d'une folie qui est condamnation, ni d'une folie qui est révolte vouée à l'échec et désir finalement sans issue, comme dans les textes antérieurs, «elle est partie dans la folie. Comme Abraham. C'est quelqu'un qui est parti. Elle ne s'arrête pas»([10]) Pourquoi? Parce qu'elle est «*instruite* de la douleur, Aurélia,

([8]) C'est ce que disent tous les textes de Marguerite Duras, mais avec une force particulière, les *Aurélia Steiner* au cœur de l'Holocauste des Juifs. Elle revendique ce choix, notamment dans «Les yeux verts», p. 23.

([9]) *Marguerite Duras à Montréal,* Editions Spirale, 1981. Non seulement les pages où, comme dans «Les yeux verts», elle évoque ce que fut pour elle le malheur en Asie ou le martyre juif, mais celles (75-76) où elle parle de la vie des femmes de la bourgeoisie.

([10]) «Les yeux verts», p. 89.

et de la joie»([11]). La douleur lui donne «une clairvoyance tuante» sur «la puissance de mort que l'homme peut s'octroyer et sa reconnaissance par nous»([12]) autour de nous et en chacun(e) de nous. La joie, elle, est liée à la puissance d'aimer qui donne accès à une autre intelligence du monde. La joie naît aussi de la libération de «masses fabuleuses de cette énergie»([13]), si longtemps réprimée, «encore enfouie, mais intacte, entière» celle qui habite les femmes depuis 10 ans partout dans le monde, dit Marguerite Duras. Et Aurélia écrit... Selon ce que j'appellerais une éthique de la douleur et de la joie, elle bouleverse, j'y reviendrai, les normes de l'imaginaire et de la pensée: peut-on encore dire que c'est folie?

Les textes durassiens me semblent participer à un ensemble d'initiatives qui, actuellement, remettent en cause ce qui paraissait définitivement acquis. Paradoxalement, raison et folie, théorie et ignorance ou délire, peuvent apparaître, à des moments fragiles mais essentiels de nos expériences, comme les formes mortifères d'un même non-savoir face à l'advenue de nouvelles pratiques de la connaissance qui dépassent ou contournent les systèmes dichotomiques. Ces textes sont de ceux qui font surgir ces instants privilégiés où naît soudain une vision tout autre: un peu comme l'art optique dont Nathalie Sarraute fait métaphore pour dire les brusques déportements dus à l'usage de la parole pour qui écoute ou lit. Comment négliger, par exemple, le rapprochement que fait Marguerite Duras entre «l'obscurité pascalienne» et «l'expérience de la maternité» au lieu de s'en tenir aux lieux communs sur la mystique et l'érotique? «Les choses sont vécues à l'échelle organique, où rien n'est dit, de laquelle on sort forte du silence définissant de tout amour». Les relations inconscientes et conscientes à l'autre comme à soi retrouvent, chez elle, leurs racines corporelles, si souvent niées, méprisées ou perverties aujourd'hui, que vacillent pourtant les images socialisées du corps. On assiste à une autre éthique de la parole qui déploie ailleurs l'exigence de vérité.

«Je ne veux pas être déclarative»([14]): cette phrase est une phrase de

([11]) Idem, p. 66.
([12]) Idem, p. 86.
([13]) *Marguerite Duras à Montréal*, p. 69.
([14]) *Les Parleuses*, p. 184.

poète. Autorise-t-elle à lire les textes durassiens comme la production non maîtrisée d'un savoir maîtrisé par d'autres et que nous n'aurions plus qu'à y reconnaître, si nous en disposons? Nous avons vu que non. J'ai commenté ailleurs l'outrecuidance de ce jugement de Lacan: «Elle s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne»([15]). Les rapports entre théoricien et écrivaine reproduiraient les rapports entre les sexes définis par Lacan — et encore! quand la femme accède au plus haut degré de connaissance qui lui soit concédé... — et, au bout du compte, les rapports entre les sexes tels qu'ils fonctionnent dans la société. Qu'il s'agisse de lectures psychanalytiques ou idéologiques, que l'on mette en avant les notions apprises sur la féminité en général, le discours féminin, la femme bourgeoise, l'œuvre et l'écrivaine bourgeoises, le geste est le même qui refuse à un texte littéraire la puissance de dire autre chose que du déjà connu de soi. Cette relation de pouvoir entre les divers types de discours, que l'on manifeste plus impunément face aux textes d'une femme, devrait faire réfléchir tous les écrivains sur la place étrange qui leur est faite dans le dispositif social de la production symbolique. Et devrait les faire réfléchir le renversement qu'opère Marguerite Duras — et, non moins, à sa manière, Nathalie Sarraute — en affirmant la valeur inégalable de l'écriture dite littéraire pour fracturer les édifices conceptuels, explorer, inventer d'autres modes de penser et dire enfin autre chose. Il faut beaucoup d'humilité pour écrire, déclare Marguerite Duras: il en faut aussi beaucoup pour lire, si l'on ne veut pas vivre dans le déni. Or, il est encore une façon différente d'évacuer la portée des textes durassiens: les louer, parce qu'à faire apparaître le rien, ils ne disent strictement rien, ils n'ont rien à dire que leur musique. Curieusement, le caractère féminin de l'œuvre ou de l'écriture est, là également, fortement souligné.

L'article qui va le plus loin dans ce sens est celui, passionnant par sa sincérité, d'un critique québecois, René Payant. Faisant d'abord réfé-

([15]) Jacques Lacan, «Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol. V. Stein», in *Cahiers Renaud-Barrault,* n° 52, déc. 1965, p. 9. J'ai critiqué cette position dans une communication inédite faite à Cerisy, en 1977, «Ecrire avec Marguerite Duras: une aventure analytique?». Je reprends cette question dans une contribution à un ouvrage collectif à paraître en France aux Editions Tierce et aux Etats-Unis à Indiana Press (titre réservé): «Féminisme et critique littéraire. De l'esprit de discipline».

rence à l'effet merveilleux des contes dits par la mère: *«Anesthésies du contenu,* ces histoires ne sont dites que pour la couleur de la voix, c'est-à-dire pour le timbre», il déclare ensuite: «Les récits de Marguerite Duras ne me semblent «tolérables» qu'à produire *effectivement l'amnésie du contenu».* Certes, il fait sa part à la puissance créative de l'autrice: «La passion telle qu'elle la décrit n'est «acceptable» aujourd'hui que parce qu'elle est *écrite,* parce qu'elle est dominée par le texte. Elle n'est pas l'objet du récit mais ce qui le provoque, le motive, l'engendre. Par un merveilleux renversement, cette force informe le texte. Le thème n'est pas supporté par l'écriture mais dynamise l'écriture». Et tout cela pour aboutir à isoler «la répétition qui plonge le lecteur dans l'atmosphère maternelle, dans un rythme pré-subjectif». Globalement, faut-il conclure que pour un homme un texte de femme n'a valeur qu'à ressusciter «l'impossible voix» de la mère([16])? Et que, par une «merveilleuse» complémentarité, une femme qui écrit n'aurait d'autre désir que de faire passer en contrebande l'impossible mais unique amour pour le fils-lecteur? On court-circuite ainsi ce que pourrait avoir de singulier le travail d'une femme renouant par l'écrit avec la voix de sa mère; on fait l'impasse sur la multiplicité des voix qui construisent les textes, au moins depuis *Moderato cantabile,* voix d'hommes — père, frère, amant, fils? — et de femmes (mère, fille, jeunes filles jumelles qui s'aiment, etc.) —, avec les mille glissements des positions énonciatives qui modulent les thèmes liés à des désirs multiples et instables; on néglige enfin les tensions qui règnent entre les voix, au profit d'une sorte de bercement uniforme. Mais à quel prix cette réduction de la voix de l'écrivaine à la voix de la mère définie selon les conventions les plus plates?

Reprenant au fond la théorie de Julia Kristeva qui fait du texte poétique en général l'alliance conflictuelle du sémiotique — le pur jeu des signifiants, le rythme et la voix situés du côté de la mère — et du symbolique — le jeu de la syntaxe et du sens situé du côté du père([17]),

([16]) René Payant, «L'impossible voix», in *Marguerite Duras à Montréal,* pp. 157 à 169.

([17]) Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique,* Seuil, 1974. Notons cette phrase: «Ce rythme sémiotique interne, indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à la traduction verbale intelligible», p. 29. Ici, l'écrit se réduirait à son espace sous-jacent et même au timbre de la voix qui le porte?

le critique mutile les textes durassiens en les limitant à l'art du sémiotique. La double filiation ou l'androgynie seraient donc réservés aux écrivains mâles? Ici, la voix enchante à condition que la parole s'effondre. Quels présupposés sont donc à l'œuvre? Cette parole ne transmettrait, comme dans le conte, que le système de sens ou les formations mythiques de la collectivité, c'est-à-dire un message par principe paternel? Elle serait frappée radicalement d'interdit, laissant aux seules modulations de la voix la possibilité de communier dans une passion maternelle et féminine quasi indifférenciée qui *doit* rester énigme pour l'enfant-homme, s'il veut en garder la secrète jouissance? Elle serait par principe encore, incapable de produire autrement du sens et donc d'autres significations — pour tout dire, fondamentalement insignifiante? Soutenir une telle «amnésie du contenu» au profit de la seule «anamnèse» d'une «relation toujours rêvée, revenue», exige que l'on sépare et oppose la forme et le fond. Il faut nier que la force mise à l'origine de l'écriture transforme les thèmes et que des thèmes neufs peu à peu élaborés transforment la force qui «dynamise l'écriture». Une telle conception du littéraire se limite-t-elle aux œuvres de Marguerite Duras? S'étend-elle à toute écriture jugée féminine? Qu'on valorise ce qui d'habitude est dévalorisé ne change rien à la représentation dominante des rôles sexués qui se reproduisaient tels quels en passant de la scène familiale à la scène de l'écriture. Cette question, on peut la poser tout autant à des lectures pratiquées par des femmes qui cherchent, à leur façon, une relation fusionnelle avec la mère: se murmureraient entre femmes, dans la communion consolante des voix et des corps entremêlés, l'éternelle plainte de la douleur énigmatique d'être femme comme la complaisance à incarner ce rien dont rêvent les hommes. Ne peut-on donc échapper à la théorie explicative que pour tomber dans l'extase vague?

Je ne saurais nier le désir de séduction qui habite l'écriture durassienne, mais on ne peut oublier ce que dit Marguerite Duras de son travail comme «fonction d'éloignement du réel», «fonction de modification du réel», «désincrustation de l'expérience de l'imaginaire»([18]): ce travail m'avait frappée au cours de mes analyses du *Vice-Consul*([19]),

([18]) *Marguerite Duras à Montréal,* p. 58 notamment.
([19]) *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Minuit, 77.

comme m'en avaient frappée les résultats: la déstructuration des formations imaginaires traditionnelles et le début de structuration de formations imaginaires différentes. Les contradictions et les hiatus entre les multiples thèmes appelaient à la réflexion collective. Depuis, comment négliger cet avertissement qu'elle lance à propos d'*Agatha* et de *L'Homme assis dans le couloir:* «Ce n'est pas possible que vous ayez vu à travers ce que j'ai écrit les images indépendantes de leur commentaire» ([20]).

Quelles peurs font donc lever ces textes pour que de telles résistances, quasi inconsciemment, leur soient opposées? Ils nous convoquent à lire au lieu même où ils sont écrits, celui que Maud Mannoni appelle «la vérité du désir»: «A l'ordre normatif s'affronte la vérité du désir: cette question est celle de l'analyse, mais aussi celle de la création et invention qui seule peut donner vie au corps sidéré de la pédagogie et de la médecine» ([21]), des institutions sociales comme des productions symboliques, en même temps qu'au corps sidéré par toutes ces présences monumentales. Il n'est pas facile d'écrire et de lire dans le lieu du désir: on peut parler d'une véritable ascèse pour trouver les médiations complexes où les corps soient vulnérables aux mots, les mots aux corps, corps et mots vulnérables aux relations entre les êtres, chaque être vulnérable aux autres...

Or, Marguerite Duras pose d'abord l'irréductible différence des sexes: «On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat» ([22]). L'exigence qu'elle manifeste à l'égard de ses lecteurs et lectrices (spectateurs et spectatrices) est aussi violente pour les deux sexes, mais dissymétrique. Aux femmes, elle demande de quitter le double plagiat où elles se piègent, croyant se rassurer: plagiat de l'autre comme sujet valeureux (jusqu'à l'identification à l'agresseur) et plagiat plus subtil des images intériorisées d'elles-mêmes dont l'autre est le metteur en scène. De dépasser la peur de l'inconnu comme de la riposte brutale de l'autre pour exister en sujet de son propre désir. Aux hommes, elle demande de supporter d'être —

([20]) *Marguerite Duras à Montréal,* p. 39.
([21]) Maud Mannoni. *Le Symptôme et le savoir,* Seuil, 1983,p. 25.
([22]) *Les lieux de Marguerite Duras,* avec Michelle Porte, Minuit, 1977.

plus encore de se faire — l'autre et même l'objet de ce sujet féminin qui émerge en la puissance de son désir. De franchir la peur vertigineuse qui les étreint, eux si assurés d'être *le* sujet et particulièrement le sujet du désir féminin, quand ils se découvrent soudain l'autre de celle dont ils avaient fait l'autre par excellence. On se souvient de ce moment où tout-à-coup l'homme de *La Maladie de la mort* se voit vu par la femme, cette «étrangère»:

> «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, mais le regard.
> Le regard.
> Vous découvrez qu'elle vous regarde.
> Vous criez. Elle se retourne vers le mur.
> Elle dit: ça va être la fin, n'ayez pas peur»([23]).

L'écrivaine appelle les femmes à ne pas se séparer de leur «nuit organique» pour obtenir l'égalité sociale à laquelle elles aspirent légitimement, mais où elles seront inévitablement «flouées», selon la formule de Simone de Beauvoir, si elle est simple assimilation au modèle masculin. «Le rôle d'amour qui a été le malheur de la femme est maintenant son terrain de départ»([2]). Toutefois, cette réaffirmation de l'amour comme valeur féminine méprisée chez un homme, ne saurait suffire à dire la nuit organique. «J'ai peur de moi depuis la puberté»([24]), reconnaît Marguerite Duras: cette peur naît du bouleversement d'un corps qui vous échappe, sans moyen de comprendre. Il y a de très belles pages de Simone de Beauvoir, dans *La Force de l'âge*([25]) sur l'effondrement de toute image idéalisée, volontariste, «optimiste» de soi, quand le corps, menant sa vie autonome, frémit au frôlement d'un inconnu. Là où un homme exulte de se sentir sexuellement puissant, une femme ressent la dépendance, la dépossession de soi, à la limite la prostitution, ce que la réalité quotidienne des rapports entre les sexes lui enseigne depuis l'enfance. Or, cette «dégradation» est associée à la déchéance que représente pour elle sa dépendance affective à l'égard de Sartre et au vide de son être dû à l'oiseveté. On repère les ingrédients fondamentaux des romans de Marguerite Duras. Mais, elle, loin de

([23]) *La Maladie de la mort,* Minuit, 1982, p. 25.
([24]) *Les lieux,* p. 28.
([25]) S. de Beauvoir, *La Force de l'âge,* Gallimard, 1960, pp. 67 à 70.

chercher à reconstruire les défenses qui peuvent assurer une façade d'indépendance, explore «l'enfer». Elle nous contraint, pour aller vers la liberté, à retraverser, avec «une clairvoyance tuante», l'horreur de la perte, de la déréliction, du masochisme, de la crise suicidaire: tout ce qui résume l'amour en termes de passivité et d'absence à soi. Davantage, elle lève peu à peu le tabou sur la violence agressive qui nous habite et dont nous ne voulons rien savoir. Désir de tuer pour exister *(Aurélia Steiner)*, de détruire le sexe que l'on désire en le corps de l'autre *(L'Homme assis dans le couloir)*, de blesser l'autre d'une parole définitive qui l'exécute *(La Maladie de la mort)*, de massacrer tous ceux qu'on aime, y compris soi-même, et c'est l'interview de Montréal([26]). La mise au monde d'un(e) enfant est victoire payée de la mort de la mère et du père *(Aurélia Steiner)*, est «assassinat d'enfant», «cris d'égorgé» de quelqu'un «qui ne veut pas» *(Les Lieux)*, mutisme sauvage devant l'abandon du père *(L'Amour)* ou le rejet de la mère *(Le Vice-Consul)*. La violence déferle, dont on ne sait plus si l'on en est la victime ou l'actrice... Voilà ce que recèle la nuit organique: le seul salut est de parvenir à le symboliser en mots, en phrases, en récits qui fassent sens dans la parole commune, qu'elle en soit bouleversée.

Marguerite Duras écrit *entre* cette expérience vécue et l'entrée dans une pratique littéraire qui privilégie «l'indécence» seule capable de porter la parole vraie d'une femme. L'entreprise est longue. Ainsi déclare-t-elle à une autre femme (à elle-même comme autre?):

> «En somme, on part avec une méfiance de soi, avec une culpabilité, on part pour écrire avec des petits bagages de quatre sous, que les autres ont ficelé pour vous. On ne part pas dans la liberté. Il faut se faire confiance. Vous faites bien confiance à l'amour, vous faites confiance au désir... et puis, vis-à-vis de vous, vous êtes pleine de méfiance, pourquoi? Ce n'est pas juste. Moi, je me fais confiance comme à une autre. Je me fais complètement confiance»([27]).

En fait, elle écrit — et nous la lisons et l'interprétons — dans le tremblement entre «Je suis sûre de moi» et «Je suis dans un doute abominable»([28]). «Amnésies» et «anesthésies» sont toujours vivaces

([26]) *Marguerite Duras à Montréal*, pp. 65 sq.
([27]) *Les Lieux*, p. 32.
([28]) *Les Parleuses*, p. 197.

devant «l'intolérable», mais c'est contre elles que se font l'écriture et la lecture.

A ce doute abominable, Marguerite Duras veut faire accéder les hommes qui la lisent. Ceux qui l'intéressent acceptent de voir leur parole minée, contaminée ou contrariée par celle de l'autre. Ils désirent — au moins, ils assument — la déconstruction, la dépossession et même la défaite des privilèges qui les accablent, voire les mutilent d'une part essentielle d'eux-mêmes: leur propre nuit organique. Celle qu'ils ont oubliée ou dont ils sont privés, car, si leur sexe est surinvesti de valeur symbolique et de pouvoir, au point de faire perdre de vue qu'il est tout simplement de chair, leur corps — sous l'aspect méprisé de «la chair», selon la formule sartrienne — est culturellement mis au compte de leur mère et des femmes en général. L'homme, au sens idéologique du terme, fourgue son corps aux femmes comme il «fourgue» sa douleur, «la rejette hors de lui dans des manifestations ancestrales et qui sont ses reports reconnus, la bataille, les cris, le déploiement des discours, la cruauté»([29]). Il laisse aux femmes le poids de vivre de l'intérieur toute la souffrance humaine.

Pour retrouver leur nuit organique, les hommes doivent retraverser «la maladie de la mort»: celle qui pousse le criminel de *La Nuit du chasseur*([30]) à tuer «à force d'enfantements et de corvées, de misère» sa femme «comme non avenue» et ses propres enfants afin de tout posséder; celle de *L'homme assis dans le couloir* qui pleure sur le corps de la femme qu'il a peut-être tuée, pour avoir pris au pied de la lettre sa demande de mort si conforme à son propre fantasme; celle qui fait pleurer un homme «de ne pas imposer la mort», quand il croit pleurer «de ne pas aimer»([31]). Le chant d'une vieille femme et, à travers la «noirceur» de l'adulte, ressurgit un désir d'enfant: «Tout à coup, son crime paraît relever du caprice d'une gourmandise insatiable, de l'obstination d'un enfant»([30]). Sera-t-il libéré de «son poids d'insanité»? Mais la jeune femme achetée par un homme pour lui apprendre à aimer un corps de femme, s'endort pour ne pas entendre des récits d'enfance qui servent d'alibi mensonger. Elle s'endort pour «se repose(r) de (lui), de la mort», elle s'endort d'ennui... ([31]). Alors peut-être commence à se

([29]) «Les yeux verts», p. 87.

([30]) «La nuit du chasseur», commentaire du film de Charles Laughton dans «Les Yeux Verts», pp. 60 à 63.

([31]) *La Maladie de la mort* 1) p. 48; 2) p. 51; 3) p. 56.

ressentir le manque de l'autre qui est manque d'aimer. L'abominable solitude provoque la panique, quand l'autre échappe dans la mort, le sommeil, la dérobade, le silence ou une obéissance si parfaite qu'elle touche à l'indifférence. Un homme découvre sa faiblesse, sa dépendance, son besoin d'aimer et d'être aimé, son insuffisance, sa passivité, sa contingence... Peu à peu émerge une autre figure masculine qui accepte de porter aussi en son corps la blessure de la différence des sexes: contrairement à l'homme de *La Maladie de la mort,* un homme pleure désormais sur «l'admirable impossibilité de rejoindre (la femme aimée) à travers la différence qui (les) sépare»([31]). Il possède, à son tour, l'intelligence de la douleur et de la joie. Le marin des *Aurélia Steiner,* l'homme de *Savannah Bay,* le frère d'Agatha, comme déjà autrefois le vice-consul.

L'issue de ces deux cheminements n'est jamais assurée. Est encore moins assurée la rencontre entre les deux. Pourtant, les dialogues durassiens, comme les monologues où l'autre est omniprésent, manifestent la puissance féconde de ces épreuves de vérité. On peut alors accepter la phrase de Georges Bataille soutenant que «l'érotisme de l'homme diffère de la sexualité animale en ce qu'il met la vie intérieure en jeu»([32]): à condition d'entendre par «homme» les deux sexes et d'écouter cette version au féminin non prévue par nos éroticiens.

Loin de confirmer la croyance en un accord fondamental entre l'activité sadique de l'homme et la passivité masochiste de la femme, les œuvres de Marguerite Duras mettent en scène et en mots un désir bien différent. Celui, par exemple, dans *Le Navire Night,* d'une femme qui mène le jeu, égare l'autre, voit sans être vue, s'éprend d'une poitrine découverte par une chemise, envoie de l'argent — et l'homme suit, parce qu'il y gagne quelque chose dont il ne sait rien encore. Celui qui entraîne une femme, entre l'exhibition de son sexe et sa demande de mise à mort, à saisir le sexe d'un homme pour le plonger dans une jouissance où il est dépossédé de lui-même — «La tête du corps emportée gémit, jalouse, délaissée» —, crie du plaisir subi sans pouvoir «arracher de cet endroit» la femme, car «il n'en a plus la force et elle, elle ne veut pas laisser», se plaint d'une «plainte presque enfantine mais qui devient si douloureuse, tant, que la femme doit lâcher prise»,

([32]) Georges Bataille, *L'Erotisme,* Gallimard, 1957.

elle qui caresse, «les dents prêtes», puis, quand enfin «il se prête à son désir autant qu'il lui est possible», «crie doucement une plainte d'intolérable bonheur»([33]). Malgré les dénégations([34]), cet échange ou cette réciprocité des rôles est jugée obscène parce qu'elle fait peur: or, qu'il s'agisse de la réalité sociale ou ici de textes, la femme ne tue pas dans la scène érotique. L'amour — ou la culpabilité? — l'arrête. D'où vient alors l'angoisse, sinon de ce constat: hommes et femmes, «nous sommes irréconciliables, nous essayons toujours, depuis des millénaires, de nous réconcilier. Cela à chaque amour»([35]). Toute œuvre de Marguerite Duras, plus encore, la succession de ses œuvres inscrivent cette quête incertaine d'un lieu-moment de réconciliation où chacun(e) aimerait enfin en l'autre «son image inversée», «son contraire», «son antidote», «son enfer». «Et c'est ça l'immensité de la richesse»([35]).

La cruauté existe, existent «les données abominables de la séparation irrémédiable entre les gens»([36]), seule a valeur d'espoir la tendresse qui soudain rayonne entre une femme et un homme. Même fugitivement. Elle seule est signe de plénitude. Hommes et femmes dialoguant à l'intérieur des textes, lectrices et lecteurs dialoguant avec les textes et ensemble autour d'eux, partageraient cette conviction de l'écrivaine: «Je ne crois pas séparer, faire d'étanchéité véritable entre l'amour qui ne serait rien, s'il n'était accompagné d'intelligence, et ce que j'appelle l'intelligence de l'amour»([37]). Or, on sait qu'il n'y a rien de plus obscène, dans notre culture, que de parler d'amour: l'intelligence y est généralement associée à la violence, au mépris ou au désabusement. Le reste est taxé de sentimentalité bête. Marguerite Duras, en osant «tout ce qui peut aller à l'encontre de la mort»([38]), ose cette obscénité. Elle

([33]) *L'Homme assis dans le couloir,* 1980, pp. 26 à 31.

([34]) Quelle femme ne connaît pas la réponse masculine à ses protestations contre les agressions qu'elle subit dans les lieux publics? J'aimerais bien, dit l'homme moyen, qu'une femme me palpe dans le métro... Des femmes ont essayé: elles ont rencontré l'incrédulité et, sinon, la panique, la fuite ou une riposte violente. C'est qu'elles ne répondaient pas au schéma prostitutionnel de l'invite, mais affirmaient un désir autonome non dénué d'agressivité...

([35]) *Marguerite Duras à Montréal,* pp. 60-70.

([36]) «Les yeux verts», p. 23.

([37]) *Marguerite Duras à Montréal,* p. 49.

([38]) Idem, p. 70.

ose *écrire* la figure virile dont elle rêve : cette figure est du côté de la vie, donc de l'amour et de la fragilité qu'il suppose, non du côté de la mort, c'est-à-dire de la haine liée au sentiment de toute-puissance.

J'écris ailleurs([39]) les relations de certains textes de l'autrice avec ce qu'on appelle le genre érotique ou pornographique actuellement ; avec ce que cela suppose de misogynie avouée et inavouable. Je voudrais ici approfondir ce qu'exige et ce à quoi conduit une autre logique des rapports entre les sexes, celle fondée sur le choix de l'amour. Il convient toutefois de souligner auparavant combien ces textes nous éloignent de conflits purement socialisés et donc superficiels. Lorsque l'écrivaine déclare que le geste d'écrire n'a de sens qu'à atteindre « la zone indifférenciée de moi-même, où je reconnais sans jamais avoir vu, où je vois sans comprendre »([40]) ou « l'anonymat à soi-même que l'on recèle »([41]), il faut la prendre au pied de la lettre et faire à son tour ce voyage. L'angoisse profonde que suscitent ces œuvres tient à ce travail de désymbolisation qui nous prive de nos repères, même détestés, pour nous perdre dans des lieux incertains : comment conserver le sentiment de son individualité — et notamment de son identité sexuelle —, lorsque s'effondrent toutes les représentations de soi, sous le coup de ces « humeurs du corps » dont parle Simone de Beauvoir : « Leur violence submergeait toutes les défenses »([25]). Cet effondrement nous dévoile à nu un corps pulsionnel qui n'est plus ni de l'un ni de l'autre sexe, mais qui crie la demande de l'autre, le besoin de satisfaction, l'envie de détruire, la dévoration, la passivité source de béatitude, un corps étrange sinon étranger... Là, il n'y a plus personne. Et paradoxalement, cet effondrement offre la seule possibilité de passer de nos identités figées à des identités vivantes. L'éthique durassienne exige que l'on accepte de tout perdre pour peut-être gagner quelque chose : elle repose surtout sur la reconnaissance que ce que l'on perd n'est rien, vérité difficile à admettre par les femmes, mais bien davantage par les hommes. Ils ont encore aujourd'hui plus de peine à vivre dans « un état sans définition »([42]) que les femmes — et pour cause. Découvrir en soi

([39]) « La mort d'une érotique », in Cahiers Renaud/Barrault, sept. 1983.
([40]) *Les Lieux*, p. 59.
([41]) « Les yeux verts », p. 8.
([42]) Idem, p. 82. A propos des événements de 1968, ce qui n'est pas indifférent.

une «énergie neutre, à venir, blanche»([43]), quasi indifférenciée, afin d'élaborer, à partir d'elle, de nouvelles différenciations, suppose l'abandon de nos croyances les plus intériorisées. L'individualisation reste toujours à faire: les femmes, par expérience concrète, disposent de ce savoir-là.

Pour terminer, je voudrais condenser et poursuivre les analyses, proches des textes, que j'ai tentées du *Vice-Consul*([19]), de *Césarée*, des *Mains négatives* et surtout des *Aurélia Steiner*([44]). Je percevais les ébauches d'une autre logique symbolique des rapports entre les sexes, à travers le travail, au cœur du langage, d'un imaginaire capable de défaire les leurres pour inventer. Les *Aurélia Steiner* marquent, à mes yeux, une étape essentielle, dans la mesure où la Société et l'Histoire ne parviennent plus à faire échec aux désirs et aux valeurs obstinément affirmées contre elles par des individus, mais se trouvent au contraire mises en échec. Ces désirs et ces valeurs sont produits par une figure féminine, la première de toute l'œuvre à passer sa vie à *écrire*. Or, bouge la constellation familiale — les relations entre sexes et générations — fondement de notre pacte social. *Savannah Bay* et davantage *Agatha* approfondissent cette recherche d'une autre logique — d'une autre «algèbre», pour reprendre la formule du *Ravissement —:* le paysage imaginaire et symbolique de notre culture en est métamorphosé. Et voilà que, réfléchissant avec ces textes, je lis cette phrase d'un interview à propos d'*Agatha: «*C'est comme une sorte d'exposé de principe, d'une logique implacable dont l'objet serait, par exemple, une nouvelle étape de l'être, de l'être aimant»([45]).

Les trois *Aurélia Steiner,* j'ai pu dire qu'une femme y passait de «l'écriture de l'histoire d'une écriture» à «l'histoire de l'écriture d'une histoire»([44]): la force qui entraîne est le désir douloureux pour un homme disparu, un homme de nulle part, un inconnu qui doit demeurer inaccessible pour qu'écrire ait lieu. Ce qui est perdu, c'est une proxi-

([43]) *Marguerite Duras à Montréal,* p. 69.

([44]) «L'offrande d'Aurélia Steiner au dormeur millénaire», in *Didascalies,* Bruxelles, n° 3, avril 1982, pp. 39 à 48. «Les enjeux de la nomination chez Marguerite Duras: quand *je* s'appelle *Aurélia Steiner*», communication au colloque du centre de sémiotique d'Urbino: «le nom propre», juillet 1982.

([45]) *Marguerite Duras à Montréal,* p. 57.

mité totale des corps: «On dit que c'est dans ces crématoires, vous savez, vers Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien... Comme si cela était possible». Et pourtant, pour pouvoir dire «Je ne vous sépare pas de votre corps. Je ne vous sépare pas de moi», il faut abandonner à la mort le «chat qui fait peur, il crie, il est perdu, il veut appartenir, et moi, je ne veux plus». Désormais, c'est uniquement «par ce chat maigre et fou, maintenant mort», «par cette blancheur blanche, ce brouillard infini que j'atteins votre corps». Car écrire, qui se confond ici avec exister, se joue *entre* la passion de vivre ou d'avoir vécu «cet amour que j'ai pour vous; entier. Terrible», de «rejoindre cet amour» et celle de «venir à bout de cet amour». Que le travail de la symbolisation inséparable d'un travail de deuil, s'opère ici autour d'un corps masculin — d'un homme fait corps —, remet en cause toutes les généralités sur le texte comme corps par définition maternel-féminin([46]).

Comment peu à peu cette figure masculine devient-elle une figure paternelle? Le second *Aurélia Steiner* commence par un paysage de mort: «Une nature géante et sûre, de l'importance d'une différence infranchissable» désunit sans recours «le ciel et l'eau», tandis que celle qui écrit «(se) voit mal dans la vitre froide de la glace, (...) ne voi(t) plus rien d'(elle). (Elle) ne voit plus rien». Le temps d'un vide, et soudain une vision nouvelle: la naissance merveilleuse d'une «couleur», d'une petite mer dans «le tout de la mer», une puissance insoupçonnée dans «une brillance d'organes nocturnes (...), de chair». Aurélia Steiner assiste enfin à l'émerveillement de sa propre naissance avant de pouvoir prononcer son nom qui se révélera être celui de sa mère. De cette symbolisation heureuse, elle prend à témoin le «vous» auquel elle s'adresse. Puis, forte de cette révélation, elle peut se regarder dans le miroir: elle s'y voit à la ressemblance de l'homme comme l'homme à sa ressemblance, elle peut dire: «Je suis votre enfant», «je suis informée de vous à travers moi», «de notre ressemblance profonde devant le hasard du désir»([47]). Peut-on continuer à répéter, sans réfléchir, comme vérité universelle, la formule de Guy Rosolato: «La métonymie

([46]) *Aurélia Steiner* (I), Mercure de France, 1979, pp. 130, 134, 119, 134-135, 131.
([47]) *Aurélia Steiner* (II), pp. 139 à 143.

maternelle se soutient d'une métaphore: le Nom du Père»([48])? A moins de ne s'écouter et de ne se lire qu'entre hommes, en négligeant les femmes qui sont non seulement la moitié du ciel, mais bel et bien la moitié de la terre. Ici, la métaphorisation de la relation avec la mère, qui use en la détournant de l'association codée mère/mer et que supporte un nom commun à toutes les trois, aide à élaborer la métonymie paternelle jusqu'à la relation dans le miroir. Elle aide surtout à retrouver cette métonymie paternelle oblitérée qui fait du rapport entre père et enfant un rapport lui aussi charnel. La rature mortelle s'est dissoute. Liens croisés entre sexes et générations: des échanges se font, infiniment plus complexes que ceux théorisés, comme loi fondamentale, par la psychanalyse qui reprend sur ce point l'idéologie dominante. Une enfant — et pourquoi pas un enfant ? — découvre qu'elle est née de *deux* corps désirants, désirés, pensants et agissants.

Mais qu'entendre par le mot *père* aux connotations si rigides qu'on parle même du *Père?* Ce n'est pas un hasard si, au cours de ces trois textes, le mot n'est pas écrit, sauf à la fin: «Mon père, je ne sais pas qui c'était, probablement un voyageur»([49]), le contraire de l'enracinement d'une lignée. Dans l'imaginaire d'une jeune fille de 18 ans, il ressurgit d'un lointain passé en jeune amant de 18 ans, faisant couple avec une jeune amante de 18 ans, tous deux passionnément épris de leur nouvelle-née, signe de promesse de leur passion. Tous deux ensemble, martyrs de la violence sociale — la persécution nazie — parce qu'ils vivent d'amour et non de haine, meurent pour que survive la nouvelle-née, témoin et porte-parole de l'union de leurs histoires autant que symbole de l'union de leurs corps. Le schéma œdipien classique, dont on nous enseigne qu'il est d'évidence la structure universelle organisant les relations entre sexes et générations, subit ici des transformations importantes: au centre, donc, une fille, et non un fils, appelée à devenir l'héritière de ses parents, leur mémoire et la mémoire de la communauté. Alors, au lieu du parcours fixe qui conduit l'enfant désireux d'être le seul objet du désir de la mère à découvrir que le père est l'objet mais aussi le sujet privilégié de son désir à elle, au point de se vouloir désormais, par identification, le sujet du désir de toute femme, un parcours ni analogue, quoique biaisé par la différence des sexes, ni

([48]) Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique,* Gallimard, 1959.
([49]) *Aurélia Steiner* (III), p. 186.

simplement inversé. A la place, d'abord une intelligence de la réciprocité des désirs dans le couple: «Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard» sur «le rectangle blanc dans lequel il meurt»([50]), écrit-elle à la mère, en même temps qu'elle récite les cris «d'amour fou» du pendu pour son amante agonisante: égale douleur de l'irrémédiable séparation. Ensuite, une intelligence différente des rapports entre parents et enfant: si la mère protège de son corps la nouvelle-née couchée à ses côtés, le père, lui, convoque l'univers entier à sauver-nourrir l'enfant qu'il appelle du nom de son amante, Aurélia Steiner: reconnaissance de la valeur inestimable du corps féminin, ce corps qui lui manque, comme de la valeur du corps de la petite fille qui lui révèle son propre corps devenu autre: elle portera «le devenir nouveau de l'histoire»([51]) des deux inséparablement. Du désir du père comme homme *soumis* à la différence des sexes et à la procréation, il n'est guère question d'ordinaire: ici, cet inconnu apparaît contre l'image du père associé au pouvoir criminel, celle que Marguerite interprète dans le film de Charles Laughton([30]).

«Une autre étape de l'être aimant»? Une figure d'adolescent fort de «la grâce insaisissable de l'enfance» qui est amour, démuni devant l'énigme du désir qui l'emporte. Aurélia Steiner ne choisit pas ses amants selon le modèle conventionnel du Père, elle construit au contraire la figure ancienne à partir des amants rencontrés. «C'est tremblante du désir de lui que je vous aime. Je les rassemble à travers vous et de leur nombre je vous fais». Entre l'inachèvement de l'enfance et la maîtrise censée caractériser l'âge adulte, la figure paternelle est forte de sa fragilité, de ce savoir profond de n'être rien sans l'autre: «Par la longueur et la gracilité adolescente du corps que je vous vois, par la maladresse de votre approche, l'impatience douloureuse, et parfois, les larmes, et parfois aussi ces appels à l'aide au bord du plaisir, il n'y aurait pas si loin entre eux et vous»([52]). Comment ne pas songer à *Agatha* où la sœur peut déclarer au frère: «Je ne savais plus rien d'aimer depuis notre séparation. Il (l'amant, certes pas le mari) me rend à vous». Ce qui l'émeut, c'est justement ce «corps encore maladroit, comme non encore délié (...) comme encore faible on dirait», un corps

([50]) *Aurélia Steiner* (II), pp. 188-189.
([51]) *Agatha* p. 35.
([52]) *Aurélia Steiner* (II), pp. 157 et 143.

appelé à devoir encore grandir, encore devenir»([53]). On ne peut plus parler d'une sorte de structure causale qui informerait l'avenir, de la fatalité d'une répétition sans fin, mais d'une recréation de passé à la lumière du vécu actuel. Un tiers — un autre homme ou une autre femme, ou les deux, selon le «quadrilatère», figure essentielle aux œuvres durassiennes, est nécessaire aux retrouvailles qui sont trouvailles. Je ne peux donc me contenter de la formule de «l'amour délégué»([54]) qui reprend, en version féminine, la notion de la métonymie du désir si chère aux lacaniens. J'entends quelque chose de plus: «Aucun amour ne tient lieu de l'amour», tout amour vit de nourrir de ses insuffisances et de ses conflits inévitables une représentation idéalisée — quasi absolue — de la fusion des différences, en ce sens, le passage d'*Aurélia Steiner* à *Agatha* qui est passage de l'inceste fille/père à l'inceste sœur/frère me semble d'une importance capitale: elle met fin à la hiérarchie des sexes confondue avec celle des âges que maintient fermement la logique œdipienne.

Savannah Bay, une femme dans «la splendeur de l'âge» et une jeune femme qui s'aiment, dialoguent autour d'une «troisième absente» qui peut être la fille de l'une et la mère de l'autre. Femmes non point en symbiose mais «douées de porosité», elles construisent alternativement «ce récit qui porte sur les origines parentales, incontrôlables et mystérieuses de leur amour»([55]). Aucun repère sûr: tout peut être départ d'un nouveau récit, «c'est sur la mémoire défaillante de Madeleine qu'elle bâtit celle de son enfance, celle de sa naissance». Au point focal, l'histoire d'un couple de 18 ans donnant la vie à une petite fille qui est impuissante devant la disparition de la mère dans la mort et l'errance désespérée du père amant... Une musique égarante, seule, demeure, aucune parole. De même, dans les *Aurélia Steiner,* du père, il ne reste que la voix sans parole: «Je construis votre voix. Vous raconterez l'histoire et je n'entends pas l'histoire mais seulement votre voix»([56]). On se trouve devant une triple énigme: l'énigme du désir de la mère, «cette femme inconnaisable, inconnue», celle qui «nous avait appris à nous tenir dans cette merveilleuse négligence de nous-mêmes», celle

([53]) *Agatha*, p. 42 et passim.
([54]) *Marguerite Duras à Montréal,* p. 19.
([55]) *Savannah Bay,* pp. 8, 14, 50, 31, 27.
([56]) *Aurélia Steiner* (II) p. 146.

qui lègue le fils comme frère à la sœur et la fille comme sœur au frère en gage d'amour inaltérable ([53]). L'énigme du désir du père, à travers le châtoiement des figures du jeune pendu, du chat comme du marin qui veulent «appartenir» et subrepticement posséder, du frère qui ne veut pas quitter... On peut dire que le nom donné par la petite fille au chat, «Aranahancha» résume cette énigme du désir masculin et pour une femme et pour lui-même qui en reçoit la révélation d'une femme comme l'inconnu de son propre corps. Enfin, l'énigme du désir en général: «L'amour s'organise dans une équation qui nous échappe» ([57]). A une époque où déferlent tant de discours de savoir sur la sexualité et la différence des sexes, ces déclarations d'ignorance me semblent ouvrir à la liberté.

Agatha transforme l'énoncé du *Ravissement* «gouffre et sœur» en lui superposant «gouffre et frère» et surtout en renversant la formulation: sœur/frère et gouffre. Ce texte pousse à leur terme les thèmes ébauchés dans les *Aurélia.* Ce qui s'affirme d'abord c'est la *ressemblance* des corps, des désirs, des images dans le miroir, des douleurs — «la même fragilité, des yeux, de la peau, la même blancheur» ([58]) —, puis la *connivence* née de la révélation de la différence vécue non pas comme source d'angoisse mais d'émerveillement. Contre la relation verticale entre les êtres qui isole chacun(e) selon l'Œdipe, face à ses géniteurs, s'instaure la relation horizontale de la fratrie si souvent négligée de nos jours, et, avec elle, la seule possibilité pour un homme et une femme de vivre ensemble l'égalité en préservant l'immense richesse de la différence. *Agatha* est pour moi un des plus beaux chants d'amour que j'ai lus. Car la dimension tragique n'en est pas absente: Agatha et, à sa suite, son frère, posent l'interdit au lieu de le subir — et cet interdit maintient de façon paradoxale et l'amour comme impossible et l'amour comme tous les jours quotidiennement vécu au fil des rencontres. C'est nous qui devons assumer la contradiction profonde de nos désirs au lieu de nous en remettre à des lois descendues du ciel de nos sociétés.

«Aurélia Steiner, 18 ans, dans l'oubli de Dieu, se pose en équivalence avec Dieu face à elle-même» ([59]). Une femme qui ne fait pas ce

([57]) *Marguerite Duras à Montréal,* p. 48.
([58]) *Agatha*, pp. 35 et passim.
([59]) «Les yeux verts», p. 75.

geste doublement sacrilège, car, chez Marguerite Duras, Dieu est à la fois Père et Mère, n'entre pas en liberté. Que dire d'un homme ? Faut-il le voir appelé à un triple sacrilège : contre le Père, contre la Mère et contre l'image déifiée de lui-même comme Homme ? Entre la fusion mortelle et la séparation radicale non moins mortelle, Aurélia Steiner choisit la solitude rythmée de rencontres toujours provisoires avec l'autre. Je ne peux accepter le jugement d'Isi Beller qui parle, à son sujet, de « prostitution anonyme »([60]). Ou alors, tout homme qui organise sa vie autour de ces rencontres éphémères est, lui aussi, passible du terme de « prostitué ». Pourra-t-on un jour parler d'une femme libre sans connotations péjoratives à son sexe réservées ? Aurélia Steiner a pris non seulement la parole mais l'écriture, elle l'a prise en son nom et pour dire des choses encore inentendues : fait-elle vraiment pour toutes et tous scandale ?

([60]) « Les yeux verts », p. 57.

Le corps et le texte

Madeleine Borgomano

Je partirai de *trois postulats* — venus d'horizons critiques divers — mais, je crois, non divergents — qui peuvent me permettre de «dire» les relations du corps avec le texte et du texte avec le corps dans l'œuvre durassienne. En m'appuyant — oh! légèrement! — sur la théorie — je n'ignore pas encourir l'accusation d'«imbécillité théorique» proférée par M. Duras elle-même([1]) en même temps que l'accusation opposée — récupération subjective des perspectives théoriques, et d'éclectisme. Mais j'affronte ces risques: dans ces postulats — comme dans toute ma lecture — s'engage fortement ma subjectivité de lectrice: peut-il en être autrement devant le texte durassien qui n'existe que de l'appel urgent à cette subjectivité et à cette activité du lecteur — dans la signifiance produite par cet échange symbolique que devient la lecture?

Le premier postulat pose le texte durassien comme «texte de jouissance», selon la définition de Barthes:

> «Le texte de jouissance», écrit-il, «surgit toujours de l'histoire à la façon d'un scandale (d'un boitement) il est toujours la trace d'une coupure... (et non d'un épanouissement) et le sujet de cette histoire... (ce sujet historique que je suis parmi d'autres) n'est jamais qu'«une contradiction vivante», un sujet clivé, qui jouit à la fois à travers le texte, de la consistance de son moi et de sa chute». ([2])

Je préfèrerai cependant — pour rendre au texte durassien sa spécificité, le dénommer «texte de ravissement», terme où s'inscrivent à la fois

([1]) M. Duras, *Les Parleuses*, 1974, p. 225.
([2]) R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, pp. 33, 36.

rupture et scandale, jouissance et écartèlement et qui, par son ambivalence, atteint, par-delà les corps diégétiques — le corps même du lecteur.

Texte de ravissement désignerait aussi un texte qui échappe, ou tente d'échapper au moins partiellement, au système de la plus-value : j'entends par là un texte qui ne produit pas un surcroît, un supplément de sens, mais qui pratique une sorte d'« échange symbolique » ([3]). Il met en circulation des signes mouvants, décalés de leurs référents, et dont le sens s'annule dans un perpétuel mouvement « symétrique et inverse » ([4]) dont je ferais volontiers la « forme-sens » ([5]) de l'écriture durassienne. Dans cette opération de renversement, il n'y a pas de reste, sauf le vide, et la mort ; mais vide et mort deviennent jouissance, ou ravissement.

Aborder un tel texte entraîne pour le discours critique de grands risques : c'est aussi un « texte intenable », un « texte impossible » :

> « On ne peut parler sur un tel texte » écrit encore Barthes, « on ne peut parler qu'« en lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance ». ([6])

Peut-être ce risque — de répéter un texte déjà répétitif — quoiqu'il enferme dans une critique d'identification, n'est-il pas le plus redoutable. Il en est un autre : celui de refaire du plein là où le texte travaille à faire le vide, de reconstituer un sens arrêté, figé, gelé, là où le texte, en faisant circuler sans cesse des sens mouvants et parfois opposés, les empêche de « prendre », de se pétrifier.

Je dois donc parler au cœur de ces risques et de ces contradictions, et au plus près du trouble ambivalent que provoque en moi la fréquentation de l'écriture durassienne, plaisir violent et ennui profond, fascination doublée d'exaspération : lecture « à corps perdu ».

Car — et ce sera ma *deuxième hypothèse* — l'écriture durassienne est constamment « à corps perdu » : rarement « constative » (M. Duras dirait « déclarative » et devenant dans les moments où elle cède à la tentation déclarative), autre et décevante, elle est essentiellement *« performative »*. Ici, *« dire c'est faire »*, écrire est un acte du corps, qui engage

([3]) J. Baudrillard, *l'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.
([4]) M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, réed. Folio, pp. 49, 50.
([5]) Meschonnic, *Pour la poétique*.
([6]) Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 38.

le corps, et l'entraîne — si l'on reprend tels quels les termes anglais d'Austin — vers la «félicité» ou l'«infélicité».([7]) En témoignant, à l'intérieur même de la diégèse, les mises en scène iconiques de l'écriture, comme l'incipit du *Vice-Consul:*

> «Elle marche, écrit Peter Morgan»

où le chiasme accentue la confusion entre l'écriture et la marche de la mendiante, tandis que la virgule les maintient écartées. Le même Peter Morgan, écrivain délégué, mettant en abyme la fabrique du roman premier, pose l'écriture comme acte de désir, voire de salut:

> «Peter Morgan est un jeune homme qui *désire prendre* la douleur de Calcutta, *que ce soit fait,* et que son ignorance cesse avec la douleur prise».([8])

Dans cet acte d'écrire, il s'agit de prendre et d'apprendre, d'aimer et de mourir: la formule leit-motiv «que ce soit fait» désigne ici l'écriture, nomme ailleurs ensemble l'amour et la mort — jamais séparés — on ne peut le rapprocher du lapsus de la parleuse:

> «Faire la mort... Pardon, l'amour»([9])

Le narrateur du *Ravissement* (justement!) porte le nom anglais symbolique de «*Hold*»: il fait irruption — par l'effet du désir — dans le tissu de son histoire, transformant l'infraction narrative — que Genette appelle «métalepse» — en «corps à corps».

Et déjà *Un barrage contre le Pacifique* — roman des origines — origine des romans — introduisait dans le corps de son texte la «lettre de la mère aux agents du cadastre» — écriture maternelle — qui était hurlement, supplication, appel au meurtre — et aussi testament dont la rédaction entraîna la mort. En redoublant cette lettre première (ou primitive?) le roman fait de l'écriture le corps même de la mère.([10])

([7]) Austin, *Quand dire c'est faire,* Seuil 1970. En anglais: *How to do things with words.*

([8]) M. Duras, *le Vice-Consul,* Gallimard, L'imaginaire, 1965, p. 9.

([9]) M. Duras et X. Gauthier, *les Parleuses,* p. 156.«La maternité, très longtemps, dans nos sociétés, les gens se cachaient, les femmes se cachaient quand elles étaient grosses, et même dans les ménages et les mariages bourgeois, il y avait ce préjugé-là qu'on ne faisait plus la mort... l'amour, pardon, avec une femme enceinte».

([10]) M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique,* Gallimard, 1950, réed. Folio, p. 287.

Il ne s'agit nullement de rejoindre ici l'analyse freudienne et fondamentalement masculine — de l'écriture comme pénétration du corps de la mère ([11]) — mais d'une écriture commencée avec le corps de la mère, et qui tend à être un retour dans le corps de la mère — ou de la terre-mère, comme nous le dirons tout à l'heure.

Comme acte du corps de la mère, l'écriture est vouée à l'insuccès et au malheur: l'échec de la mère retentit du *Barrage* à l'*Eden Cinéma,* se confondant avec le hurlement du vice-consul clamant «son nom de Venise dans Calcutta désert», avec les cris vains de la mendiante appelant l'espace-corps de l'enfance; Savannakhet, mutilé ensuite en «Savannah» Bay.

L'écriture «*est cri*»*:* elle renaît sans cesse des cendres de son insuccès et de son refus d'elle-même:

> «Il ne faut pas écrire», dit Anna Marie Stretter ([12]) et Stein, dans *Détruire dit-elle:*
>
> «Avec quelle force,... avec quelle force cela s'impose quelquefois de ne pas écrire. Je n'écrirai jamais de livre». ([13])

Ainsi, le texte durassien — qui malgré tout s'est écrit — se réfléchit dans des cris inutiles, des livres qui ne s'écrivent pas, des miroirs où son corps s'efface — acte réussi qui se voudrait manqué — dans lequel éclatent les contradictions du désir et l'essence même du fantasme: la *méconnaissance.*

Cette écriture, acte qui produit un texte de ravissement, est liée aussi au corps — et ce sera ma *troisième hypothèse,* par son fonctionnement iconique (on reconnaît ici le vocabulaire de Peirce). L'iconicité, surtout diagrammatique, c'est-à-dire relationnelle, remotive, en quelque sorte, le signe, mettant en jeu, à tous les niveaux, la ressemblance. Mais en accord avec le mouvement d'inversion symétrique qui anime toute l'œuvre — et l'annule, ou la renvoie au vide en la faisant se retourner sur elle-même — *l'iconicité* se manifeste ici comme *retournée:* ce n'est pas tant le texte qui a «forme humaine» (comme disait Barthes) que *le corps qui prend la forme d'une écriture:* maigre, blanc dans sa nudité ou revêtu de noir, il se réduit volontiers à l'ossature, voire même aux

([11]) Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse.*
([12]) *Le Vice-Consul,* p. 136.
([13]) M. Duras, *Détruire dit-elle,* Minuit, 1969, réed., 10/18 p. 41.

«traits». Le corps imite l'écriture et ne se dissocie pas d'elle: aussi toute séparation entre signifiant et signifié — quand il s'agit du corps — devient-elle aventureuse: les signifiés flottants — et jamais évaluables d'après aucun «équivalent général» — glissent sous les signifiants, échangent leurs rôles et leurs places comme les personnages des histoires durassiennes. Voire même, comme les événements.([14])

On pourrait aussi emprunter une métaphore à une nouvelle de M. Duras([15]), pour doter l'écriture d'*une force de dévoration*. Comme le boa de cette nouvelle, l'écriture durassienne prend les mots qui servent à nommer le corps — les mots les plus simples — les absorbe et «se les intègre», opérant une véritable «transsubstantiation» (j'emprunte le terme à la nouvelle) semblable à celle par laquelle le poulet devenait serpent. L'opération de dévoration ne laisse rien d'intact: par un usage «poétique» (et en dépit de la pauvreté apparente) les sens se trouvent déplacés, détournés, subvertis, et finalement abolis, comme le disait Blanchot, à la suite de Mallarmé «qui creuse les vers» (et ici la prose) «meurt, rencontre sa mort comme abîme»([16]).

Le texte lui-même révèle son secret, dans *Le ravissement,* précisément, en décrivant ce qu'il advient de la phrase de Lol, l'une des rares phrases de Lol, la «menteuse», la silencieuse:

> «Elle vient de dire que Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. J'entends: «nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs». Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité... L'intensité de la phrase augmente tout à coup, l'air a claqué autour d'elle, la phrase éclate, elle crève le sens. Je l'entends avec une force assourdissante et je ne la comprends pas, je ne comprends même plus qu'elle ne veut rien dire»([17]).

Et c'est par cette abolition que passe justement le *Ravissement.*

*
**

Le *paradigme du corps* durassien est pauvre: le travail du texte est un travail d'«*exténuation*» (Barthes) d'autant plus impressionnant qu'il

([14]) «Des événements à la dérive en quête de personnages auxquels s'amarrer». *Un homme est venu me voir*, p. 256.

([15]) M. Duras, *Le Boa,* in *Des journées entières dans les arbres,* Gallimard, 1954.

([16]) M. Blanchot, *l'Espace littéraire,* p. 33.

([17]) *Le Ravissement de Lol V. Stein,* p. 116.

opère sur un matériau déjà réduit. Mais on est frappé cependant d'une différence: si le corps féminin trouve des mots pour le dire, le texte semble manquer de signifiant pour le corps masculin: silence, vide, forclusion? La place de l'«équivalent général» censé constituer le symbolique est vide — ou presque.

Le corps masculin n'est jamais désigné, ni nommé, ni décrit, et les images de films s'attardent peu sur lui. Les quelques exceptions sont significatives: le corps de Rodrigo Paestra, «l'assassin de l'orage, la merveille», était décrit dans *Dix heures et demie du soir en été,* mais quant il cessait d'être «une forme enveloppée d'un linceul», il devenait le corps disloqué et interdit d'un mort — aussitôt assimilé au corps d'un enfant([18]).

Dans le bref récit érotique *L'homme assis dans le couloir* (1980), le corps et même le sexe de l'homme sont désignés avec insistance: mais le vide du signifiant ne fait que se creuser davantage, et naissent les ambivalences: car le sexe masculin n'est nommé par aucun autre mot que le pronom féminin «elle». On connaît la perversion de la grammaire française qui distingue si nettement le féminin comme genre du féminin comme sexe. Mais quand, pour son unique désignation du sexe masculin, le texte adopte un signifiant féminin — il est difficile de ne pas s'interroger sur cette «inquiétante étrangeté» et de ne pas tenter au moins de la mettre en rapport avec d'autres phénomènes textuels qui permettraient de l'interpréter. Et pour commencer, avec ce mot que le même récit nous offre, quelques pages plus loin, dans un contexte largement surdéterminé — si on veut bien le lire «littéralement et dans tous les sens»: la femme prend ce sexe — toujours appelé «elle» — dans sa bouche:

> «La douceur en est telle que des larmes lui viennent aux yeux. Je vois que rien n'égale en puissance cette douceur, sinon *l'interdit* formel d'y porter atteinte. Interdite([19]).»

Sans vouloir chercher dans «l'inconscient du texte»([20]), il est tentant de rapprocher cette interdiction de celle qui pèse sur un autre répondant de la loi du sens: le nom du père. Le père, on le sait, est rarement

([18]) M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été,* Gallimard 1960 p. 147.
([19]) M. Duras, *L'homme assis dans le couloir,* Minuit 1980, pp. 26, 27.
([20]) J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte,* PUF.

nommé (Lol est la seule femme durassienne à porter le nom de son père — mais ne serait-ce pas parce qu'il est aussi le nom de son frère — et ne peut-on s'interroger sur ce nom de Stein-Pierre?), on pourrait ajouter Michael Richardson «porteur muet du nom du père»([21]). Si le nom du père fait défaut, la figure du père manque aussi: toujours mort depuis longtemps, oublié, occulté, voire déchu comme pourrait le laisser entendre l'interprétation de la scène obsessionnelle du bal. M. Andesmas, lui, n'est plus qu'un père passé, abandonné, condamné à mort, et d'ailleurs largement métamorphosé en femme, dans son corps même([22]).

Au père absent, se substitue le frère adoré — trop adoré — ce qui le frappe d'un autre interdit, celui de l'*inceste*. Que ce soit le frère de Françou, dans *La vie tranquille,* retrouvé écrasé sur les rails comme «un oiseau mort» (premier «trou de chair» au cœur du texte), le frère de Suzanne, initiateur au monde renversé, dans la forêt vierge et dangereuse, dont les paroles sont «le chant même de la virilité et de la vérité», le frère absent de Lol, qui s'appellerait Stein, ou le frère d'Agatha, dont le corps, à peine évoqué est aussitôt chassé:

> «*Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer;* je ne vois plus que vos yeux»([23]).

Mais le désir incestueux réciproque tend à annuler les différences; le brouillage et l'indifférenciation des signifiants, tendent à abolir le sens — au profit d'une indistinction qui débouche sur le vide et la mort. Ainsi, le signifiant absent du corps masculin participe de ce vide central du texte durassien:

> «Ç'aurait été un mot-absence, un mot trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés... manquant, ce mot il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair»([24]).

Le corps masculin, lui, réduit au signifié, a pourtant une fonction: celle du regard. C'est là «sa tâche unique»([25]). Ce regard peut paraître

([21]) M.C. Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé,* PUF, 1981 p. 198.
([22]) M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas,* Gallimard, 1962.
([23]) M. Duras, *Agatha,* Minuit, 1981, p. 15.
([24]) *Le ravissement de Lol V. Stein,* p. 48.
([25]) Ibid, p. 50.

à certains moments un regard doublement structurant — où le masculin se structure, et donne forme et sens au monde — tandis que le féminin — transformé en objet du regard — se trouve passivement exalté mais mis en pièces, donné par morceaux, à la vie ou à la mort.

La voix féminine dans *L'homme atlantique,* déclare:

> «Vous êtes le long de la mer, vous êtes le long de ces choses *scellées entre elles par votre regard*»([26]).

Mais cette interprétation — inquiétante — se trouve aussitôt contestée et contredite, sans qu'aucune dialectique ne permette une harmonieuse synthèse. Marie-Claire Ropars l'a montré en analysant certains plans d'*India Song*([27]). La convergence des regards masculins sur le sein nu d'Anne-Marie Stretter pourrait entraîner une «lecture masculine»: le regard masculin, en découpant le corps féminin, mais aussi en érigeant le sein — objet partiel et symbolique — en nouvel équivalent général semble permettre de rétablir ce sens. Mais le montage, par ses ruptures, vient aussitôt déconstruire ce sens, laissant le spectateur dans la tension non résolue de signifiés opposés. L'écriture produit dans les romans des effets analogues.

Mais ce regard ne suffit pas à donner du sens: dans l'univers fantasmatique des livres et des films durassiens, le regard masculin a besoin d'être doublé, redoublé par un autre regard (féminin tout aussi bien) et pris dans un triangle, où les places et les rôles peuvent permuter à loisir, ce qui interdit l'assignation d'un sens fixe.

Il n'est pas exclu que ce triangle participe aussi de la symbolique convenue du sexe féminin, mais seulement comme connotation: il est d'abord forme (forme-sens) des relations entre les corps.

A la limite, comme dans l'*Amour,* le triangle devient même une pure forme géométrique que dessinent sur la plage les va-et-vient de personnages réduits à des ombres. Le triangle s'arrête aussi: le dernier des personnages, celui sur lequel convergent les regards — celui qui regarde et celui qui regarde l'autre regarder — ne regarde rien, ou plutôt (et c'est toujours une femme), elle fait comme Elisabeth Alione, dans *Détruire dit-elle:*

([26]) M. Duras, *l'Homme Atlantique,* Minuit 1982, p. 14.
([27]) Voir l'analyse *d'India Song,* par M.C. Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*

«Elle regarde le vide... elle regarde bien le vide»([28]).

Tout débouche encore sur le vide, ce «trou de chair». Les regards — projetés de l'«ombre interne» vers «rien» — seraient-ils tous atteints de cette «maladie de la mort» qui sert de titre à l'un des derniers livres?

Revenons au corps féminin — dont le paradigme pauvre et limité — existe cependant dans le texte. Mais il s'agit d'un paradigme en pièces: le corps féminin est donné en morceaux. Bien plus fréquents que ceux qui le désignent dans sa totalité sont les signifiants parcellaires qui nous livrent un corps morcelé, réduit à des objets partiels (et fétichisés?):

— *la chevelure* — depuis la petite natte grise de la mère (toujours elle) jusqu'aux «cheveux noirs teints en noir» de la folle de l'*Amour*, en passant par la chevelure de Tatiana posée sur un fauteuil d'*India Song*, et par les cheveux de la mendiante qu'elle trouve par terre qui «viennent par mèches épaisses» «ce sont des cheveux, elle est devant avec le ventre et la faim»([29]).

— *le ventre*, autre objet partiel coupé du corps, que la jeune fille enceinte «pose à côté d'elle sur les cailloux»,

— *les seins* — ceux encore jeunes et charnus de la mère, ceux «blancs et propres» de l'adolescente du *Boa*, celui d'Anne-Marie Stretter, sous le peignoir noir, sur lequel s'attarde aussi la caméra d'*India Song*,

— enfin les «yeux», toujours clairs, au point de s'effacer, de devenir «trous de chair».

Au morcellement du paradigme correspondent — iconiquement — des scènes représentées de mise en pièces du corps — que ce soit au niveau des fantasmes schizoïdes — comme celui de Françou de *La vie tranquille* qui ne «parvenait pas à rassembler ses morceaux qui trainaient dans la chambre»([30]) ou au niveau des scènes érotiques — comme celle où Jacques Hold cache le visage de Tatiana sous les draps; ainsi «Il a son corps décapité sous la main, à son aise entière»([31]). Ou bien encore — exemplaire — la scène de boucherie dans la cave — où Claire Lannes découpe en morceaux le corps de sa cousine — qui

([28]) *Détruire dit-elle, op. cit*, p. 56.
([29]) M. Duras, *Le vice-consul*, p. 17.
([30]) M. Duras, *La vie tranquille*, Gallimard, 1944, p. 133.
([31]) M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 134.

«était trop grosse et tenait trop de place»([32]) et fait disparaître la tête — refusant de livrer le mot qui permettrait de la retrouver.

Morcelé comme signifiant et comme signifié, le corps féminin semble n'avoir guère de substance propre, pouvoir se dissoudre dans les éléments. Ainsi se confond-il avec le sable — comme la main de Lol — avec la boue — comme les corps des amants de *Détruire dit-elle* qui deviendront «masse de goudron»([33]) dans *L'homme atlantique,* la putréfaction du bonheur des amants([34]) ou le corps de Tatiana, «nue sous sa chevelure noire»:

> «qui se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité»([35])

Mais il peut aussi se pétrifier (comme le corps d'Hiroshima — imprimé dans la pierre — celui de la femme de *L'amour»* «encastré dans le mur», ou ces «mains négatives», dont ne subsistent plus, sur les falaises que le dessin (la pétrification d'ailleurs, ne tient pas compte du sexe — et atteindrait même plus volontiers les corps masculins — le prénom de Pierre — permet le jeu du signifiant —) comme dans *Dix heures et demie du soir en été:*

> «une main de Pierre est partout sur ce corps d'autre femme»([36]).

Avant de faire disparaître les corps, le film les pétrifie volontiers: arrêtant des plans fixes sur des moments ralentis voire figés — construisant des groupes immobiles. Et quand les images des films ont éliminé les corps vivants, reste encore sur l'écran la présence des grandes statues de pierre — pierre menacée elle aussi, atteinte de la lèpre — comme la statue du parc dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert,* ou les statues de *Césarée.*

Avant même d'être ainsi maltraités, les corps féminins se trouvaient noyés dans les eaux de l'indistinction: nous avons vu déjà qu'ils ressemblaient à l'écriture, et lui empruntaient leurs formes maigres. S'il apparaît quelque différence — comme il semble d'abord entre Lol et Tatia-

([32]) M. Duras, *L'amante anglaise,* Gallimard, 1967.
([33]) *Détruire dit-elle,* p. 47.
([34]) M. Duras, *L'homme atlantique,* p. 19.
([35]) *Le ravissement de Lol V. Stein,* p. 116.
([36]) *Dix heures et demie du soir en été,* Gallimard, p. 49.

na par exemple — leur robe noire l'abolit en les rendant semblables: elles se veulent semblables, interchangeables, mal désignées, leur identité est «de nature indistincte».

Prendre la place, remplacer, se mettre à la place (même Claire Lannes la meurtrière demande «qu'on se mette à sa place»): ce sont là les verbes clés du désir et de l'action des personnages féminins; et ce remplacement est littéralement celui d'un corps par un autre corps:

> «Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol *aurait été remplacée* par elle auprès de l'homme de T. Beach, remplacée par elle au souffle près. Lol retient ce souffle: à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, *le sien s'efface,* volupté du monde»([7]).

Voici le désir: il n'est pas de prendre la place, mais d'être remplacée, dans son corps même, et jusqu'à un *«effacement de velours de sa propre personne»*. Le ravissement en passe par là: les corps interchangeables deviennent des signes vides, sans aucun référent assignable, signes flottants, où se confondent le même et l'autre:

> «Moi ou une autre», dit Anne-Marie Stretter([38]).

Morcelé, réduit, dissous, pétrifié, le corps exténué finit par s'effacer: c'est là l'œuvre — destructrice — des images filmiques: le texte écrit, s'il vide le corps, ne le fait jamais entièrement disparaître. Le film mène la destruction «capitale»([39]) à son terme:

> «Faites comme si vous aviez compris que c'était elle, la caméra qui voulait vous tuer», dit la voix féminine dans *L'homme atlantique*([40]).

Il faut le film pour arrêter le sens, pour tuer définitivement Anne-Marie Stretter — et célébrer son deuil. Les films durassiens, après avoir progressivement distancé les corps, en les noyant dans l'ombre — ou la lumière — en les reflétant dans des miroirs où ils perdent leur réalité, finissent par les faire disparaître. *India Song* était encore célébration rituelle du souvenir des corps — déjà donnés comme morts — et incantés comme tels par les voix off — seules réelles — et pourtant «séparées de leurs propres corps». *Son nom de Venise dans Calcutta*

([37]) *Le Ravissement de Lol V. Stein* pp. 49-50.
([38]) *Le Vice-Consul,* p. 111.
([39]) *Détruire dit-elle,* p. 64.
([40]) *L'homme atlantique,* p. 26.

désert, qui reprend et détruit *India Song,* efface jusqu'à leurs traces: un univers désincarné, la voix seule prend la place des corps disparus — et qui ne reparaîtront pas, sinon parfois — dans *Agatha,* par exemple — comme des ombres. Corps privés de voix, voix privées de corps: ici prend place l'aventure exemplaire du *Navire night:*

> «C'est un orgasme noir. Sans toucher réciproque ni visage — Les yeux fermés — Ta voix seule. Le texte des voix dit les yeux fermés»([41]).

Le désir n'est pas mort — mais il se vit hors du corps — *Lahore* (qu'on songe déjà au vice-consul) dans une tension insupportable, par la seule voix, par le seul texte: dans le film *Agatha,* au moment où surgit le mot «amour», les images deviennent images du texte: le texte prend la place du corps.

Ainsi s'achève l'«effacement» du corps plus radical que ne le désirait Lol. Est-ce encore un effacement de velours, ce velours dont il est dit, dans *La maladie de la mort,* «qu'il résiste plus encore que le vide»([42])? La nuit dans laquelle s'efface le corps est-elle la nuit rêvée, celle qui s'ouvre à Suzanne dans l'abri secourable du cinéma, celle de la lecture, puisque «la lecture relève de l'obscurité... de la nuit, si on lit la nuit se fait autour du livre»([42]), celle que Lol ne voulait pas voir finir, celle du Navire Night, ou encore celle qui s'offre à l'homme atteint de la maladie de la mort au fond d'un sexe de femme:

> «Elle ouvre les jambes, et dans le creux de ses jambes écartées vous voyez enfin la nuit noire»([43]).

On est tenté d'interpréter: l'effacement voluptueux sans cesse au bord de se produire ressemble tant au grand rêve archaïque de retour au sein maternel, paradis perdu, aussitôt confondu, d'ailleurs, avec la terre d'enfance, terre-mère d'Asie fantasmée ensemble, dans une fondamentale ambivalence, comme le lieu de tous les délices et de toutes les horreurs, d'où peut-être les corps durassiens tiennent leur proche ambivalence. Partout se glisse l'image effacée des embouchures de fleuves tropicaux, des deltas et des marécages ou s'abolissaient les limites entre la terre et la mer, des grandes forêts dangereuses, où

([41]) *Le Navire Night,* Mercure de France, 1979, p. 31.

([42]) M. Duras, *La Maladie de la Mort,* Minuit, p. 82.

([43]) M. Duras, entretien avec Michèle Porte, publié à la suite du *Camion,* Minuit, 1977, p. 103.

s'inversait et s'annulait le sens, où les poissons nagaient au sommet des arbres dans de grands bassins d'orchidées. De ce pays, noyé au fond du désir, ne provient plus qu'une brume violette, qui précède la mort, mort voluptueuse, où le corps trouve enfin à se perdre en se noyant dans les eaux de la mer, dans les eaux de l'oubli.

Pour rester fidèle au corps textuel, j'ai choisi de m'en tenir à un *«décrire dit-elle»* qui peut paraître frustrant: mais réenfermer le texte ouvert dans les grilles, ce serait refuser le ravissement qui écartèle le sens et nous laisse dans la faille de la frustration et de la jouissance, ce serait aussi échanger l'ambivalence destructive, contre un sens unique, fut-il complexe, retrouver une dialectique, et une totalité constamment refusée.

Des signifiés s'ébauchent, prêts à se raccrocher à quelque référent un peu stable, à s'intégrer dans quelque système. Alors les signes erratiques du corps se fixeraient en symptômes et reconstitueraient des réseaux cohérents, sous l'égide de la psychanalyse, de la sociologie, voire de l'économie politique. Castration, morcellement, fétichisation, forclusion du nom du père, hystérie; mais aussi bien, retournement des perspectives — inversion du féminin et du masculin, remplacement([44])... diagnostics opposés et diagnostics pour quels sujets? à moins qu'il ne s'agisse du sujet lecteur ou spectateur, qui ne sait plus où donner de la tête? On peut évidemment reconnaître dans le corps-texte écartelé, les maladies du corps social; le texte durassien n'échappe pas toujours «aux pièges du miroir»([45]), et le discours critique non plus. Mais les synthèses totalitaires se voient diffractées, réduites à quelques éclats de verre brisé. Les corps en dérive continuent à flotter dans un univers de signes en folie — sans trouver de référent stable. Les signifiés glissent sous le texte durassien comme d'insaisissables poissons([46]);

([44]) M. Duras. *Le camion,* p. 19. «C'est frappant comme la terre cherche à inverser son ordre. Partout. Que dedans à son tour devienne son dehors».

([45]) M.Cl. Ropars, p. 206.

([46]) Nous empruntons au texte durassien l'image des profondeurs marines où se reflète le monde inversé. Forêt de *Un barrage contre le Pacifique,* aussi «étouffante qu'une profondeur marine» (p. 137) — ou *Le marin de Gibraltar,* p. 13 (les poissons dans la Magre) — ou *Les petits chevaux de Tarquinia:* «C'était l'envers du monde, une nuit lumineuse et calme vous portait, foisonnante des algues calmes et glacées du silence. La course des poissons striait son épaisseur d'insaisissables percées» (pp. 153-154).

qu'on les arrête et il n'en reste rien.

C'est pourquoi aussi je me refuse à conclure, préférant rester dans la déchirure du ravissement, même si l'on peut m'accuser de n'avoir pas résisté à ce «plagiat éperdu» dont Barthes signalait le risque.

Sources théoriques, dans l'ordre de leur apparition:

— Roland Barthes: *Le plaisir du texte,* Seuil, 1973.
— Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort,* Gallimard, 1976.
— Henri Meschonnic: *Pour la poétique,* Gallimard, 1970 à 1973.
— J.L. Austin: *Quand dire c'est faire,* Seuil, 1970.
— Shoshanna Felman, *Le scandale du corps parlant,* Don Juan avec Austin, Seuil, 1980.
— Ph. Boyer: *L'écartée, fiction théorique,* «L'instant fulgurant», Change, Seghers, 1973.
— M.C. Ropars-Willeumier: *Le texte divisé,* PUF, 1981.
— Revue Esprit: *Le corps,* numéro spécial, février 1982.

Thèmes et structures de l'absence dans le Ravissement de Lol V. Stein

Béatrice Didier

Le roman s'ouvre sur une absence d'information. Des personnages n'y sont évoqués que pour permettre de confesser une ignorance à leur égard, pour nier aussi qu'ils puissent jamais fournir un renseignement quelconque. «Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans — je ne l'ai jamais vu — on dit qu'il vit à Paris. Ses parents sont morts. Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé» ([1]). Dans ce qui peut apparaître comme une enquête sur le cas de Lol, les témoignages invoqués sont essentiellement négatifs: «Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach» ([2]). A cette négativité du témoignage premier, viennent s'ajouter des formules dubitatives, «Sans doute Lol, comme Tatiana, comme eux, n'avait pas encore pris garde à cet autre aspect des choses: leur fin avec le jour» ([3]). Le lecteur se perd dans cet abîme de négation. «Sans» qui est négatif devrait abolir l'incertitude du mot «doute»; or on sait qu'il n'en est rien et qu'en français l'expression «sans doute» n'exprime pas exactement une affirmation, mais plutôt une opinion avancée avec prudence, sans aucune assurance. Or, cette opinion est elle-même négative, indique l'absence de conscience de ce qui n'est d'ailleurs qu'une cessation, une «fin». Dans toute cette ouverture du roman, se multiplient les interro-

([1]) Ed. folio, 1982, p. 11.
([2]) P. 12.
([3]) P. 20. Voir aussi l'utilisation de «devait» dans le sens hypothétique, p. 12.

gations, sans réponses le plus souvent. A moins qu'il n'y ait une réponse négative. «Où? dans le rêve adolescent? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement rien. Etait-ce le cœur qui n'était pas là? Tatiana aurait tendance à croire que c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas — elle dit: là — il allait venir sans doute, mais elle, ne l'avait pas connu»([4]).

Témoignage donc essentiellement négatif sur ce qui a été un «trou», un vide, une expérience de la négativité, pour le moins une perte de mémoire. Perte de mémoire de Lol, dont on ne peut même pas affirmer qu'elle ait été due au choc de l'abandon, mais qui semblait inscrite, en quelque sorte, dans sa nature, avant la fameuse nuit du bal. Oubli qui portait non seulement sur les êtres rencontrés, mais sur elle-même: «Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion»([5]).

Découverte négative d'un personnage essentiellement négatif qui va se définir, si l'on peut dire, car il s'agirait plutôt d'une absence de définition, par sa négativité même. D'abord cette non-souffrance qui pourrait être une explication, mais qui semble inscrite comme l'oubli, dans le caractère de Lol, avant même la fameuse nuit: «jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille»([6]). Non-souffrance plus paradoxale encore, à mesure que se déroule la nuit: «La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour»([7]). Si, même pendant sa période de prostration, Lol donnera des signes extérieurs de souffrance, ils ne peuvent avoir véritablement un sens, à cause de cette absence première et fondamentale qui est Lol elle-même: «Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet?»([8]). Ce support même de la négativité manque à Lol, si bien que l'on a parfois l'impression que la négation elle-même perd de sa stabilité à ne s'appuyer que sur du vide, et que Lol est beaucoup plus encore, ou plutôt beaucoup moins qu'une non-

([4]) P. 13.
([5]) P. 12.
([6]) P. 13.
([7]) P. 19.
([8]) P. 23.

souffrance, un non-regard, une non-parole. Force est bien de s'appuyer sur cette négativité pour pouvoir l'écrire. La maladie de Lol, ce fut un long silence: «Lol cessa de se plaindre de quoi que ce soit. Elle cessa même petit à petit de parler (...). On lui demandait de faire un effort. Elle ne comprenait pas pourquoi, disait-elle. Sa difficulté devant la recherche d'un seul mot paraissait insurmontable»([9]). La voix de Lol, si elle s'est fait entendre, était une justification négative de sa non-parole.

C'est donc sur cette masse de silence que s'ouvre le roman, un silence dont la négativité a été exploitée jusqu'aux limites du dicible. Sur quoi viennent se joindre des thèmes qui renforcent ce silence, tels la nuit ou l'immobilité. Nuit de bal, certes, mais nuit aussi de la première sortie de Lol([10]), nuit qui figure l'oubli. Silence et vide qui avaient eux-mêmes conclu la nuit fameuse: «L'orchestre cessa de jouer. Le bal apparut presque vide. Ils ne s'étaient pas aperçus que l'orchestre avait cessé de jouer: au moment même où il aurait dû reprendre, comme des automates, ils s'étaient rejoints n'entendant pas qu'il n'y avait plus de musique»([11]). Comble du silence, ce silence que l'on n'entend même pas.

Cette négativité, dans la première scène, n'est pas le seul fait de Lol. Elle frappe tous les personnages que Lol devrait voir. Anne-Marie Stretter est aussi un non-regard, une non-parole. Sa force même est présentée sous une forme stylistiquement négative: «Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien»([12]). La fascination qu'éprouve Michael Richardson est toute négative: «on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson»([13]). Anne-Marie Stretter a promené sur la salle un «non-regard»([14]) qui a entraîné Michael. Plus tard, Michael et Anne-Marie se contemplent, mais «silencieusement»; ils ne savent comment «sortir de la nuit». Cette nuit de la négativité qui ne pourrait finir si n'intervenait un personnage venu de l'extérieur et qui permet le cri de Lol: sa mère.

([9]) P. 24.
([10]) P. 25.
([11]) P. 21.
([12]) P. 16.
([13]) P. 17.
([14]) P. 16.

Marguerite Duras réalise ce tour de force de développer à l'extrême pendant le roman ces éléments de négativité qu'elle avait amorcés d'une façon si saisissante dans l'ouverture. C'est alors seulement que le lecteur pourra en saisir l'importance. Négativité dont il va falloir alors suivre toutes les incidences et jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Elle se développe en effet non seulement dans un réseau de thèmes, une thématique du néant, du vide, de la non-connaissance, de la non-ressemblance, etc. Mais dans l'organisation même du roman, aboutissant, de façon corrosive à la négation de ces structures de base de tout récit traditionnel: l'espace, le temps, le personnage, et finalement, ce qui est encore plus déroutant, l'instance narrative. Au bout du compte ces structures de l'absence, de langage romanesque de l'absence, aboutissent à une recherche-limite de l'absence de langage qui remet en cause bien plus encore que nos seules habitudes de lecteur de roman.

On peut concevoir, en effet, et la littérature abonde d'exemples d'*Oberman* à *Madame Bovary*, une œuvre qui, tout en multipliant une thématique de l'absence et du vide, ne déconstruit pas le roman. A un premier niveau d'analyse, mais que l'on sera vite obligé de dépasser, on peut donc lire dans le *Ravissement de Lol V. Stein* l'histoire d'un personnage amnésique; voir comment la romancière a su tisser un réseau de thèmes de l'absence et de l'oubli. Et d'abord ce silence qui pèse sur l'œuvre. Depuis le cri que nous évoquions jusqu'à cet autre cri qu'elle poussera lorsque s'illuminera la salle du bal (cri d'ailleurs trompeur, fallacieux, comme nous le verrons, car il n'est pas vraiment le signe d'une reconnaissance), entre ces deux cris, s'étend une plage infinie de silence. Absence de bruits et de paroles à donner le vertige. «Qu'est-ce à dire pour elle? D'autres le diraient du moins. Elle différemment, mais elle ne parle pas»([15]). Son silence dans sa maison est tout aussi curieux: «Elle ne bouge pas, absente, elle ne parle pas aux enfants»([16]). Ce silence est le contraire, est aux antipodes de la plénitude; il révèle un manque, un vide; d'autant plus troublant qu'il n'est pas absolument total, qu'il est sans cesse questionné, menacé par une parole qui ne vient pas. «Lol ne dit pas tout»([17]). Tout est là: n'a-t-elle

([15]) P. 60.
([16]) P. 129.
([17]) P. 107.

vraiment plus rien à dire? ou bien faudrait-il qu'elle extériorise on ne sait pas exactement quoi: «si elle allait me poser une question qui ne vient pas» ([18]).

L'absence de parole rejoint l'absence de connaissance, cette ignorance qui circule dans tout le roman et qui frappe successivement tous les personnages. Car personne ne sait, même pas l'instance narrative dont nous aurons plus tard à montrer les ambiguïtés. Cette ignorance est la conséquence du silence, du mutisme des personnages, et en particulier de Lol. « Elle ne pose pas de questions. Comment savoir qu'elle sait? Qu'elle est sûre que je l'ai découverte dans le seigle» ([19]). Le personnage se refuse ses rôles traditionnels. Comment Jean Bedford aurait-il entendu parler de Tatiana: «Lui en avait-elle parlé jamais? elle ne savait plus. Non. Jean Bedford ignorait jusqu'à ce nom» ([20]). Reste à découvrir, par un étrange renversement que cette non-connaissance est la seule connaissance possible. Paradoxe, retournement de la négativité, dont nous aurons à examiner d'autre aspects. L'absence de connaissance devient la présence d'un certain savoir. «Je sais: je ne sais rien» — c'était déjà le pyrrhonisme de Montaigne: peut-on affirmer quelque chose et même son ignorance? Ici, oui, car «ne rien savoir de Lol était la connaître déjà» ([21]). Mais il y a plus: la non-connaissance de Lol devient un révélateur, au sens photographique: elle qui est une figure de l'inconscient, elle révèle aux autres la présence aussi en eux de cet inconscient: «Qu'est-ce que j'ignore de moi-même à ce point et qu'elle me met en demeure de connaître?» ([22]). Questionnement qui se prolonge, qui fait tache d'huile, de Lol aux personnages, des personnages au «narrateur» et enfin au lecteur.

On sent dès lors toute l'importance que prend le thème de la non-vision, de l'absence de regard, ou d'éclairage. Ainsi dans le salon de Lol, où l'éclairage est «insuffisant» ([23]). Il faudrait dire aussi dans cette expression généralisée de l'absence, l'importance de tous ces préfixes négatifs (in-, dé-, etc.). Les personnages se croisent sans se voir. Sur-

([18]) P. 144.
([19]) P. 133.
([20]) P. 69.
([21]) P. 81.
([22]) P. 105.
([23]) P. 90.

tout Lol ne parvient pas à revoir, à revoir cette scène initiale, dont le souvenir est à jamais oblitéré. «Mais la lumière du bal s'est cassée d'un seul coup. Elle n'y voit plus clair. Des moisissures grises recouvrent uniformément les visages, les corps des amants»([24]). L'insuffisance de la lumière dans le salon de Lol devient l'image de cette insuffisance de la lumière dans la mémoire. Tandis que pour Tatiana au contraire, l'image du bal peut être si nette qu'elle oblitère l'image présente «Elle revoit, ne voit pas autour d'elle, une personne présente»([25]). Tout le drame de Lol dans S. Thala, c'est aussi un drame de la vision, ou plutôt de son absence: «Elle qui ne se voit pas, on la voit aussi dans les autres»([26]). Peur des regards «S'ils la voyaient, les hommes de S. Thala, Lol s'enfuirait»([27]). Enfin on sait l'importance de la vue dans la scène centrale du champ de seigle; mais, paradoxalement, ce qui est le plus important, c'est l'absence de vision: que Tatiana ne voit pas Lol dans le champ, que le narrateur ne sache pas si Lol l'a vu, lui, la voyant; mais surtout les pleins de la scène correspondent précisément aux vides de la vision de Lol: les amants «disparaissent un instant assez long du cadre de la fenêtre»([28]). C'est évidemment pendant cette absence que se passe l'essentiel. La fenêtre devient miroir qui ne reflète rien où Lol «devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne»([29]), lieu où se concentre intensément non pas tant la vision, que l'absence de vision.

La découverte d'une ressemblance, point de départ de la reconnaissance a longtemps été un des «trucs» les plus usés de l'arsenal romanesque. Or, ici, ce qui éclate et qui trouble, justement, c'est une absence de ressemblance. L'homme que Lol aperçut dans la rue «ressemblait-il à son fiancé de T. Beach? Non il ne lui ressemblait en rien»([30]). Elle affirmera encore plus tard: «Non, ce n'est pas cela, dit Lol. Vous ne lui ressemblez pas»([31]), déjouant l'interprétation psychologisante banale

([24]) P. 67.
([25]) P. 100.
([26]) P. 54.
([27]) P. 55.
([28]) P. 65.
([29]) P. 124.
([30]) P. 52.
([31]) P. 115.

qui expliquerait l'aventure de Lol, par un désir de retrouver l'image de Michael Richardson. Mais là aussi nous trouvons un des paradoxes du roman : l'absence de ressemblance ne suffit pas à donner l'identité. Il ne suffit pas de ne pas ressembler pour être. Et Lol qui refuse de voir des ressemblances d'un individu à un autre, parce qu'au fond pour elle il n'y a pas d'individu, s'efforce, quant à elle, de ressembler à tout le monde, ce qui finalement est aussi une façon de nier l'identité : « Lol imitait, mais qui ? les autres, tous les autres » ([32]). Il y a chez Lol un désir éperdu d'être le plus banal possible.

Un autre aspect de l'absence chez Lol, c'est l'absence d'utilité, à la fois dans les deux sens : absence de but, attente vaine ; mais aussi absence d'utilisation. « Elle attend en vain, elle crie en vain » ([33]). Toute son existence exprime la vanité d'un geste, d'un effort, d'un sentiment. Elle ne peut faire que de l'inutilisable, et, à ce propos, le dessin qu'elle a conçu pour son jardin est bien caractéristique : « les allées dont aucune ne débouchait sur l'autre, ne furent pas utilisables » ([34]). Sa vie conjugale est résumée d'étrange façon par une suite de négations, fortement exprimées par « sans » : « Ainsi, Lol fut mariée sans l'avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans passer par la sauvagerie d'un choix, sans avoir à plagier le crime qu'aurait été, aux yeux de quelques-uns, le remplacement par un être unique du partant de T. Beach et surtout sans avoir trahi l'abandon exemplaire dans lequel il l'avait laissée » ([35]).

Ainsi Lol a conservé, malgré son mariage et ses trois enfants, une sorte de virginité qui est pour beaucoup dans la fascination qu'elle exerce : « ses cheveux avaient la même odeur que sa main, d'objet inutilisé » ([36]). Cette main, elle a « une odeur fade, de poussière », son visage s'efface, son corps a quelque chose de diaphane, d'irréel. « Ses traits commençaient déjà à disparaître » ([37]).

Aussi notera-t-on l'importance du mot « rien » qui est un des leitmotive du roman, plus particulièrement attaché au personnage de Lol. Ecrire un livre sur Lol, c'est proprement écrire un livre sur rien. Un des

([32]) P. 34.
([33]) P. 51.
([34]) P. 35.
([35]) P. 31.
([36]) Pp. 28-29.
([37]) P. 24.

premiers mots qu'elle prononce dans le roman et qui résonne avec netteté, c'est celui qu'elle répond à Jean Bedford qui lui demande ce qu'elle cherche: «Rien»([38]). Que fait-elle? rien, pas même ces riens qui peuplent la vie des femmes oisives. «Qu'avait-elle fait à ces heures-là pendant les dix années qui avaient précédé? Je le lui ai demandé. Elle n'a pas su bien me dire quoi. A ces mêmes heures ne s'occupait-elle à rien à U. Bridge? A rien? Mais encore? Elle ne savait dire comment, rien»([39]). A S. Thala, elle ne fait pas d'achats. Marguerite Duras a lancé cette formule saisissante, opposant la vie de Lol à celle des autres. «Par des voies contraires ils sont arrivés au même résultat que Lol V. Stein, eux, à force de faire, de dire, d'essayer, de se tromper, de s'en aller, et de revenir, de mentir, de perdre, de gagner, d'avancer, de revenir encore, et elle, Lol, à force de rien»([40]). Le passé, comme le présent, peut se résumer par ce mot: «Rien ne me gêne dans l'histoire de ma jeunesse. Même si les choses devaient recommencer pour moi, elles ne me gêneraient en rien»([41]). Quant à ce que l'on pourrait croire une révélation finale qui la sortirait du rien, qui ferait apparaître son passé comme autre chose que rien, elle n'aboutit toujours et encore qu'à ce mot de la négation absolue, le «nada» des mystiques espagnols ou du nirvana: «rien ne se passe en elle»([42]).

Une des figures romanesques de cet anéantissement, c'est le sommeil, ce sommeil qui envahit la fin du texte, mais qui déjà apparaissait assez tôt. Le sommeil est si lié à Lol qu'elle semble une «dormeuse debout»([43]) pour qui il n'y a guère de différence entre le sommeil et l'éveil. La tentative de voyage à T. Beach se solde essentiellement par ce sommeil, qui peut figurer l'impossibilité de retrouver la mémoire. Sommeil qui va se prolonger et reprendre dans le champ de seigle, et sur lequel se clôt le texte: «Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée par notre voyage»([44]).

([38]) Pp. 44-45.
([39]) P. 60.
([40]) P. 109.
([41]) P. 177.
([42]) P. 33.
([43]) P. 33.
([44]) P. 191, voir p. 162: «Elle vient là pour dormir». Le sommeil est contagieux pour le narrateur: «je dors»; «elle dort toujours» (pp. 182-183).

L'absence de mémoire qui finalement recouvre tout, c'est un des sens (je ne crois pas que ce soit le seul) du *Ravissement*. Aucun souvenir, même imaginaire. «Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Thala»([45]). Oubli qui peu à peu gagne les autres personnages, comme une maladie contagieuse. Même pour Tatiana, menace «l'engluement de l'oubli». Le narrateur s'avoue vaincu: «je n'essaie pas de lutter contre la mortelle fadeur de la mémoire de Lol V. Stein»([46]). Une des images de l'oubli, c'est la glace: «dans l'ignorance, dans la lente quotidienne glaciation de S. Thala sous ses pas»([47]). L'image aussi de la trace perdue, de la trace qui peut-être n'a même jamais existé. Toute la question est là d'ailleurs, y a-t-il une trace que l'expérience finale devrait révéler? «Une trace subsiste, une. Seule, ineffaçable, on ne sait où d'abord. Mais quoi? Ne le sait-on pas? Aucune trace, aucune, tout a été enseveli, Lol avec le tout»([48]). Images de la destruction aussi, du ravage absolu: «De sa folie, détruite, rasée, rien ne paraissait subsister»([49]). Et lancinante surtout, l'image de la mort — qui est plus qu'une image; il y a une continuité de nature entre ce silence, cette absence, de Lol et la mort. Elle semble porter un «deuil étrange»([50]). L'hypothèse que lance la promeneuse en passant devant la maison de Lol: «Morte, peut-être»([51]), le narrateur y répond sous le registre de la métaphore, lorsqu'il prétend qu'il faut «ouvrir les tombeaux où Lol fait la morte»([52]). Mais ce sommeil final n'est-il pas à son tour une figure de la mort?

Il y a davantage dans le *Ravissement* qu'une thématique, extrêmement ramifiée, de l'absence sous toutes ses formes; l'absence mine les structures romanesques elles-mêmes; et c'est en quoi ce roman est profondément original. Certes le «nouveau roman» a systématiquement exploré ces phénomènes de déconstruction. Il semble pourtant que le *Ravissement* ait su dépasser les modes pour créer d'une façon très

([45]) Pp. 43 et 48.
([46]) P. 182.
([47]) P. 61.
([48]) P. 181.
([49]) P. 77.
([50]) *Ibid.*
([51]) P. 38.
([52]) P. 37.

surprenante, des structures d'absence — ce qui ne veut certes pas dire une absence de structures. Ce phénomène d'absence va opérer à tous les axes de la construction romanesque: l'espace, le temps, le personnage et finalement l'instance narrative elle-même.

L'espace est décrit par le mouvement des personnages et par tout un système de métaphores qui double en quelque sorte le mouvement «réel» dans cette réalité illusoire du roman. Or la distinction traditionnelle entre ces deux formes de l'espace romanesque s'efface le plus souvent. L'espace dans lequel Lol erre ou s'enferme est avant tout son espace psychique dont S. Thala, par exemple, n'est qu'une figure. Lol vit dans un espace qui n'a pas une véritable consistance. Elle habite un «domicile illusoire» ([53]). Ce même vertige qui l'a prise devant l'espace de la salle de danse, au commencement, elle le retrouve devant tout espace. C'est ce qui explique que son salon apparaisse «impossible à meubler» ([54]).

Ce drame de l'espace peut figurer à la fois la folie de Lol, mais plus précisément cette absence de possession: Lol ne peut ni posséder ni être possédée. Ce que Marguerite Duras exprime en termes d'espace: «L'approche de Lol n'existe pas. On ne peut pas se rapprocher ou s'éloigner d'elle» ([55]). Voilà qui doue définitivement d'un caractère illusoire tous les mouvements des personnages dans le roman, dont elle est le centre absent, le centre qui est à la fois partout et nulle part — davantage, je crois, nulle part. Quand J. Bedford l'a rencontrée, «elle n'allait pas dans une direction précise». Son regard ne parvient pas à indiquer une direction que ses pas ne tracent pas non plus; elle «regarda de l'autre côté du boulevard (...) mais ne le désigna pas» ([56]). Peut-on dire que le champ de seigle fournit finalement un ancrage à ce personnage qui fait basculer tout le roman dans cette absence des dimensions temporelles habituelles? On en doutera, dans la mesure où Lol refuse cette conscience de l'espace qui est le moyen pour le romancier de lier espace et personnage. «Elle est là sans idée d'y être» ([57]).

([53]) P. 85.
([54]) P. 82.
([55]) P. 105.
([56]) P. 26.
([57]) P. 62.

Le champ de seigle ne figure pas vraiment un espace ouvert; le centre, déplacé de ce champ, n'est-ce pas la chambre fermée où se trouvent Tatiana, son amant et le désir de Lol? Lol recherche un espace fermé, celui de la salle de danse du casino — si elle recherche quelque chose. Si bien que les deux formes d'espace que l'on rencontre dans le roman sont curieusement et paradoxalement les mêmes. Il y a, en effet, l'espace de l'errance, de la promenade sans but qui a priori semblerait un espace ouvert; et puis l'espace de l'enfermement, enfermement dans la salle de casino, dans la chambre, dans la folie; mais l'espace est finalement le même, ni ouvert, ni fermé, puisque la folie est à la fois errance et enfermement, promenade sans fin d'une emmurée — je prononce le mot de «folie», faute de mieux, mais je sais bien que dans cette absence généralisée, le mot qui pourrait désigner l'état de Lol, lui aussi, est absent, que «folie» n'est qu'une approximation qui fausse considérablement les choses.

On en vient donc à cet espace paradoxal qui est à la fois fermeture et vide illimité. Espace saisissant et insaisissable que le narrateur voit se former autour de lui: «Nous sommes enfermés quelque part. Tous les échos se meurent. Je commence à voir clair, petit à petit, très très peu. Je vois des murs lisses qui n'offrent aucune prise, ils n'étaient pas là tout à l'heure, ils viennent de s'élever autour de nous. On m'offrirait de me sauver, je ne comprendrais pas. Mon ignorance elle-même est enfermée»([58]). Le narrateur risque d'être pris, piégé dans l'espace de Lol, cet espace qui finit par enserrer tous les personnages et qui est à la fois errance et emprisonnement, fermeture d'un vide qui ne cesse de se creuser. Rêve que la scène du bal se referme à jamais sur Michael, Anne-Marie et Lol, ou que la chambre de l'hôtel se referme sur Tatiana, son amant et Lol? «Et cela recommence: les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls»([59]). Le pélerinage final au Casino, ce sera la vision de tant de «salles désertes aux fenêtres fermées»([60]), qui elles-mêmes ne font que précéder l'apparition de cette salle tant attendue et qui devrait figurer un paroxysme, mais ne figure que le manque de ce

([58]) P. 118.
([59]) P. 47.
([60]) P. 179.

paroxysme. «Concentriquement des tables entourent une piste de danse. D'un côté il y a une scène fermée par des rideaux rouges, de l'autre un promenoir bordé de plantes vertes»([61]). Voilà donc réunis la fermeture et l'errance mais dans un lieu où Lol ne pénétrera, ne peut pénétrer. L'espace du roman se résume finalement en cette scène fermée, où il est impossible de rejouer le psychodrame initial([62]).

Tout est donc définitivement scène vide et fermée pour Lol. Déjà sa maison: «La maison, l'après-midi, en son absence, ne devenait-elle pas la scène vide où se jouait le soliloque d'une passion absolue dont le sens échappait»([63]). Or, elle est toujours absente, même quand les autres personnages croient la voir, même à d'autres moments que l'après-midi. L'espace fondamental du roman — et c'est là un des tours de force de Marguerite Duras — est un vide. Un vide que rien ne doit combler, sous peine de faire perdre au texte son sens ou plutôt cette déconstruction du sens qui le construit. «Vide d'une rue»([64]) qui aimante la marche de Lol. Vide qu'elle entend dans le champ de seigle: «Une femme entend le vide — se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont»([65]). Vide envahissant toute la scène des autres personnages: «Lol sans changer de pose fixe le même vide que Tatiana»([66]). Le vide, du moins au niveau des métaphores, en vient à prendre une sorte de consistance paradoxale, évoquée par l'image parodique de la statue, et par celle, essentiellement aléatoire, du jeu: «Le vide est statue. Le socle est là: la phrase. Le vide est Tatiana»([67]). Et, cette fois-ci, à propos de Lol, mais n'est-ce pas finalement la même chose: «J'écoute sa mémoire se mettre en marche, s'appréhender des formes creuses qu'elle juxtapose les unes aux autres comme un jeu aux règles perdues»([68]).

Un autre paramètre fondamental de l'univers fictif, c'est le temps.

([61]) P. 180.

([62]) On se reportera à la célèbre analyse de Lacan à laquelle M. Duras a donné en quelque sorte sa caution dans *Les Parleuses*.

([63]) *Le Ravissement*, p. 34.

([64]) P. 39.

([65]) P. 63.

([66]) P. 98.

([67]) P. 116.

([68]) P. 173.

Or, il subit le même phénomène de disparition que l'espace. Phénomène d'autant plus troublant qu'il n'apparaît pas immédiatement au lecteur. La romancière prend soin apparemment de l'orienter vers une représentation assez réaliste du déroulement des événements, en précisant les âges: «Lol a rencontré Michael Richardson à dix-neuf ans pendant des vacances scolaires, un matin au tennis. Il avait vingt-cinq ans»([69]). A plusieurs reprises par la suite, vont être évoquées les «dix années» passées à U. Bridge. Mais qui ne voit qu'entre ces deux notations il y a eu une cassure, une rupture qui fait qu'il est devenu impossible de compter le temps. On ne sait pas combien de temps a duré la «folie» de Lol. A vrai dire, c'est un temps difficile; s'il était précisé, ce ne serait que ce temps vécu parallèlement par d'autres, à l'extérieur. Le véritable temps de Lol est hors du temps, et voilà volatilisé ce paramètre romanesque traditionnel. Aussi faut-il comprendre comme autre chose qu'une simple métaphore une expression comme celle-ci: «Il y a cent ans que j'ai Lol dans les bras. Je lui parle de façon imperceptible»([70]). Ce n'est pas l'extase bienheureuse des amants qui oublient le temps, comme on dit; c'est le narrateur qui se trouve happé dans ce non-temps de Lol, et avec lui tout le système romanesque, dans une éternité qui n'est pas plénitude, mais négation du temps: la mort: «On va mourir ainsi d'avoir oublié morceau par morceau, temps par temps, nom par nom, la mort»([71]). Le prodige, c'est d'avoir édifié un roman — cet art du temps — sur une absence de temps. C'était se donner une nécessité d'instaurer des structures neuves, à partir du moment où le roman écrivait l'absence de ces structures fondamentales que sont l'espace, le temps, le personnage. Car Lol est bien autre chose qu'un personnage autour duquel se regrouperait un certain nombre de thèmes de l'absence que nous avons énumérés précédemment; elle est — et voilà un nouveau tour de force — une absence de personnage. Là encore, il ne s'agit pas d'isoler Marguerite Duras de tout un courant romanesque qui a systématiquement détruit la notion de personnage, mais de montrer comment, dans le cas précis de Lol, M. Duras est parvenue à une création originale. Certes,

([69]) P. 12.
([70]) P. 153.
([71]) P. 113.

c'est encore décrire un personnage de l'absence, quand M. Duras écrit que les yeux de Lol «sont d'eau morte et de vase mêlée, rien n'y passe en ce moment qu'une douceur ensommeillée»([72]). Mais c'est s'orienter vers une absence de personnage, quand la description devient négative: «il ne sera jamais question de la blondeur de Lol, ni de ses yeux, jamais»([73]). Jamais question dans la conversation que ce passage relate? La conversation est elle-même symbole de tout le discours romanesque où l'on assiste à l'effacement, à l'évidement de toute apparence physique. Lol est sans visage; sa «voix sourde»([74]), elle n'existe plus, c'était la voix d'autrefois, la voix qu'elle avait au collège; maintenant, dans cet insaisissable présent du roman, elle est sans voix. Cet incognito qu'elle a su «s'approprier»([75]) à Thala, est sa seule définition, purement négative, par un non-signalement. Absence de signalement qui la signale dans le jeu romanesque considérablement subverti. «Lol n'est encore ni Dieu ni personne»([76]).

Il a donc fallu à Marguerite Duras ne pas se contenter de l'absence des structures traditionnelles, mais créer des structures de l'absence, des structures du vide, ce qui est une entreprise particulièrement périlleuse et je n'ai pas la prétention ici de définir toute cette tactique, ni de la suivre dans tous ses retranchements. Je voudrais simplement suggérer que les grandes articulations du texte me semblent provenir à la fois des blancs, d'une politique des négations, et d'une introduction d'un champ de la virtualité.

S'il est un élément qui rythme le texte, ce sont ces vides, ces blancs, qui séparent ce qui devient, par le fait même du vide, un «chapitre», bref chapitre d'ailleurs, plutôt fragment. Mais cette fragmentation crée des temps dans la lecture, à mesure que se trouve refusé, dénigré le temps romanesque. On pourrait distinguer dix-huit «chapitres» dont le regroupement ferait sens, cependant. Les trois premiers constituent une préhistoire, jusqu'au retour à S. Thala. Le centre serait formé par deux groupes de six chapitres: dans les six premiers se ferait jour une

([72]) P. 83.
([73]) P. 79.
([74]) P. 85.
([75]) P. 40: «Rien d'ailleurs (...) ne pouvait la signaler», et p. 41: «Non, Lol dut s'approprier le mérite de son incognito».
([76]) P. 49.

tentative de reconnaissance manquée, dans les six suivants, la tentation de voir, également vouée à l'échec. Les trois derniers chapitres qui feraient exactement une symétrie avec les trois premiers, et qui relatent l'expédition à T. Beach, inscrivent une palingénésie manquée. Mais qui ne voit que cette structuration par les blancs est elle-même trompeuse ? Que Marguerite Duras ne l'autorise nullement en refusant la numérotation des chapitres, ce chiffre qui, noté dans le blanc, articulerait les fragments entre eux, créerait un sens à ces vides. Aussi bien d'autres regroupements apparaissent-ils possibles. La romancière donne le découpage ; au lecteur de reconstruire, s'il y tient absolument. Force nous est cependant, et quel que soit le sens que l'on donne aux blancs, et même si l'on veut y lire le refus d'un sens, de constater que ces blancs d'un chapitre à l'autre créent un rythme, le plus visible — et lisible par une absence : une absence de texte.

Il y aurait peut-être aussi — mais là je n'avance qu'une hypothèse qu'il faudrait pouvoir étayer sur une analyse stylistique beaucoup plus précise — une évolution des procédés de la négation. Exprimée d'abord d'une façon très directe, presque massive, ensuite elle s'affine, prend des formes multiples, plus voilées, plus subtiles, comme si la découverte de Lol, c'était la découverte du caractère inépuisable de l'absence, et ses formes linguistiques. L'évolution se fait au cours du roman, avec peut-être un tournant : ce moment où revient la scène du préau([77]), reprise mot pour mot du début, comme si s'ouvrait alors un nouveau commencement, à partir duquel l'exploration de l'absence se fera plus profonde. C'est aussi dans cette deuxième moitié du roman, qu'apparaissent plus fréquentes les phrases interrompues : « Presque toujours. Surtout quand Tatiana attend. Le reste de la phrase ne viendra pas »([78]). Le blanc rythme donc et structure non pas seulement le vaste ensemble du roman, mais ces micro-unités de la phrase. Phrases non dites ou non entendues, ce qui revient presque au même. « Après tant d'années je voulais te demander si... Je n'entends pas le reste de la phrase de Tatiana »([79]). Parfois le système fonctionne dans le style indirect : « Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase

([77]) P. 85, reprise de la page 11.
([78]) P. 93.
([79]) P. 146.

n'est pas terminée»([80]). A la fin du roman ce type de phrase se multiplie: «Vous êtes si près de»([81]). «C'est peut-être dans ces moments-là quand j'arrive à croire que vous avez disparu que» «Peut-être qu'il ne faudrait plus que je vous vois ensemble sauf»([82]). «Ce n'est quand même pas suffisant que je sois à T. Beach pour qu'il»([83]). Trous du texte qui toujours semblent se situer à un moment où quelque chose va être révélé, devrait l'être, où une approche du non-dit va se produire.

Je rattacherais à ce même souci de créer dans le texte une sorte de rythme négatif, un rythme de l'absence, la technique de l'incise, si caractéristique de Marguerite Duras. On sait comme Flaubert, dans *Madame Bovary,* s'était interdit la suppression des incises, leur remplacement par le tiret comme une facilité. En inscrivant le nom du personnage, il pensait ancrer davantage le dialogue dans le réel, créant une solidité, une douleur même qui pouvait s'alimenter du comique des noms. Marguerite Duras pratique une incise qui a, me semble-t-il, un effet exactement contraire, puisqu'elle va donner un sentiment de décoller de la réalité, faire résonner les phrases prononcées dans une sorte d'ouate de silence. Incises qui, à l'opposé de celles de Flaubert, ne précisent pas le nom de celui qui parle, au contraire, cherchent à créer une ambiguïté: «disait-elle»([84]). Effet renforcé encore si l'incise introduit un doute, souligne une incertitude: à l'intérieur d'un passage de style indirect: «Alors seulement, croit-elle»([85]).

Ces structures de l'absence, je les verrais fonctionner non seulement au niveau de l'ensemble romanesque, au niveau de la phrase, mais au niveau du mot lui-même et en particulier du nom. Dialoguant avec Xavière Gautier, Marguerite Duras lui confiait: «je n'ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer»([86]). Cette horreur, elle se retrouve chez Lol. Trouble de l'identité pendant sa période de maladie et à la fin du texte, cette passion maladive qu'elle a à se nommer du nom d'une autre: Tatiana([87]). Mais il ne s'agit pas ici d'en rester au plan de la psychologie.

([80]) P. 146.
([81]) P. 169.
([82]) Pp. 170 et 175.
([83]) P. 185.
([84]) P. 24.
([85]) P. 58.
([86]) X. Gautier et M. Duras, *Les Parleuses,* Minuit, 1974, pp. 23-24.
([87]) P. 189, elle se donne deux noms: Tatiana Karl et Lol V. Stein.

Le nom ne nomme pas. «Non, dit mon nom»([88]). La peur du nom va amener la création de phénomènes nouveaux, en particulier ce très étrange procédé qui consiste à donner comme des prénoms aux noms de lieux: S. Thala, U. Bridge, T. Beach: le nom de lieu devient un nom de personne, le nom de personne un nom de lieu? ou plutôt le nom ne nomme plus: il est le nom de nulle part, et de «personne» — au sens le plus négatif. Confusions que renforcent encore des jeux d'écho: *Tha*la, *Ta*tiana, etc. et, dans les noms des personnages, les silences (Lol V.), les mélanges de registres linguistiques différents.

Il est plus loisible au romancier, évidemment, de pratiquer la dissection du nom propre que du nom commun. Dans le *Ravissement,* celui-ci garde sa cohérence; mais tout le texte est traversé, gonflé, si l'on peut dire, par la recherche de ce mot qui à lui seul voudrait dire l'absence, la totalité de l'absence, l'absence absolue. Mot qui résonne à plusieurs reprises comme un rappel de ce non-dit qui n'arrive jamais ni à s'exprimer tout à fait ni à s'abolir. Comment abolir l'absence, puisque la présence est impossible. «Je voudrais faire, dire, dire un long mugissement fait de tous mots fondus et revenus au même magma»([89]). Lol, pas plus que le narrateur, ne peut trouver ce mot: «Vous n'imaginez pas jusqu'où on peut aller dans l'absence d'amour — Dites-moi un mot pour le dire — je ne connais pas»([90]). Ce mot absent et qui désignerait l'absence, il existe peut-être dans un ailleurs et résonne dans le texte comme un «gong vide». «J'aime à croire que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou»([91]). Mais il faudrait pour finir, en revenir à ce qui serait plutôt une macro-structure de l'absence: quel est le porteur fictif de tous ces mots, de ce récit, qui croit à l'existence de ce mot-absence? L'instance narrative, dans *Le ravissement,* loin d'ancrer le récit, le fait glisser dans le doute et l'absence. C'est une instance essentiellement fuyante, la structure d'absence fondamentale, créée par Marguerite Duras, et qui est le support de toutes les autres, puisque le récit est fait par quelqu'un mais par qui? Une absence de narrateur n'aurait fait que stabiliser le récit, dans cette

([88]) P. 113.
([89]) P. 130.
([90]) P. 138.
([91]) P. 48.

relative assurance objective du récit à la troisième personne; il fallait donc un narrateur, mais un narrateur de l'absence. Double narrateur et qui, à son tour se dédouble. Ce ne peut être en effet le même narrateur qui raconte toute l'histoire; tous ceux qui ont étudié ce texte, ont été sensibles à cette particularité de la technique narrative. Par une perversion de tous les trucs romanesques, ce qui paraîtrait une explication, justifiant la vraisemblance de l'information et sa transmission ne fait que creuser le vide, la béance. Ainsi ce passage, où Marguerite Duras semble s'ingénier à donner une explication et fourvoie le lecteur: «Le récit de cette nuit-là fait par Jean Bedford à Lol elle-même contribue, il me semble, à son histoire récente. Ce sont là les derniers faits voyants. Après quoi, ils disparaissent»([92]).

A partir du moment — d'ailleurs difficile à déterminer — où le récit semble être pris en charge par Jacques Hold, encore l'ambiguïté se creuse-t-elle, car il se désigne à la fois par «je» et par «il» — suivant qu'il est acteur ou spectateur?: ce n'est pas si simple. C'est plutôt par rapport à Lol — cette absence de regard et de conscience, que s'opère ce passage du «je» au «il»: «Il accepta au contraire» (quand Lol peut à la rigueur le voir), «j'ai éteint les lumières» quand il disparaît dans l'obscurité; «le lendemain je m'arrange»([93]). Encore, n'est-ce pas une loi générale du récit, loin de là: toute loi créerait, si paradoxale soit-elle, une constante, une stabilité, une présence qui serait contraire à cette absence fondamentale.

Plus que des faits, l'instance narrative pose sans cesse un doute, non seulement parce qu'elle raconte des faits peu clairs et dont l'interprétation est difficile, mais parce qu'elle est elle-même fabulatrice, peut se confondre parfois avec la créativité de la romancière: «J'invente, je vois»([94]). L'expression «j'invente» revient à plusieurs reprises. Bien beau encore quand le narrateur ne confesse pas un mensonge: «Je mens. Je n'ai pas bougé». Mais il est aussi le support d'une virtualité qu'il rappelle et souligne. La possibilité d'une autre absence, qui, elle, est justement absente du récit et reste à inventer, par qui? peut-être, le lecteur. Car, il faudrait dire aussi que ce livre de l'absence se termine par une absence de dénouement: un dénouement où rien ne se passe,

([92]) P. 25.
([93]) Pp. 126-127.
([94]) P. 56.

rien de ce que pouvait attendre le lecteur, ni espérer. «Elle rit parce qu'elle cherche quelque chose qu'elle croyait trouver ici, qu'elle devrait donc trouver, et qu'elle ne trouve pas»([95]). Lol débouche encore sur une absence, et le lecteur aussi. Est-ce l'échec de ce rêve de virtualité qui parcourt un peu tout le texte: une virtualité aussi négative que possible: une virtualité non à accomplir, mais une virtualité qui ne l'a pas été: «une chose, mais laquelle? aurait dû être tentée qui ne l'a pas été»([96]). C'est en sortant du temps — cette structure dont nous avons vu la fragilité dans ce texte — que cette virtualité redeviendrait possible: «Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment»([97]). C'est alors que le narrateur se fait catégorique, mais pour affirmer une négation: «je nie la fin». Il y a un retournement de la négativité et de l'absence, par le jeu d'une double négation, précisément: «Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est encore à inventer, que je ne connais pas, que personne n'a encore inventée: la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein»([98]). Faut-il y voir une lumière au bout du tunnel, peut-être l'appel au lecteur de cette traversée de la nuit de la négation et de l'absence, une sorte de résurrection après le nada absolu, un lendemain de la nuit de Tournon? Je préfère m'en tenir aux interrogations.

Il resterait aussi à se poser une autre question, dont je sais qu'elle appelle les controverses et les polémiques. Peut-être est-ce son intérêt essentiel car je crois bien qu'elle est insoluble. Dans quelle mesure l'expérience de l'absence, la création de thèmes et de structures de l'absence dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* révèlent-elles une spécificité non seulement de Marguerite Duras, ce qui est bien évident, mais d'une écriture de la femme, ce qui est beaucoup plus discutable? Si l'on se situe au niveau du personnage, il est bien vrai que l'expérience de l'absence chez Lol est tout à fait différente de ce qu'elle serait chez un personnage masculin. Cet effacement devant le mari, devant les en-

([95]) P. 121.
([96]) P. 179.
([97]) P. 47.
([98]) P. 187.

fants([99]), reliquat de la condition féminine, devient une figure privilégiée de l'absence, comme l'est encore davantage ce qui peut être considéré comme le récit de la triple frustration de Lol, en tant que fiancée, que femme mariée, que maîtresse, triple frustration qui n'en est qu'une. La féminité de Lol, décrite dans le contexte social où elle l'est, devient donc une image de l'absence, et jusqu'à son corps même, son sexe, «son corps de fille, sa plaie, sa calamité bienheureuse»([100]), ce sexe qu'une absurde tradition machiste s'est efforcé de faire ressentir comme un manque, comme une absence de l'autre sexe, seul à être un sexe véritable, visible, manifeste.

Mais, évidemment, il ne faut pas en rester au niveau d'un personnage, puisqu'il est bien loisible au romancier de choisir une héroïne — je croirais pourtant que seule une femme pouvait créer ce personnage de Lol; mais, bien évidemment, de cette affirmation, je ne peux donner aucune preuve: dans ce domaine il ne peut y avoir de preuve «scientifique» — pour laquelle il faudrait une absurde contre-épreuve d'un homme ayant essayé d'écrire le *Ravissement*. Nombre d'écrivains masculins ont tenté cette expérience de la négativité — plus peut-être de la négativité que de l'absence. On songe bien sûr à Flaubert et à Mallarmé. Je me demande si un certain degré de l'absence que l'on trouve dans le *Ravissement* aurait pu être écrit par un homme.

Je ne m'avancerais que prudemment, je ne le ferais même pas, si Marguerite Duras elle-même ne nous y autorisait par ses propos avec Xavière Gautier, dans les *Parleuses*: au niveau de l'interprétation du personnage: «Je pense que beaucoup de femmes sont comme ça (...) elles font leur métier comme il est dicté par l'homme»([101]). Mais ce propos de Xavière Gautier se situe aussi bien au niveau de la psychologie du personnage que du mécanisme de la création romanesque: «il y a une force dans le désir féminin, dans la sexualité féminine, immense, que l'homme n'a pas tellement envie de connaître»([102]), et plus encore cette affirmation de Marguerite Duras: «Peut-être, il n'y a que les

([99]) P. 43.
([100]) P. 79, cf. X. Gautier, *op. cit.*, p. 14 «c'est sexuel ce blanc, ce vide».
([101]) *Les Parleuses*, p. 20.
([102]) Pp. 38-39.

femmes qui écrivent»([103]). *Le Ravissement de Lol V. Stein,* ce serait donc une expérience de l'absence et du vide, vécue par un personnage féminin, mais surtout écrit par une femme qui aurait su créer une thématique, une structure de l'absence originale à partir d'une expérience du désir et de l'écriture qui ne peuvent être que celles d'une femme. Expérience de l'absence qui aboutit à la présence du texte.

([103]) P. 51. Ce qu'il ne faudrait pas prendre pour une revendication primaire. Cf. dans le même dialogue : « Qui a sorti Lol V. Stein de son cercueil ? c'est quand même un homme, c'est Lacan ».

La nuit, l'effacement, la nuit

Danielle Bajomée

«Le navire Night est face à la nuit des temps
Aveugle, avance
Sur la mer d'encre noire»([1]).

Lentement dépliée sous le regard, l'œuvre de Marguerite Duras est rêverie hallucinée dessinant des paysages d'abstraction que vient battre de ses vagues douces la mer. Bonheur verbal qui dit l'égarement, la dilution de l'être; écriture brûlante faite de lambeaux, de reprises, prolifération extrême. Le monde semble pétrifié dans le ressassement d'un amour dont la fulgurance méduse: récits en déplacement perpétuel autour d'une zone irradiante où flamboie, le temps d'un livre ou d'un film, l'incandescence de la passion.

Etourdissement profond qui se donne à lire en des éclaboussements de lumière, dans des rêves de blancheur hantés par le chatoiement, le miroitement: évanescence de l'écume, chairs lumineuses, étoffes claires, «flaque blanche des draps blancs»([2]), «forêt blanche de givre»([3]), «lumière neigeuse»([4]), rectangle blanc, blancheur blanche dont parle Aurélia, qui rejoint la transparence mate d'une pureté proche de cette volupté du blanc caractéristique d'un peintre comme Zurbaran.

Poudroiement scintillant, illuminant qui éprouve, dans son étincelante essentialité, le regard. Anéantissement voluptueux de l'éblouissement.

([1]) Marguerite Duras, *Le navire Night,* Mercure de France, 1979, p. 32.
([2]) Marguerite Duras, *La maladie de la mort,* Minuit, 1983, p. 30.
([3]) Marguerite Duras, *Le Camion,* Minuit, 1977, p. 37.
([4]) *Idem,* p. 14.

La blancheur gouverne une pensée de l'indistinction, une quête du maternel se réfugiant dans les motifs de la chambre, de l'eau, de la forêt. Volonté de régression, de retour à la conaturalité avec les choses, au silence, à l'indivision pleine des limbes ou, à défaut, à la fulguration de la présence.

Régime du glissement, de l'empiètement, de l'effacement, de la fluidité, de l'écoulement, qui contamine l'accession à l'identité tout d'abord: défaite d'elle-même, dé-routée, la mendiante, figure prototypique du discours, oscille d'errances en errements: «Comment ne pas revenir? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre»([5]). L'éparpillement organise ici la cohésion apparente d'un sujet absent à lui-même.

Dépossession de soi dans le fractionnement des étreintes d'Anne-Marie Stretter, dans la folie, dans ce naufrage de l'être que provoque l'aliénation amoureuse: «(...) il manquait déjà quelque chose à Lol pour être — elle dit: là. Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire, à la moindre occasion»([6]). Anne-Marie est de même décrite comme «statufiée dans ses larmes (...) Dormeuse debout (...)»([7]).

Asthénie affective, fragmentation. Eclipses du moi. Béance infinie associée à l'horreur de la séparation: les personnages s'inscrivent dans le registre de la partition et de la division vécues comme intolérables, d'où ces sursauts pour s'approprier l'autre afin que ne subsiste plus l'idée de césure.

*
**

Irruption lancinante de la pulsion scopique: à l'instar de Lol et du vice-consul, les personnages se désignent comme happés par/happant le regard; ils se montrent désireux d'être vus, non pour se voir constitués sous l'œil d'autrui, mais pour être effacés, emportés dans le flux d'une vision troublée (trouble étant entendu ici accompagné de ses connota-

([5]) M. Duras, *Le vice-consul*, Gallimard, coll. L'imaginaire, p. 9.
([6]) *Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 12.
([7]) M. Duras, *India Song*, Gallimard, 1973, p. 35.

tions optiques *et* érotiques), vision qui restaure illusoirement l'indivision: «Je me regarde avec tes yeux»([8]).

Bonheur extrême de la confusion dans l'emmêlement des corps: Aurélia voit les yeux de l'amour dans le moment où elle est vue d'eux les voyant: «Je me suis éloignée de la glace. Je me regarde (...) Que je vous aime à me voir»([9]). Vertige de l'attraction qui comble les fissures du sujet en le faisant s'effacer, s'absorber dans le regard ou le spectacle de l'autre: «Lol le regardait, le regardait changer (...) Elle guettait l'événement, couvait son immensité, sa précision d'horlogerie. Si elle avait été l'agent même non seulement de sa venue mais de son succès, Lol n'aurait pas été plus fascinée; (...) Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie»([10]). La conscience, émerveillée, défaille.

Contemplation souvent d'un amour qui n'est pas le sien. Plaisir oculaire vibrant dans le vol, le viol du secret d'une scène cachée dont l'enjeu ne paraît pas déchiffrable, aussitôt: étonnante soirée du bal où Lol se voit dérober son fiancé par Anne-Marie Stretter, dans *Le ravissement...* Immobilisation de l'œil sur le trauma qui la fait se perdre et se trouver dans le même temps. Possession. Ensorcellement qui laisse tressaillant, submergé par le désastre qui jette *hors* de soi et ramène *en* soi. Prunelles inquiétantes, fentes et refentes du visage qui engloutissent littéralement le discours: «Le regard d'un homme n'a pas encore retrouvé cette fonction, submergeante, d'enfouissement du discours en un lieu où il s'annule, se tait, se supprime — qu'a le regard d'une femme»([11]).

Couler dans le regard pour abolir toute différence s'accompagne de l'effroi devant une dissolution complète de la personne. De là ces butées interminables contre un miroir dont on espère qu'il réassure durablement une identité fragile et qu'il mette un terme à cette permanente aspiration par le vide. Sorties et entrées dans ce piège à regards, comme disait Michel Foucault des *Ménines,* qui culmine dans le film *India Song,* immense mise en scène d'un fort/da envahissant totalement

([8]) *Le Navire...*, p. 27.
([9]) M. Duras, *Aurélia Steiner,* Mercure de France, 1979, p. 142.
([10]) *Le ravissement...*, pp. 17, 18, 22.
([11]) M. Duras, *Nathalie Granger,* Gallimard, 1973, p. 90.

la grammaire des images. Duras écrira des miroirs qu'ils sont «comme des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort» et avouera: «j'ai l'impression que Delphine est avalée et puis elle revient, elle revient ou elle ne revient pas, mais c'est d'une extrême jouissance, ça, l'apparition de Delphine si loin (...)»([12]). Effacement, retour, effacement...

*
**

La parole prend le relais de cette hantise scopique, en la gommant, tout comme «le film des voix» devrait annuler dans *India Song* «le film des images», comme les photos tariront, dans *Le Navire Night,* l'amour des voix: «il ne peut plus répondre au téléphone. Il a peur. A partir des photographies il ne reconnaîtrait plus sa voix»([13]).

Deux espaces hétérogènes, celui du dire, celui du voir, coïncident malaisément en se dévorant dans un travail d'effacement continu; «regard comme lieu d'enfouissement du discours» ou voix comme disparition du visage et du corps... Voix disséminées, porteuses de la mémoire de l'amour, les affects précédant les percepts, comme dans la rencontre de type surréaliste. Je cite en vrac ces exemples étonnants:

— «Je te rencontre. Je me souviens de toi»([14]).

— «Je vous aime au-delà de mes forces, je ne vous connais pas»([15]).

— «Je n'avais pas besoin de vous inviter à danser pour vous connaître»([16]).

— «Quelquefois aussi, je me souviens de choses que je n'ai pas connues»([17]).

Paradoxe apparent où s'origine l'intarissable du discours et la tentation du silence, la recherche d'un mi-dit, d'un parler pré-langagier («Je voudrais faire, dire, dire un long mugissement fait de tous mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol»([18])), l'importance aussi,

([12]) Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras,* Minuit, 1977, p. 72.

([13]) *Le Navire...*, p. 52.

([14]) M. Duras, *Hiroshima mon amour,* Gallimard, coll. Folio, 1971, p. 35.

([15]) *Aurélia...*, p. 140.

([16]) *India Song,* p. 97.

([17]) M. Duras, *La femme du Gange,* Gallimard, 1975, p. 128.

([18]) P. 130.

dans toutes ces productions, de la musique.

Evitement de la parole logique, sociale, dans ces cris qui fracturent la nuit, ou dans l'entassement désordonné des dialogues tissant des relations sans liens. Du cri du vice-consul utilisant les mots («je ne sais que crier — Et qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier un amour»([19])) à celui, épuré de toute articulation signifiante de Lol([20]), en s'arrêtant à celui d'Agatha annoncé comme tel et saisi par le regard («Regarde-moi... je crie»([21])), la plainte criée porte au-dehors la douleur, le plaisir, incorporant la souffrance à l'extase. Son caractère enfantin l'intègre à cette chaîne où domine l'oralité (thématiques obsessionnelles de la dévoration active et passive, de l'avalement, et de son antithèse, l'expulsion) qui détermine la description quasi parodique du baiser de cinéma dans *Le barrage...* ([22]).

Utilisation, dans le même temps, du langage comme illusion. Désignation constante de la distance dans une mise en doute de la réalité par l'écriture: Jacques Hold écrit *Le ravissement...*, Peter Morgan, *Le vice-consul;* Aurélia Steiner s'adresse à un «vous» sans visage; dérapages incessants de l'effet de réel dans l'emploi du préludique *(L'homme assis dans le couloir, Agatha):* tout se fait effet de langage dans le contournement de la référence.

Désir comme pure contagion langagière, simple mimétisme verbal, produit du seul langage: «(...) elle ajoute — déjà — comme je vous aime. Le mot traverse l'espace, cherche et se pose. Elle a posé le mot sur moi»([23]). Le sentiment paraît n'atteindre un statut réel qu'à partir de l'être-dit: «Je crie que je veux t'aimer, je t'aime»([24]). Et sans doute faut-il lire, dans la fréquence des *je-t-aime* dans l'œuvre (cf. *Agatha, India Song, Aurélia Steiner,* etc.) la tentative de s'installer entre non-dit et parler l'essentiel car, selon Roland Barthes, le je-t-aime «n'implique aucun théâtre de la parole (...). Je-t-aime est sans ailleurs. C'est le mot

([19]) *India Song,* pp. 100-101 et sq.
([20]) *Le ravissement...*, pp. 50-54.
([21]) M. Duras, *Agatha,* Minuit, 1981, p. 19.
([22]) M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique,* Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 189.
([23]) *Le ravissement...*, p. 133.
([24]) M. Duras, *Les mains négatives,* Mercure de France, 1979, p. 110.

de la dyade (maternelle, amoureuse): en lui, nulle distance, nulle difformité ne vient cliver le signe; il n'est métaphore de rien»([25]).

***

De même que sa conception de la mémoire se mue en travail sur le temps aux fins de l'effacer, sa conception de l'écriture, travail sur la langue pour tenter de l'épuiser, l'intrication sauvage des catégories logiques se mue, chez Duras, en volonté de coïncider avec l'être dans le silence, dans l'amour, grâce à un savoir qu'on exile. Tout se passe comme si la littérature durassienne s'essayait à reconstruire l'indistinction et qu'un langage *appris* s'exerçait à la *recréer*. Parlant du film *Le Night,* Duras dit: «Mais peut-être n'avais-je pas le droit ici (...) une fois l'écriture passée, une fois pénétrée et refermée cette nuit commune du gouffre, de faire comme s'il était possible d'y revenir une deuxième fois. De faire passer le gouffre, ce premier âge des hommes, des bêtes, des fous, de la boue, par l'épouvantail de la lumière, fût-ce celle d'une identité même incontrôlable, même accidentelle»([26]).

Comment lire sans ce désir d'indétermination cette suppression de la présence à soi relevée dans tous les discours, cette circulation impersonnelle de la passion, de la mémoire, de la parole? «Notre mémoire est dehors, maintenant, répandue... brûlée...»([27]). «C'est pendant cette période qu'il découvre (...) la violence non adressée du désir. C'est là qu'il refuse l'histoire mortelle pour rester dans celle du gouffre général»([28]).

Ecoulement, glissements de terrain entre les corps, les durées, les espaces, ruissellement des choses les unes sur les autres, confusion. Duras: «Anne-Marie Stretter devient Calcutta, il y a un double glissement, Calcutta va vers la forme d'Anne-Marie Stretter et elle va vers la forme de Calcutta. Et pour moi à la fin du film, elles ne font qu'un»([29]). Poussée chaotique qui fait échapper à l'alternative être ou n'être pas,

([25]) Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux,* Seuil, 1977, p. 175.
([26]) *Le Navire...,* p. 11.
([27]) *La femme du Gange,* p. 179.
([28]) *Le Navire...,* p. 77.
([29]) *Les lieux...,* p. 73.

métamorphoses indéfinies. Force noyante comme éradication de la césure entre soi et soi, soi et l'autre, soi et le monde. In-différence.

— «je ne suis pas sûr de vous reconnaître — Quelle est la différence?»([30]).

— «Vous êtes avec moi devant Lahore. Je le sais. Vous êtes en moi. Je vous emmènerai en moi»([31]).

— «On ne pouvait plus se parler. On n'en avait plus la force. Doucement, j'absorbais sa main dans la mienne»([32]).

— «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 Bastille. Entre mourir et vivre. Entre son corps et le sien, inconnu. Entre l'inconnu du sien et tout inconnu»([33]).

Fusion généralisée, car «tout est dans tout», ainsi que le déclare la dame du *Camion*.

*
**

Dans un autre registre, davantage explicité, besoin permanent de ranimer l'intemporel, une qualité de présence qui escamoterait les accidents de la durée en ressuscitant le frémissement, l'instantanéité du jaillissement de l'être, la sauvagerie d'un moment singulier. «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. Sa présence fait la ville pure, méconnaissable»([34]). Disparitions.

Rapport suspensif qui paralyse le mouvement («Vous êtes resté dans l'état d'être parti»([35])), effacement du devenir pour laisser scintiller la splendeur originaire, dans le fantasme du figé; préserver ce tremblement inaugural, hors toute contingence en niant les prédicats de la finitude: «Continuez à oublier, à ignorer et le devenir de tout ceci et celui de vous-même»([36]).

([30]) M. Duras, *L'amour*, Gallimard, 1971, p. 81.
([31]) *India Song*, p. 97.
([32]) *Un barrage...*, p. 262.
([33]) *Le Navire...*, p. 87.
([34]) *Le ravissement...*, p. 43.
([35]) M. Duras, *L'homme Atlantique*, Minuit, 1982, p. 22.
([36]) Maurice Blanchot, «Détruire», dans *Marguerite Duras*, Albatros, 1975, p. 101.

*
**

L'écriture semble transie dans ce temps postérieur — ou antérieur — à la matité de la nuit archaïque, dans la lividité épuisante d'une lumière absolue dominant les choses sans les baigner, accablante, cruellement terrifiante («l'épouvantail de la lumière»([37])), lumière aiguë, blessant de son tranchant étincelant les yeux d'Anne-Marie Stretter «crevés de lumière»([38]), agressant et déchirant ceux de Lol: «Je vois tout. Je vois l'amour même. Les yeux de Lol sont poignardés par la lumière»([39]). Brasier immobile, douleur de feu s'accordant aux yeux décolorés et à la chevelure comme roussie d'Anne-Marie, chromatisme de la dénudation éclatante, de la raréfaction, foudroiement qui ramène à la tombe: «Dans une boucle du Gange, cette blancheur? Là-bas? Le cimetière anglais»([40]).

Extase, apothéose lumineuse, exultation rayonnante qui fait coïncider possession et dépossession dans le vertige, la désintégration *dans* et *par* la lumière: «De près dans le minerai, je reconnais la joie de tout l'être de Lol V. Stein. Elle baigne dans la joie. Les signes de celle-ci sont éclairés jusqu'à la limite du possible, ils sortent par flots d'elle-même tout entière. Il n'y a, strictement, de cette joie, qui ne peut se voir, que la cause (...)»([41]).

Jaillissement et survenue du jour qui, inlassablement, ponctue une temporalité comme arrêtée dans la souffrance. Car tout commence ou recommence avec la clarté, ce signe abstrait de la conscience: celle de la douleur de la séparation.

— «Qu'arrivera-t-il lorsque la lumière sera là?

— Pendant un instant, 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 (...)»([42]).

Montée d'un flot, d'un flux lumineux qui pénètre et dissocie les surfaces, fragmente irrémédiablement le monde et provoque l'éva-

([37]) *Le Navire...*, p. 10.
([38]) *India Song*, p. 32.
([39]) *Le ravissement...*, p. 105.
([40]) *India Song*, p. 116.
([41]) *Le ravissement...*, p. 47.
([42]) *L'amour*, p. 143.

nouissement de l'être dans le tout. Ce moment du surgissement différencié des choses reconduit à l'assimilation du voir et du savoir, fait passer de l'extase en soi à la possible connaissance de soi. Comment ne pas songer ici à la pensée-lumière dont parle Stéphane Mallarmé dans *Igitur?*, à la prédilection optique qui régit obsessionnellement le système de l'œuvre, incessantes tentatives de nier la pensée claire, l'intelligible, l'entendement, essais qui privilégient tantôt l'extase éclairante, tantôt l'aveuglement intense: «le bal muré dans sa lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre: ensemble ils auraient été sauvés d'un autre jour, d'un autre, au moins»([43]).

Savoir comme pourrissement de la saveur, comme effacement d'un connaître plus essentiel...

*
**

L'écriture, au sens où l'entend Duras, se veut rupture avec la métaphysique, avec l'idée même de sujet; elle renoue avec l'opacification, l'indéterminé, l'infini indéfini, la profondeur obscure et antithétique de ce jour porteur d'aridité; elle est plongée dans le monde du silence, du fané, de l'éteint. Ensevelissement dans l'invisible.

Retour à la nuit recouvrant le tranché, le discontinu, à cette ombre enveloppante qui n'est pas extinction du jour, mais transitivité vibrante, palpitation heureuse, sommeil.

Cette nuit du premier âge, comme la nomme l'écrivain([44]), est celle du bal de S. Thala, celle de l'exaltation, celle dans laquelle retentissent les hurlements du vice-consul, celle des étreintes. Intensité ténébreuse qui installe une éternité ou plutôt une éternisation du sentiment, qui brouille le visage du monde: «Il ne reste qu'une mémoire globale de l'événement. Si entière, que chaque nuit témoigne de la totalité du désir. Les parois tombent entre les jours»([45]).

Nuit comme euphémisation de la mort («chaque nuit réclame d'en mourir»([46])), ainsi qu'en témoignent ces phrases, écrites par Aurélia:

([43]) *Le ravissement...*, p. 47.
([44]) *Le Navire...*, pp. 10-11.
([45]) *Idem*, p. 47.
([46]) *Idem*, p. 41.

«Petit à petit, sans que j'en sente rien venir, vous me revenez à l'exil de la nuit, de l'envers du monde, cette ombre noire, dans laquelle vous vous tenez»([47]). Envers vivant, négation active, la nuit se manifeste comme moment des retrouvailles avec soi quand on a réussi à se délivrer du besoin de voir. Paupières closes, refermées sur une intimité silencieuse, capture d'une science indéterminable: «Ils savent tous les deux que la distance n'est plus mesurable désormais entre celle-ci qui crie la nuit (...) et celle-là qu'il ne reconnaîtrait pas dans le noir, qu'il ne reconnaîtrait que les yeux fermés dans le noir du monde»([48]). Regards lavés de pleurs, fixant le vide jusqu'à se faire pure fixité regardante, effacement de l'objet et du regard lui-même: «Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin»([49]).

*
**

Univers investi par la mort, au point que les livres pourraient être appelés, dans l'acception mallarméenne du terme, des *tombeaux;* thématique du vouloir-mourir, aimantation de la rêverie sur l'anéantissement, sous les traits de l'endormissement, de la folie, du passionnel. Goût du désastre: dans un écho vaguement heideggerien, la mort est ici à l'horizon de tous les possibles, active, corrodant, cariant la vie même. La mendiante n'est-elle pas désignée comme «la mort dans une vie en cours (...) mais qui ne vous rejoindrait jamais»([50])?

Empire du néant, gloire du vide et du rien, espace de la dévastation où n'intervient, ainsi que l'écrit Maurice Blanchot, qu'un seul mot: détruire. Semblables à ce vice-consul dont on nous rapporte que «avant Lahore, il attendait de voir la propension de Lahore à durer pour durer à son tour dans l'idée de détruire Lahore»([51]), les créatures de Duras

([47]) *Aurélia,* p. 154.
([48]) *Le Navire...,* p. 38.
([49]) *L'homme Atlantique,* p. 8.
([50]) *Le vice-consul,* p. 174.
([51]) *Idem,* p. 148.

semblent habitées par la hantise du vide et cristallisent leur acharnement tranquille sur un rituel de mort. Dé-faire pour accéder à l'existence, déplacements obvies qui offrent à la violence symbolique la séduction vertigineuse du ravage. Ruiner, mais dans le même temps réinventer le possible évidement du monde, le cri, la mémoire, l'écriture s'annulant inlassablement, tout comme un texte biffe un film, un roman un roman antérieur, provoquant une infinie relance; écriture comme gommage continu, effacement répétitif des prédicats, comme si l'on ne posait l'être qu'aux fins de le *raturer* aussitôt (écrire se muant, pour Duras, en non-travail (cf. *Les yeux verts,* p. 8), tandis qu'Anne-Marie se définit par son non-regard, etc.

*
**

Ainsi, et pour ne reprendre que cet exemple, noirceurs et blancheurs paraissent polémiquer dans cette œuvre inondée de lumière, pour la dissiper, la faire se volatiliser aussitôt. Les ténèbres profondes se substituent à l'éblouissement calme en un discours qui atteste et surmonte à la fois divisions et contradictions: retournement de la nuit sans fond en vibrations de clarté éblouissante, ambiguïté du scintillement, luisance fascinante de l'ombre, affadissement de la lumière.

Le noir est hanté par une clarté essentielle, un poudroiement secret, les descriptions illuminantes paraissent s'abîmer dans des flaques de nuit, dans ce chaos irisé dont parlait Cézanne.

Comment n'évoquer pas à ce propos l'analyse de Bachelard, commentée par Sartre et Derrida, qui figure aux premières pages de *La terre et les rêveries du repos* et qui nous parle de «la noirceur secrète du lait»: «Dans un sonnet, Audiberti parle de «la noirceur secrète du lait». Et ce qui est étrange, c'est que cette belle sonorité n'est pas une simple joie verbale. Pour qui aime imaginer la matière, c'est une joie profonde. Il suffit en effet de rêver un peu à cette blancheur pâteuse, à cette blancheur consistante, pour sentir que l'imagination matérielle a besoin d'une pâte sombre en-dessous de la blancheur. Sans cela, le lait n'aurait pas cette blancheur mate, bien épaisse, sûre de son épaisseur. Il n'aurait pas, ce liquide nourricier, toutes ces valeurs *terrestres.* C'est ce désir de voir, au-dessous de la blancheur l'envers de la blancheur qui amène l'imagination à foncer certains reflets bleus qui courent à la

surface du liquide et à trouver son chemin vers «la noirceur secrète du lait»([52]).

Obscurité qui cristallise dans la blancheur, fleurs claires gagnées par l'ombre. Captations réciproques([53]), le noir se fait brillance, le blanc rayonnant se rétracte en pénombre, il efface les cendres et le sens calcinés de la nuit. «Ecoutez, j'étais jeune encore, c'était ici à la campagne. C'était en juin ou juillet, il me semble. C'était la pleine lune. C'était tard après le dîner. D. était dans le jardin, il m'a appelée, il m'a dit qu'il voulait me montrer ce qu'il en devenait de la blancheur des fleurs blanches à la pleine lune par temps clair. Il ne savait pas si je l'avais déjà remarqué. En fait, non, jamais. A l'emplacement des massifs de marguerites et de roses blanches, il y avait de la neige mais si éclatante, si blanche qu'elle faisait s'obscurcir tout le jardin, les autres fleurs, les arbres. Les roses rouges en étaient devenues très sombres, presque disparues»([54]).

Dans ce sourd travail de renversement, le casino de S. Thala «d'une blancheur de lait, immense oiseau posé (...), ses fleurs, ses anges, ses guirlandes, ses ors, sa blancheur toujours de lait, de neige, de sucre»([55]) se transmue en matière profondément sombre, en catafalque noir...

([52]) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos,* Corti, 1948, p. 23.

([53]) Cf. cet extrait qu'écrivit Marguerite Duras, dans la préface à l'exposition du peintre Aki Kuroda: «(...) Aki Kuroda recommence. Il fait comme s'il peignait. Il peint. Il recouvre la toile blanche de peinture noire. C'est en remontant dans le travail de Aki Kuroda que je vois l'épaisseur de temps qu'il lui faut amasser sur la surface de la toile pour ensuite l'aborder avec ce qui deviendra la défiguration du noir nommé séculairement le tableau. Tout le monde, il me semble, devrait le voir de même que moi. Donc, de noir, il recouvre le blanc. Là, à ce stade-là, déjà, quant à moi, la peur commence parce que le noir restera pour toujours sur le blanc».

([54]) «Marguerite Duras, Les yeux verts», *Cahiers du cinéma,* n° 312-313, juin 1980, p. 8. Comment n'évoquer pas ici les taches lumineuses et odorantes des aubépines chez Proust, la description des poiriers en fleurs, quand le narrateur se promène avec Saint-Loup: «les fleurs des cerisiers sont si étroitement collées aux branches, comme un blanc fourreau, que de loin, parmi les arbres qui n'étaient presque ni fleuris, ni feuillus, on aurait pu croire, par ce jour de soleil encore si froid, voir de la neige, fondue ailleurs, et qui était encore restée là, après les arbustes. Mais les grands poiriers enveloppaient chaque maison, chaque modeste cour d'une blancheur plus vaste, plus unie, plus éclatante (...)», *A la recherche du temps perdu,* Gallimard, coll. Pléiade, 1966, tome II, p. 155.

([55]) *Le ravissement...,* p. 176.

*
**

Ce qui nous rapproche de la démarche d'Yves Bonnefoy, dont Jean-Pierre Richard écrit : « la présence ne peut être qu'approchée, et le peut aussi bien par les moyens négatifs d'une non-philosophie (cet équivalent profane (...) de la théologie négative » ([56]).

Négativité imprégnant la thématique de la blancheur irradiante, du *trou,* de la *rature,* de l'effacement, besoin effréné de revenir à l'Un, au Tout. Parlant du personnage féminin du *Camion,* l'écrivain expliquera : « Son mouvement vers le tout, c'est pour moi celui de l'amour. Elle ne s'ennuie plus. Elle ne recherche aucun sens à sa vie. Je 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 de l'inexistence du recours » ([57]).

Cette suite d'antithèses, cette succession d'oxymores, cette ascèse de l'insignifiance parlent sur le mode de l'absence la tension vers l'infinitude. Créativité lexicale (cf. « la différence inexistait) », langage qui ne peut que s'exténuer en tentant de dire l'être ; « cette mise en relation syntaxique de deux antonymes », comme l'écrit Michel de Certeau en commentant le langage mystique, « crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise du non-langage (...). Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre le vide d'un innommable (...) » ([58]). Peut-être celui du mot-trou de Lol, creusé en son centre d'un trou ?

*
**

([56]) Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne,* Seuil, coll. Points, 1981, p. 260.

([57]) *Le camion,* p. 81.

([58]) Michel de Certeau, *La fable mystique,* Gallimard, 1982, p. 195.

Evanouissements, défaillances, les textes chutent dans une absence radicale, s'annulant, se répétant, s'amenuisant.

Formes voyageuses, saisies dans un mouvement de réitération mélancolique. Expérience alternée de la perte et de la réapparition, avancées qui se meurent à mesure, comme gerbes d'écume blanche sur le sable.

Mouvement, effacement.

Mouvement d'effacement.

La voix et le miroir

Youssef Ishaghpour

«Il ne faut pas croire que l'absence soit dépourvue d'images. Sans elles nous ne pourrions pas concevoir l'absence» (Jabès). Je voudrais parler de ce rapport entre l'image et l'absence. Du miroir et de la voix, du cinéma simplement, de ce qui est en dehors de «l'écriture» proprement dit, extérieur à «la nuit du texte». Du fait que sur l'écran, c'est écrit tout le temps, totalement, que le film c'est le centuple de l'espace du livre, selon Duras, mais du fait aussi que, du livre au film, s'effectue une perte irréparable. Il s'agit donc d'abord de cette perte, de ce manque dans les deux sens entre le livre et le film, qui produit ce passage de Duras entre l'écriture et le cinéma.

Ce manque, cette déception, chacun les a éprouvés devant les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires, quelles qu'elles soient. Le talent et le génie ne sont pas concernés, mais le mode de représentation cinématographique. La reproduction technique délivre un certificat de présence, renforcé par l'illusion du mouvement sur l'écran. Les mots produisent de l'irréel, une virtualité indéfinie, le cinéma les «réalise», comme on dit, en donne une objectivation, une profération définitive. Avec la perte de l'aura, l'adaptation cinématographique des œuvres les liquide. On voudrait essayer de voir comment Duras métamorphose cette perte, comment cette liquidation de l'écrit par le cinéma aboutit chez elle à une ouverture inaugurale: «à la fois la nouveauté du désir et du monde» *(Les petits chevaux de Tarquinia)*.

Pourquoi en est-elle arrivée à vouloir faire des films? Pour reprendre ses textes, dit-elle, pour leur rendre cette virtualité qu'elle voyait disparaître sur l'écran. En 1967-68, elle a dû faire face à une cassure grave, à l'impossibilité d'écrire un mot pendant un an. Le résultat — 68 en abyme — l'a conduite au cinéma, le passage à un autre niveau, comme

l'avait été *Moderato Cantabile,* où elle s'est «mise en scène» par rapport à son œuvre antérieure. Le cinéma de Duras voudrait, peut-être, à sa manière, effacer l'obscénité de notre monde devenu image sans substance et sans référent, et qui affirme qu'il y a de l'être et non pas rien. Effacer l'obscénité ontologique de ce monde, en nous rendant sensible au dehors. Mais peut-être le cinéma a-t-il toujours existé chez elle, dans la relation du regard et de l'amour: du cinéma à la fin du *Ravissement,* lorsque Lol «fait du cinéma»; du Voir dans *Détruire dit-elle,* qui est devenu véritablement un film. Mais depuis toujours ses personnages éprouvent l'absence dans la présence, c'est-à-dire la présence du temps; ils sont livrés au dehors: la chaleur, le soleil, la mer, le paysage. Dans *Le marin de Gibraltar,* il est question de vouloir écrire «toutes les couleurs de la mer». Mais ceci n'est possible que sur l'écran, là où l'on écrit totalement.

Et écrire, ce n'est pas possible immédiatement. Car le mode d'utilisation ordinaire du cinéma vise à la production des actions, non seulement d'intégration des figures et des lieux, de réalisation-incarnation de la fiction dans un monde qui lui préexiste, mais aussi d'intégration de la pulsion de voir, qui est au fondement du cinéma, dans un espace-temps fictif, au moyen de raccords de regards et de directions, de figures et d'objets qui font taches, un espace où le voir proprement dit est occulté, parce qu'il rend possible, grâce à la relation spéculaire au miroir, le fonctionnement d'un mode fantasmatique. Le monde du cinéma ordinaire est un monde de «suspense», celui de Duras, un monde de suspens, en suspension. Un monde qui ne happe pas le regard, mais se donne à voir, parce qu'il y a «tellement à voir, tellement». Le cinéma est d'abord un monde de présence, c'est si totalement écrit que rien n'y passe plus, alors pour que ce rien y advienne, il faut commencer par effacer, pour y introduire l'absence. Ce rapport à l'absence vient de l'expérience de l'écriture, qui détache de la représentation spéculaire, au fondement de l'effet de réalité cinématographique.

Duras n'est pas une cinéaste naïve. Elle n'a pas eu une expérience immédiate de la technologie de l'image. Cette technologie, qui a démantelé le bonheur de la représentation dans les arts, était occultée au cinéma par son propre fonctionnement. C'est cette technologie qui apparaît pourtant dès que l'on vient d'une expérience différente ou bien

lorsque le cinéma cesse de paraître un fait naturel([1]). Les expériences telles que *India Song, Son nom de Venise dans Calcutta désert, Le camion, L'homme atlantique,* n'existent pas dans l'œuvre littéraire de Duras. Chacun de ses films devient un expérience du matériau cinématographique attiré par le vertige de sa fin et butant sur l'impossibilité d'en finir. D'où un renouvellement continu, sa force et sa violence, qui est en même temps, pour reprendre un mot de N. de Staël «fragile comme l'amour». Par la nécessité d'affronter un cinéma tout-puissant et une technologie qui s'impose, Duras en arrive donc à faire du «cinéma du cinéma», une dimension réflexive absente de son écriture. Le miroir est présent dès *La Musica,* lieu de la passion, jusque dans *Agatha,* où la caméra s'y reflète. Le miroir et la réflexivité sont essentiels dans ses films, parce qu'ils le sont pour l'existence du cinéma.

Il y a, dans l'écriture de Duras, une simplicité apparente, un bonheur, une transparence, dégagée de toute réflexité, qu'elle est la seule, de notre temps, à pouvoir se permettre, parce qu'elle est la seule à s'être dégagée de la prose du monde et de l'attitude polémique que celle-ci engendre. On peut prendre l'exemple de Musil, puisqu'il y a *Agatha,* le cas est unique chez Duras, qui s'y réfère. Volonté de tout écrire et d'écrire le tout, le roman de Musil prolonge et brise la tradition classique, à la fois la prose du monde et l'utopie: l'humour dans la description minutieuse des objets du monde, et l'analogie, la métaphore de «l'autre état», et l'ironie, qui est l'écriture même, comme mystique négative des époques sans Dieu. Dans *Agatha,* qui ne s'inspire que de très loin et d'une scène du livre, pour créer une auto-biographie fictive, il n'y a que la métaphore, l'autre état, sans la prose du monde et, par conséquent, sans trace d'humour, d'ironie et de volonté de totalisation. Pour «dire le tout», Duras n'a pas besoin du détour pour le «tout dire» et ne vise pas la même reconstitution de l'état du monde. Il n'y a pas chez elle une prise de conscience de l'impossibilité de l'impossible, comme seule saisie du sens absent, mais le renoncement en tant que condition de possibilité de l'impossible.

([1]) «La mise en crise de la représentation», in *D'une image à l'autre,* la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui, Bibliothèque Médiations, Denoël, 1982. Pour une analyse détaillée de l'œuvre cinématographique de Duras, Cf. dans le même livre: «La parole, l'image et le réel».

A partir de *Moderato Cantabile,* Duras n'a jamais écrit de roman: ses livres ne se préoccupent pas de la prose du monde, ni d'ironie et de mystique négative, d'où procède «l'écriture de l'écriture» moderne. Duras ne fait pas partie du nouveau roman, celui de la disparition du sujet, de l'individualité, qui était au centre du roman classique: épopée du monde bourgois. Elle écrit des chantefables, comme on le disait des récits mystiques anciens, des «fables mystiques», pour reprendre M. de Certeau: «Les spirituels et les mystiques relèvent le défi de la parole. Ils sont par là déportés du côté de la «fable». Ils se solidarisent avec toutes les langues qui parlent encore, marquées dans leurs discours par l'assimilation à l'enfant, à la femme, aux illettrés, à la folie, aux anges ou au corps. Ils insinuent partout un «extraordinaire»: ce sont des citations de voix — des voix de plus en plus séparées du sens que l'écriture a conquis, de plus en plus proches du chant ou du cri». L'écriture moderne trace un espace de mort, de solitude, de refus de la parole, de méfiance à l'égard de la fable, avec une volonté harassante et laborieuse de sortir du sens, d'accéder au rien. Or Duras semble avoir accédé à ce rien, cet effacement, cet oubli; elle en part, et n'a pas besoin d'y aller. C'est donc un autre monde qui s'ouvre devant elle: la modernité cherche la destruction de la forme, Duras donne forme à l'absence.

Elle raconte des histoires, ayant redécouvert le narrateur, celui qui parlait avant qu'on sût écrire. L'histoire chez elle est dialogue, tandis que la littérature moderne est devenue «texte» en l'éliminant. Raconter une histoire, chez elle, c'est la substance d'un discours d'amour adressé à l'Autre. Tout amour naît d'une histoire d'amour et la devient: dans *Le marin de Gibraltar,* dans *Hiroshima mon amour,* dans *Moderato Cantabile.* Même dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas,* on raconte une histoire d'amour qui se passe hors-champ. C'est une telle histoire que Lol voudrait reproduire en faisant du cinéma. Dans *L'été 80,* l'histoire du monde se transforme en histoire d'amour pour se dire et ne peut se dire qu'ainsi. Même le communisme de la Dame du *Camion* était une histoire d'amour, son corps à elle et son corps à lui: deux milliards d'hommes. Dans *Dialogue de Rome,* la ville devient objet d'un dialogue d'amour, avant d'être la trace absente d'une autre histoire d'amour. Parler une histoire, telle que cela se produit dans les films, n'est donc pas simplement, chez Duras, le fait neutre de raconter, c'est s'adresser à l'Autre, comme dans *Les mains négatives, Aurélia Steiner.* C'est vivre un présent — et ce présent est indiqué dans les films

comme présent devenu pour nous absence: dans *Césarée,* c'est un mauvais été, de la brume; dans *Dialogue de Rome,* le 21 avril, froid, vent. C'est cette dimension de présent d'absence qui exige l'off intégral, et la voix de Duras, dans ses films; ceux-ci sont paradoxaux comme les lettres d'amour et tiennent leur force d'expression non pas en parlant de telle ou telle particularité, mais de l'amour même.

Ce qui, de l'écriture de Duras, demande, et passe dans sa voix et ses films, ce sont le sentiment et le rythme. L'irreprésentable exige que chaque signifiant soit à la limite de sa signifiance, en retrait d'elle-même vers une insignifiance qui en est comme l'horizon, dit Louis Marin à propos de Pascal. Par rapport à la thématique de l'infini, il y a un manque radical de signifié, une absence de signifiant capable d'arrêter une fuite éternelle. Le rythme, qui n'a rien de figé, de répétitif, naît de ce mouvement même du signifiant qui reflue vers un centre inassignable, au moment même où il flue vers l'infini. Pour reprendre M. de Certeau: «Le mystique est pris par le temps comme par ce qui fait irruption et transforme; ainsi le temps est-il pour lui la question du sujet saisi par son autre, dans un présent qui ne cesse d'être la surprise d'une naissance et d'une mort». Ce temps de l'entre-deux, ce rythme, ce ton musical de Duras vient de cette présence qui tourne à l'absence, que l'on retrouve dans ses films, par l'effet de la présence d'absence de l'image cinématographique.

Mais ce mouvement paradoxal de flux et de reflux, cette impossible fixité créent l'analogie secrète des choses, qui ne révèlent leur identité qu'au sentiment (Musil): les choses deviennent humaines, mais aussi les hommes se font arbres et pierres, substance sans nom, et atteignent ainsi leur véritable humanité: *Aurélia Steiner.* C'est par le sentiment et le rythme, dans la réalité de l'autre état, qu'une chose cesse d'être séparée d'une autre. L'arbitraire avec lequel Duras semble choisir les images de ses films et effectuer leur montage avec le son, ne semble telle que tant qu'on ne voit pas là la métaphore, devenue universelle, pour laquelle toutes les choses ont perdu leur opacité. Toute existence s'ouvre donc à la métaphore où, sans sentimentalité aucune, tout devient, indistinctement, âme et sentiment, en gardant, en même temps, la trace de l'insurmontable division. Car la voix est là dans un dialogue d'amour, un être ensemble qui est toujours solitude, pour nous donner les images des choses, tout en disant que «ce n'est pas ça»: non la possession de la nature, mais le savoir, l'adieu et l'aspiration au lointain. Le révélé ne rend pas visible l'absent, mais la séparation: le mouvement du désir et

la recherche du réel qui lui manque.

Cette relation de la parole à l'image crée ce mouvement de désir, cette recherche du réel. Duras n'a eu à parler qu'à partir du moment où son écrit est devenu image, comme si la voix — ce rapport dans le corps d'absence à la présence — était nécessaire pour reprendre la virtualité indéfinie, «la nuit du texte», contre la profération définitive de l'image. Le refus de la représentation est moins la cause que l'effet de l'irreprésentable, de l'impossibilité de définir une fois pour toutes, de figurer la forêt, la mort, la violence, les ténèbres, Dieu, l'indéterminé et l'indéfinissable: «Ne rien montrer d'une histoire d'amour, ne rien imaginer d'une histoire d'amour». La voix doit donc préserver l'absence dans l'image, l'imaginaire contre la présence indicative de l'image cinématographique: grâce à ce vide, ce que l'on voit sur l'écran se dépouille de sa présence, se porte ailleurs, et d'ailleurs d'innombrables images — qu'on ne regarde pas, mais qu'on entend et qu'on voit — refluent vers l'écran, et lui donnent une nouvelle «aura».

II

«Voix et miroir» renvoient évidemment à *India Song*. On a remarqué que la relation spéculaire du cinéma à l'écran est une relation du miroir d'où l'image de celui qui regarde serait occultée, une absence qui serait le fond de sa relation hallucinatoire au fonctionnement du film, et de l'impression de réalité (Metz). Dès qu'il s'est agi d'une mise en question de l'image, au commencement du cinéma moderne, chez Welles, il y a eu l'apparition du miroir et de la voix dans une relation au sujet([2]). Duras se situe au-delà de ce chemin, en-dehors de ce champ, de la modernité et de la négativité, c'est-à-dire du discours sur la représentation et l'image, même si son cinéma n'a été rendu possible que par là. Il ne s'agit pas pour elle de la toute-puissance imaginaire du sujet, mais de sa perte: elle ne s'occupe pas de mise en question. Certes, dans *India Song*, le doute introduit par l'image en direct, si l'on peut dire, et l'image de miroir — car souvent on hésite au début des plans pour savoir s'il s'agit d'un reflet ou non et ce doute devient paradoxe sur la présence — et les sorties et entrées qui excèdent l'espace, suspendent toute velléité ontologique, notamment ce «réa-

([2]) «De ce côté du miroir», in *Orson Welles, Cahiers du Cinéma,* Hors Série, n° 12, 1982.

lisme ontologique», dont Bazin avait parlé à propos de l'image de cinéma. Ce doute entre l'image en direct et le reflet concerne aussi les rapports entre les acteurs muets de l'image et les personnages de la fable qu'évoquent les voix off, comme il concerne les lieux qu'on voit sur l'écran et les lieux mythiques où l'événement mythique aurait eu lieu: «Attestant une présence qui n'est pas là, et une absence qui là pourtant fait signe». C'est ainsi que Rûzbehân (1128-1209), un mystique persan, parlait du phénomène du miroir. A propos de la mendiante de Bengale, Michel de Certeau a évoqué l'idiote égyptienne; je me permettrais de citer Rûzbehân, d'après la traduction et le commentaire d'Henry Corbin (En Islam iranien, vol. III) pour parler du miroir dans *India Song*, et au-delà de ce film, du regard cinématographique de Duras. D'autant plus que le lien entre les fidèles d'amour persans, eux-mêmes héritiers des religions de l'ancienne Perse, le soufisme en général, et ensuite la poésie provençale et l'amour courtois, n'est plus à faire. Il va de soi qu'il s'agit ici de similarité de structures et nullement d'une impossible influence: Rûzbehân m'offre un miroir pour voir, il dit des mots qui me manquent, c'est à ce titre, et non pas comme source ou autorité, que je le cite.

Toute mystique part d'une reconnaissance du dualisme et le nie. Le mystique est un errant, parce qu'il est un être de l'entre-deux, il est dans la séparation et il est dans la réunion, à la fois, en même temps. Quel est ce dualisme? L'existence d'un Dieu autre que le monde — une déité qui n'a rien en commun avec le Dieu positif de la religion affirmative, bien que, dans le mysticisme religieux il n'en soit pas différent, mais Duras n'a pas de «religion» et de Dieu; et l'existence d'un monde opaque, aveugle parce que privé d'yeux, de regards. Or l'expérience mystique est celle du double sens de tout être manifesté qui, simultanément, révèle et voile l'invisible. C'est l'expérience du visible perçu comme voile, dans l'expérience d'écran, d'ennuagement du cœur et dans l'expérience de la métamorphose du voile en miroir par la transfiguration de l'amour. Non pas l'identité panthéiste, l'immanence ou l'incarnation, mais le phénomène du miroir: le divin entre dans l'être de Beauté, dans l'aimée, comme l'image dans le miroir, et c'est donc le miroir qu'il faut regarder, non ailleurs. Je voudrais rappeler un vieux rituel de mariage qui existe encore en Iran: le fiancé se tient en retrait d'un miroir et c'est dans ce miroir qu'il voit la fiancée faire son entrée dans les lieux de la cérémonie. Tel est le credo du fidèle d'amour: «Je te contemple en éprouvant le sentiment d'être séparé de l'inaccessible».

Le témoin de contemplation est solidaire du phénomène du miroir, il se voit soi-même, se voyant soi-même hors de soi-même: car l'aimée qu'il voit n'est rien d'autre que l'image en miroir de Dieu, et c'est lui-même qui devient miroir pour le regard de l'aimée, car elle aussi le voit dans le miroir. C'est dans le phénomène du miroir que s'effectue l'unité divine de l'amour, de l'amant, et de l'aimé: Musil en a fait une histoire de gemellité.

Se voir soi-même, se voyant soi-même. «Je ne cesse de me contempler moi-même, sans moi-même, dans le miroir qui est l'existence de l'aimée. Alors, moi, qui suis-je donc?» dit Rûzbehân. «Qui êtes-vous, mais qui?», demande la voix de Duras dans *Aurélia Steiner*. La question du «Qui», selon le Zohar, est la question mystique par excellence, et elle n'a d'autre réponse que le questionnement. Voyant le regard, celui qui voit devient lui-même le regard. «Il te faut pérégriner, parcourir l'exister de l'exister avec et comme le Regard divin et jusqu'à ce que pour toi l'exister s'efface dans l'exister, anéantir en toi-même l'anéantissement». Alors l'errant — la Dame du *Camion,* qui dit d'elle-même savoir ne pas exister — devient l'un de ceux qui sont les yeux de Dieu, sans lesquels Dieu ne verrait pas le monde, et le monde n'étant pas vu n'existerait pas. Les mystiques naissent de l'effondrement du monde: «Des ruines de l'Histoire, il ne reste à voir que le tout», dit Duras, dans *Césarée.*

«Il y a tellement à voir», dit la Dame du *Camion,* qui est et n'est pas Duras. Toute apparence se métamorphose en apparition, toute chose devient un regard qui manifeste la lumière. Non pas l'indifférence dans l'identité, mais «l'autre état», le «est n'est pas» de la métaphore, qui produit la résurrection des formes: l'insistance, dans *Dialogue de Rome,* sur les arbres et les pierres, les vivants et les morts; mais les pierres aussi furent hommes, vécurent et vivent, sont en proie au temps. Ce n'est plus du réalisme du paysage qu'il s'agit, l'espace n'étant que la qualité par laquelle celui qui voit est en mouvement: toute chose, comme dans l'image sur l'écran, devient pure forme sans matière, révèle son corps astral, devient une image, de et traversée de, lumière. «Je filme ce qui est devant moi, ce qui se présente là devant moi», dit la voix de Duras dans *Dialogue de Rome,* et ailleurs «tout à coup le film passe par la salle et s'en va».

C'est avec le cinéma, et détachée de l'image du corps, que la voix devient traversée, un chemin pour l'image, le regard transfiguration du monde; et la présence, apparition. Par le «est, n'est pas», la présence

d'absence de l'image cinématographique. Les autres arts peuvent prétendre figurer l'irréel ou l'idée, le cinéma n'a pas ce moyen-là, il a le moyen d'être signe sans signification, indication, chemin. Mais cette transformation du regard et du monde en apparition n'est possible que par la conscience du phénomène du miroir, ce monde de silence, où seuls les reflets vivent, et qui refuse l'accès. Si on oublie le miroir, on prend l'image pour la chose, on retombe dans l'identité, pour ne pas dire plus: la voix, l'écart, l'ouverture à l'absence, à la mort, à l'Autre, déloge de la fascination du miroir et de l'immédiateté substantielle (D. Vasse).

Les mystiques sont dans l'entre-deux, dans le parler et le silence, comme ils sont dans l'amour et la séparation: c'est pourquoi les mystiques parlent, écrivent, font des films, dans l'entre-deux de la parole et de l'image, de la voix et du miroir. Le rapport de la voix à l'image, c'est un rapport d'amour comme dans l'histoire de la nymphe Echo amoureuse de Narcisse, qui la dédaignait: celle-ci languit, se retire du monde, n'absorbe plus aucune nourriture, jusqu'au point où elle n'est plus qu'une voix. Quand la forme incomplète ne peut plus se nourrir de la forme désirée, la voix reste la seule trace de la vie, le visible s'efface (Green). Seul le cri du vice-consul réalise l'union par-delà les différences, mais cette union est interdite: Duras reste dans l'entre-deux du cri et du chant. C'est la voix s'adressant à l'Autre qui fait apparaître l'image de l'image et l'image du miroir. La voix, support inobjectivable de la différence, c'est l'écart par lequel, dans le noir de l'écran, Duras reprend ses textes de la pseudo-matérialisation, de l'objectivation des images. La voix n'est ni de l'ordre de la représentation, ni de l'ordre de la présence à soi, elle n'est pas représentable, mais elle conditionne la représentation. Par la voix, l'off intégral, Duras brise la magie du cinéma, comme univers d'identification, de fascination imaginaire. Elle introduit le recueillement de l'écoute. Dans le cinéma classique, il y a intégration de la fiction, des figures, au lieu. Duras sépare les deux moments, le monde se trouve là devant la caméra, et la fiction reste dans la voix off, mais c'est grâce à cet exil de la parole que le monde apparaît sur l'écran, comme une apparition inaugurale, non pas comme l'image de ce qui a été, qui caractérise en général le cinéma, mais comme l'image du désir. Entre naissance et mort, entre départ et arrivée, promesse et souvenir, l'écran devient le lieu improbable de ce qui n'a jamais été. Cette métamorphose de l'écran — cette cloison toujours plus mince, translucide et dure, qui nous sépare du possible —

Duras la montre dans un plan d'*Agatha.* On voit d'abord une fenêtre, qui ressemble à un écran ; l'image du dehors est quasi-opaque, à travers un verre légèrement dépoli. La caméra quitte la fenêtre, passe devant les amants, appuyés au mur dans la pénombre, et s'arrête devant une autre porte-fenêtre, ouverte cette fois-ci sur un lointain, une place inondée de soleil.

Dans *Jaune le soleil,* la caméra ne dépasse jamais une ligne de partage de l'espace ; elle ne va jamais de l'autre côté, désigné dans le mur par une ouverture noire. Seul, le premier Juif du film, le somnambule habillé de noir, peut entrer dans cet autre espace. A la fin du film, tous les assistants sont par terre et, les yeux fermés, font une incantation : « la douleur vient, jaune le soleil ». Pour que la couleur vienne dans les films de Duras, pour qu'elle puisse aller de l'autre côté, traverser le noir de l'écran, pour accéder à la transparence du regard cinématographique, il a fallu qu'elle prenne conscience de ce pouvoir de mort inhérent à la caméra, dont elle a fait un film absolu et incontournable : *L'homme atlantique.* Oubliez ce détail, le cinéma, dit sa voix ; vous ne regarderez pas la caméra... oubliez la caméra, vous êtes dans l'oubli de vous-même... à partir d'une autre approche... l'image de la mort... regardez la caméra, la mort, votre mort. « La pureté est un instant atroce, qu'on le dise ou pas, à quelque degré que ce soit, pour celui qui la donne » (N. de Staël). Pour que la lumière redevienne substance du monde, grâce à la diaphanéité de l'image cinématographique, il fallait que Duras prenne sur soi ce pouvoir de mort, l'anéantissement de l'anéantissement, non pas l'idolâtrie moderne de l'œuvre d'art, mais « la pensée en blanc » (O. Paz), pour que la couleur vienne dans ses films : toutes les couleurs de la mer.

La mémoire… L'immolation

De la mise en scène du regard

François Duyckaerts

J'extrais d'un des derniers livres de Marguerite Duras, *Agatha,* roman-poème ayant pour objet l'amour absolu d'un frère et d'une sœur, un passage qui vous expliquera le choix de mon titre: de la mise en scène du regard. Laissez-moi vous lire ce passage:

«ELLE *(violence).* — Oui. Je tenais à vous annoncer ce départ comme je le fais en ce moment, face à vous, à vos yeux.

Ils ferment les yeux. Temps.

ELLE. — Quel désir de vos yeux.

LUI. — Oui. *(temps)* Mais que seront-ils? *(temps)* Que me restera-t-il à voir si vous n'êtes plus là? Si vous vous tenez dans cette horreur de vous éloigner si loin de moi?

ELLE. — Ce sera le même ciel. L'Est restera là où il est. Et la mort. Alors vous voyez. Rien n'y fera.

Toujours évanouis tous les deux face à nous, anéantis. La violence la quitte, elle cède à la douceur.

ELLE. — Je vois que vous avez quinze ans, que vous avez dix-huit ans. *(temps)* Que vous revenez de nager, que vous sortez de la mer mauvaise, que vous vous allongez toujours près de moi, que vous ruisselez de l'eau de la mer, que votre cœur bat vite à cause de la nage rapide, que vous fermez les yeux, que le soleil est fort. Je vous regarde. Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre, j'ai douze ans, j'ai quinze ans, le bonheur pourrait être à ce moment-là de vous garder vivant. Je vous parle, je vous demande, je vous supplie de ne pas recommencer à vous baigner lorsque la mer est si forte. Alors vous ouvrez les yeux et vous me regardez en souriant et puis vous refermez les yeux. Je crie qu'il faut me le promettre et vous ne répondez pas. Alors je me tais. Je vous regarde seulement, je regarde les yeux sous les

paupières fermées, je ne sais pas encore nommer ce désir que j'ai de les toucher avec mes mains. Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer. Je ne vois plus que vos yeux.

Long silence.

LUI. — Vous savez, je ne peux pas supporter l'idée de ce départ.

ELLE. — Je ne la supporte pas non plus. *(temps)* Nous sommes pareils devant ce départ. Vous le savez.»

Pour comprendre la dynamique de ce texte, dans lequel le regard est présent à chaque ligne et porte tout le poids du désir, commençons, si vous le voulez bien, par enregistrer l'importance du récit des souvenirs de la sœur, au bord de la mer, quand elle tremblait pour la vie de son frère. A ce récit, il est possible de donner plusieurs sens. Comme on dit aujourd'hui, il est «surdéterminé» à la manière de ce qui s'exprime, se fait ou s'écrit en état de grande excitation. En particulier, il est en résonance multiple avec la douloureuse interrogation du frère: ... *Mais que seront-ils?* (mes yeux). *Que me restera-t-il à voir si vous n'êtes plus là? Si vous vous tenez dans cette horreur de vous éloigner si loin de moi?* Aux questions du frère, le récit de la sœur est, nous paraît-il, à la fois réponse, réplique et riposte.

Pour y trouver une réponse, voyons d'abord de plus près l'interrogation, sa forme trompeuse et son contenu d'angoisse. Le frère est tourmenté à l'idée du départ de sa sœur. En termes cliniques, il craint la dépression. Il craint pour ses yeux la perte de leur objet de fascination. Il appréhende un avenir où ils ne seront plus rien, où ils n'auront plus l'objet qui les anime, où ils seront désœuvrés, privés des émois du regard amoureux. Son affreuse anxiété, il l'exprime en questionnant sa sœur sur ce que deviendront ses yeux, si elle n'est plus là. Mais, à vrai dire, cette question n'est pas une vraie question. Elle est en fait une déclaration on ne peut plus forte de son besoin de la voir, de l'impossibilité pour ses yeux de se passer d'elle. Elle est aussi une supplication pour la retenir, pour la faire renoncer au départ qu'elle est venue lui annoncer, pour épargner à ses yeux la perte qui les déprimerait.

Or, la sœur traite l'apparente question en vraie question, ce qui, soit dit en passant, lui évite de remettre son départ en cause ou en question. Elle feint de croire que le frère l'a réellement interrogée sur le moyen de prévenir la dépression imminente. Elle articule même sa réponse en deux temps. Dans un premier temps, que nous appellerons celui de la

violence, elle renvoie les yeux du frère au ciel, métonymie de la nature en ce qu'elle a de permanent, d'éternel, en ce qu'elle peut par conséquent être un champ de scrutation pour des yeux avides de permanence. Elle les renvoie encore à un des points cardinaux, l'Est, métonymie de tous les points de repère dont nos yeux se servent dans leur fonction utilitaire pour guider l'action. Chose plus surprenante, elle les renvoie aussi à la mort. Mais, la mort peut-elle être objet de la vue? Oui sans doute, sous la forme des choses qui disparaissent et à l'idée du passage de l'état de vivant à l'état inerte. Mais surtout n'est-elle la condition d'une vue optimale des choses comme métonymie de ce fonds de néant sur lequel et grâce auquel nous apparaissent les choses? *Alors,* dit la sœur, *vous voyez.* Alors, c'est-à-dire quand la mort fait ressortir l'existence des choses, quand elle les fait apparaître dans leur surgissement originel, à chaque instant, hors de l'abîme, quand elle leur donne à toutes ce pouvoir d'émoi qui appartient en propre à l'objet aimé. Ce que la sœur propose par conséquent ici, c'est comme une sublimation du regard, comme une transposition universalisante sur toutes les choses, du regard émerveillé de l'amour.

Mais voici une conclusion brusque, imprévue et apparemment cruelle: *Rien n'y fera.* Rendez-vous compte. Au frère désemparé, angoissé, enfoncé dans l'horrible crainte de la dépression, de l'annihilation de ses yeux par l'effet du proche départ de la sœur aimée, celle-ci vient de suggérer l'espoir, de proposer deux ou trois stratégies de sauvetage ou de compensation. A ces yeux qui appréhendent une mort vivante, elle vient de donner le conseil de s'adonner à l'étude du ciel, de revenir à leur fonction utilitaire ou d'exploiter leurs capacités de sublimation en élaborant une vision émerveillée des choses dans la noire lumière de la mort. Et puis subitement, elle conclut que rien n'y fera. Rien ne remédiera à la dépression. Rien ne sortira les yeux de leur anéantissement. Les stratégies proposées sont vaines et illusoires. Il ne faut pas compter sur leur efficacité. Ces remèdes sont des leurres. Ils n'ont aucune valeur thérapeutique. Ils n'ont valeur ni préventive ni curative. Rien ne permet d'en sortir. La sœur, on peut le dire, souffle le chaud et le froid, l'espoir et le désespoir. Quelques mots pour suggérer qu'il y a la possibilité d'en sortir, puis une petite phrase pour déclarer que rien ne peut en faire sortir. A peine entrevues et caressées, les solutions s'avèrent inutiles. Pour employer les mots des théoriciens modernes de la communication, la sœur «disqualifie» brusquement ce qu'elle vient de dire et qui pouvait passer à première vue pour une lueur d'espoir.

Sans qu'on s'y attende, elle rejette en bloc, d'un seul énoncé péremptoire, les solutions qu'elle avait imaginées et qu'elle avait cru bon, non sans cynisme, de proposer à son frère pour répondre à sa fausse demande, à sa fausse question. Elle connaît trop bien sa propre souffrance, sa propre dépression, sa propre appréhension de perdre son frère, de ne plus le voir, pour croire à quelque remède que ce soit. Rien n'y fera, ni à la déréliction de son frère ni à la sienne.

Ce *« Rien n'y fera »* donne par une espèce de rétroaction une tout autre signification aux énoncés et mots précédents. Le ciel qui reste le même n'est plus maintenant une métonymie d'une nature qui peut servir de champ d'observation au regard de l'homme en quête de permanence ; il devient l'emblème d'une souffrance qui y trouve de quoi se donner un statut d'éternité. L'Est, le point cardinal du lever de soleil, n'est plus un point de repère, mais devient le signe d'une douleur qui ne changera pas de place et s'éprouvera à chaque réveil. Et la mort ? Elle ne nous renvoie plus à cet abîme noir d'où surgissent dans leur éclat les choses du monde ; elle nous renvoie maintenant à ce sentiment de mort qui est un des éléments constituants de la dépression. Enfin, l'objet du *« Alors, vous voyez »* n'est plus un ensemble de choses, mais le caractère irrémédiable d'une absence. L'évidence d'une absence sans espoir.

Peut-être émettrez-vous un doute sur la violence que j'ai lue dans la séquence des mots et des phrases de la sœur. Dans ce cas, demandez-vous encore une fois de quelle disposition peut donc relever le fait de prendre à la lettre la forme interrogative de ce qui n'était qu'une supplication, de répondre par des conseils de courage à quelqu'un qui vous conjure de ne pas l'abandonner. Mais surtout prêtez l'attention qu'elles méritent aux indications scéniques aménagées par l'auteur entre les deux temps de la réponse qui est censée être celle de la sœur : *toujours évanouis tous les deux face à nous, anéantis. La violence la quitte, elle cède à la douceur.* Plus aucun doute n'est possible sur ce que l'auteur a voulu mettre dans le texte que nous venons de paraphraser. C'était bien de violence qu'il s'agissait, de cette violence analogue à celle d'une femme qui veut rester insensible à la douleur que provoque chez celui qui l'aime sa décision d'un départ imminent et définitif, qui répond, comme un pitoyable psychothérapeute, par des conseils dérisoires à celui qui ne lui demande d'autre remède à son mal que de ne pas partir, qui prêche la résignation, la soumission à la fatalité à quelqu'un qui ne veut précisément pas de cette fatalité, qui imagine des

simples recettes de salut quand celui qui souffre de son départ succombe à une douleur immaîtrisable.

Cette subtile et intense violence, l'écrivain nous avertit qu'elle quitte la sœur et fait place à la douceur. Nous pouvons même penser qu'elle a commencé à l'abandonner quand celle-ci a reconnu le dérisoire des solutions de remplacement proposées, quand redevenant elle-même attentive à sa propre douleur, à celle qu'elle éprouve elle-même d'avoir décidé de le quitter, d'avoir cédé à l'obligation de la rupture, elle reconnaît le caractère inéluctable de la douleur. Ce qui pouvait passer pour un sommet de violence et de cruauté, le *« rien n'y fera »* était en fait un signe discret que la violence était déjà en train de la quitter, que commençait à cesser cette oppression inhérente à tout conseil, cette hâte à vouloir arrêter une douleur qu'on ne supporte pas de provoquer, par le moyen de stratégies dont on connaît confusément l'inefficacité. Dans ce *« rien n'y fera »*, on peut entendre que la sœur s'ouvre à la sensation de «définitif» immanente à la douleur de son frère, qu'elle commence à partager celle-ci et qu'en la partageant, elle commence à céder à la douceur.

Qu'est-ce donc que céder à la douceur? La crispation qui est l'effet des efforts que l'on fait pour ne pas se laisser entamer par l'attitude ou la parole de quelqu'un, pour se défendre par exemple d'une accusation insupportable, fait place à une détente du corps et de ses muscles. De violent, on devient bienveillant à la mesure du bien qu'on ressent. C'est dans une onde de douceur de ce genre que vont donc naître et s'amplifier chez la sœur les souvenirs de la plage.

L'auteur ouvre le récit de ces souvenirs par un *« je vois »* dont une longue cascade de propositions complétives déroule l'objet. Elle aurait pu faire l'économie de la conjonction de subordination qui introduit chacune de ces propositions complétives, en écrivant par exemple: je vous vois à quinze ou dix-huit ans, vous revenez de nager, vous sortez de la mer mauvaise etc. Non, elle répète chaque fois la conjonction. Elle a donc laissé à chacune de ces propositions qui décrivent l'objet de son souvenir leur statut de complétive comme pour ne pas laisser s'oublier le verbe d'ouverture: *« je vois »*, comme pour le consolider dans son statut de verbe principal. Chaque fois, la conjonction nous le rappelle. Dans cet artifice stylistique, il y a, pensons-nous, une accentuation du contraste entre ce qui est principal et ce qui est subordonné, entre l'acte et son objet, entre l'acte de voir et l'objet de ce voir.

Cette mise en relief d'un *« je vois »* n'est pas faite pour nous étonner.

N'oublions pas qu'il n'est question, dans les pages qui nous occupent, que de regard et des yeux. N'oublions pas non plus que le frère s'est demandé ce qu'il ferait de ses yeux quand elle ne sera plus là. N'oublions pas enfin qu'elle-même est là devant nous, les yeux fermés. Ce *«je vois»* initial, presque inaugural, ne dit-il pas au frère que derrière des yeux fermés, il peut être donné de voir?

Nouveau et second temps de la réponse de la sœur au frère. Celui qui porte la marque de la douceur, de la détente, de la fin de la violence. Temps du partage de l'expérience. Ce *«je vois»*, n'est-ce pas de la part de la sœur une manière de dire que les yeux ont beau être fermés, comme le sont les siens actuellement, qu'ils ont beau se dérober à la présence de l'objet aimé et se trouver dans un état analogue à celui où se trouveront les yeux de son frère quand il ne la verra plus, quelque chose advient quand même qui reste de l'ordre du «voir»? Oui, pouvons-nous ajouter, un «voir» que la tradition occidentale spirituelle a défini comme intérieur, mais qui est surtout un «voir» central et autonome, qui ne dépend plus de la présence de l'objet, qui n'est plus produit par une stimulation périphérique extérieure, mais qui se produit, s'engendre spontanément, sous l'effet du désir indestructible de voir, par la mise en jeu de processus ou de circuits élaborés antérieurement et survivant aux perceptions qui furent l'occasion de leur élaboration.

Réponse douce parce qu'elle n'en appelle plus à des efforts de rationalisation ou de sublimation pour supporter l'inévitable, parce qu'elle renvoie à des processus spontanés de notre nature, à cette naissance, dans le vide créé par l'absence de l'objet, par la suppression de sa vue actuelle, d'une «vue» nouvelle et indépendante de la présence de l'objet, la *vue du souvenir*. Mais des souvenirs, demanderont les réalistes et les positivistes, peuvent-ils consoler? Certes non au terme de leur brève existence du moment, quand bien éveillé, bien revenu du rêve, on se met à comparer la densité respective des images et des perceptions, mais oui dans l'instant de leur apparition, au plus près de leur naissance, quand ils sourdent sous l'écroulement des constructions rationnelles et réactionnelles. Le souvenir est le résultat d'une souvenance, d'une venue, d'une arrivée par en-dessous, d'une arrivée d'images de dessous le niveau de la conscience et de la volonté, qui est aussi celui de l'angoisse et du désespoir.

Ainsi donc, réponse douce parce que la sœur y porte témoignage de la survenue, dans la désolation de la perte de l'objet aimé, dans la

vacance des yeux fermés ou privés du plaisir de voir, d'un «voir» plus profond, plus spontané, qui témoigne à son tour de la fécondité du cerveau, de son pouvoir d'engendrement ou de construction, quand la réalité vient cruellement à manquer.

Réponse douce aussi parce qu'à celui qui désespère de vivre et de désirer encore, elle montre le résultat d'un désir toujours là, toujours à l'œuvre dans la production de ce «voir» qui, au lieu de compter sur les objets actuels, utilise et exploite l'histoire vécue par ces yeux qui sont aujourd'hui comme anéantis.

Ce *«je vois»* qui survient derrière ou sous les yeux fermés me donne à penser que les théories classiques de la mémoire sont défectueuses. Elles se fondent sur le concept de traces mnésiques qui sont considérées comme des doublets ou des «doubles» des choses. Non seulement sont-elles métaphoriques par leur référence à une espèce de gravure dans la substance du cerveau, mais elles continuent à participer d'une théorie animiste du «double». Elles transposent dans l'explication du souvenir la conception de la survie, sous forme d'ombres, des objets morts ou disparus. Elles aboutissent ainsi à concevoir l'acte de ressouvenance comme une réanimation, par un sang nouveau, celui de notre esprit, de ces ombres, de ces êtres à l'anatomie rudimentaire, de ces «schémas» des objets que nous avons perdus de vue, par conséquent comme un acte divin de résurrection qui ramène les ombres de leur séjour infernal et leur donne, en compensation de leur mort, une vie transfigurée et surnaturelle. Théories qui sont sous-tendues par l'idée de la réparation, la mort ou la perte de l'objet étant éprouvée comme l'effet de nos actes de destruction. Le *«je vois»* de notre texte nous oriente vers une conception moins orgueilleuse mais plus authentiquement narcissique selon laquelle l'acte de la mémoire procède d'un désir situé à la limite du biologique, d'un désir de voir qui compense l'absence d'un regard actuel par la suscitation d'un «voir» que nous avons appelé central et qui reproduit des processus ayant survécu aux regards du passé et donnant, secondairement en quelque sorte, l'illusion de l'objet. Ce qui se trouve reconstitué, ce n'est pas l'objet, c'est la vue de l'objet et cela avec les moyens du bord, c'est-à-dire des processus acquis et consolidés.

Si nous revenons maintenant au texte, après cette digression sur les théories de la mémoire, nous allons constater qu'elle n'aura pas été inutile, ne serait-ce que pour nous avoir mis en état d'apprécier à sa juste valeur un changement de construction qui intervient à la mitan du récit. Tant que l'objet du souvenir était le frère, pris en quelque sorte

en lui-même ou dans la succession de ses comportements: revenir de nager, sortir de la mer, s'allonger près de la sœur, fermer les yeux, ou l'eau de la mer ruisselant de son corps ou le fort soleil qui l'oblige à fermer les yeux, les propositions, nous l'avons fait observer, sont toutes complétives, introduites par la conjonction «que», comme placées sous la souveraineté du *«je vois»* initial. Mais avec l'évocation du soleil, la cascade des propositions subordonnées s'achève brusquement: *Je vous regarde. Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre etc.* A partir de maintenant, tous les éléments du souvenir vont être rapportés sous forme de propositions libres, autonomes: *je vous parle, je vous demande, je vous supplie... Vous ouvrez les yeux, vous me regardez... Je crie... vous ne répondez pas... alors je me tais etc.* Ce changement de construction divise clairement le récit en deux parties contrastées, l'une qui ressemble à ces descriptions de comportements observables comme les affectionnent particulièrement certains psychologues d'aujourd'hui dits «behavioristes», l'autre qui relate une action, au sens théâtral du terme, une action qui se joue entre le regard de la sœur et les yeux du frère et qui culmine ou se dénoue, comme on voudra, dans un dernier énoncé: *je ne vois plus que vos yeux,* répétant sur un mode mineur le *«je vois»* inaugural.

Mais laissons provisoirement de côté l'énoncé final pour nous attacher quelques instants au *«Je vous regarde»,* qui ouvre la seconde partie du récit. Entre le *«je vois»* par qui débute tout le récit et ce *«je vous regarde»* du milieu de celui-ci, il y a écho. Cependant, de l'un à l'autre, la différence est grande, si nous nous en tenons prosaïquement au fond des choses. Le premier verbe se rapporte à l'acte présent de la mémoire, le second à l'objet de cet acte de mémoire, à un regard qui a eu lieu autrefois, dans le passé de la sœur. L'auteur aurait donc pu répéter la conjonction de subordination et écrire: je vois que je vous regarde. Elle ne l'a pas fait. Pure habileté stylistique ou appréhension du vrai jeu de la mémoire? Comme vous pouvez vous y attendre, j'incline vers la seconde des deux explications. Par la suppression de la conjonction de subordination comme par l'identité du temps grammatical, le *«je vois»* et le *«je vous regarde»* sont mis sur le même pied, comme pour indiquer que derrière les yeux fermés aux choses présentes, naît un «voir» dont l'objet n'est pas principalement un être ou une chose, mais un regard sur cet être ou cette chose. Tout le mystère de la mémoire ne résiderait-il pas dans cette espèce de rééquilibration: au manque d'un regard présent se réactive un regard ancien. En contre-partie de la perte de

regards actuels s'opère un «voir» qui met en scène des regards passés. Ce que la mémoire nous offre, ce ne sont pas en première instance des objets, ce sont des actes de la nature de ceux dont nous devons nous passer. Quand la sœur ferme les yeux sur le frère, ce qui lui revient est un regard d'autrefois sur son frère.

Pour Kant, quand on fait abstraction de ce qu'on voit ou entend ou touche d'un objet dans la perception sensible qu'on en a, celui-ci devient une chose en soi, un *noumène* inaccessible, aussi inconnaissable que la divinité. Idée qui déploiera tous ses effets dans le romantisme pour qui la perte ou l'absence de l'être aimé le transforme en réalité absolue, l'agrandit aux dimensions du divin. Les descriptions durassiennes rompent avec ce romantisme ou témoignent d'un nouveau romantisme. Disparaître des yeux n'a plus pour effet de transfigurer l'objet que ceux-ci perdent, mais de les ramener à eux-mêmes, à leur désir de voir, à leur faculté de reproduire, sous l'effet même de ce désir, des regards ayant eu lieu en d'autres temps, en d'autres circonstances.

Remarquons cependant que le regard qui se réactive chez la sœur, dans l'obscurité de ses yeux fermés, dans la désolation commune où elle se trouve avec son frère, du fait de leur imminente séparation, n'est pas, comme on pourrait l'imaginer dans une conception simpliste de la notion freudienne de réalisation des désirs, un regard merveilleux, au comble de la satisfaction, au comble du bonheur, comme dans un échange amoureux, les yeux dans les yeux. Non, c'est un regard porté sur le frère après une peur atroce de le perdre. Un re-*gard* dont le bonheur n'est que de *garder* vivant celui qu'on aime. Un regard qui ne reçoit en réponse qu'un regard furtif et ambigu: *alors vous ouvrez les yeux et vous me regardez en souriant et puis vous refermez les yeux.* Ce ne sont pas deux regards qui se renforcent dans une extase mutuelle. C'est un seul regard, rien que chez la sœur et qui se renforce d'une douloureuse absence de dialogue et du refus d'une promesse instamment sollicitée: *Je crie qu'il faut me le promettre* (de ne pas recommencer à vous baigner lorsque la mer est si forte) *et vous ne répondez pas. Alors je me tais. Je vous regarde seulement.* Regard par conséquent auquel on se résigne parce qu'on n'obtient pas ce qu'on désire, ni parole ni regard, et qui doit se satisfaire d'observer des yeux fermés. Regard dans lequel continue à habiter, malgré les efforts pour l'en chasser, l'image d'un corps perdu, celui du frère, *perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer.* Regard qui devient finalement passif, dans une espèce d'extase négative, dans un pur et simple «voir»

qui est plus de l'ordre de la passion que de l'action. Ainsi donc, ce qui revient par l'effet du désir et par l'opération de la mémoire, c'est un regard qui était marqué, comme par avance, de tous les signes de l'état qui vient de lui redonner vie, à savoir ceux de la détresse.

Dans cette seconde partie du récit, on voit la réponse de la sœur à la fausse question du frère virer en *réplique,* au sens théâtral et artisanal du mot. De sa plainte à lui au souvenir rappelé par elle se reproduit une même angoisse, celle de ne plus voir l'objet de son amour. L'affreuse inquiétude du frère sur ce qui lui restera à voir si elle n'est plus là, et la peur de la sœur de perdre son frère dans les profondeurs de la mer ne sont pas seulement des émotions analogues. Elles contiennent une même référence au regard et aux yeux. En termes quelque peu pédants, on pourrait dire qu'elles ont, ces émotions, une même structure visuelle qui se répète dans les deux scènes, mais dans un rapport inversé. Dans la première de celles-ci, la direction de l'inquiétude va du frère à la sœur, dans la seconde de la sœur au frère. Les pôles permutent mais le rapport visuel reste le même, exprimant une angoisse identique ou à tout le moins analogue. Celle-ci s'est comme déplacée des yeux du frère dans les yeux de la sœur. Temps du partage de l'expérience, disions-nous plus haut.

De ces regards au style douloureux, on peut en trouver une quantité dans les écrits de notre auteur. Ils se reproduisent de chapitre en chapitre et de livre en livre. Les personnages ont beau changer, l'amour qui les noue l'un à l'autre trouve toujours à exprimer son impossibilité comme son indestructibilité dans le jeu de l'aspiration des yeux au regard ou de la chute du regard sur des yeux qui se ferment ou dans le gouffre de l'absence.

Mais il y a plus: ces yeux qui s'ouvrent et se ferment, qui tantôt cherchent désespérément l'objet de leur amour ou de leur souffrance, tantôt se closent sur des souvenirs à raviver ou sur une douleur à contenir, n'offrent pas seulement un contenu à de nombreux récits qui en appellent à l'imagination du lecteur. De ces trajets du regard et de leurs annulations, l'auteur fait aussi des objets de représentation, de spectacle, à la faveur de nombreuses indications scéniques qui viennent à tout moment trouer le dialogue et qui contribuent à faire du livre aussi un livret, de l'auteur aussi un metteur en scène, du lecteur aussi un spectateur, mais surtout des personnages du roman aussi des acteurs d'un jeu censé se dérouler directement sous nos yeux. Or, ce jeu est souvent de la même nature que le contenu des récits. Dans notre

exemple, il est celui de la passion des yeux et des regards.

Ainsi, quelques pages à peine avant le récit par la sœur du souvenir de l'adolescence, elle penchée sur son frère et regardant ses yeux fermés, il y a l'indication scénique suivante : *Silence. Il ferme les yeux. Elle le regarde.* Même rapport visuel asymétrique, mais cette fois-ci mis en scène pendant que le frère explique qu'il croyait avoir tout prévu, avoir tout envisagé, tout vu d'avance de ce qui pourrait survenir entre elle et lui, alors que la sœur répond en écho que ce qu'il n'est jamais possible de prévoir, de prendre en compte dans une prévision, c'est la douleur. Ici nous sommes en pleine actualité. Les remarques du frère et de la sœur sur l'impossibilité de prévoir la douleur s'énoncent dans une mise en scène qui montre la sœur regardant son frère qui vient de fermer les yeux. Représentation qui évoque, étant donné le contenu du dialogue, le vain effort de la sœur pour voir la douleur de son frère. Mais la douleur, comme la jouissance, se voit-elle jamais, d'un être à l'autre ?

La position de la sœur par rapport au frère est la même dans la mise en scène présente que dans le souvenir de la plage qui viendra plus loin. Mais de la première situation à la seconde, elle bascule en quelque sorte du registre du spectacle qui illustre les propos sur la douleur actuelle du frère au registre du souvenir où elle illustre l'inquiétude ancienne de la sœur.

Bien d'autres notations scéniques constellent le texte de l'auteur, qui viennent dans le silence des paroles indiquer où ils en sont avec leurs yeux : *Silence, ils se regardent... Silence. Ils ne se regardent plus... Ils se regardent à nouveau... Silence long. Ils se regardent encore... Silence... Il ne se regardent plus... Ils ferment les yeux. Temps... toujours évanouis tous les deux face à nous, anéantis...* Ce n'est que prises hors du contexte, donc par le seul fait de mon développement, que ces indications forment une liste fastidieuse, mais quel relief elles ont du fait de se trouver d'une part entre la mise en scène liée au dialogue sur la douleur et le contenu du souvenir de la plage, d'autre part dans un dialogue qui tourne tout entier autour de ce moment choisi par la sœur pour quitter son frère, *à l'instant même,* comme elle dit, *où je vous aurais vu.*

Pour être informés de l'effervescence du moment, nous sommes donc renvoyés de l'action réelle des yeux au contenu de la pensée et inversément. Jeu de réplique du comportemental au mental et du mental au comportemental, l'un et l'autre se rapportant au regard, l'un et l'autre se répliquant aussi à soi-même, de passage en passage, dans son ordre

propre. Aucune totalisation ne s'opère ni dans les récits, habituellement marqués par l'échec, l'impossibilité ou l'interdiction, ni dans l'action aux mouvements souvent brisés. Pas de totalisation, mais une circulation entre la lecture et le spectacle, entre l'imaginaire et le réel, entre les couches ou les niveaux de notre être, particulièrement du corps à l'esprit et de l'esprit au corps. Circulation qui révèle une étonnante unité de fonctionnement dans la relation de l'expérience du déchirement. Comme si de ne pas arriver à s'exprimer dans un ordre, celle-ci passait dans un autre, comme si encore dans un seul et même ordre, celui du mental ou du comportemental, l'avortement de chaque essai d'expression donnait naissance à un nouvel essai.

Revenons encore une dernière fois au récit de la plage. Réplique dans un système global de répétitions et d'analogies, semblant de réponse au semblant de question du frère, il est aussi, et peut-être avant tout, une vraie *riposte*. Rappelons-nous que le frère vient d'adresser à la sœur, sous la forme trompeuse d'une question, une demande désespérée : *que me restera-t-il à voir si vous n'êtes plus là?* C'est presque un chantage à la dépression auquel la sœur répond d'abord en feignant d'ignorer la demande, en prenant au pied de la lettre la forme et le contenu de la question (le premier temps, celui de la violence), ensuite, dans le second temps, en évoquant une situation ancienne où c'était elle qui adressait une demande inquiète et insistante à laquelle, cette fois-là, le frère ne crut pas bon de répondre : *je vous parle, je vous demande, je vous supplie de ne pas recommencer à vous baigner quand la mer est forte. Alors vous ouvrez les yeux et vous regardez en souriant et puis vous refermez les yeux. Je crie qu'il faut me le promettre et vous ne répondez pas. Alors je me tais.* Dans les deux cas, une demande ne reçoit pas de vraie réponse, mais dans le second, le refus est encore plus flagrant parce que la demande a été formulée plus clairement, dans une espèce de *crescendo* de la parole.

A ce point précis du récit, nous quittons donc provisoirement le champ du regard pour celui de la parole, celui de la fascination pour celui du sens. A peine la sœur a-t-elle évoqué le bonheur du regard, qui est celui de garder vivant, qu'elle se rappelle avoir parlé : *je vous parle, je vous demande, je vous supplie.* Gradation de la demande qui passe du simple parler à la supplication, gradation qui devrait être de nature à faire sortir le frère de sa passivité et de son silence. Non, il continue à se taire. Il refuse l'échange verbal. Il force la sœur à revenir au niveau de la vue, en faisant juste l'effort pour ouvrir les yeux, lui sourire et les

refermer tout aussitôt. Mais la sœur résiste et se cramponne à la hauteur de la parole. De la supplication, elle passe au cri : *je crie qu'il faut me le promettre.* Etonnante formule qui fait apparaître l'amour comme cri, comme demande d'une promesse et comme obligation. Comme *cri* en ce qu'il émet une parole qui veut être assez puissante pour forcer l'autre à sortir de son silence. Comme *demande* qui ne porte pas sur une jouissance momentanée mais sollicite une promesse, c'est-à-dire un énoncé performatif, un énoncé-acte, un énoncé qui lie. Comme *obligation* dans la mesure où cette promesse, il *faut* la faire. Au faîte de sa demande, la sœur recourt à une loi qui est, dans le cas présent, celle d'un amour incestueux, inversion ou en-deçà de l'interdiction ancestrale.

Que va dire le frère en réponse à ce cri incestueux? Rien : *vous ne répondez pas.* Il ne dit ni oui ni non. Il n'accepte ni ne refuse de promettre selon la loi de l'amour. En fait, il refuse la parole, il n'entre pas dans l'échange verbal, il n'accepte pas de se placer au niveau où s'élaborent les consentements et les dissentiments, la soumission à la loi ou son rejet. Il continue à se taire. Il garde le silence en vertu d'une contrainte confuse analogue à celle qui a empêché tout à l'heure la sœur de répondre réellement à la demande désespérée du frère, à celle qui l'oblige aujourd'hui à le quitter pour toujours.

Qu'a fait la sœur autrefois devant le silence persistant du frère? *Alors, je me tais.* Résignée, elle revient du cri au regard : *Je vous regarde seulement.* Or, nous allons assister maintenant à un véritable *decrescendo* du regard, en contraste avec le vain *crescendo,* d'il y a un instant, de la parole. Du sens, nous allons redescendre vers la pure fascination. Dans une première chute, elle va regarder les yeux sous les paupières fermées, regard qui ne porte donc plus que sur l'organe des regards, sur leur instrument en perte ou en défaut de fonctionnement. Second palier de la descente, le regard se rapproche du désir innommé de toucher ces yeux avec ses mains, comme on le fait pour fermer les paupières de celui qui vient de rendre le dernier souffle. Troisième palier, elle chasse de son esprit l'image de son *corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer.* Elle délivre donc le regard de toutes les représentations de mort qui peuvent venir, comme en surimpression, le brouiller, le pervertir, le priver de sa pureté. Dernière chute, le regard devient un voir, l'action fait place à la passion : *je ne vois plus que vos yeux.* Ce n'est plus qu'une fascination qui enchaîne des yeux ouverts à des yeux fermés. C'est l'expression du *Schautrieb,* de la pulsion à voir,

dans sa forme la plus purifiée et sans doute la plus archaïque. Relation combien ténue mais combien profonde et solide par laquelle on imagine que peut commencer l'amour d'une mère pour son enfant qui arrive au monde.

La riposte de la sœur s'achève en extase primitive. N'est-ce pas cela que signifie *céder à la douceur?* Douceur qui permet, après un long silence, le double et commun aveu du frère et de la sœur:

LUI. — *Vous savez, je ne peux pas supporter l'idée de ce départ.*

ELLE. — *Je ne le supporte non plus (temps). Nous sommes pareils devant ce départ. Vous le savez.* Oui, dirons-nous, pareils et égaux devant la nécessité de renoncer à l'amour interdit et d'accéder à la douceur de la tendresse à travers les affres de la rupture.

Il est temps que je termine ce commentaire, qui n'a en somme été qu'une manière de laisser résonner en moi un texte de choix. Je finis en sautant à la fin du roman: *Silence. Les yeux sont fermés. Ils sont dans une raideur effrayante.* Dernière question de notre part: le passage à la douceur serait-il donc si difficile et si précaire?

Au seuil de l'immolation

Monique Schneider

«Je vous écris tout le temps», «j'écris»: ces termes encadrent le premier texte *d'Aurélia Steiner,* posant à la fois le commencement et la fin. La scène qui se déroule n'est pas située en position de référent, référent auquel serait amarrée l'écriture; elle est elle-même scène d'écriture. L'écriture comme référent d'elle-même: c'est dans cette boucle que nous introduisent les textes de Marguerite Duras.

Opération d'écriture qui se donne elle-même à voir au niveau des images offertes. Boucle encerclant la tête du pendu, la tête du père d'Aurélia Steiner. La tête du père comme figure de l'auteur. Boucle de la corde ou série d'anneaux concentriques entourant, enserrant Calcutta. Boucle du Gange. Boucle des mains qui risquent — à la fois menace et promesse — de se refermer sur la gorge. Il est difficile de sortir d'un texte de Marguerite Duras, de s'extraire de lui, en retrouvant intact le rapport qu'on entretient avec sa propre tête.

Comment cerner — pour recourir à une métaphore qui n'est pas innocente — le rapport de l'écriture avec l'immolation? Que la scène d'écriture s'accomplisse comme scène meurtrière, c'est ce que dénude Marguerite Duras dans l'échange avec Yann Andréa, paru dans *Libération*[1]:

> «Chaque livre est un meurtre de l'auteur par lui-même. Du moment qu'un texte est livré — oui — dans l'édition, l'auteur en vie est atteint de mort.
> Un écrivain se tue à chaque ligne de sa vie ou bien il n'écrit pas».

[1] 4 janvier 1983.

Mais peut-on circonscrire l'immolation et présenter l'auteur seul comme agent et victime? «Lorsque nous écrivons, lorsque nous appelons, déjà nous sommes pareils» ([2]). On assiste ainsi à une contagion, à un tournoiement de la scène dans laquelle le lecteur peut se trouver happé. Que devient, dans la scène de lecture, ce «meurtre de l'auteur» en quoi consiste l'écriture?

Situation semblable à celle qui se noue dans *Moderato cantabile*. Le meurtre commis déploie un espace de fascination; il exerce une pesée implacable sur ceux qui affluent, sur ceux qui se trouvent happés dans une tentative — tentative elle-même tronquée, elle-même décapitée — de répétition. Or l'histoire dite dans ce roman dit en même temps l'aventure de celui qui se rend au rendez-vous du texte. Un crime a eu lieu: celui dont on ne capte que la trace sonore dans *Moderato cantabile* ou celui qui se joue dans la scène d'écriture. Mais toute tentative pour saisir sur le vif le meurtre originaire échoue; nous arrivons toujours trop tard dans des lieux hantés, lieux hantés par une mort qui paralyse tout visiteur et le pétrifie en une sorte d'horreur extatique, offerte. Faute de pouvoir prendre Marguerite Duras en flagrant délit d'écriture, une seule issue — ou plutôt un seul destin — se présente: tenter de restituer le crime en essayant de retrouver en soi, de laisser vibrer en soi, le cri entendu et d'inventer ce qui s'est passé.

Une invention qui n'aura pas à se perdre dans des conjectures afin de transpercer les strates souterraines qui portent la page blanche. Il suffira de rester près de l'épiderme, les textes de Duras n'en finissant pas de nous dire, en une série de scénarios décentrés, ce qui s'actualise au ras de l'écriture, dans son acte même. Il serait ainsi possible de faire pivoter sur lui-même le processus d'écriture: recevoir les scènes évoquées dans le texte comme actualisant ce qui se joue au sein de ce double scénario — à la fois emboîté et irrémédiablement déconnecté — de l'écriture et de la lecture.

Deux scènes vont ainsi s'offrir, prélevées dans deux romans différents, et nous reconduisant l'une et l'autre à cette violence fondamentale, violence qui met en danger la circulation qui s'instaure entre la tête et l'ensemble du corps. La décapitation interviendra en effet pour consommer cette ébauche de décollation qui est en travail dans de

([2]) *Le Navire Night*, Mercure de France, p. 12.

nombreux textes, dans toutes les boucles qui traînent comme autant de pièges. Or les scènes de décapitation feront apparaître à fleur de peau, au niveau même du récit, ce qui peut être éprouvé comme actualisant l'un des pouvoirs secrets du texte. Il s'agit d'abord d'une décapitation jouée, ne faisant qu'un avec la faille dans laquelle Jacques Hold précipite Tatiana Karl :

> « Il cache le visage de Tatiana Karl sous les draps et ainsi il a son corps décapité sous la main, à son aise entière. Il le tourne, le redresse, le dispose comme il veut, écartèle les membres ou les rassemble » ([3]).

L'opération de l'écrivain n'est-elle pas tout aussi implacable et souveraine, provoquant la cécité du lecteur, lui interdisant de voir où il conduit ? Les gestes attribués ici à Jacques Hold viennent en ce point métaphoriser l'opération du texte.

Autre scénario où la tête est mise en danger, la tête du poisson que la mendiante tient dans ses mains, devant le regard médusé de Charles Rossett :

> « Elle cherche dans sa robe, entre ses seins, elle sort quelque chose qu'elle lui tend : un poisson vivant. Il ne bouge pas. Elle reprend le poisson et, lui montrant, elle croque la tête en riant davantage encore. Le poisson guillotiné remue dans sa main. Elle doit s'amuser de faire peur, de donner la nausée. Elle avance vers lui » ([4]).

Qui fait peur à qui ? Le poisson ne représente pas seulement, selon un décodage trop sommaire, l'appendice masculin. Il figure aussi bien l'enfant, celui qui remuait dans le ventre de la mendiante ; la scène se charge d'ailleurs de connotations aussi suicidaires que meurtrières, la mendiante devenant à son tour, en plongeant à nouveau dans l'eau, le poisson menacé de décapitation. Où se situe alors le lecteur, ou ce qui de lui survit au sortir de la scène ? Lecteur à la fois ravi, englouti, et dont la désorientation trouve à se dire dans celle qui est imputée à Charles Rossett : « Charles Rossett pense qu'il ne sait pas ce qui lui arrive » ([5]). Désorientation qui s'achève dans le chant entendu — « la bouche pleine de poisson cru, elle chante » —, chant qui actualise la nuit

([3]) *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 134.
([4]) *Le Vice-consul*, p. 205.
([5]) *Op. cit.*, p. 206.

originaire de la parole, l'engouffrement antérieur à tout processus d'émergence et d'articulation.

Une fois décapité, devenu acéphale, il ne saurait être question de maîtriser le cours, les méandres ou les boucles du texte; se déploie alors, pour le lecteur, l'espace de la mendiante. Un espace d'errance. Tout comme la décapitation opérée par Jacques Hold permet l'exaspération du pouvoir épidermique, la décollation effectuée par le texte parviendra à réveiller des pouvoirs d'écoute ou de vibration trop souvent neutralisés. Que deviendrait *Le Navire Night* si les pouvoirs de la tête y sévissaient, pouvoirs qui visent à imposer une lumière détersive, à abolir toute dimension enténébrée et matricielle; dimension qui est celle de l'écoute pure. Une écoute qui se fait gorge, qui se fait ventre, pour garder enfermé ce qui, de ce qui se joue, échappe radicalement au registre de la visibilité. C'est alors que la «mâchoire primaire de l'amour» pourra se refermer, mâchoire primaire qui est aussi bien celle du texte.

Coupures s'inscrivant dans le sillage l'une de l'autre: en même temps que se trouve décollée ou neutralisée la tête — figure de mutilation imposée par le travail du texte —, se creuse un autre écart: celui qui sépare ce qui est offert ou imposé à la vision de ce qui est capté sur le mode de l'écoute, qu'il s'agisse de cri, de chant ou de voix. La dualité de la voix et de l'image structure en effet tout le *Navire Night*. «Le désir est mort, tué par une image»(6). L'image existe en effet pour la vue, pour la tête. C'est alors que la figure elle-même du meurtre en vient à s'inverser, puisqu'une des figures cardinales de l'exécution, la décapitation, ouvre sur la découverte de tout ce qui ne peut survivre que dans le noir, protégé contre toute intrusion de la lumière. «Il ne fallait pas faire pénétrer la lumière dans la chambre des amants». Prend alors naissance la figure d'une écoute qui aurait le pouvoir de capter le cri en-deçà de toute image. Se faire caisse de résonance, oreille ou matrice acoustique, pour que se déploie un espace de circulation — voix, plainte, appel, cri — où toute concrétion puisse se diluer dans l'échange du souffle et dans le noir. Le *Navire Night* ne fait pas que s'ajouter aux autres textes de Duras; il vient actualiser l'ancrage de toute figure dans un en-deçà de toute forme arrêtée, de tout message coupé.

Il ne suffira cependant pas de s'offrir à la décollation et de libérer un

(6) *Le Navire Night*, p. 52.

pouvoir d'écoute pour parvenir à capter ce qui cherche à prendre corps dans le noir. Une autre violence va apparaître, incisant ce registre même de l'écoute, tuant en quelque sorte dans l'œuf ce qui est toujours en instance d'advenir. Là se situera sans doute la dimension la plus radicale de ce qui se commet comme meurtre à l'intérieur même de la scène d'écriture. Meurtre blanc, ne trouvant pas à se figurer dans des images aussi spectaculaires que celle de la décapitation, meurtre néanmoins aussi insidieux qu'implacable.

Tout va se jouer à l'intérieur d'un phénomène d'écart : écart entre un événement primordial et l'écho dans lequel on attend qu'il se répercute. L'événement inaugural advient sur le mode d'une déchirure, d'un arrachement : Lol ravie à elle-même, meurtre initial de *Moderato cantabile,* la mendiante chassée, les cataclysmes planétaires d'Hiroshima ou d'Auschwitz. Au seuil de l'histoire, ou dans l'en-deçà de l'aventure qui va tenter de prendre forme, un événement est passé, vidant la scène de toute présence pleine. Avant même la levée du rideau, tout est déjà consommé. Il ne restera alors qu'à attendre une orchestration s'essayant à prendre acte de ce qui est advenu, à le rendre réel, à faire en sorte qu'on parvienne à y croire. Mais c'est alors que le texte nous confronte à un abrupt : paralysie, absence ou impossibilité radicale de cette onde qui transmettrait, manifesterait ce qui vient d'advenir. L'écriture n'en finira pas de nous convoquer à un rendez-vous auquel il est impossible de se rendre, comme si l'événement s'était imposé en détruisant d'emblée ce qui permettra ensuite d'en témoigner.

L'attitude de sidération de Lol devenue *Stein,* devenue pierre, pétrifiée dans la fascination, désigne en même temps la position que le lecteur se trouve mis en demeure d'occuper. Place intenable, d'où aucun écho juste ne peut être répercuté. « Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance ». Un blanc vient s'inscrire, littérairement, là où une lecture tragique pourrait être attendue. Une violence est ainsi imposée à la tonalité possible qui, à la fois, s'annonce et s'annule. Immolation brève et comme irréelle, puisqu'elle a emporté du même coup l'être à qui elle vient apparemment d'advenir.

Peut-on, avec Michèle Montrelay, regarder cette déchirure comme fondatrice, comme instauratrice d'un phénomène de miroir ? « Lol, dira M. Montrelay, celle qui ne souffre pas, mais jubile, parce qu'elle voit pour la première fois le détachement se faire »(7). Une ombre de

(7) *L'Ombre et le nom,* Minuit, p. 15.

reconnaissance de soi pourrait s'effectuer à distance, par delà la coupure: «Les amants sont devenus ses semblables». Le texte permet-il une lecture aussi positive? L'expropriation de Lol semble plus radicale: «La nuit s'avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour»([8]). Il est impossible de dire, à la limite, si Lol souffre ou ne souffre pas. La souffrance est présentée comme faisant partie des personnages entre lesquels la scène se joue, mais elle investit Lol sans parvenir à faire effraction en elle. Souffrance qui aurait un corps, mais pas celui de Lol. Le texte parlera de «l'étrange omission de sa douleur pendant le bal»([9]), de «sa douleur passée, cette prétendue douleur»([10]). Ce statut inconcevable de la douleur s'exprime à l'occasion du réveil hypothétique de celle qu'on pourrait appeler l'hôte externe, réveil précédant immédiatement l'entrée dans l'oubli: «La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet?»([11])

La souffrance n'est ainsi ni présente, ni absente. Elle est là, mais comme fantôme de souffrance. Elle est là, mais dehors, comme la mendiante. Souffrance errante et virtuelle. Avorton de souffrance, en quête d'un espace matriciel où elle pourrait s'accomplir, s'incarner.

Que la souffrance ne puisse exister qu'en dehors d'un espace intime, que la mendiante enceinte soit chassée par sa mère, qu'elle cherche à son tour à étouffer à l'intérieur de son ventre les mouvements de l'enfant: autant de figures d'un même meurtre, mettant en scène l'équivalent d'un infanticide ou d'une éviscération. Là s'effectue en une répétition infinie le même geste d'immoiation, efficient au niveau de l'écriture. L'histoire de la mendiante habite bien des textes de Duras, même lorsque ce personnage est officiellement absent. C'est au sein de l'opération d'écriture que se répète le même engrenage meurtrier: être chassée par la mère du creux originaire, expulsion qui se redouble dans l'impossibilité de porter en soi ce creux où se déploierait la souffrance. D'où la structure «amatride» du texte, sa pulsation d'écriture, ou plutôt

([8]) *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 19.
([9]) *Op. cit.*, p. 24.
([10]) *Op. cit.*, p. 42.
([11]) *Op. cit.*, p. 23.

sa pulsation sans cesse arrêtée, étouffée, comme si la mendiante n'en finissait pas d'écraser ce qui en elle risque de prendre vie. Expropriation radicale, aussi bien interne qu'externe.

L'impossibilité d'abriter à l'intérieur de soi ce qui bouge et fait mal va commander l'espace lui-même à l'intérieur duquel évolue le texte. Espace tout entier construit autour d'un cri impossible à capter. Au sein de traversées désertiques, l'écriture est, comme la mendiante, à la recherche d'un «creux», d'un «trou» à l'intérieur duquel l'accouchement serait possible. Des occasions s'offriront, des espaces fermés se délimiteront où l'intensité interdite pourra se délivrer de ce qu'elle porte, mais le creux deviendra immédiatement prison, étouffant ce qui pourrait venir se réfugier en lui. C'est Lol tentant de réhabiter l'espace interdit: «Nous sommes enfermés quelque part. Tous les échos se meurent (...). Je vois des murs lisses, qui n'offrent aucune prise, ils n'étaient pas là tout à l'heure, ils viennent de s'élever autour de nous»([12]). L'espace creux ne se fait pas caisse de résonance — «tous les échos se meurent» —, mais chambre d'asphyxie. «La crise est là». La reconnaissance de quoi que ce soit ne peut avoir lieu. C'est alors que la seule structure spatiale possible devient celle de l'espace ouvert à perte de vue. L'absence de surface de renvoi, de voûte, de paroi concave, contraint l'écho impossible à fuir à l'infini, engendrant l'illimité de l'espace. Plage, mer, traversée désertique: figures de l'horizontal absolu, rendant dérisoire tout cri partant à la recherche d'une paroi qui lui permettrait de prendre corps.

Etrange écartèlement dans lequel le lecteur se trouve placé: être appelé comme témoin d'un cri qu'il ne doit pas entendre, qui ne doit pas exister et qui est là pourtant, dans cet espace hanté. Le texte va alors indéfiniment répéter le geste de la mendiante après la rencontre de la dame blanche: exiger que soit adopté l'enfant qui ne peut être porté. Communication qui ne peut alors se réaliser que d'enfant à enfant: l'enfant ne pourrait passer des mains de la mendiante à celle de la dame si la petite fille n'était pas impérieusement présente. Pointe extrême du texte où Dieu est soudain nommé comme possible. Mais il ne s'agira que d'une suspension de l'asphyxie et du destin d'immolation: l'enfant ne sera pas viable. Il ne sera confié à l'autre femme que

([12]) *Op. cit.*, p. 118.

pour que soit sanctionné son caractère impossible. Don fait au lecteur: qu'il se fasse matrice d'un cri impossible, d'un enfant ou d'une douleur impossibles. Meurtre blanc: le texte ne dit pas que l'enfant doit mourir, il est seulement contraint à être privé de développement: nié, annulé, arrêté.

Double injonction que celle qu'actualise le texte: être mis en demeure d'adopter l'enfant, être mis en demeure de ne pas lui donner vie. Lui donner vie ou rendre vivant en soi ce qui ne peut survivre que pétrifié. Etouffement répété de l'émoi qui pourrait naître, de l'enfant qui risquerait de bouger, dévastateur, à l'intérieur de soi. Tout se passe comme si le moindre mouvement de l'enfant, la moindre vibration de souffrance, risquaient de conduire à une conflagration de soi. D'où l'injonction, exprimée dans *Savannah Bay:* «ne pas réveiller la douleur». Se tenir au foyer immobile d'une souffrance à la fois suraiguë et anesthésiée: «Au-delà de toute atteinte d'une quelconque douleur, au centre indolore de la douleur»([13]). Comment désigner ce point extatique? Jouissance blanche, aussi fantômale que la souffrance blanche, la souffrance avortée, dont il a fallu écraser la menace. Encore est-ce céder au piège du langage que de parler de cette souffrance, même étouffée, comme si elle pouvait constituer une expérience spécifique. Or l'essentiel se rassemble en un point de déchirure, point rendant impossible la transformation en scène de ce qui vient en quelque sorte d'être traversé à vide. «Les yeux de Lol sont poignardés par la lumière»([14]): regard impossible; lui-même détruit par ce qu'il tente de capter. La scène qui s'impose à Lol — voir l'autre femme dans le rôle qu'elle faisait jusqu'ici semblant de croire sien — provoque une sorte d'expropriation, de déportation instantanée dans l'Autre. Pointe extrême de la terreur, qui rejoint l'ouverture à une extrême douceur. Une telle expérience de sidération ne peut être regardée ni comme jouissance, ni comme souffrance; l'événement inscrit plutôt une ligne de fracture qui deviendra par la suite le seul lieu possible d'une jouissance terrifiée. Quelque chose est arrivé, qui aurait pu être douloureux, à la limite, Lol n'était plus là; plus rien n'était là pour capter ce qui, dans l'intimité supposée de Lol, venait d'avoir lieu.

([13]) *Savannah Bay,* Minuit, p. 11.
([14]) *Le Ravissement de Lol V. Stein,* p. 105.

Et pourtant le texte va mettre en place une parodie d'écho. Si se trouve déçue une attente, celle d'un retour de l'événement dans un espace enfin capable de l'accueillir, un substitut est proposé ; on entend une modulation sonore pouvant figurer comme paroi réfléchissante du cri : le piano dans *Moderato cantabile,* le violon de Jean Bedford, le chant exilé de la mendiante. Mais un étrange phénomène de manqué intervient : l'écho ne répercute pas le cri dont il cherche à capter la trace ; il semble emprunté à une autre histoire, comme si on déroulait un film accompagné d'une bande-son ayant une autre origine. Jean Bedford croit avoir sauvé Lol, mais, dans son accompagnement attentif, il ne parvient qu'à la manquer pas à pas. Image parodique de la place confiée au lecteur, à celui qui, lui aussi, croit accompagner Lol dans son errance savante, croit pouvoir porter en lui ce qu'elle a laissé glisser hors d'elle-même. Le cri ne sera pas capté, répercuté, mais annulé dans sa tentative même de reprise.

Faute de ressaisir le cri annulé, il sera tout au plus possible, dans *La Maladie de la mort,* d'assister au moment qui voit apparaître son interdiction :

> « ... Elle crie.
> Vous lui dites de ne pas crier.
> Elle dit qu'elle ne criera plus.
> Elle ne crie plus »([15]).

Réversibilité de la forme et du fond : l'écriture met elle-même en œuvre cet interdit du cri. Ecriture qui désigne, mais n'actualise pas. « Elle crie » : prisonnier de la forme constative, le cri est neutralisé, converti en silence, avant même qu'on parvienne à la formule conclusive : « Elle ne criera plus ». Si l'interdit du cri est ici supporté par un agent, la plainte peut aussi se heurter, dans d'autres textes, à une impossibilité plus fondamentale ; plainte qui, en s'exprimant, ne pourrait que dénoncer son caractère anachronique. « Elle donne le sentiment d'être maintenant prisonnière d'une douleur trop ancienne pour être encore pleurée »([16]). L'articulation de l'interdit est ici inutile ; la plainte ne serait vraie qu'en se présentant comme remontant de l'origine ; origine loin de laquelle est exilée Anna-Marie Stretter et que

([15]) *La Maladie de la mort,* p. 14.
([16]) *Le Vice-consul,* p. 198.

seule pourra proférer la mendiante, en un chant qui la condamne à se tenir refoulée hors de l'enceinte.

Sans doute est-ce dans cet impossible rapport à l'origine que se joue l'étouffement de tout cri possible. La temporalité se présente en effet comme gommée dans son commencement, dans un commencement à la fois inaccessible et n'en finissant pas de hanter tout présent. Le début de *Moderato cantabile* situe le rapport au temps caractéristique de tous les textes de Duras: le premier cri entendu, le cri de la femme tuée, évoque, pour Anne Desbarèdes, le cri qui l'a elle-même traversée lorsqu'elle a accouché. Le cri de la naissance s'inscrit dans le sillage d'un cri de mort qui sidère tout l'espace. Toute la suite du texte dira l'impossibilité de se tenir à la hauteur de ce cri inaugural. Avant même que quoi que ce soit tente de prendre forme, l'absolu s'est trouvé consommé; on vient toujours après, tentant de ressaisir un cataclysme initial: premier meurtre, premier carnage; Lol est achevée dès le départ, la crise ne faisant que porter au jour un désastre ne faisant qu'un avec elle-même. Dans l'ensemble des textes, l'histoire ne prend consistance qu'à tenter de se faire l'écho de ce cri antérieur. Rien ne peut plus avoir véritablement lieu. «Vous êtes ce qui n'aura pas lieu et qui, comme tel, se vit», écrira Aurélia Steiner.

Seul le passé était vivant, seul le passé a pu se trouver exposé de plein fouet aux puissances de destruction; l'actuel fantômal est aussi incapable de vivre que d'être tué. L'affrontement entre la mère et la fille, dans *Le Vice-consul,* dira l'ostracisme irrémédiable condamnant tout présent au dérisoire absolu: «La mère a dit: Ne va pas nous raconter que vous avez quatorze, dix-sept ans, nous les avons eus ces âges-là, mieux que vous; taisez-vous, nous savons tout»([17]). La puissance sacrificielle vient de l'en-deçà du temps, sidérant d'emblée tout espace de germination. On ne peut enfanter de rien: la mendiante voudra resti-tuer son enfant à sa mère, comme si la mère était seule capable de faire vivre et mourir. Impossible ainsi, dans bien des parcours, de tuer vraiment: les partenaires de *Moderato cantabile* ne pourront que rester interdits face à un meurtre avorté. «Vous pleurez, dira un autre texte, de ne pas imposer la mort»([18]). Comment peut-on tuer quand on se trouve situé d'emblée

([17]) *Le Vice-consul,* p. 20.
([18]) *La Maladie de la mort,* p. 48.

dans un non-lieu fondateur indépassable? Dans ce temps suspendu, sidéré par le temps de l'origine, émettre un cri singulier ne peut qu'être sacrilège. Dans *Moderato cantabile,* c'est ce fracas de l'originaire que viendra défier le cri de la femme:

> «Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta net.
> — Qu'est-ce que c'est? cria l'enfant.
> — Quelque chose est arrivé, dit la dame.
> Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel, cependant, commença à pâlir.
> — Non, dit Anne Desbarèdes, ce n'est rien»([19]).

Le cri ne peut naître que comme défi cosmique, puisqu'il vient inciser «le bruit de la mer», unique agent de la plupart des textes de Duras. Bruit de la mer qui ne peut survivre — ne pas se trouver «brisé» — qu'en condamnant au silence, ou à des proférations blanches, tous les bruits de la voix. Chaque texte sera pris dans cet étau: transgresser l'interdit portant sur le cri ou annuler le cri dans le temps même de son actualisation.

Où nous situe ce cri entendu, et entendu comme impossible, émanant d'une bouche dont rien ne doit sortir, qui ne doit enfanter de rien? Un tel cri ne peut être adressé qu'à un partenaire ayant dépassé l'opposition de la présence et de l'absence: «Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. Autant appeler Dieu. C'est impossible. Et cela se fait». S'avouer, dans son écoute, que le cri a été entendu reviendrait à occuper, en toute modestie, la place de Dieu, seule place à laquelle le lecteur soit convoqué: devenir «le ventre de Dieu», seul lieu où Lol puisse bouger.

A défaut d'être Dieu, il est possible d'occuper la place de l'un de ses vicaires privilégiés: le chat et la petite fille. Le «ventre du chat», à l'instar du «ventre de Dieu», pourra offrir cet espace matriciel dont tous les textes de Duras actualisent l'impossibilité: «Le ventre est chaud, il contient le ronronnement du chat plus vaste que le chat, un continent enfoui». Même pouvoir attribué à la petite fille, dans *Le Vice-consul:* rendre possible l'adoption de l'enfant.

([19]) *Moderato cantabile,* p. 10.

Seule la rencontre d'un «ventre», d'un espace de résonance, creux matriciel, rendra possible l'enfantement de la douleur. C'est après avoir recréé dans son rêve le sourire de sa mère que la mendiante retrouve le pouvoir des larmes: «Ses yeux pleurent, mais elle chante à tue-tête»([20]). Pleurs qui sanctionneront à nouveau l'adoption de l'enfant, enfant adopté dans le moment même où on accepte de le perdre: «La dame ne crie plus. La dame pleure. Qu'elle pleure»([21]). Les pleurs, c'est la souffrance enfantée, c'est l'enfant souhaité vivant. La figure de l'enfant prendra forme également au moment où Lol se fera elle-même creux enveloppant, berceur, pour sa souffrance fantômale: «Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit»([22]). La mémoire se dénoue comme actualisation du geste maternel. L'injonction sacrificielle — tuer l'enfant, tuer l'émoi, tuer ce qui bouge — est suspendue pour un temps.

Ce que Lol entrevoit furtivement en une sorte de parenthèse abritée va s'élargir, dans *Savannah Bay,* au point de constituer l'espace de la pièce. L'espace scénique y est en effet organisé autour d'une structure d'écho. L'écart est loin d'être comblé, les phénomènes de manqué surabondent, mais un espace de résonance devient possible. Apparaît enfin cette paroi éprouvée en négatif dans d'autres textes. Peut-être est-ce rendu possible par le fait que ne s'y déploie pas seulement une scène d'écriture, mais un entrelacs entre un jeu de parole et un jeu d'écoute. L'essentiel ne se situe plus dans quelque lieu d'émission, tentant de rivaliser avec «le bruit de la mer», mais dans un espace bifocal. Espace labial où parlent deux femmes. Deux femmes prises dans un jeu qui constitue l'antithèse vivante de celui qui prenait forme entre la mendiante et sa mère. Ici, la parole de Madeleine ne s'enferme pas dans une plénitude totalitaire; sa mémoire est ouverte, traversée par les bribes de souvenirs ou d'images qu'offre «la Jeune Femme». Dans cette fluidité de l'échange, impossible de faire la part de ce qui a été dit et conservé et de ce qui a été imaginé, prêté à l'autre. Seul importe l'entre-deux qui s'institue entre ces deux paroles dont il est difficile de dire quelle est celle qui fonctionne comme source et celle qui se situe en

([20]) *Le Vice-consul,* p. 28.
([21]) *Op. cit.,* p. 66.
([22]) *Le Ravissement de Lol V. Stein,* p. 46.

position d'écho. L'entre-deux de l'écriture et de la lecture serait-il parvenu à occuper cet espace mortifère où évolue l'écriture de Duras, espace constamment calciné par ce qu'il s'emploie à capter? Dans ce jeu d'interférences entre deux femmes occupant une place différente dans l'échelle des générations, on assistera à l'enfantement de ce qui était maintenu en état d'avortement continué, d'étouffement indénouable: l'enfantement de cet enfant-cri, enfant-douleur hantant les autres textes sans parvenir à prendre corps:

«*Madeleine:* Comment saurais-tu, toi, ces choses, tu es si petite.

Jeune Femme: Je les sais par toi. Et je les sais aussi déjà de mon côté. Tu m'as dit: la douleur se propose comme une solution à la douleur, comme un deuxième amour.

Madeleine: Oui, on commence à douter de ce qui est arrivé, de qui est mort, de ce qui est resté en vie, de quel livre c'était, de quelle ville, de qui, de qui souffre, de qui connaît l'histoire, de qui l'a faite.

Jeune Femme (violente). — Et tout à coup tu cries et la voici, elle, la petite morte, dans un éclair... le petit visage sous la houle, souriant d'aise, et le cœur éclate d'une abominable vérité»([23]).

Ressusciter le cri ou ressusciter l'enfant n'est possible que dans l'écart creusé par ces deux paroles qui se croisent et se réengendrent, même si l'enfant auquel elles donnent vie n'est pas tout à fait le même. Nous sommes loin d'un univers de réconciliation. La déchirure ne sera pas réparée, l'homme partira sans se retourner. Tout au plus sera-t-il possible d'ouvrir cet espace labial, pour que s'y glisse, s'y blottisse «dans un éclair», un corps de souffrance.

([23]) *Savannah Bay*, p. 70.

Tu écriras

Jacques Sojcher

C'est à partir des lieux, des lieux hantés, du débordement du lieu (le fleuve, la mer, la forêt), de l'emblème, de la forme d'un lieu décrit, d'un nom chanté, psalmodié qu'elle (une femme, mais aussi bien Marguerite Duras) se met en marche «et la phrase avec elle»([1]), qu'elle est *traversée,* jusqu'à devenir le lieu — et le lieu elle([2]). C'est à partir d'une route, d'une femme qui attend au tournant d'une route un camion et des «moments de fulguration» qui accompagnent: données géographiques([3]), mer toujours proche, force du vent, menaces latentes de fin du monde, confusion mentale, que le parcours peut commencer, le camion avancer, comme une trace, «une écriture: Indéchiffrable. Et claire»([4]).

Et nous voilà dans la cabine et dans la chambre noire, où Marguerite Duras et Gérard Depardieu lisent l'histoire du film, pour éviter le jeu,

([1]) *Le Vice-consul,* Gallimard, Coll. «L'imaginaire», p. 180.

([2]) Ainsi Anne-Marie Stretter devient Calcutta, Lol V. Stein, T. Beach, la comédienne et l'ingénieur (ou l'architecte) Nevers et Hiroshima. Bien que ces noms de lieu n'en soient pas. Quoiqu'ils ne soient personne...

([3]) Ces données sont parfois fausses. Ainsi, dans *India Song* (Gallimard, 1973, p. 9), où «les noms des villes, des fleuves, des Etats, des mers de l'Inde ont, avant tout... un sens musical». Le sens musical n'est jamais absent, même dans les livres à géographie véritable. Le nom du lieu (sa musique) et le lieu coïncident dans le seul *lieu* de l'écriture.

([4]) *Le Camion,* Minuit, 1977, pp. 50, 78, 34.

la représentation, l'histoire([5]), pour que tout soit porté par l'écriture, par la parole lue, qui parlait déjà avant, semble-t-il, qui n'arrêtera pas de parler.

De quoi, de qui s'agit-il? D'une dame qui parle de beaucoup de choses, qui pourrait «tout aussi bien dire autre chose que ce qu'elle dit... mis à part les moments de fulguration». D'une dame qui a la «noblesse de la banalité», qui est «invisible», qui dit magnifiquement des mots pour rien, dans «une création de tous les instants», dans une écriture «discontinue, sans fin»([6]). C'est comme si pour écrire, lire le récit, réciter le film, Marguerite Duras avait eu besoin de cette femme qui ne sait pas — pas plus qu'elle — où elle va, qui elle est, ce qu'elle dit, mais qui va, parle, voit.

Parole, trajet qui excèdent ce qui est dit, vu, parcouru, personnage qui dépasse la personne, histoire qui n'a plus besoin du prétexte de l'histoire, vision pure, sans visage visible([7]) et qui ne nous regarde pas, qui est au dehors, qui nous tourne, nous aussi, vers le dehors:

> «Elle, tournée vers le dehors: Regarde. Moi, tournée vers elle. La regardant. Télescopées toutes les deux dans la direction de l'extérieur. C'est par elle que je vois. Par elle que je prends l'extérieur et que je l'engouffre en moi... Je déplace mon regard. Je regarde ce qu'elle regarde: ça s'éclaire de plus en plus. Elle, je ne la vois pas, je ne vois toujours pas son visage. Quand le film se termine, je n'ai toujours pas vu son visage. Mais ce qu'elle regardait m'éblouit: le film»([8]).

Parole de ce qui est vu dans la chambre noire. Les yeux fermés, Marguerite Duras écrit «comme sous dictée» ce qu'elle voit dans le noir, dans la chambre de lecture car «La lecture relève de l'obscurité de

([5]) Le texte dit théâtralement est annulé. Cf. *La Maladie de la mort,* Minuit, 1982, p. 59: «Je crois toujours (dit Marguerite Duras) que rien ne remplace la lecture d'un texte, que rien ne remplace le manque de mémoire du texte, rien, aucun jeu». D'où la narration indirecte, différée, le double récit ou la confusion. D'où le conditionnement: «2je vais raconter ce qu'aurait été le film s'il avait été tourné» (*Le Camion,* p. 86). La fiction vraie, la dérive.

([6]) *Le Camion,* pp. 21, 22, 65, 123.

([7]) Cf. *Les lieux de Marguerite Duras,* Minuit, 1977, pp. 99-100: «Je ne l'ai jamais vue. Lol. V. Stein... je vois ce qu'elle voit, je vois son mari, je vois ses enfants, je vois... les villes où elle traîne, ses amis, très bien ses maisons... ça, je le vois, mais son visage le voyant, je ne le vois pas».

([8]) *Le Camion,* p. 79.

la nuit», car «Même si on lit en plein jour, dehors, la nuit se fait autour du livre», car lire ou écrire excède ce qui est lu ou écrit: «c'est une sorte d'injonction interne... c'est vouloir écrire avant de savoir quoi, avant de vouloir écrire telle ou telle histoire.»([9]).

Mais dans cette nuit, dans cette ombre([10]), c'est l'intégralité du vécu qui s'amasse, tout le souvenir qui écrase — matière première, écrit non écrit, oubli. Ecrire, c'est déplacer la mémoire, c'est l'oublier (vraie mémoire), c'est recommencer toujours et encore, pour la première fois, c'est déborder l'histoire de son territoire, d'un livre à l'autre, pour un partage de mémoire («Ça concerne pareillement toutes les mémoires»), c'est délivrer du livre pour un désœuvrement créateur, où nous pourrions nous aussi parler, écrire, aimer. Par débordement([11]):

> «*Voix off* M.D.:
> C'est là qu'elle aurait commencé à parler.
> A parler de ce qu'elle voit, dehors.
> Elle dit: que de choses à voir...
> Tellement...
> On est débordé... vous ne trouvez pas?»([12])

Le débordement vient du dehors, de laisser être le dehors, d'une déconcentration, d'une dépossession. «Toute entière tournée vers le dehors, elle (la dame du camion) est entrée dans un processus de disparition d'identité». Ne sachant plus qui elle est, tout lui arrive de tous les côtés et elle souhaite être tout à la fois. Elle n'est — et le film lui aussi — «qu'ouvertures sur le dehors»([13]). Comme le Fou de *La Femme du Gange,* dont «la forme creuse... est traversée par la mémoire

([9]) *Ibid.*, pp. 102-103.

([10]) Qui est aussi celle de la jouissance, de l'«orgasme noir», où le texte des voix est dit les yeux fermés, où tout se passe autour d'une «image noire», où le Navire Night avance, aveugle, «sur la mer d'encre noire», «face à la nuit des temps». Ecrire serait cette folie du regard qui vide des images, qui défait des visages pour ne rendre que le texte du désir, la voix de l'invisible — le vide ou le tout? —, la musique qui dénature, qui lit, qui récite, qui murmure, qui crie, qui blanchit. Cf. *Le Navire Night,* Mercure de France, 1979, pp. 31, 32, 84, mais aussi bien la plupart des grands textes, j'allais dire, des grandes partitions de Duras.

([11]) *Savannah Bay,* Minuit, p. 10. Cf. aussi *India Song,* pp. 9 et 10.
10.

([12]) *Le Camion,* pp. 17-18.

([13]) *Ibid.*, pp. 80 et 100.

de tous»([14]), cette dame, peut-être folle, elle aussi, c'est l'écrivain, la vision, la dictée de l'écrivain. Comme les fous, qui «écrivent complètement», l'écrivain capte — «fonction devenue folle» — le dehors, l'engouffre «dans l'ombre interne», le rend, méconnaissable, et le perd dans ce qui «recouvre le papier blanc». Comme s'il n'y avait que cette «dilapidation de soi», que cette «passion de n'être rien qu'une sorte de mise en disposition totale vers le dehors»([15]).

Le débordement, c'est l'amour même, c'est le tout de l'amour, du désir — qui n'est possible que par la vacance du sujet, son *ravissement*([16]). Parler de tout, de tout à la fois, c'est parler d'amour, réciter l'amour, écrire, faire un film sur l'amour:

«M.D.:

Elle aurait dit tout à coup.

Il n'y a pas d'histoire en dehors de l'amour.»([17])

Il n'est plus même besoin d'histoire, puisqu'il n'y a plus que le dehors, qu'«un amour d'ordre général», qu'un «mouvement vers le tout», qui est «celui de l'amour»([18]):

«*Voix off* M.D.:

Elle dit: je peux me mettre à aimer.

A vous aimer.

A aimer.

A tout moment...

Crier.

([14]) Et «La tête-passoire traversée par la mémoire de tout» (*La Femme du Gange*, Gallimard, 1973, p. 148). «Il est poreux, le Fou. Il n'est rien, donc les choses le traversent complètement. Donc l'histoire de S. Thala le traverse. L'histoire de Lol V. Stein, qui est l'histoire de S. Thala, c'est une seule et même chose» (*Les Lieux...*, p. 96).

([15]) *Le Camion*, pp. 124-125.

([16]) D'où l'exclamation répétée du *trop* de l'amour, insensé, mortel: «Quel amour insensé... Quel amour c'était... Quel désir... Impossible... Terrible... Quel amour c'était... Entier... Mortel» (*La Femme du Gange*, pp. 112, 113, 127, 130). C'est l'excès même de l'amour, le pas possible d'aimer autant, l'impossible de *cet* amour qui ne l'adresse plus à quelqu'un, qui dépasse le destinant et le destinataire. Cf. par exemple, *Agatha*, Minuit, 1981, p. 20: «*Elle.* — Je vous aime comme j'ignorais pouvoir. *Lui.* — A qui avez-vous parlé? *Elle.* — Je ne sais pas à qui je parle» et *Le Navire Night*, p. 77: «La violence non adressée du désir».

([17]) *Le Camion*, p. 40.

([18]) *Ibid.* pp. 80-81.

Aimer.
Abraham. Ou bien vous.
Tout...
Ou rien...
Rien.»([19])

Comme s'il n'y avait que le désir, «comme une force qui ne nous appartient pas»([20]), que la circulation d'une énergie d'amour, d'un corps d'amour immense, infini (sans sujet? sans objet?), où nous pourrions tous être les amants d'Alissa, si nous avions aimé une seule fois, s'il était possible d'aimer([21]).

La possibilité de l'amour, de l'excès de l'amour est l'impossible — la destruction capitale, le dépeuplement, la folie. L'écriture est ce récit (ce récitatif), la parole cet emportement. Mais sans salut, car ou bien c'est la distance, la dissymétrie de l'amour, ou bien c'est la confusion, l'évanouissement, «l'isolement mortel», le «dehors frappé de mort»([22]). De toute manière celui qui écrit, rapporte, déporte, ne rejoint pas. Cette distance est la passion d'écrire, l'autre passion. La passion.

La Maladie de la mort met en scène — sans représenter — la dissymétrie. Si la femme est «sommeil d'une passivité qui est accueil, offrande»([23]), l'homme qui marche autour d'elle, «en racontant l'histoire», est incapable d'amour. Il veut essayer, tenter de «connaître ça... D'aimer» — il la paye pour ça — et il ignore ce que voient ses yeux, ce que touchent ses mains, son corps — il est vierge d'amour, de désir. Et il demande, comme le vice-consul de Lahore: «Est-ce que vous croyez qu'il faut aller au secours de l'amour pour qu'il se déclare, pour qu'on se retrouve un beau matin avec le sentiment d'aimer?», «Comment le sentiment d'amour pourrait-il survenir?»([24])
Et elle lui répond:

([19]) *Ibid.*, p. 63.
([20]) Xavière Gauthier, in *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 65.
([21]) Cf. *Détruire dit-elle*, Minuit, 1969, pp. 93, 96, 103, 121, 128.
([22]) *Le Camion*, pp. 93-94.
([23]) Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, 1983, p. 66.
1983, p. 66.
([24]) *La Maladie de la mort*, pp. 59, 8, 9, 52; *Le Vice-consul*, p. 76.

«Elle vous répond: peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit: Par exemple d'une erreur. Elle dit: jamais d'un vouloir... Elle dit: De tout, d'un vol d'oiseau de nuit, d'un sommeil, d'un rêve de sommeil, de l'approche de la mort, d'un mort, d'un crime, de soi, de soi-même, soudain sans savoir comment.»([25])

Il s'agirait alors de sortir de «son infirmité essentielle quant au désir», du «manque d'aimer»([26]), des cris, du hurlement, de la demande folle de la maladie de la mort, dans la dissymétrie même de l'amour, l'absence de rapport, par un débordement de la conscience (du vouloir, de l'identité), un au-delà de la demande. Celle, celui qui ne sait plus, qui ne recherche plus le sens (le sujet particularisé, l'histoire — au fond le même), va dans tous les sens, ouvert à l'accident, à la joie, au bonheur([27]) de ce qui arrive, inéluctablement, sans qu'on le veuille, sans qu'on le cherche, parce qu'on n'est plus soi, voué au dehors, à la régression du dehors:

«La dame du camion... ne recherche aucun sens à sa vie. Je 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.»([28])

([25]) *La Maladie de la mort,* p. 52.

([26]) *Le Navire Night,* pp. 67, 22, 62, 74.

([27]) Oui, une sorte de bonheur. Max Thor se sent «comme heureux (il est en même temps surpris de l'être), Stein a «un air heureux» et même parfois «illuminé de bonheur». Peut-être parce que dans cet hôtel quelque chose de trouble le retient et qu'il ne sait pas quoi, que c'est peut-être écrire, l'*idée* de commencer à écrire. Et ce bonheur est contagieux, puisqu'il gagne aussi Elisabeth Alione («une joie profonde se lit sur son visage») et que leur regard (à tous les trois et à Alissa) est «heureux et doux». Seul Bernard Alione échappe à cette joie, mais il pourrait lui aussi l'aimer et être pris par cette «sublime douceur» (*Détruire dit-elle,* pp. 32, 35, 36, 38, 39, 66, 88, 89, 115, 135). De même le vice-consul a «l'air très heureux... Il est comme s'il était fou de bonheur, par instants... sans que l'on comprenne d'où, de quelle vision, de quelle pensée le bonheur peut lui venir» (*Le Vice-consul,* pp. 99, 101). De même Lol dit, «sans s'adresser à quiconque: c'est le bonheur», quand les choses se brouillent, quand le «recul de la clarté» a commencé (*Le Ravissement...,* p. 108 et aussi pp. 148, 159). Bonheur donc de confusion, de débordement — la destruction musicale, la passion.

([28]) *Le Camion,* p. 81. Cf. aussi *ibid.* p. 99: «... je ne me suis absolument pas souciée d'une certaine logique... J'allais dans tous les sens? D'accord: je suis allée dans tous les sens». Encore une fois, c'est cela le débordement, la polysémie — le chant — de l'amour ou de la récitation d'écriture.

Au regard immense qui écartèle, à la parole qui parle sans cesse ou au silence — à l'Autre ([29]).

Celui qui vit le manque éperdu d'amour est attiré par « la bonté sans discrimination » ([30]), par la figure de douceur et d'indifférence de celle qui est là, offerte, passivité et sommeil, désir au-delà du désiré. C'est le vice-consul de Lahore qui demande à Anne-Marie Stretter l'amour et l'oubli de lui-même — la confusion, le partage de la catastrophe ([31]). C'est Jacques Hold qui se laisse engloutir dans la nuit de T. Beach, dans ce qui n'est ni l'approche ni l'éloignement de Lol V. Stein ([32]).

Et l'écrivain, que fait-il de ces mouvements, de ces voix de la passion, qui traversent, qui vont nulle part, qui ne mènent à rien ? Il est le scribe d'un récit lu de ce qui a peut-être été vécu :

« — L'histoire est arrivée ?
— Quelqu'un dit l'avoir vécue en réalité, oui.

Et puis, elle a été racontée par d'autres.
Et puis elle a été rédigée.
Ecrite. » ([33])

Il est le chœur des voix, des regards, des gestes, de l'immobilité de la passion. Au fond, peu importe s'il est de l'histoire ou celui qui regarde l'histoire, puisqu'il est un autre pour lui-même, le dépossédé de l'écriture, le *delà* du désir, la chambre d'écho de l'inexistence et de l'existence (indécise, confuse) des sujets de la passion ([34]).

La seule histoire est bien celle de la généralité, de la totalité du désir,

([29]) L'Autre, c'est-à-dire l'étrange, l'incommunicable qui nous rendra nous-même à nous-même étranger, inconnaissable (la fin de la réflexivité, de l'égoïsme de l'ipséité), dans cette perte commune. Cf. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, p. 72.

([30]) *Le Vice-consul*, p. 120.

([31]) *Ibid.*, pp. 129, 140, 159.

([32]) *Le Ravissement...*, pp. 104-105.

([33]) *Le Navire Night*, p. 28.

([34]) Cf. *ibid.*, pp. 80, 81, 88 et *Le Camion*, pp. 123, 132.

de la «mémoire globale de l'événement»([35]). Cette histoire ne peut que se réciter, les yeux fermés, que se répéter, la voix blanche, au dehors, par un autre, les voix off. L'écrivain est celui qui partage une histoire qui est à tous([36]), qui fait circuler l'appel, le devenir personne de la passion. Ce faisant, il quitte la société, il avance dans «la destruction capitale»([37]) et nous convoque, impersonnellement, à la mort, ou du moins à une mort, de parole, d'écriture, d'amour:

> «Parce que dès que nous appelons, nous devenons, nous sommes déjà pareils. A qui? A quoi? A ce dont nous ne savons rien. Et c'est en devenant personne pareille que nous quittons le désert, la société. Ecrire c'est n'être personne. «Mort», disait Thomas Mann»([38]).

Figure de l'écrivain comme récitant imbécile de la passion([39]) qui dit ce qu'ils (Agatha et son frère, mais aussi bien Marguerite Duras) voient derrière les yeux, ce qui ne peut se voir, qui entre toujours plus avant dans la folie et qui reste sur son seuil, dans cette vue unique, qui ne voit peut-être rien, ou qui l'invente([40]), qui surexpose l'histoire, les personnages, les vidant de leur sens, les prodiguant dans tous les sens:

> «La nudité de Tatiana déjà nue grandit dans une surexposition qui la prive toujours davantage du moindre sens possible. Le vide est statue. Le socle est là: la phrase. Le vide est Tatiana nue sous ses cheveux noirs, le fait. Il se transforme, se prodigue, le fait ne contient plus le fait, Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité.»([41])

([35]) *Le Navire Night,* pp. 38, 47.

([36]) Mais cette communauté est incompréhensible, inavouable et ne met pas fin, au contraire, à la solitude. Commune solitude. Cf. Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 80-83.

([37]) Alissa, Lol V. Stein sont, en ce sens, des agents passionnels de la destruction, une menace qui fait peur et attire. Ils s'excluent par eux-mêmes de la société à laquelle ils font pourtant semblant de s'intégrer et dépeuplent les rôles, les noms, les identités. Ils attirent aussi autour d'eux une communauté ou un seul être qu'ils dépossèdent de leur singularité, qu'ils vouent à la répétition et à l'invention. Ils — le plus souvent elles — sont fous. Pour eux, tout semble possible, dans le non-lieu où ils rassemblent et autour duquel tourne l'écriture, l'apathie de la passion.

([38]) *Le Navire Night,* p. 12.

([39]) *Agatha,* p. 19.

([40]) C'est ce que dit Jacques Hold, le narrateur du *Ravissement...*: «j'invente, je vois... Je crois voir ce qu'à dû voir Lol V. Stein» (*Le Ravissement...*, pp. 56-59).

([41]) *Ibid.*, p. 116.

Figure de l'écrivain comme vidé de son nom, à l'instar de ses personnages dont le nom ne nomme pas, au-delà ou en deçà de la nomination, vers un nom matriculaire (L.V.S., M.D.), vers la musique du nom («C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle»), vers l'entremêlement des voix, «Traversantes, circulantes»([42]).

Figure de l'écrivain qui récite les noms des lieux, des personnages, qui les répète, en détachant les syllabes, qui en fait du vide, des trous, des lieux de passage, de tremblement, de non-savoir, de passion (Tout au contraire, notons-le, le refus de la nomination renvoie à l'autre vide de l'absence d'amour, aux cris, à pleurer sur soi-même cette absence d'aimer, à la maladie de la mort([43])).

La nomination est comme l'excès génétique de la parole, comme la parole qui a lieu au futur antérieur, au présent absolu, hors d'âge. Celui qui est nommé redécouvre son nom, naît, disparaît dans l'écoute de son nom appelé, épelé par l'autre, dans la récitation de ce qu'il voit, de ce qu'il fait, de son nom, au dehors de lui, dans une douceur d'évanouissement, dans une fixité somnambulique.

Figure de l'écrivain qui fait de l'injonction de voir, de dire ce qui est vu par des yeux immensément ouverts ou fermés la «mise en scène de la parole»([44]), l'écriture même.

Exemplaire de cette récitation visionnaire, *Détruire dit-elle*. Le sujet? La délégation du regard («Stein regarde pour moi. Je décris ce que Stein regarde... Regarde, Stein, regarde pour moi»). Des personnages devant le sommeil, devant les tennis, devant le vide («Elle regarde bien le vide»). Un regard sans sujet («C'est un regard pur, un regard sans support»([45])). D'où les yeux «immenses et d'un bleu profond», la transparence («Je les vois: une transparence me regarde»([46])), le regard du tout — infini, impossible —, l'absence de regard («Peut-être qu'il

([42]) *Détruire dit-elle*, p. 137; *La Femme du Gange*, pp. 105, 109.

([43]) Cf. *La Maladie de la mort*, p. 26: «... vous lui dites de prononcer un mot, un seul, celui qui dit votre nom, vous lui dites ce mot, ce nom. Elle ne répond pas, alors vous criez encore». et pp. 44, 49.

([44]) Qui n'est en aucun cas la «représentation de l'histoire». Cf. *Le Camion*, p. 101.

([45]) *Les Lieux...*, p. 86.

([46]) *Le Ravissement...*, p. 155.

n'a pas de regard»([47])). Le sujet? La disparition dans le parc, dans la forêt («Va dans le parc, dit-elle. Disparais dans ce parc. Qu'il te dévore») qui happe les regards, les vide («Elle a le regard happé par le fond du parc»). Le non-savoir et la certitude vide («— Il ne sait pas très bien quoi, n'est-ce pas? — Il sait seulement que tout disparaîtrait avec toi»), somnambule, fascinée, au-delà de la volonté, des sujets, la certitude, au cœur de l'incertitude tremblante, de la catastrophe, de la destruction capitale.

Ne pas connaître demande l'intercesseur, celui qui verra, qui laissera voir le voyeur qui ne sait pas, qui ne peut pas (connaître, aimer), qui ne sera jamais là, avec, mais au dehors, dans le champ de seigle, devant la fenêtre de l'Hôtel des Bois, devant la fenêtre de la chambre d'Alissa et de Thor. Ne pas connaître, c'est vouloir remonter jusqu'au moment de l'exclusion, pour reconstruire la ruine, pour entrer dans le bal mort, dans le «lieu vidé de l'amour»([48]).

Celui qui écrit (Jacques Hold, Stein, Peter Morgan, personnages d'écrivains, figures de la passivité d'écrire) est le témoin d'une mémoire folle, de l'espace qu'elle aménage, de la «perspective qu'elle est en train de construire avec une obstination impressionnante» (la répétition de l'événement, le livre même), de la nuit dont il fait partie, où il doit s'engloutir («Je suis dans la nuit de T. Beach. C'est fait. Là on ne donne rien à Lol V. Stein. Elle prend... Je veux, dit-elle»)([49]).

Nous sommes tous, intercesseurs, voyeurs, auteurs, lecteurs, dans les mains d'Alissa («La destruction capitale en passera d'abord par les mains d'Alissa, dit Stein.»([50]) Comme si les personnages *littéraires*([51]) avaient besoin du narrateur pour exister, de la voix pour leur montrer la scène primitive de la passion, de la folie; et le narrateur, qui est lui aussi un personnage du livre (mise en abyme de l'écrivain, de chaque sujet, double, doublement image, voix sans visage, plus proche de la récita-

([47]) *Le Vice-consul*, p. 132.
([48]) *La Femme du Gange*, p. 124.
([49]) *Le Ravissement*, pp. 133, 112.
([50]) *Détruire dit-elle*, p. 59.
([51]) Cf. *ibid.*, p. 118: «Vous vous intéressez beaucoup à elle, décidément, dit Bernard Alione... On peut savoir pourquoi? — Pour des raisons littéraires, dit Stein. — Ma femme est un personnage de roman? dit Bernard Alione».

tion que de l'action), du personnage, pour regarder, pour voir, pour être du voyage, de l'histoire, du dépeuplement.

Si l'on veut, il n'y a pas d'écrivain, mais toujours quelqu'un du livre en passe de le devenir, puisqu'il est aussi bien dans le livre, fait par le livre et qu'il fait le livre, débordé dans la passivité de ce qui arrive. Si l'on veut, il n'y a jamais non plus, en ce sens (en ce hors sens), de commencement ni de fin possible — de livre — et écrire est alors, littéralement impossible. Sur le rapport du vice-consul est écrit le mot «impossible». On ne rejoindra pas plus l'écriture que le film, que la mémoire («là-bas a glissé. Il est ici... *Où est-ce? Quand?)*»([52])

> «Ils parlent entre la musique et la musique, à voix douce».
> «— Ils se parlent. Inlassablement. Parlent.
> — Sans fin se décrivent. L'un l'autre. A l'un, l'autre. Disant la couleur des yeux... Je me regarde avec tes yeux»([53]).

Si l'on veut, il n'y a plus que leurs paroles, que leur regard, que l'écoute et l'adresse à personne, que la confusion, la «force incalculable»([54]), la terrible douceur de la musique qui entre et qui part.

Tu écriras pour disparaître. Tu liras la partition d'écriture, infinie et sans signataire. Tu diras *vois, parle, écris.* Sans voix propre, sans regard. «Pour n'arriver nulle part», avec acharnement, dans l'oubli, «écriture courante»([55]). Tu te diras qu'entendre suffit, qu'elle écrit pour toi([56]).

([52]) *La Femme du Gange*, pp. 122, 124.
([53]) *Détruire dit-elle*, p. 136, *Le Navire Night*, pp. 26-27.
([54]) *Détruire dit-elle*, p. 135.
([55]) *Ibid.*, p. 20; *L'Amant*, Les Editions de Minuit, 1984, p. 38.
([56]) Cf. *Détruire dit-elle*, p. 46. «Stein écrira, dit Alissa. Alors nous n'avons pas besoin d'écrire».

Figures de l'effacement

Les roses de Versailles

Bernard Alazet

Au cours d'un entretien avec Yann Andréa — récemment publié par la presse française — M. Duras fait coïncider le moment où elle commence à écrire avec celui où «les roses de Versailles meurent écartelées dans leur parfum»([1]): écrire se ferait à l'endroit même où meurt l'événement, où survient l'absence, où quelque chose parlerait en sa disparition. Douleur et douceur confondues dont il reste le parfum: entendons une trace vouée à la perte, toujours déjà en allée, témoignant moins que cela a été que du désert que cela laisse, installant une blancheur où se raréfient les signes et où résonnent leurs échos.

Approcher cette écriture, telle qu'elle s'achemine dans la production récente de M. Duras, revient à épouser une démarche hésitante qui enlace différentes figures en son parcours. Déambulation en une rhétorique fuyante qui se dessine confusément: si le texte se construit, c'est de donner à voir l'effacement de son tracé et le gommage de ses lignes. La figure de ce retrait serait la *réticence*. Mais au lieu même de ce retrait opère une sourde insistance des signes à parler tout de même, et souligner une avancée, fût-elle à rebours, qu'ils répètent inlassablement. La figure de cette insistance serait la *redondance*. Procédures du paradoxe où un excédent de clarté se complaît à refléter ce qui déjà se soustrait à la lumière, où un surplus de texte vient écrire les phrases d'un étiolement. Pas assez, à peine, presque, et pourtant trop, encore, à nouveau: si écrire c'est «donner corps au paradoxe», comme l'écrit

([1]) «Marguerite Duras: c'est fou c'que j'peux t'aimer», *Libération*, 4 janvier 1983.

J.L. Scheffer([2]), il s'agira ici de surprendre le corps d'un texte qui ébranle ses propres possibilités et de tenter d'y lire l'oscillation d'une écriture qui nous offre ce que M. Duras a pu dire de la nuit: «son obscure splendeur»([3]).

Souvent narrativisé, et de ce fait éloigné de son objet, le récit durassien se perd peu à peu en ses entrelacs, résiste au dévoilement de ses instances et oppose à ses herméneutes le secret qui l'habite: à jamais séparé de cela même qu'il écrit, le récit, forme suspendue, enlace une figure du silence et se fait *réticence*. A l'endroit même où il vient se donner, organiser ses signes, le texte durassien se retire: quelque chose s'en va et l'écriture, ponctuant de lacunes ce qu'elle produit, échouant à constituer un quelconque savoir, se regarde ne pas avancer et s'attarde sur les empreintes qu'elle quitte. Il en serait de ce mouvement de spéculation comme d'une tapisserie de Pénélope qui ruine ses propres progrès et ne se satisfait pas de l'avancée d'une histoire, de l'identité de personnages qu'elle désavoue, de ne pouvoir les reconnaître pour siens. Proposant et rayant à la fois les signes qu'il engendre, le récit durassien procède par annulation: les éléments narratifs un instant ébauchés avouent leur inconsistance, et si le texte se raréfie, c'est qu'il s'épuise à consigner ce qui n'a pas trouvé lieu: ce que constate l'inconnu de *Vera Baxter:*

> «J'aurais pu vous rencontrer, moi aussi [...] Mais il se trouve que non. Que ça ne s'est pas produit»([4]).

Témoin d'une utopie, l'écriture de M. Duras, en ses réticences, «crie vers les déserts»([5]), et telle la dame du *Camion* «se tient ainsi, quelque part abolie, dans un état constant d'attente, d'attente d'elle-même»([6]).

En cette attente se prononce un danger: celui de la disparition; maintenu en lisière d'un effritement, le texte procède d'un épuisement qui préfigure sa mort et la retarde en même temps. Ses voix, exténuées — celles d'*India Song*, celles d'*Agatha*-, privées de souffle, rappellent à l'écrit la trace de ce qui fuit, de ce qui n'est déjà plus. Quand la Reine

([2]) *L'espèce de chose mélancolie*, Essais Digraphe Flammarion, 1978, p. 191.
([3]) *L'Eté 80*, Minuit, 1980, p. 67.
([4]) *Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Albatros, 1980, p. 78.
([5]) *Les Yeux Verts*, Cahiers du Cinéma, Juin 1980, pp. 24-25.
([6]) *Le Camion*, Textes de présentation, 4ème projet, Minuit, 1977, p. 30.

de Palestine, «répudiée pour raison d'Etat», apparaît sur le vaisseau romain, elle se donne à voir, nous dit M. Duras, «blanche comme la craie»([7]). Surprise en sa fin, l'histoire de Bérénice s'inscrit dans le texte durassien comme une trace vouée à s'effacer, et soulignant sa fragilité, son évanescence — l'éphémère de la craie — se fait étrangement immobile, comme au bord d'une asphyxie.
Le Navire Night:

«Je vous ai parlé d'épouvante.
Je vous ai dit: peu à peu on se demande ce qui arrive»([8]).

Exsangue, l'écriture accueille en son cours qu'elle fige celle que M. Duras nous décrit «habillée de peau blanche, les yeux verts»: la perte du monde([9]).

Parce qu'elle met en scène une stratégie d'effacement, cette écriture semble tendue, comme Lol V. Stein, à «ressentir l'éviction souhaitée»([10]) d'elle-même: en un geste fasciné elle propose un récit qui regarde s'évanouir ses instances là même où elles se tracent. Obsession qui organise le corps même de ces récits où l'on tente sans cesse, dans le *Night,* de «liquider l'histoire, d'y mettre fin»([11]), où l'on constate dans *Agatha* que «tout a été recouvert»([12]), où l'on connaît le désir, dans la *Maladie de la Mort,* «en le perdant avant qu'il soit advenu»([13]). En ces paysages-miroir des espaces beckettiens, ces territoires dépeuplés où inscrire une disparition, les voix durassiennes s'élèvent depuis «le fond du navire où repose dans les bandelettes blanches du deuil»([14]) la reine de Césarée.

Cependant cet engouffrement du texte au lieu de son exil se laisse surprendre en sa lenteur: corps évanescent dont les marques pâlissent, le texte durassien se constitue de ce qui, dans le mouvement même de son annulation, résiste à disparaître tout à fait et qui, au seuil d'une blancheur fascinante, rejoint l'ombre reconquise de ce qu'il a pu être.

([7]) *Césarée,* Mercure de France, 1979, p. 101.
([8]) *Le Navire Night,* Mercure de France, 1979, p. 80.
([9]) *Les Yeux Verts,* p. 45.
([10]) *Le Ravissement de Lol. V. Stein,* Gallimard, 1984, p. 143.
([11]) *Le Navire Night,* p. 37.
([12]) *Agatha,* Minuit, 1981, p. 52.
([13]) *La Maladie de la Mort,* Minuit, 1982, p. 37.
([14]) *Césarée,* p. 100.

Dans le *Night,* où le dispositif fabulaire refuse aux personnages la possibilité de se voir, F. se décrit comme «une jeune femme aux cheveux noirs. Longs»([15]). «Indication pour se perdre»([16]), la couleur des cheveux de F. vient hanter le récit et en effriter la cohérence : quand J.M. doute de la maladie de F., la leucémie, celle-ci, ignorant la contradiction, lui en donne une preuve en évoquant la blondeur de ses cheveux.

> «Alors elle lui parle d'une preuve irréfutable de leucémie. Ces cheveux blonds qu'elle a, très longs, très beaux, une masse énorme dans laquelle elle dort. S'il pouvait voir.
>
> — Elle s'étonne. Comme ignore-t-il une chose aussi courante, aussi connue?... que la leucémie fait les cheveux très longs, très beaux incomparablement blonds?
>
> — Il lui rappelle que le premier soir elle s'est décrite brune.
>
> Elle lui dit qu'il a mal entendu. Il ne résiste pas»([17]).

Biffée comme erreur, signe inconvenant, l'image brune se laisse gommer, éloigner du récit et peu à peu, confirmée par l'envoi de photographies, l'image blonde se surimpose à celle qui déjà s'efface et s'oublie. Insensiblement pourtant, celle-ci revient au champ du récit tel un pâle reflet, un écho lointain qui subsiste en son tracé : l'image blonde, rongée par le soupçon qu'organise l'histoire, se défait et s'éparpille, ne retenant plus en sa couleur l'identité du personnage. Signe écarté de ce qu'il désigne, voué lui aussi à l'effacement, et qui perd qualité de support fantasmatique :

> «— Avait-il une image d'elle?
>
> — Il dit qu'au début, oui, il aurait eu cette image noire, de femme à cheveux noirs. Et puis qu'ensuite cette image aurait été remplacée par celle des deux photographies. Et puis qu'ensuite encore, lorsque les photographies auraient été oubliées, il aurait retrouvé l'image noire donnée par elle»([18]).

Parcours paradoxal d'un motif qui recouvre une absence — jamais les cheveux de F. n'auront été vus — et superpose ses marques, pour enfin se laisser dévoiler, comme à rebours, par le mouvement oscillant d'un

([15]) *Le Navire Night,* p. 24.
([16]) *Le Vice-consul,* Gallimard, coll. L'imaginaire, 1977, p. 9.
([17]) *Le Navire Night,* p. 48.
([18]) *Ibidem,* pp. 36-37.

récit qui remonte son cours plutôt qu'il ne l'entraîne. Un récit qui semble avoir appris «qu'en avant ne veut plus rien dire»([19]). Se reconnaît ici le travail d'une écriture qui, gommant et recouvrant ce qui se propose, découvre en son sillage un reste spectral qui joue de la possibilité de son tracé, et ne se résout pas à quitter la scène de l'écrit.

Ce qui se propose alors, c'est une empreinte improbable qui se refuse à la nécessité du lisible pour rendre le récit à une autre présence, celle d'une pâleur proprement poétique, où l'événement n'en finit pas de s'éloigner. Ainsi qu'en ces pierres tombales où les noms disparaissent — ce nom de Venise sur la tombe du cimetière anglais([20]) — s'ébauchent dans les textes de M. Duras les lignes de ce qui se défait, se décolore: présence gommée ou recouverte, indistincte ou perdue, dont il ne subsiste qu'un trait en pointillé qui s'entête, tel un parfum, en ce territoire aveuglé de blancheur — «deuil de la langue» écrit Luce Irigaray([21]) — occupé à noyer ses propres marques dans le silence et dans l'oubli. C'est en effet du cœur d'une réticence que perdure un contour: ce que M. Duras consigne quand elle nous demande de voir que quelque chose «arrive»; fût-ce «le soir qui tombe sur l'absence»([22]) dans l'univers d'Aurélia Steiner. Célébration d'un lieu où se donne à lire le «corps mort du monde»([23]), qui laisse en son sillage l'évidence d'un désert; M. Duras écrit:

> «Vous vous souvenez peut-être, ces empreintes des pieds nus d'un homme de la préhistoire enfouies dans une glaise de trente mille ans d'épaisseur, les pas de quelqu'un qui passait, qui a glissé, qui est tombé, qui s'est relevé et qui a ensuite quitté le chemin de glaise où ses pas s'écrivaient et qui ensuite n'apparaît plus jamais»([24]).

Convoquer en un texte l'inscription de ces pas qui ont fui entraîne l'écriture à contempler sa perte: tendue à fixer les traces d'un passage, elle ne retient que la poussière d'un désert qui témoigne avoir été traversé:

([19]) *Le Vice-consul,* p. 10.
([20]) *India Song,* Gallimard, 1973, p. 44.
([21]) *Passions élémentaires,* Minuit, 1982, p. 7.
([22]) *Aurélia Steiner,* Mercure de France, 1979, p. 143.
([23]) *L'Eté 80,* p. 37.
([24]) «Les Ténèbres d'Aki Kuroda», *Outside,* Albin Michel, 1981, p. 280.

«Je parle de ce monde laissé en moi, à votre place, après votre départ»([25]).

Empreintes désormais vacantes qui ne donnent à voir que les traits à jamais illisibles de ce qui les a quittées.

Illisibles comme le parcours de la dame du *Camion* dont M. Duras nous dit qu'elle est «une trace [...] indéchiffrable et claire»([26]). Inscription qui se propose en sa matérialité; alphabet qui égrène ses lettres pour écrire un secret: c'est en effet un «chant étranger dans une langue qu'elle ne comprend pas»([27]) que murmure Aurélia; ce sont les initiales d'une identité incertaine ou imaginaire qui se trouvent «brodées»([28]) sur un mouchoir dans le *Night*. Dès lors les traces que consigne le texte durassien épousent le contour de ces «mains négatives»([29]) sur les parois de granit, attestant une pratique laissée sans explication. Comme si en ce mouvement de retour sur ce qui lui fait signe, l'écriture ne savait qu'épeler avec religiosité ce qui se dit obscurément, depuis son élision. Travail de l'écrit, travail de la voix qui cherchent ce que M. Duras nomme «le premier état du texte»([30]), événement millénaire qui se donne à lire dans la disparition même de sa propre lisibilité. Rejoignant ainsi le cérémonial de ce peintre japonais Aki Kuroda, dont elle décrit le travail ainsi:

«Il recommence à écrire des phrases illisibles et il nous donne à voir leur illisibilité habillée de peinture»([31]).

Phrases qui s'estompent en leur secret, réticences qui confinent au silence.

Pourtant si l'événement se meurt là même où l'écriture le surprend, si les roses se meurent quand l'écrit se propose, il en va tout à coup d'une urgence à précipiter ce qui, de ce passage, tiendra lieu. Fixer en un récit ce qui déjà se perd entraîne l'écriture en un lieu du paradoxe: vouée à désigner l'effacement, elle souligne des contours et traque des reflets. Elle se fait *redondance*. Qu'elle joue des ressources de l'énigme ou de

([25]) *Libération*.
([26]) *Le Camion*, p. 34.
([27]) *Aurélia Steiner*, p. 170.
([28]) *Le Navire Night*, p. 51.
([29]) *Les Mains négatives*, Mercure de France, 1979, p. 105.
([30]) *Les Yeux Verts*, p. 49.
([31]) «Les ténèbres d'Aki Kuroda», p. 261.

celles de la répétition, l'écriture durassienne se plaît à recouvrir d'un tracé toujours relancé les lignes qu'elle suscite. Comme s'il fallait, en les re-marquant, en les confirmant, rappeler que produire un récit revient à re-citer, comme s'il fallait, pour en garder la trace, accompagner l'événement de son propre miroir.

Si bien que tendu à saisir ce qui se produit, à s'inscrire en cet avènement, le texte insiste et décompose l'événement qu'il accueille. Mouvement inaugural qu'il s'agit de surprendre et dont on anticipe le surgissement :

« Autre chose se prépare dans la lente remontée du désir » ([32]).

ou bien

« l'homme qui va frapper » ([33]).

Mais aussi mouvement dont on retient le passage : « j'ai fermé les yeux. Je viens de le faire » ([34]), écrit Aurélia Steiner. Porté au lieu d'une évidence, détaché de toute origine énonciative, l'événement est donné à voir, rendu présent par cette force d'émergence que la syntaxe durassienne sait provoquer :

« Dans le ciel, tout à coup, l'éclatement de cendres » ([35]).

Les signes se révèlent exister quand le récit les prononce, en un mouvement d'offrande qui impose leur présence au lieu même de leur énonciation :

« Voici, le chant juif » ([36]).

Présence révélée, célébrée en son mystère et à l'orée de son effacement. Présence arrêtée, sans motivation ni devenir, qui conjure, le temps d'un regard fasciné, sa lente décomposition.

« Toujours, partout, ces cris, ce même manque d'aimer » ([37]).

Récitant de lui-même, le texte répète son histoire et se veut performatif là même où il se fige. Au point de retenir ce qui s'échappe en en emprisonnant l'avancée :

L'Homme Atlantique :

([32]) *L'Homme assis dans le couloir,* Minuit, 1980, p. 32.
([33]) *Ibidem*, p. 38.
([34]) *Aurélia Steiner,* p. 180.
([35]) *Césarée,* p.101.
([36]) *Aurélia Steiner,* p. 172.
([37]) *Le Navire Night,* p. 62.

«Vous êtes resté dans l'état d'être parti»([38]).

Ou bien tout au contraire en niant une retombée dans l'immobilité où le récit, lourd de sa clôture, viendrait s'évanouir:

«Avec votre départ, votre absence est survenue»([39]).

Ce qui est fixé devient mouvement au creux même d'une négation, comme s'il fallait que ce qui vient menacer l'événement en cours obéisse à ses lois pour le nier:

«Rien ne se produit que l'immobilité»([40]).

Une direction s'ébauche là même où le texte s'engouffre: suspendant ses signes et retraçant leurs contours, l'écriture n'abandonne son objet que pour poursuivre ses échos, donnant à entendre ce qui n'est plus mais se laisse encore raconter.

Mais s'agit-il encore de raconter?

En ces redondances qui l'assiègent, ces répétitions qui l'obsèdent, le récit perd ses repères et ses stratégies de représentation et, dans un entêtement étrange, reproduit ses propres traces comme pour les dégager de toute référence narrative et les contempler en leur pureté, leur secret. Tension qui cependant conduit souvent le texte en un point d'étouffement, de strangulation qui le fait soudain prisonnier des limites qu'il se construit:

«Baxter, Vera Baxter»([41]).

Là où le personnage est nommé, l'écriture semble arrêtée en un va-et-vient qui l'affole: segmentation qui organise un retour sur les signes, déplacement horizontal qui se fait douloureux, hésitation qui renvoie le nom à son reflet. Ecartelées, les lettres s'évitent et se rejoignent en un dessin qui joue du spéculaire — les lettres du prénom appartiennent au nom — et de la différence qui s'y étouffe — ce V de Vera que choisit pour se nommer la jeune fille de S. Thala.

Point limite où le sens se défait et où le texte s'immobilise. C'est cette même incertitude que semble articuler une figure que M. Duras privilégie en ses textes et qui maintient l'écriture dans l'entre-deux d'un non-choix: l'oxymore. Comme excédant sa forme propre, le signe s'égare en

([38]) *L'Homme atlantique*, Minuit, 1982, p. 22.
([39]) *Ibidem*, p. 15.
([40]) *L'Homme assis dans le couloir*, p. 32.
([41]) *Vera Baxter*, p. 11.

ses contraires, témoignant de leur coexistence en une syntaxe de l'indécidable. Privé de souffle, le récit reste suspendu en ces espaces où «une régression [est] en progrès»([42]): où une «différence ressemblante»([43]) désigne la mer et l'enfant de *l'Eté 80,* où enfin se vit la «douleur adorable»([44]) de l'amour incestueux. Renvoyé d'un signe à l'autre, s'engouffrant dans l'intervalle qui les écarte sans les exclure, le regard se laisse absorber en ce que M. Duras nomme une «immobile avancée»([45]): celle d'une écriture qui fige son tracé pour en exhiber le secret. Si ce secret se dessine quand une forme travaille à un surplus de sens, il persiste pourtant à se taire en ce point de butée où rien ne se rejoint plus de trop se conjuguer. Comme si, en ces fragments où l'écriture semble approcher enfin un espace réconcilié dans l'évidence de ses signes, se disait interminablement la déchirure de ce qui fuit, de ce qui n'atteint pas, de ce qui reste à jamais «déplacé vers l'absence»([46]).

La Maladie de la Mort:

> «Il y a en vous des sanglots dont vous ne savez 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»([47]).

En ces atermoiements où l'écriture n'en finit pas de parler se lit le paradoxe qui habite avec insistance l'œuvre de M. Duras. A trop s'inscrire et répéter ses inscriptions, le texte se gomme, disparaît, submergé par son propre regard. Ce regard que les dispositifs d'énonciation affichent si souvent dans les textes durassiens: au travers de narrateurs multiples qui mettent en scène leur obsession à raconter, insiste une voix originale qui s'intègre à la fiction, présence démiurge qui harcèle une histoire qui ne s'écrit pas, et dont les marques redondantes désignent peu à peu la déroute:

> «Un doute tout à coup... d'ordre général»([48]).

([42]) *Le Camion,* p. 81.
([43]) *L'Eté 80,* p. 67.
([44]) *Agatha,* p. 19.
([45]) *Les Yeux Verts,* p. 55.
([46]) *L'Amour,* Gallimard, 1971, p. 10.
([47]) *La Maladie de la Mort,* p. 27.
([48]) *Le Navire Night,* p. 91.

Dans *l'ubris* de son dire, l'excès de son écho, le récit se perd et, de trop se lire, obscurcit son alphabet. Si «le multiple raréfie»([49]) comme l'écrit M. Blanchot, l'écriture retrouve alors ce lieu de la réticence et, abandonnant ses traces, rejoint le rituel de son effacement; le rituel de ses «calme[s] désastre[s]»([50]).

Dès lors l'écriture semble avoir circonscrit son territoire en cette oscillation douloureuse qui relance à l'infini, en des redondances qui s'épuisent, ces réticences conjurées au bord de leur engouffrement.

> «Toujours c'est presque l'aube»([51]).

Mouvement lancinant qui chaque fois s'engendre identique à lui-même, toujours à lui-même nouveau et toujours déjà là. Le texte s'éparpille en fragments qui viennent interminablement se mirer dans l'écho de leurs voix, et répéter que quelque chose vient en son effacement, que quelque chose meurt en son avènement. Navigation sans but qui interroge son parcours, vol éperdu de cette «mouette tragique face au vent» de l'*Atlantique*([52]), et qui se donne à lire dans

> «le flux et le reflux, l'étrangeté de ce mouvement d'attrait et de retrait, d'affirmation et de récession, d'exhibition et de repli, par lequel quelque chose — mais quoi donc? — s'avance timidement et aussitôt se retire apparaît et disparaît, et disparaît encore quand cela réapparaît et se maintient cependant dans la disparition»([53]).

Lente respiration attentive à la brisure de ses voix, qui prononce la loi de son devenir ainsi qu'Agatha impose à son frère la loi de leur désir:

> «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»([54]).

Nécessité tragique de l'écriture durassienne qui joue des blancs qu'elle désigne au moment même où elle les crée, qui se donne à prendre, à dévoiler là même où elle se tait. Trop désiré pour n'être pas, le texte persiste à se dire sans en connaître les chemins, signe apatride qui rappelle pourtant qu'il faudrait l'accueillir, le rejoindre. Il se dirait en somme comme ce avec quoi il faut compter dans l'évidence d'un man-

([49]) *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973, p. 93.
([50]) *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Gallimard, 1982, p. 93.
([51]) *La Maladie de la Mort*, p. 30.
([52]) *L'Homme atlantique*, p. 12.
([53]) Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Gallimard, 1982, p. 304.
([54]) *Agatha*, p. 59.

que, ce qu'il faut prendre en compte en sa disparition. Comme si, écrit Hélène Cixous, «la perte était inachevable»([55]), comme si l'écriture s'enchevêtrait en un dessin fragile, celui d'une *prétérition*.

Ce qui est en effet donné à lire est cela même que le texte nous enjoint de ne pas lire, ce qu'il produit en s'écrivant porte déni de sa présence et propose plutôt ce qui jamais ne témoignera de lui. Il en serait du récit chez M. Duras comme de celui à qui Aurélia Steiner s'adresse en ses lettres imaginaires et à qui elle écrit:

> «Vous êtes ce qui n'aura pas lieu et qui, comme tel, se vit»([56]).

Le récit est précisément ici ce qui n'adviendra pas, et qui, comme tel, s'écrit. S'écrit quand même alors qu'il échappe à l'écriture, s'écrit précisément là où il lui échappe. S'il est un temps qui puisse accueillir ces histoires qui se profilent à l'horizon d'une perte, c'est sans doute celui qui conjugue leur futur au passé. Au creux de *Vera Baxter* résonne un constat dans lequel semblent souvent s'engouffrer les récits durassiens:

> «Ça n'aura pas été possible»([57]).

L'histoire, sa possibilité et son tracé, sont interdits depuis le futur. Comme si l'écriture se projetait en un point d'où elle pouvait voir se défaire l'événement qui ne se sera pas déroulé. Dans ce futur antérieur qui assassine l'histoire se laisse lire une inscription nostalgique: non point passé révolu mais virtuel narratif tragiquement barré à son engendrement, le texte vient ici témoigner du deuil qui l'origine.

A propos de son avant-dernier livre, M. Duras écrit:

> «La *Maladie de la Mort* correspondrait à ce qui resterait en vous une fois que vous auriez lu un livre de ce titre-là — qui n'existe pas — Un livre très ancien qui raconterait longuement l'histoire. La trace que ce livre déposerait en vous seul et à jamais serait ce livre-ci»([58]).

Texte devenu trace d'un autre texte à jamais perdu ou inventé, texte échappé d'un palimpseste imaginaire qui vient déposer le secret de sa présence en allée.

([55]) «A propos de M. Duras», entretien H. Cixous, /M. Foucault, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 39, 4ème trimestre 1975.

([56]) *Aurélia Steiner*, p. 137.

([57]) *Vera Baxter*, p. 31.

([58]) *Libération*.

Si, comme le suggère M. de Certeau, lire revient à «déchiffrer dans les textes ce qui nous a déjà écrits»([59]), resteraient ici en nous, mais nous quittant déjà, ces figures de la fascination où meurent en leur parfum les roses de Versailles, où s'engouffrent les navires. Résonne alors étrangement le chant des Sirènes.

([59]) *La Fable mystique,* Gallimard, 1982, p. 18.

S. Thala capitale du possible

Didier Coste

> «L'œuvre de Marguerite Duras nous force à nous aventurer dans la sensualité, l'immédiateté du déjà connu jamais vu, à nager peureusement et délicieusement dans un Gange qui passe à notre porte depuis les livres de géographie de l'enfance avec degrés de pierre, parasols, bûchers funéraires, moulins à prières et casques coloniaux, avec plaies et larmes, sanie et maigreur décharnée... Nous y nageons dans un Gange dont nous pouvons enfin oublier la source, la longueur et le pittoresque pour n'en retenir que l'eau, l'écoulement constamment présent ici, autour de notre corps lisant ; et votre corps lisant avec moi, à voix basse, à côté des mots aussi bien, presque également dispensé du sens et du non-sens — on a oublié la décision, l'origine, puisque l'origine est maintenant sans perspective rétrograde —, notre corps lisant, je ne dois même pas l'aimer, c'est chose faite à jamais, nous l'aimons infiniment, rien ne saurait faire désormais que nous ne l'aimions pas.»

Comme il est difficile (désormais) de parler décidément une autre langue que celle-ci qui est (à jamais) la nôtre avec Duras ayant fait dans le bavardage des coupes claires de plus en plus vastes, si larges aujourd'hui qu'elles en sont invisibles et que la clairière montre au loin la forêt (vous voyez, je n'ai même pas besoin de vous la montrer du doigt), le champ de seigle, la chambre où Tatiana est nue dans ses cheveux, et le parc, la salle à manger où les mains de l'Amie d'Isabelle Granger n'ont pas fini de débarrasser. Ni O. longeant les cabines de bain sur une plage normande, ni C. couchée sur le sable de Long Reef, ni A. qui avait un peu froid, aucune autre non plus ni moi-même ne pourrons cesser, quels que soient les mots, de parler ainsi, d'un point à un autre du silence où nous nous entendons sur l'essentiel (l'unité, la séparation, le bonheur si différent de la joie). Pourtant, paraphrase, parodie ou pastiche nous maintiennent à l'écart de l'énergie de l'imaginaire durassien,

de ce qui fait sa réalité et sa permanence, son actualité surtout (pour longtemps). Nous ne pouvons pas nous contenter de le dépenser, de consommer les traces du combat, nous serions bientôt abandonnés à l'ordre, à l'équilibre que laborieusement L.V. Stein construisit pour s'en chasser. Il nous faut changer de langage, nous placer en un point où le possible n'est encore que spéculation.

I — Cadre théorique de l'étude: la fictionalité et ses genres

A côté de la sémantisation du signifié et de la polysémie, la fictionalité est l'une des opérations de lecture majeures constitutives de l'usage littéraire (de la littérarité) des textes et tout particulièrement des récits. Elle opère à un niveau de signification qui n'est pas celui du rapport signifiant-signifié mais du rapport signifié-référent, c'est-à-dire qu'elle concerne le rattachement d'une information à des coordonnées spatio-temporelles constituant l'au-delà ou l'horizon de l'énoncé, soit que celles-ci puissent être établies par renvoi à un Discours extra-textuel (le «Sens commun», «l'Histoire», «la Géographie») — c'est la deixis —, soit qu'elles se constituent par un système de renvois intra-textuels (supra, infra, au ch. II) — c'est l'anaphore, soit encore qu'elles se dégagent d'un réseau déterminé de textes amorcés par celui que nous lisons (citation, allusion, imitation stylistique) — c'est l'intertextualité. La référence fictionnelle est une opération difficile à saisir et à décrire, car il est tentant de la ramener à une question de re-présentation dans laquelle l'être et le paraître sont chosifiés et le texte épiphénoménal, ou au contraire de la dissoudre dans une série infinie de médiations, telle que nul hors-texte ne puisse finalement être distingué.

La référence fictionnelle fonctionne dans le cadre de la *comparatio;* le signifié n'est pas rapporté à un seul objet mais au moins à deux objets distincts, en tant que l'un d'eux est posé comme imaginaire et l'autre comme réel. Tout blocage moniste de la référence empêche la fictionalité ou y met fin.

La *comparatio* n'est pas simple ou la seule «comparaison», «figure de style par rapprochement», mais le concept général d'une activité mentale et, en fait, sans être expressément nommée par Fontanier, le principe même, pour lui, de toute pensée:

> «En comparant ensemble (une idée substantive et une idée concrète), nous voyons s'il y a convenance ou disconvenance, et en d'autres termes,

co-existence ou non co-existence entre elles; si la concrète existe ou non dans la substantive, et en fait ou non partie, en est ou non un élément; si, par conséquent, elle doit en être affirmée ou niée...»([1]).

La *comparatio* est donc à la fois le commencement de la syntaxe et le commencement de la vérité. On la trouve aussi à l'œuvre dans un certain nombre de figures que je ne ferai qu'énumérer: les tropes par ressemblance ou métaphores, la syllepse de métaphore, la classe des figures d'expression par fiction (personnification, allégorie, subjectification, allégorisme et mythologisme), la comparaison expresse, l'antithèse et enfin le parallèle. Ces cinq figures ou groupes de figures sont associées à un ensemble de notions qui reçoivent les noms variés de ressemblance, conformité, analogie, similitude, dissimilitude et différence. Malgré la bigarrure des appellations, l'ensemble est génétiquement cohérent: on ne saurait en effet produire ces notions ni les invoquer comme décrivant un état de choses ou un état de langage sans présupposer l'accomplissement d'une opération préalable d'analyse des propriétés de ces choses ou des traits pertinents des «mots» (dont la meilleure manifestation actuelle se trouve dans l'analyse componentielle des items lexicaux). C'est ce que veut dire «comparer deux objets *sous quelque rapport»:* le «rapport» en question est au départ une dimension commune qui sert de «point de comparaison» à la lecture d'un tableau matriciel. (Et ce qui vaut pour la dénotation, vaut, *mutatis mutandis,* pour la référence). La *comparatio* peut traiter «le rapport» comme un axe d'intensité bipolaire ou comme un paradigme exclusif. La mise en œuvre de la *comparatio* peut être déclenchée par la présence dans le texte d'un mot spécial (le terme comparatif: comme, tel, moins, plus), par une certaine organisation syntaxique (coordination, par exemple) alliée à des rapports sémantiques déterminés entre les syntagmes, ou encore, dirons-nous, par la seule possibilité de tels rapports sémantiques, en l'absence d'une organisation syntaxique particulière. En somme la *comparatio* peut être plus ou moins radicale et le lecteur peut y être plus ou moins invité ou en être plus ou moins dissuadé par des marqueurs textuels.

La double référence ou la polyréférence fictionnelle concerne le statut de vérité des propositions dans des mondes possibles. Si nous

([1]) Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours,* Flammarion, 1977, p. 49.

considérons l'énoncé: «Lol V. Stein est née ici, à S. Thala», cette proposition appartenant à un monde textuel Mt peut être vérifiée dans un monde M1 qui contient un seul lieu du nom de S. Thala ou dans un monde M2 qui en contient plusieurs; par contre elle est fausse dans un monde M3 (celui du Discours géographique, qui ne contient aucun S. Thala).

La notion de *monde possible* a son origine immédiate dans la sémantique logique, d'où elle a été récemment importée en sémantique littéraire, en particulier par Thomas G. Pavel:

> «Une *structure modèle,* au sens de Kripke, est un triplet ordonné (G, K, *R*) dans lequel K est un ensemble non nul, G est membre de K et *R* est une relation réflexive sur K. (...) On peut envisager K comme un ensemble de mondes possibles, G comme un membre privilégié de cet ensemble, à savoir le monde «réel», et *R* comme une relation qui lie le monde effectif G avec d'autres mondes appartenant à K et qui sont des alternatives possibles à G. Le critère d'alternativité peut consister, par exemple, en l'identité des ensembles d'individus appartenant à G et à d'autres mondes» ([2]).

Soit entendu que G n'est pour nous «effectif» qu'en tant que posé par un ensemble de Discours sociaux contraignants. Sommairement, les rapports qui peuvent lier les mondes entre eux sont de trois ordres: *identité ou non-identité de leurs domaines* (fonction assignant à chaque monde un ensemble d'individus); accessibilité, symétrique ou asymétrique (ainsi un monde à venir est-il en principe accessible à partir d'un monde présent, mais pas l'inverse); compossibilité ou non (de mondes ayant une relation de même nature au monde de référence).

Sans préjuger des conséquences possibles pour des propositions ayant leur «source» dans un texte littérarisé, nous postulerons qu'un ensemble de mondes peut comprendre pour un lecteur quelconque, au moins deux sous-ensembles de types: A, dont les individus ont la propriété p1 d'exister indépendamment de l'idée que le lecteur s'en fait, et p2 d'exister indépendamment de leur nomination dans un texte quelconque; et B, dont les individus ont les propriétés inverses — p1 et p2. Nous appellerons, en première approximation, un monde de type A

([2]) Pavel, Thomas G., «Possible Worlds in Literary Semantics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 34, n° 2, Baltimore, 1975, pp. 165-176; ici, p. 165 (ma traduction).

monde réel et un monde de type B monde imaginaire. L'insertion d'un individu ou d'un sous-ensemble dans un monde de type A sera la «référence réelle» et l'insertion dans un monde de type B sera la «référence imaginaire». Si A et B sont définitionnellement indépendants, ils le sont beaucoup moins en fait dans une situation de communication comme celle qui permet à un lecteur la construction d'un monde de messages Mm à partir d'un monde textualisé Mt. En effet tout individu textualisé remplit la condition de la propriété — p2 et tout individu entrant en ligne de compte dans la construction de Mm remplit aussi — p1, de sorte que p2 et p1 deviennent improuvables du fait même de la communication. D'autre part, il y a une accessibilité limitée entre certains mondes de type A et de type B, dans les deux sens. C'est dans le seul but de simplifier que nous considérerons provisoirement comme discrets les types A et B à l'intérieur de C (monde de la concrétisation lectorale du texte narratif).

«Lol V. Stein est née ici à S. Thala» / «La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté». «Franche-Comté», selon la langue, une des anciennes provinces de France; le lecteur peut référer ce terme réellement, l'ancrer dans un Discours où son référent est tenu pour réel; malheureusement, si Verrières répond à une vraisemblance toponymique, aucun Verrières n'est, dans le même Discours, une petite ville de Franche-Comté. «Lol V. Stein» porte un «first name», l'initiale d'un «2nd name» et un nom de famille, à l'américaine; si son premier prénom développé est un diminutif espagnol, son second est français et son patronyme allemand, rien qui l'empêche encore d'être américaine; malheureusement S. Thala ne saurait être un nom de ville, ni aux Etats-Unis ni ailleurs; S. Thala ne saurait être *ici* pour aucune personne du Discours du réel, et S. Thala est formé comme un nom de personne: Lol V. Stein est née ici en non-lieu-personne; Lol V. Stein, «réelle» ou «réalisable», référable réellement, est née dans l'imaginaire et entraîne, par le déictique «ici», le narrateur dans la même marginalité universelle.

Si la référence fictionnelle est une opération généralement tentée par le lecteur de récit — parce qu'une référence «purement» imaginaire nous conduirait dans la zone dangereuse du solipsisme et qu'une référence «purement» réelle nous conduirait dans la zone également dangereuse d'un monde sans altérité ni lendemain, cela ne signifie pas que la fictionalité se manifeste à propos de n'importe quel texte avec la même force ni avec le même succès. Elle est promue et orientée par la

présence ou l'absence textuelle de marqueurs aussi bien que par les facteurs subjectifs, idiosyncratiques ou non, et intersubjectifs de la lecture. En outre, le rôle et la position respective de la référence réelle et de la référence imaginaire varient selon les textes. Enfin, il ne faut pas oublier une troisième série de facteurs eux encore textuellement marqués: ni la référence réelle ni la référence imaginaire ne sont unes; les traits d'un monde réel aussi bien que ceux d'un monde imaginaire varient diachroniquement et ne sont pas uniformes pour une société donnée.

Dans une première étape, nous proposons seulement deux axes pour situer les genres de la fictionalité: celui qui, à partir d'un point d'indétermination, s'étend d'un côté vers une référence réelle ultime (ou une désambiguation de la référence en faveur de la référence réelle) et de l'autre vers le point correspondant de la référence imaginaire; et, d'autre part, celui de la présence et de l'efficacité des marqueurs de *comparatio*. L'étude des textes nous a permis assez rapidement d'aboutir aux conclusions suivantes:

1) entre le merveilleux (comparatio −1, référence réelle −1) et l'allégorie (comparatio +1, référence réelle +1), toutes les autres combinaisons sont non seulement possibles mais représentées; l'espace de la fictionalité est un espace saturé;

2) il arrive qu'un texte d'une certaine longueur et sa lecture se meuvent successivement à travers deux ou plusieurs types de fictionalité, ce qui pourrait permettre l'élaboration d'une typologie très fine complétant, sans s'y substituer, celles fondées sur la syntaxe narrative et discursive et sur la thématique;

3) aucun genre de fictionalité ne tient à la nature des événements rapportés mais à leur mise en place dans un ou plusieurs mondes possibles par des procédés d'énonciation exerçant certaines contraintes sur la concrétisation sémantique par le lecteur et sa dérive sémiotique à partir de cette concrétisation.

«Lol V. Stein est née ici à S. Thala (...) Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans — je ne l'ai pas connu — on dit qu'il vit à Paris.» S. Thala et Paris ne sont pas seulement compossibles, ils coexistent dans le monde ME de l'énonciateur. Pour lui, S. Thala est ici et Paris ailleurs. Faute de pouvoir endosser son énoncé selon la référence réelle, puisque S. Thala ne saurait être «ici» pour un lecteur quelconque, j'ai encore le choix de prendre Paris pour «ici» auquel cas S. Thala se trouve ailleurs comme Paris pour l'énonciateur, ou de prendre Paris pour «non-ici» (je

suis à Liège, par exemple) auquel cas S. Thala et Paris sont également ailleurs. «Paris» ne satisfaisant pas les conditions de la référence imaginaire, je ne puis pas davantage concevoir un ME qui n'existerait que textualisé. Dès le départ, la juxtaposition des noms de S. Thala et de Paris sollicite une comparaison référentielle, mais elle est tout de suite freinée par l'inaboutissement de celle de leur monde commun ME, contrairement à ce qui se passe pour la première phrase du *Rouge,* à cause de l'*inclusion* de Verrières en Franche-Comté. Nous sommes ici au point O des coordonnées, face à un monde où la *comparatio* est à la fois appelée et entravée (toujours inachevée) et où ni référence imaginaire ni référence réelle ne peuvent définitivement ni même durablement triompher, monde de la présence du possible, dont S. Thala est la capitale, mode de la répétition anticipatrice (théâtrale), du *rehearsal.* Rétrospectivement, Lol V. Stein cesse d'être américaine, ou même hispano-franco-allemande, sans pour autant devenir un nom «arbitraire», imaginaire, relevant d'un monde brouillé avec le Discours onomastique; prospectivement elle va rejoindre Jean Bedford et Pierre Beugner, Tatiana Karl et Jacques Hold dans ce cosmopolitisme très spécial où imaginaire et réel font plus qu'opérer leur jonction sur une frontière d'indécision: ils se *reconnaissent.*

Nous pouvons maintenant approfondir un peu les procédés de ce genre de fictionalité et voir en quoi ils servent un projet révolutionnaire, à travers des exemples empruntés à plusieurs œuvres.

II — Le bonheur ou produire l'être-là

Contre la légalité de la production et la fatalité de la reproduction, contre leur dilemme, s'est inventée dans le discours féministe français la répétition anticipatrice ou anticipée, écologisme du sentiment et de l'expression, un faire-comme-si nous étions déjà humains. La répétition est le genre de conduite qui n'est jamais son propre modèle, qui ne peut se redoubler parce qu'elle se franchit elle-même, ayant son modèle dans un «pas encore» qui est l'image améliorée d'un «auparavant», d'un «toujours déjà». La répétition travaille sur la pas-encoreté et le déjà-passé du présent. Elle n'est pas un concept; elle ne contient ou n'embrasse qu'autant qu'elle disperse. Mémoire du futur, elle a une structure oxymorique et par conséquent la guette une certaine propension au mysticisme:

«Elle se tient de profil face à la baie. La surveillance dans laquelle il la tient en est facilitée.
Elle est belle. C'est invisible.
Le sait-elle ?
— Non, non.
La voix se perd du côté de la porte de la forêt.
Personne ne répond. C'est la même voix vive, presque brutale.»([3]).

Beauté du Sens commun et selon le peu de foi : le visible ; la beauté est vue, exposée à la lumière, encadrée, définie par le trait du contour ; mais cette beauté est texte donc, égale à son seul dire, imagée, imaginaire aussi bien. Retirons-lui tout spectateur : «c'est invisible», la voici existant dans un absolu, dans la Réalité («indépendante de l'idée qu'on s'en fait») que le Discours du Réel adopte et recherche pour motivation et pour but. Mais qu'est-ce qui diffère alors d'une réalité non expérimentale, voire non-existentielle (sans sujet) à l'imaginaire, à ce Discours sans sujet que se tient sans se l'adresser le sujet du rêve ? Nous avons affaire non à un simple va-et-vient de la référence, mais à une véritable dialectique, à la spirale de la poly-référence, toujours étayée par les signes de l'énonciation et refigurée par la dénotation spatiale : «la porte de la forêt», non «la porte du parc» (l'intérieur, l'ici, est l'extérieur de l'extérieur, l'ailleurs de l'ailleurs). Quelqu'un répond textuellement à une question de savoir ; si c'était le personnage concerné qui répondait, elle saurait — anaphoriquement — qu'existe son invisible beauté ; aussi la réponse «non» qui lui est interdite, seule «personne», l'être et non la titulaire de la beauté, peut-elle l'apporter ; la voix sans le personnage est perdue, mais le sens multiplié. La répétition anticipatrice est la pratique qui nous empêche de boire *une* fois l'eau de la même rivière. Elle est à la répétition pure et simple ce que l'identité est aux jumeaux : ce qui empêche chacun d'être l'autre *ou* lui-même.

Dans *Détruire, dit-elle,* Max Thor enseigne l'histoire. «De l'ave-

([3]) *Détruire dit-elle,* Minuit, 1969, p. 13.

nir»([4]) autant dire rien («j'ai oublié toute connaissance»([5]), dit Max Thor), et la plupart de ses élèves s'endorment à son cours, occasion de rencontrer Alissa, la folle, l'anticipatrice. Alissa avait dix-huit ans, elle aura toujours dix-huit ans, car elle partage la détermination qu'Elisabeth Alione-Villeneuve (à qui elle ressemble tellement, dit-elle — Alissa-Elisa) ait dix-huit ans aussi, à jamais, comme la folle de l'*Amour*, comme Lol V. Stein: «la voix qui a parlé est celle de dix-huit ans»([6]). Y a-t-il donc, chez Duras, nostalgie d'un temps suspendu, clameur lyrique vers une telle suspension? Demande de l'éternité de l'instant, actualisation scripturale (par le ressassement, la vrille de l'analyse) du non-temps du rêve (la fin du bal, la catalepsie?) Certes oui, il y a cet imaginaire, mais il ne prévaut, car il est à l'origine, et l'origine est toujours déjà dépassée; son embaumement est le donné, et chaque acte de Duras est le début du cinquième, celui où un temps ainsi bloqué dans l'extase, la sacralisation, est remis en marche (selon le Discours du Réel, le Principe de Réalité), mais dans ses propres limites dont nous découvrons qu'elles contiennent le présent aussi. Tel est à la fois le drame, telle est la cure de Lol V. Stein, que le bal dix ans plus tôt immobilisé comme celui des *Visiteurs du soir* rentre dans un temps qui en était privé, qui était lui-même bloqué dans l'ordre (le décor, froid et parfait, les horaires, la haie du jardin). Maintenant, avec Jacques Hold et Tatiana Karl, les portes sont trouvées, elles consistent à continuer ce qui n'avait pas commencé, le spectacle d'une passion telle que notre abandon soit consommé avec autrui, non avec nous:

> «Je ne sais quelque chose que sur l'immobilité de la vie. Donc lorsque celle-ci se brise, je le sais»([7]).

([4]) *Ibid.*, p. 122. On a tort d'arguer d'une lecture littérale, récusée par ailleurs, pour parler d'instauration d'une «intemporalité» ou même de destruction du cadre temporel du récit. En fait, l'histoire de l'avenir, c'est un monde de référence dans lequel imaginaire et réel restent distincts mais se recoupent beaucoup plus largement que lorsqu'il s'agit du présent ou du passé; tout dépend du statut de la prévision; scientifique, elle relève des Discours du réel; libidinale, elle relève des Discours de l'imaginaire; programme d'action, elle est entre ces deux groupes de Discours et les intersecte.

([5]) *Ibid.*, p. 57.

([6]) *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973, p. 157.

([7]) *Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, p. 151. On a ici un bel exemple de variation sur la portée d'une proposition. Déguisée en raisonnement («je ne sais que...», *donc* «je sais au moins cela»), elle nous demande tout un parcours (interminable en principe) pour déterminer le domaine où cette proposition aura valeur de vérité.

Au départ, le temps du rêve ou de la folie, leur non-temps, la magie des dix-huit ans définitifs, du bal définitif où Michael Richardson et Anne-Marie Stretter ne pouvaient cesser de danser ensemble, s'arracher l'un à l'autre, où Lol V. Stein ne pouvait cesser de ne pas voir ; à l'arrivée — mais il n'y a d'arrivée que du texte à ce moment-ci de la lecture — ni l'imaginaire (dont l'ancienne nullité se révèle et la présente force se réalise) ni aucun Réel, car le Réel, on le sait, est dicté sans nous aux scribes de la mémoire, mais «une fin qui est à inventer, que je ne connais pas, que personne encore n'a inventée: la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein»([8]). L'oxymore encore, mais visiblement posé sur le chiasme, signe d'une fausse et fascinante réversibilité.

Parallèlement, tandis que l'*h,* le souffle, révélé flottant, remonte le cours du nom, vient se poser plus près du commencement de ce nom, qu'il anagrammatise et rend inversement maritime, S. Thala, sans cesser d'être le centre, le lieu de la naissance, de l'événement inconstitué, irreconstituable, occupe progressivement tout l'espace. «S'en être tiré», c'est être «la morte de S. Thala»([9]). L'ailleurs est devenu d'une incroyable familiarité, il brille par son absence, c'est-à-dire par sa présence ici: «ça brûle toujours quelque part»([10]). Ce qui arrive ici arrive à n'importe qui n'importe où et ne pourrait arriver à personne d'autre, nulle part ailleurs. Ici est ailleurs, depuis toujours, mais ça ne se savait pas ; le savoir nomme un sujet à l'être du monde ; ceci n'est pas le fantastique dont la deixis défait notre ici, ni le merveilleux qui le nie, ni l'utopie qui s'en sert comme tremplin: «Il cherche à S. Thala, au-delà»([11]).

> «Au-delà de la digue, une autre ville, bien au-delà, inaccessible, une autre ville, bleue, qui commence à se piquer de lumières électriques. Puis d'autres villes, d'autres encore: la même»([12]).

([8]) *Ibid.*, p. 214.
([9]) *L'Amour*, Gallimard, 1971, p. 84.
([10]) *Ibid.*, p. 86.
([11]) *Ibid.*, p. 74.

De *Dix heures et demie* à l'*Amour* en passant par *Lol, le Vice-consul* et *Détruire,* la progression est remarquable. Maria dit: «Moi j'aurais préféré ailleurs. (...) Partout à la fois. Et en Espagne aussi»([13]). L'ubiquité de l'histoire et l'universalité du récit sont encore désignées comme des possibles, des imaginaires dépendant de l'énonciation déléguée et dialoguante d'un personnage, soumis en outre, par le conditionnel, à la négation que leur inflige le Discours du Réel. La référence réelle l'emportait sur la balance de la *comparatio.* La rébellion pointait seulement dans l'excès de la parole sur l'économie de la logique: «Partout... et (en un lieu déterminé aussi)», d'où l'excuse: «Ne faites pas attention à ce que je dis.» Le dédoublement de la diégèse a encore un fondement réaliste: «un verre en trop, un monde en trop», ou un monde superposé à lui-même. Dans *Lol,* le glissement qui rend la mer visible de la maison de U. Bridge, réalisant symboliquement l'unité de S. Thala et de T. Beach, est encore, si l'on veut, à mettre au compte de la folie de Lol. Mais le retournement se produit à la fin de *Détruire,* à travers le dialogue de Stein et de Max Thor (rôles d'élocution interchangeables) désignant — interchangeablement — Elisabeth Alione et la musique:

> «Elle vient quand même de la forêt, dit Stein. Quelle peine. Quelle énorme peine. Que c'est difficile.
> — Elle doit traverser, traverser.
> — Oui. Tout»([14]).

([12]) *Ibid.,* p. 11. Si «S. Thala est tout», référence imaginaire et référence réelle opèrent sur un même monde, unique; dans la mesure en effet où une telle proposition est définitionnelle et réversible, porte sur le signifiant apte à désigner «tout», la question de vérité ne peut se poser à son sujet, car elle entre dans le légitime exercice de la parole en tant que celle-ci modifie ou vise à modifier la langue, mais cette interprétation est aussitôt contredite par la pratique du texte qui se poursuit en continuant d'employer d'autres signifiants et désignateurs que «S. Thala». D'autre part, dans la mesure où la proposition peut être paraphrasée par «S. Thala est tout ce qui compte», la référence doit opérer également sur le plan de l'imaginaire et sur celui du réel.

([13]) *Dix heures et demie du soir en été,* Gallimard, 1960, p. 12.

([14]) *Détruire,* p. 136; pour une interprétation dans une autre perspective, voir mon article: «Rehearsal: an Alternative to Production/Reproduction in French Feminist Discourse», dans Hassan, Ihab, ed.: *Innovation/Renovation,* U. of Wisconsin Press, Madison, 1983.

Le départ est arrivé ; ce dont accouche Elisabeth partie, c'est d'elle-même, de son essence, d'une présence dégagée de toute contingence corporelle, définitive, égale au désir solidaire qu'a tissé autour d'elle sa banalité même, son invisible beauté. Elle doit tout traverser (l'épaisseur de l'être-là en tant qu'objet d'indifférence, en tant que donné). Mais la voici. Il n'y a plus rien à craindre : l'être-là qui formait un terrible obstacle à l'être, en tant que donné, devient moyen et but du mouvement, de la démarche, en tant que produit, que réponse au manque à être (jusqu'ici caché) de tout être.

Or si S. Thala est tout (jusqu'à la rivière et au-delà aussi), si elle est aussi le nom de tous ceux qui sont regardés, si elle s'étend au-delà d'elle-même dans la dimension où l'homme se perd parfois, et d'où il reviendra, à quelle sorte de répétition avons-nous affaire ? Y a-t-il encore possibilité du « ne plus », place pour un « pas encore » ? Autrement dit une marge entre référence et référence où la *comparatio* puisse opérer... Si la totalité produite de l'être-là n'est qu'inséparabilité des contraires, promiscuité et confusion de la conformité et de la négativité, peut-elle être autre chose qu'un simple reflet, un double passif du donné ? En bref, qu'est-ce qui sépare encore du merveilleux cette fictionalité-ci ? — Tout, oserai-je dire. De *Lol* à la *Femme du Gange,* la simplification et la réduction de la diégèse, les procédés de plus en plus fins et audacieux de modulation, de répétition avec variantes et mutantes, la surprise continue qui s'offre dans un rabâchage déviant, nous forcent à une attention constante, à une extra-lucidité de joueurs engageant leur vie, de sorte que le monde narré acquiert une présence extraordinaire (tirée de l'ordinaire). Une présence nullement caractéristique du monde où nous vivons (le monde des Discours du Réel) dont la réalité n'est jamais tout à fait réelle, mais toujours voilée, enfumée par des actes d'évaluation menés à travers nous, en notre lieu et place. Le monde dans lequel nous vivons ne se donne jamais pour ce qu'il est ; il se fait écran à lui-même en cachant la valeur dans le nom de l'être (la propriété), tandis que le monde de Duras subordonne l'être à la production de la valeur, acte qui a lieu ici et maintenant, à S. Thala donc. La double référence et la comparatio sont plus que jamais en vigueur, mais un espace commun, un espace de recoupement, est attribué aux mondes possibles de référence, sans aucun contenu préfixe. La textualisation du hors-texte (le silence, le blanc non vide) appuie sur une dimension commune : tout ce qui est texte est, rien que ce qui est texte est, aussi dans le hors-texte que le texte désigne :

«Ils ont vu que le Voyageur n'est pas parti rejoindre cet ailleurs de S. Thala. Ils voient qu'il y a souffrance, présente, visible»([15]).

L'économie de présentation de plus en plus grande chez Duras ne doit pas être confondue avec le dépouillement progressif de l'œuvre de Beckett; chez celui-ci la grande proximité du silence est menace d'aphasie, emprise de l'oubli; chez celle-là, elle est volonté d'éliminer du bavardage l'illusion du non-sens, de l'impertinence, car on ne parle jamais pour rien mais en un désespoir de cause dont la conscience s'appelle le bonheur. La proximité du silence est promesse du repos après la référence, annonce de la réalité de la référence elle-même, signe d'immédiateté et d'intimité, de la privauté d'un collectif illimité, de la proximité de la communion physique, du règne imminent du désir, expansion d'une certitude telle que toutes les difficultés sur son chemin sont d'avance levées:

«un état de l'amour — premier automatisme —, le mouvement de se penser n'étant pas encore possible (...) Cette nuit, de même que la douleur, de l'amour se répand, sorti des vannes des corps fous»([16]).

La musique qui vient, à la fin de *Détruire,* qui arrive triomphante, fracassant tous les obstacles, est une fugue. L'oxymore prend la temporalité à bras-le-corps, il entre à fond dans l'aliénation du Discours du Réel, dans l'ignorance qu'il nous impose. Il ne s'agit plus de savoir la vérité mais de connaître toute l'étendue de l'ignorance: ainsi l'ailleurs est déjà ici, à S. Thala, et ne saurait (encore) être ailleurs:

«Les fous ne savent pas être des incendiaires: c'est leur présence qui est incendiaire, leur existence qui «met le feu» à ce dont elle s'approche»([17]).

La fumée de tels incendies, la consommation du sens, est trace de la réalité dissimulée obstinément dans la réalité. L'oxymore mime le Réel autant qu'il exalte le manque-à-être (encore) constitutif de ce qui est. Référence réelle et référence imaginaire ne sont pas confondues ni indéterminées, elles sont engagées dans une partie de bras de fer avec autant d'amour que de douleur: moment de dépense extrême (de la

([15]) *La Femme du Gange,* p. 172.
([16]) *Ibid.*
([17]) *Ibid.*, p. 175.

part du texte, de notre part) qui précède immédiatement l'orgasme, la révolution, l'agonie, la naissance.

Il n'y a pas de retour à l'ordre. L'enfant solitaire et la monitrice de l'*Eté 80* n'auront même pas besoin de revenir ici, ils ont eu leurs dix-huit ans ensemble, sur cette plage; l'histoire, c'est eux, cette non-coïncidence qui peut un jour s'oublier et le savoir: ignorer son oubli des possibles en tant que trop distincts, encore si loin l'un de l'autre. Le bonheur, c'est ici, à S. Thala.

Dérive poétique et glissements métaphoriques dans les *Aurélia Steiner* de Duras

Yvonne Guers-Villate

La série des trois *Aurélia Steiner* dites respectivement: *Melbourne, Vancouver* et *Paris* a paru en 1979 au Mercure de France avec *Le Navire Night* et deux autres morceaux très courts. Malgré le manque de liens apparents entre certains de ces textes, ils ont en commun une inspiration d'ordre poétique et tous proclament le pouvoir de l'amour de transcender le temps, l'espace et la mort. Le langage poétique avait toujours fait partie intégrale des œuvres de Duras grâce à l'originalité des métaphores, à la musicalité des sonorités et aux répétitions incantatoires. Les *Aurélia* et nombre de morceaux récents publiés dans *Les Yeux verts*([1]) sont des poèmes en prose comme l'étaient déjà les voix d'*India Song* ou de *La Femme du Gange*. Le spectateur n'est donc pas gêné dans le film *Aurélia Steiner*, tourné ensuite, et qui comprend la première et la troisième de ce triptyque, par l'absence de rapports directs entre sons et images; bande visuelle et bande sonore marchent «à côté» l'une de l'autre, pourrait-on dire en reprenant les paroles de Duras, comme deux voies parallèles([2]).

Duras part de notations extrêmement précises, insignifiantes en apparence, mais qui l'ont affectée profondément, sur l'état de la mer, du

([1]) *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, 1980.

([2]) A propos de l'impossibilité de tourner *Aurélia Steiner Vancouver* qui l'a pourtant été, Duras dit que le film «accompagne cette impossibilité, il marche à son côté.» *Yeux verts*, p. 66.

ciel, les changements dans l'intensité de la lumière, les mouvements d'un chat, le bruit d'une mouche... Cette exactitude, résultant d'une observation aiguë, ne contribue pourtant pas à composer un décor réaliste. Elle est à la source d'une méditation intérieure retournant aux fantasmes personnels et aux thèmes primordiaux de l'œuvre. L'amour s'y découvre identique et universel; transcendant l'espace, le temps et l'individu, il rejoint le collectif et le général dans l'approfondissement du sentiment personnel. Pour ces textes-poèmes dont les rimes intérieures, les sonorités répétitives et l'atmosphère hallucinatoire résonnent comme des litanies, Duras filme des images dont les points de référence avec la bande sonore sont si indécis et indéfinis qu'ils ne se prêtent pas plus que la musique à une interprétation spécifique et favorisent ainsi la créativité imaginative de chacun. «Sa surface était purement illusoire, une chair sans peau, une déchirure ouverte, une soie d'air glacé» dit de la mer Aurélia Vancouver (p. 156). Cette suite de comparaisons dans lesquelles le deuxième terme met en doute le premier peut suggérer l'aspect à la fois réel et imaginaire de cette surface marine aussi bien que l'irréalité réelle de l'entreprise d'Aurélia Vancouver. Irréductible au toucher car aucune peau réelle ne la délimite, elle n'est que creux et ouverture, imprécision gazeuse et glacée malgré son chatoiement soyeux. Le passage imperceptible d'une personne à une autre, de la nature à l'homme, de la mer à la mère, y suggère la fluidité et l'ubiquité de l'amour. Dans le film, l'image prédominante de l'eau (fleuve, mer) évoque à la fois fusion et confusion (fondre et confondre) entre le naturel et l'humain, la réalité et l'imagination. La continuité entre éléments divers, monde réel et imaginaire, a son origine dans l'imagination poétique de l'auteur.

Quelques mots sur l'état de la mer «un certain matin en août 79» écrits à quelqu'un sur une carte postale, donnent naissance à Aurélia Steiner([3]). Le texte de la première Aurélia est le plus court et le plus fragmenté. Ce que cherche la voix narrative y est le plus diffus dans le temps et l'espace. D'un texte à l'autre, la recherche va en se précisant et s'élargissant tandis que la perspective narrative devient plus complexe Les mêmes éléments de base cependant prouvent la similarité de l'inspiration derrière cette triade d'écrits. Les trois Aurélia écrivent une lettre

([3]) *Les Yeux verts*, p. 67.

à une personne non-clairement identifiée dans un espace fermé (salle, chambre, tour) qui s'ouvre sur le jardin (avec sa «forêt de roses»), la mer ou la forêt; elles ont 18 ans, sont juives et leurs parents enseignent dans des villes géographiquement éloignées les unes des autres. Les composantes du décor et du drame sont simples et peu nombreuses mais l'imagination poétique leur prête une dimension symbolique qui dépasse leur banalité quotidienne. Le chat blanc et maigre qui veut entrer dans la salle où se tient Aurélia Melbourne devient le «chat de lèpre et de faim» symbole de tous les affamés et dépossédés; même si le chat qui mange le papillon et l'agonie de la mouche sont décrits très réalistement dans *Aurélia-Paris,* ils n'en sont pas moins allégoriques d'une relation victime/bourreau. Dans tous ces morceaux, il n'y a pas seulement glissement entre le paysage et l'écrit ou genèse d'un texte à partir d'une observation atmosphérique; tout le développement interne procède par une série de glissements de tous genres et ils découlent les uns des autres. Le glissement est le procédé-clef dans la composition et la progression de ces brefs récits; il a sans doute inspiré le travelling sur la Seine pour la bande visuelle d'*Aurélia-Melbourne* et les images de fleuve, de mer, d'eau comme signe récurrent de fluidité et axe commun à ces courts métrages. Il y a glissement par contiguité ou association sémantique d'un élément naturel à un autre. La troisième Aurélia n'écrit pas face à la mer comme la deuxième, mais devant la forêt qui sort de la forêt de roses du premier texte et devient l'amalgame des deux précédents avec «l'océan de la forêt» (169) et les cheveux de l'enfant qui «sentent la mer» (176). Les glissements se multiplient à partir d'un mot, d'un son, d'une personne, d'un pronom; par rapprochements symétriques ou antithétiques entre synonymes ou homonymes. Le glissement par renversement pronominal est fréquent; de la troisième à la première personne, de l'objectif au subjectif, le renversement sert un but de rapprochement par identification. Aurélia Melbourne devient le chat maigre et blanc qui lui fait peur, lorsque «il crie» devient: «je crie que j'ai peur». Cette identification avec autre que soi est une manière de s'extérioriser afin de trouver une réponse à la question posée à plusieurs reprises comme un leitmotiv thématique: «Comment vous atteindre?» (118); «Comment rejoindre notre amour?» (121); «Comment faire pour que cet amour ait été vécu?» (134). La voix narrative y arrive enfin grâce à «ce chat maigre et fou, maintenant mort», grâce à «ce jardin immobile autour de lui» car: «Je ne vous sépare pas de moi» (134). L'objet de son amour se recèle donc

dans la narratrice. Le *je* et le *vous,* le sujet aimant et l'objet disparu de l'amour se réunissent dans sa sensibilité. Comme le faisait la mendiante du *Vice-Consul* pour Peter Morgan, le chat mort et le jardin immobile (en symbolisant la souffrance et le potentiel de bonheur inaccompli) servent de catalyseurs à cette fusion par-delà l'espace, le temps et la mort.

Dans *Aurélia-Paris,* le récit commence à la troisième personne avec la petite fille de 7 ans enfermée/protégée/séparée dans la tour en compagnie de la femme qui l'a sauvée et d'un chat. A la fin seulement, la troisième personne s'identifie avec la première: «Steiner, dit Aurélia. Comme moi» et le récit devient alors, comme les précédents, une lettre à quelqu'un: «Je vous écris», dont le destinataire reste vague mais est aussi le lecteur. La distanciation initiale confère au récit une valeur d'exemplarité car l'histoire de la narratrice est celle de milliers d'autres petites filles juives. Mais c'est aussi un témoignage et il lui faut donc renverser la perspective en s'identifiant à la fin.

Aurélia-Vancouver est le plus dramatique et le plus complexe des trois morceaux avec des renversements dans un but de distanciation aussi bien que d'identification et des glissements à tous les niveaux. La «glace» de la chambre où Aurélia regarde son «image» devient successivement la «vitre froide de la glace» (140) et «ce froid de la vitre, cette glace morte». «Glace» suggère donc «froid» puis «mort». Et dans cette «glace morte» l'image, l'individualité d'Aurélia se dissolvent: «Je ne vois plus rien de moi, je ne vois plus rien» (141). Puis elle recommence à voir car «une couleur...verte» est née et «la mer devient transparente, d'une luisance... de chair». La transparence (tacitement associée à la glace) est transférée à la mer ainsi que la lueur douce du visage de chair qui s'y reflétait. De la profondeur du miroir, de l'affection ressentie devant sa propre réflection, émerge l'amour d'Aurélia pour ses parents morts: «Que je vous aime à me voir» (142). Souriant à son image qu'elle trouve belle, Aurélia sourit aux parents qu'elle n'a pas connus. Les événements du dehors sur la mer ont une répercussion dans les profondeurs de sa conscience et vice-versa. Le ciel «sombre», la mer à «la densité du fer», le «large trait noir» entre le ciel et l'eau sur quoi débute le texte, se propagent dans la glace de la chambre où l'image d'Aurélia se fond dans celle des parents non-connus qu'elle imagine à sa ressemblance. Ce surgissement du tréfonds de son être, qui déborde d'elle et englobe les parents, est décrit indirectement par l'intermédiaire de la luminosité sortant «du fond de la mer, d'un trop-

plein de couleur dans sa profondeur». 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. De son image vivante Aurélia engendre celle des parents morts : «Je suis informée de vous à travers moi.» C'est aussi une réponse à la question angoissée que posait la première Aurélia et qu'elle avait finalement résolue en rejoignant son «amour disparu» par un processus d'identification avec son environnement. Et toutes deux trouvent ce qu'elles cherchent dans les profondeurs de leur subjectivité. La «disparition momentanée du mouvement de la mer» l'instruit de sa «ressemblance profonde» avec ses parents «devant le hasard du désir.» Par association sémantique, «hasard» introduit la cohorte des «autres», des «ils» de passage qui ont «l'âge que vous auriez eu» et vont servir de substituts — ou de catalyseurs - permettant le glissement du présent au passé et de l'amant vivant au père mort. En effet : «Dans un monde où vous n'êtes pas en vie ils peuvent me tenir lieu de notre rencontre» (143).

L'alternance entre ces vases communicants que sont monde extérieur et intérieur, «mer» et «glace», réalité météorologique et projection mentale se continue, au hasard des rencontres, dans des amours consommées dans un but de substitution symbolique entre la première personne du singulier (Aurélia) et la troisième du pluriel (les marins). «Je leur donne mon corps frais et ils le prennent» (144). Dans ce don, le sujet se dédouble et la passivité du corps facilite le processus d'intériorisation et l'activité mentale : «Ils disent qu'ils l'aiment» et «Je laisse, je laisse faire. Qu'ils fassent.» Le corps «laissé, livré», est un objet réel de possession dont la pénétration assure l'essor de la création imaginaire : «Je construis votre voix» (164). Et toujours se poursuit l'interaction entre réalité et imagination. Tout est prêt pour l'évocation du drame de la naissance d'Aurélia Steiner sous les bas-flanc du camp de concentration. Le tragique triangle familial se reconstitue : «Aurélia Steiner ma mère regarde devant elle le grand rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp» où agonise lentement le père pendu. «A ses côtés l'enfant est vivante» (147). Par un renversement de la troisième à la première personne, Aurélia s'identifie au bébé et récupère son identité : «Je reposais à vos côtés dans la poussière du sol» (149). Au dehors, le ciel et la mer sont sombres, la transparence brillante de l'eau annonce «une lente dislocation» ; le vent se lève, la mer «s'est pliée à ce vent,

elle l'a suivi» (150), la tempête ravage la ville, détruit et terrifie. Dans le rectangle blanc où les parents agonisent, un même pronom féminin confond mère et enfant. Après la tempête, la mer «est là, à sa place, rangée dans son trou» mais «la ville est blanchie par le sel, elle est pétrifiée dans le chaos où la mer l'a laissée» (153). Alors, «de l'envers du monde» (de la mort?) avec la «maigreur de la jeunesse ou de la faim» (qui rappelle celle du chat blanc affamé du morceau antérieur) lui revient le «marin à cheveux noirs» confondu avec le père grâce à un pronom identique «vous». L'ambiguïté pronominale augmente et se prête à une double intensification: mer/mère, mère/fille. Couchée sur la profondeur de la mer, s'identifiant à la mère, Aurélia appelle la petite fille et raconte l'histoire des amants du rectangle blanc de la mort. Le dernier acte de ce rite de commémoration va se passer dans la chambre. Il est inventé par Aurélia et est sa revanche contre un holocauste qui, en tuant ses parents, lui a volé son âme. «C'est en l'attendant, lui, que je vous écris. C'est tremblante du désir de lui que je vous aime» (157). Le désir pour le marin qui ressemble au père rend possible le remplacement d'un amour par un autre mais le désir ne dure pas et doit donc sans cesse être réactivé: «de leur nombre je vous fais.» L'unicité idéale de l'amour pour quelqu'un que la mort a ravi, est inaltérable; soustrait à sa réalisation dans le temps, cet amour doit se vivre par procuration dans le divers et le relatif: «vous êtes ce qui n'aura pas lieu et qui, comme tel, se vit. De tous vous ressortez toujours unique,... inaltérable amour.» C'est le thème central d'*Agatha,* l'œuvre suivante.

Il reste à Aurélia de faire revivre dans son essence l'amour de ses parents avec l'aide du marin anonyme. Comme une antienne, ainsi qu'elle l'en a prié, le marin répète les deux parties de son nom; il «les» crie, «les» appelle et les deux moitiés du nom de la fille se divisent (tels des chromosomes verbaux) pour redonner vie aux parents: Aurélia (mère) et Steiner (père). L'ambiguité du pronom «les» confond volontairement noms et parents, signe identificateur et personne(s) identifiée(s). Cet engendrement spirituel dont Aurélia est l'instigatrice devient la contrepartie de l'enfantement réel dans le camp où elle était née. Le corps d'Aurélia est l'autel sur lequel a lieu cette transubstantiation bizarrement mystique où le verbe (le nom double que répète le marin) se fait chair (en ressuscitant les parents). Aurélia et le marin (êtres de chair et de sang) s'effacent pour faire place à des projections imaginaires avec lesquelles ils se confondent. Le corps offert sert de relais pour re-créer et consacrer l'amour des parents défunts en l'incar-

nant dans les désirs profonds de la fille. Il en est de même dans *Agatha* où la répétition d'un nom magique permet l'union du frère et de la sœur par l'intermédiaire de l'amant. Comme le ferait un médium en transe, Aurélia et Agatha se servent de leur corps en proie au désir pour communiquer avec l'absent qu'elles recèlent dans leur être intime ou leur subconscient.

L'élaboration d'un texte à l'autre se fait par glissements à partir de certains éléments générateurs. L'histoire d'Aurélia Vancouver née dans le camp concentrationnaire se continue par celle d'Aurélia-Paris (qu'une non-Juive recueille) et par la transformation d'une série de composantes. La mère morte devient le papillon mort ; l'agonie difficile du père pendu est transférée au «corps mutilé de la mouche» (185). Le marin pénètre le corps d'Aurélia Vancouver ; le chat essaie de «s'immiscer sous le visage» d'Aurélia Paris, «de s'introduire entre ses cheveux et son front», essai métaphorique de pénétration mentale. Le rectangle blanc sous le pendu d'Auschwitz se change en morceau de tissu identifiant le tricot de la fille. Le sombre de la mer et du ciel, décor initial d'*Aurélia-Vancouver* se transforme en noir prévalent. La répétition à cinq reprises du mot «ventre» pour le chat et les avions poursuit le motif d'enfantement central dans *Aurélia-Vancouver*. La naissance qui cause la mort de sa mère va susciter la métaphore paradoxale des bombardiers aux «ventres pleins de bombes» (qui causent la mort d'enfants comme Aurélia) puis aux «ventres... pleins d'enfants» (174). Quant à l'engendrement qui avait lieu sur le plan mental, il se retrouve d'abord, grâce à un glissement de contenu à contenant car la petite fille «écoute la dame qui contient son histoire» (193). Puis à travers le télescopage final entre troisième et première personne par lequel la petite fille, objet de l'énoncé, est identifiée à la narratrice sujet de l'énonciation et génératrice de l'histoire que nous lisons. Le «j'écris» qui termine le dernier texte rejoint celui qui commence le premier dans «cette chambre où je vous écris».

La plume joue ainsi 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 par l'entremise du chat maigre et blanc, de la mer et du ciel, du marin aux cheveux noirs et du nom d'Aurélia. Et la réalité toute mentale qui est créée transcende le temps, l'espace et la mort individuelle. «Je vois.../Que lorsque je vous écris personne n'est mort» dit Aurélia-Melbourne (120). L'écriture comble le vide de l'absence et oblitère la mort en

recréant dans l'esprit du scripteur une présence imaginaire. L'écrit sert alors une fonction similaire à celle du scénario qu'imagine Aurélia. Le processus que décrivent les trois Aurélia peut illustrer ce que dit la romancière de l'écriture en général : « Ecrire, c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi ». Mais l'écriture délivre également car l'émotion à la source des Aurélia ne peut être gardée pour soi seul. La double fonction de l'écriture a son équivalent dans le va-et-vient entre monde subjectif et objectif, perspective à la première et à la troisième personne qu'on trouve dans ces écrits ; le glissement continuel 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. Tout comme Aurélia substitue l'image de son père à celle du marin ou transforme son reflet dans la glace en celui de ses parents. Mais le monde environnant (le chat maigre et blanc, le marin aux cheveux noirs ou la mouche qui agonise) servent également de truchement à l'écrivain pour exorciser ses préoccupations intimes. Car les deux fonctions de l'écriture alternent aussi constamment de l'une à l'autre qu'elles se confondent l'une dans l'autre. Si l'appel par l'écriture des Aurélia réussit, c'est que chacune trouve pareillement l'objet de son amour dans les profondeurs de sa sensibilité.

La continuité de ces quasi-poèmes en prose avec le reste de la production durassienne est indubitable. Le thème de l'amour y éclate, isolé dans des morceaux dont l'atmosphère d'irréalité réelle, la texture métaphorique et la génération du texte par associations de nature subjective, relèvent de l'ordre poétique. Et les échos d'œuvres antérieures abondent. Aurélia Vancouver organise le rituel de commémoration pour ses parents comme Lol « aménage l'espace » de la rencontre à T. Beach. Il y a « une place à prendre » et Lol remplit le vide laissé par Tatiana comme le marin pour Aurélia. Jacques Hold fait partie « d'une perspective » que Lol « est en train de construire » autant que le marin qui aide Aurélia à « construire » les voix de ses parents. La magie incantatoire du nom d'Aurélia Steiner continue celle de Nevers ou d'Hiroshima ; mieux encore, elle consacre le pouvoir qu'avait dans *Lol* la phrase « Tatiana nue sous ses cheveux noirs »([4]) de faire surgir la personne qu'elle nomme. La fusion d'une personne dans l'autre est un

([4]) *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1962, p. 136.

phénomène mental récurrent. Jacques Hold «se mélangera à Michael Richardson» comme Aurélia à sa mère et le marin au père. Le besoin d'intermédiaires qu'avaient Thor et Elisabeth dans *Détruire, dit-elle,* anticipe celui des Aurélia. Le passage de l'objectif au subjectif dans la perspective narrative se trouve déjà dans *Lol,* mais aussi dans les voix de *La Femme du Gange* qui glissent de l'amour des amants du bal au leur propre. La manipulation des pronoms personnels est depuis longtemps chez Duras un procédé créateur d'ambiguité. Sa prédilection pour le chiffre «3» se manifeste dans la création d'une Aurélia sous trois modalités différentes et dans une triangulation d'un genre particulier où les trois sommets du triangle se réduisent à des points sur une ligne droite. Un intermédiaire est en effet nécessaire pour permettre le contact d'Aurélia avec l'objet de sa quête ; le miroir assure le passage de sa réflection (son reflet) à la réflexion sur les parents, modelés sur son image. La mer conduit à la mère ; le chat maigre et blanc, le marin (choisi peut-être parce qu'il vit sur la mer) servent de tiers. Ou plutôt de relais central qui assure la libre circulation entre les extrêmes dans une configuration linéaire à trois termes. La ressemblance de l'intermédiaire (le marin par exemple) avec l'objet de la quête (le père) permet précisément le passage du sujet (Aurélia) à l'objet. Une translation ainsi véhiculée d'un terme à un autre rappelle celle de la métaphore qui consiste en un transfert de sens par substitution analogique.

Nous constatons alors que les glissements observés dans les trois *Aurélia Steiner* sont presque toujours d'ordre nettement métaphorique. Mais aussi et surtout que la génération même du texte par glissements analogiques de tous ordres, ressemble à une longue métaphore continuée, à une dérive poétique.

La bande-annonce

Philippe Boyer

«... Si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse: c'était une belle journée d'août 1913.»

Pour paraphraser ce presque commencement de *l'Homme sans qualités,* on pourrait proposer cet autre commencement: c'était une belle journée de février 1983. Ce qui est, au passage, une façon d'annoncer déjà qu'il va s'agir ici plutôt de raconter une histoire. Alors, pourquoi une histoire, là où vous étiez en droit d'attendre ce qu'il est convenu d'appeler une *communication?* La question mérite au moins un préambule à l'histoire. Donc ce matin-là, de la belle journée de février 1983, je trouve parmi quelques lettres du courrier ordinaire une invitation pour participer à un colloque sur l'œuvre de Marguerite Duras. L'histoire que je voudrais raconter commence là, très précisément. Devant cette question: comment répondre à une telle invitation? Ma première réaction a été de me dire, et non sans une certaine appréhension, que je devais préparer une *communication.* Et dans mon esprit, une *communication* dans un colloque, outre que ce devait être évidemment quelque chose de très sérieux, supposait que je *traite* un sujet, un aspect particulier de l'œuvre de Duras. D'une certaine manière, ça voulait dire que je devais *traiter* l'œuvre de Duras, un peu comme on traite un malade: en essayant de remettre un peu d'ordre dans le désordre, un peu de normalité dans les anomalies. Or une œuvre littéraire digne de ce nom est par définition l'introduction d'un désordre, d'un ensemble d'anomalies, dans le corpus général de la langue; une perturbation dans l'ordre établi du langage. Et d'ailleurs, pour revenir à Musil, c'est bien ainsi que commence *l'Homme sans qualités,* par l'annonce d'une perturbation atmosphérique: «on signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique; elle se déplaçait d'ouest en est...» On peut certes entendre cette

phrase de bien des manières, mais pourquoi pas aussi comme l'annonce tout à fait explicite de cette fantastique perturbation dans la langue que constituent les quelques deux milles pages de *L'homme sans qualités?*

Pour formuler les choses un peu différemment, je pensais qu'une *communication* dans un colloque, et à propos d'une œuvre littéraire, était supposée introduire quelque chose de l'ordre d'un savoir, dans quelque chose qui serait plutôt de l'ordre du désir. Opération classique, et on peut même dire inévitable dès lors qu'il s'agit de dire quelque chose à propos de littérature. Mais en même temps, s'il y a une chose à laquelle, me semble-t-il, résiste farouchement l'œuvre de Duras, c'est bien à une opération de ce genre. En tous cas, sans vouloir ici rien généraliser, c'est bien à cette résistance-là que je me suis heurté assez vite. A peine avais-je commencé à entrevoir l'idée d'une *communication,* d'un *traitement* possible, que cette idée s'est aussitôt trouvée soumise justement à toutes sortes de perturbations, qu'elle a rencontré des vents contraires qui ont vite fait de la déporter de sa direction initiale. Et ce qui *reste* aujourd'hui de cette *communication* hypothétique, comme une sorte de dépôt, c'est justement une histoire, cette histoire que je me propose donc de raconter: celle de la genèse d'une *communication* qui n'aura pas lieu.

Mais pour ne pas sombrer tout à fait dans la pure anecdote, pour tenter de faire en sorte que cette histoire présente un certain intérêt, au moins un certain rapport avec l'œuvre de Duras, et puisqu'encore une fois il s'agit de littérature, il fallait que cette histoire s'inscrive dans la langue, dans les mots; qu'elle tienne compte du plus extrême *détail* des mots. Il fallait donc donner à chaque mot, à mesure que l'histoire allait se raconter, la plus grande charge possible de sens. Il fallait *prendre au mot* les mots de cette histoire.

Ce préambule étant posé, il est temps d'en venir au premier chapitre. Il se trouve que je suis affligé de cette bizarre infirmité qui consiste à ne pouvoir organiser quelque chose de l'ordre d'une réflexion, ou aussi bien d'une fiction, sans d'abord disposer de la couverture d'un titre. Ce qui peut s'entendre au sens bancaire aussi: le titre est une couverture en capital. Mais ce serait là une autre histoire. Donc, dès le matin de cette belle journée de février 83, je me mets en quête d'un titre. Quelques jours se passent, et un premier titre se présente, un titre possible précisément pour cette *communication* qui n'aura pas lieu: *la partie carrée.*

Alors pourquoi *la partie carrée?* D'abord sans doute un peu par

hasard. Je venais de relire peu de temps auparavant *Les affinités électives* de Gœthe, un véritable archétype de *la partie carrée,* avec tout ce que cela suppose de subtiles complexités. En outre, dans le vague souvenir que j'avais d'une lecture ancienne, il me semblait que *Les petits chevaux de Tarquinia* faisait référence à une figure de ce genre. Enfin plus sérieusement, on ne peut aborder l'œuvre de Duras sans se trouver aussitôt confronté à la question centrale du *désir,* ou de l'*amour,* avec tout ce que cela implique d'une perte, voire éventuellement d'un désastre.

Or, classiquement, cette question se pose le plus souvent d'abord entre deux, même s'il y a toujours du monde autour pour compliquer les choses, pour créer des perturbations. Chez Duras par contre, si on y regarde d'un peu près, la question du désir se caractérise de ceci, qu'elle se pose presque toujours à *plus de deux.* Et plus de deux, si on calcule bien, ça fait au minimum quatre. Puisque trois c'est la figure de l'Œdipe, qui ne tient comme on sait qu'à se défaire justement dans la mise en place d'un quatrième.

Si maintenant nous nous attardons un peu au détail des mots, ce titre de *la partie carrée* s'inscrit dans une double et contradictoire perspective, une double mouvance. D'une part, le carré, c'est un cadre, un encadrement, quelque chose de relativement rassurant; mais d'autre part, et en même temps, pour peu que le carré ne soit pas tout à fait carré, *la partie carrée* nous renvoie à la quadrature (du cercle), autrement dit à une opération impossible.

Je voudrais pourtant ouvrir ici une petite parenthèse, pour remarquer qu'en réalité, la quadrature du cercle n'est pas tout à fait une opération impossible. Au moins depuis que Leibnitz et Newton, je crois à peu près en même temps, ont découvert le calcul différentiel. Le calcul de la dérivée d'une fonction continue me paraît être une opération mathématique finalement assez durassienne. Cela mériterait évidemment un long développement. Je me contenterai de poser ici, en réserve, et quitte à y revenir à un autre moment, ce que dit Hegel sur cette opération de la dérivée: «le quantum infiniment petit dx (dans le rapport dy/dx) n'est pas une grandeur précise, existant en tant que quantum, il est seulement un *moment* (en termes durassiens on pourrait dire, un *instant);* il ne tient sa signification que dans le fait d'entrer en rapport avec son autre.» Il s'agit, dit encore Hegel, «non de relation entre des parties définies, mais des limites de leur relation... Celle-ci se trouve élevée (au sens de l'*Aufhebung* hegelienne) au-dessus d'elle-

même.» Et enfin, la métaphore mathématique deviendrait peut-être encore plus intéressante, à propos de Duras, si on introduisait cette autre découverte faite un peu plus tard, au XIX^{e}, des fonctions indérivables. Je ferme ici la parenthèse. Disons simplement que ce pourrait être là l'un des chapitres de cette *communication* qui n'aura pas lieu.

Donc, impossible ou pas, la figure de *la partie carrée* pouvait fournir au moins un point de départ possible pour une lecture de Marguerite Duras. Ce serait là une sorte d'algorithme du désir, dont on pourrait essayer de voir les différentes variations d'un livre à l'autre. Et nous en arrivons au second chapitre de cette histoire. Partant de ce titre, *La partie carrée,* j'ai donc commencé à relire les livres de Duras. Et dans la mesure où j'ai eu l'occasion, il y a quelques années, d'écrire un texte sur Marguerite Duras portant sur la période de *Lot V. Stein,* j'ai voulu cette fois-ci aller voir un peu du côté des commencements comment les choses s'étaient mises en place. La résistance de l'œuvre de Duras que j'évoquais tout à l'heure, à laisser le savoir intervenir dans le désir, n'a pas tardé à se manifester. Dès le premier livre, *La vie tranquille,* je suis tombé en arrêt sur le passage suivant:

> «il y a près de la mer des oiseaux que je ne connais pas: ils passent très haut dans le ciel. Parfois ils descendent sur les rochers. Ils sont blancs comme le sel. On les aperçoit aussi qui se reposent sur leur ventre à la crête des vagues. Jamais on ne les voit de près. Ce sont des oiseaux de mer. Leurs cris sont plaintifs et lisses. La nuit quand je ne dors pas, je crois les entendre, mais c'est le vent que j'entends. Il arrive tout d'une pièce de la haute mer et il se fend contre les choses fermes de la terre. C'est une même chose que le bruit du vent et les cris des oiseaux pour l'oreille qui écoute la nuit. On ne peut pas s'empêcher d'y penser, de penser à leurs couvées neigeuses dans le creux des rochers que bat la mer. La nuit quand je ne dors pas, je pense que Nicolas est mort».

Ainsi la nuit quand on ne dort pas, quand par exemple on lit Marguerite Duras, on entend les cris des oiseaux de mer qu'on n'approche pas, pas plus que l'objet du désir, qui sont blancs, qui sont *des blancs.* Ces cris se confondent avec le bruit du vent qui vient de mer aussi, autant dire un vent de folie, qui «se fend contre les choses fermes de la terre», les choses raisonnables, *encadrables.* Et on pense à la mort.

A partir de ce passage, il devenait clair en tous cas que *la partie carrée* ne pouvait pas se jouer à l'abri du vent, tranquillement autour d'une table de bridge. Bien évidemment *La vie tranquille* n'est pas tranquille du tout. Il fallait ouvrir *la partie carrée* à ces cris d'oiseaux, à ce vent de

folie, à cette rumeur de mort. En d'autres termes, il fallait simplement trouver un autre titre. Non pas d'ailleurs nécessairement pour le substituer au premier mais au moins pour introduire, dans le *cadre* de la *partie carrée,* cet effet de débordement radical du cadre. Ce second titre est venu assez vite et d'un seul bloc, dans des termes très précis, comme une façon de placer l'algorithme du désir, la figure du carré, dans un espace *exposé:* au vent, c'est-à-dire à une menace, à un risque. Or s'il y a bien une particularité topographique dans l'œuvre de Duras, et c'est sans doute une banalité de le redire ici, c'est que tous les lieux y sont en même temps des bords: bords d'un fleuve, de la mer, d'une forêt, d'une terrasse. Et même en pleine mer, comme dans *Le marin de Gibraltar:* on dit bien d'un bateau qu'on y monte *à bord.*

Le second titre s'est donc formulé ainsi: *à l'endroit des bords.* Là encore il faut entrer dans le détail des mots. *L'endroit* est un mot typiquement durassien. Pour ne prendre qu'un exemple, je cite ce passage d'un dialogue entre Diana et Sara dans *Les petits chevaux de Tarquinia:*

«— ça ne va pas, dit-elle?
— mais si, dit Sara.
— c'est cet endroit? Toujours cet endroit?
— il n'y a jamais que les endroits, dit Sara en souriant.»

«Il n'y a jamais que les endroits», à ce détail près que chez Duras, l'endroit doit toujours s'entendre avec ce qu'il implique d'un envers. On peut dire que la topographie précise des endroits de Marguerite Duras est structurée comme une *bande* de Mœbius. Et je mets ici provisoirement en réserve le mot *bande,* on y reviendra. Enfin il y a encore dans ce second titre une question contenue, celle de savoir comment s'y tenir, sur ces bords. Ou encore comment se tenir, comment se comporter, à l'*endroit des bords:* à leur endroit, c'est-à-dire à leur égard.

Troisième chapitre de l'histoire, histoire je le rappelle d'une communication qui n'aura pas lieu. Nous sommes maintenant en présence de deux titres: l'un plutôt rassurant, *la partie carrée,* au risque près d'une impossible quadrature du cercle; l'autre ouvrant au débordement, au risque justement, au danger que représentent ces vents qui menacent les bords. Encore une fois il ne s'agissait pas de remplacer un titre par un autre, mais plutôt de les laisser jouer l'un sur l'autre, l'un contre l'autre, pour voir ce qu'il en pouvait surgir. Autrement dit il s'agissait de les *monter* ensemble, au cens cinématographique du *montage.*

Comme deux courtes séquences, deux bancs-titres, qui du seul fait du *montage* prendraient un autre sens, ouvriraient de nouvelles pistes de lecture. D'où tout naturellement le troisième titre, celui que j'ai conservé ici, pour cette histoire d'une communication qui n'a pas lieu, celui de *la bande-annonce.*

A ce point de mon histoire, il devenait tout à fait clair qu'il ne s'agissait plus du tout de préparer cette «communication pour un colloque», telle que je l'avais d'abord imaginée, avec tout ce que cela impliquait d'un bouclage, d'un cadrage; mais simplement d'*annoncer* quelque chose qui restait à venir, qui viendrait ou non, c'était sans importance; et de l'annoncer dans une forme plus susceptible d'ouvrir à du désir, du désir dans la langue et dans les mots, que de fermer sur du savoir. Et après tout, cette façon de raconter une histoire pour annoncer quelque chose qui fait défaut, cette façon de creuser le lit ou le trou, où va se perdre l'objet même de l'annonce, ce n'est pas complètement sans rapport avec la structure même du récit chez Marguerite Duras.

Enfin, en complément de cette *bande-annonce,* il y a encore une courte séquence qui s'est introduite en cours de route, dans le montage des deux titres précédents, une sorte de codicille au premier titre. En effet ce premier titre de *la partie carrée* m'a aussitôt rappelé une petite phrase que j'avais lue autrefois dans un livre de Jean-Pierre Faye et qui m'était restée en mémoire, une phrase qui se trouve dans *Analogues:* «c'est amusant, on est au moins quatre à jouer, même si au point de départ on est deux, avec un troisième qui le sait.» La *bande-annonce* est donc maintenant montée, et composée de trois séquences: un premier titre, la *partie carrée;* un codicille qui en infléchit la rectitude, laissant entendre que cet algorithme du désir sous la forme d'un carré est peut-être finalement une figure plus complexe qu'on ne pouvait l'imaginer; et enfin un contre-titre, *à l'endroit des bords.*

Reste un quatrième et dernier chapitre, dernier épisode d'une histoire qui, comme vous le voyez, n'est finalement qu'une histoire de titres, c'est l'épisode concernant la *bande-annonce* elle-même, en tant que titre. Autrement dit: qu'est-ce que nous *dit* finalement la *bande-annonce* dans le détail des mots dont elle est faite, dans son *mot-à-mot?*

Peut-être qu'elle dit simplement *ça,* qu'elle dit au moins quelque chose du *ça* freudien, c'est-à-dire de la pulsion et du désir dans l'infinie relance du manque et de la perte. Ce qu'annonce très littéralement *la bande-annonce,* c'est à la fois le bande et la bande.

Elle annonce le bande de l'arc, l'arc du désir dans sa tension vers la

cible, et à cet égard le boudhisme zen nous apprend que, dans le tir à l'arc, on ne vise jamais mieux qu'en fermant les yeux. Me risquant à préciser, sur l'extrême pointe des mots, que la fonction n'a bien entendu ici rien à faire avec l'organe, pas plus que la littérature n'a à faire avec le sexe réel. L'œuvre entier de Duras est traversé de ce bande, celle du *coup de foudre,* de l'arc électrique entre les charbons. Ce bande, pour ne prendre qu'un exemple, il est *écrit* assez clairement dans *L'après-midi de M. Andesmas,* entre Valérie, la fille d'Andesmas, et Michel *Arc* justement : un bande qui ne tient entre deux, pour revenir à *la partie carrée,* que dans la mesure où il y en a plus de deux, c'est-à-dire quatre. Et avec un troisième qui le sait, que ça bande entre les deux, c'est M. Andesmas. Je vais là évidemment très vite, trop vite, puisqu'il ne s'agit que d'*annoncer* ce qui n'a pas lieu.

Quant à la bande qui s'annonce aussi, on peut l'entendre du côté de la mer et donc du second titre, *A l'endroit des bords.* Quand par exemple sous l'effet du vent, de ce vent de folie qui «se fend contre les choses fermes de la terre», le bateau, le navire, le *Navire Night,* le navire-écriture commence à donner de la bande comme on dit en termes marins, à prendre de la gîte. Et cette bande-là, elle annonce la couleur assez précisément. La couleur de ce qui vient quand on ne dort pas : le cri des oiseaux ou la mort de Nicolas. La bande annonce le vent : le vent dans les voiles, celles du désir et de la langue. Ou elle annonce la catastrophe, le désastre, ce qui met en rapport avec la folie et avec la mort. La catastrophe, c'est par exemple un naufrage, un trou dans la coque ; par exemple un trou dans la coque du langage, comme dans le fameux passage du *Ravissement :* «ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible... en une fois il les aurait nommés, eux l'avenir, l'instant.» Chaque livre de Duras vient se prendre là, dans le bande et la bande à la fois, entre les vents et le silence, entre le désir et la mort.

Enfin, puisque la *bande-annonce* est faite généralement d'images empruntées au film annoncé, j'évoquerai rapidement pour terminer l'une de ces images, appartenant actuellement à l'imaginaire communication qui n'a pas eu lieu. Il s'agit des *Petits chevaux de Tarquinia.* Il y a là deux couples : Ludi et Gina ; Jacques et Sara. Une situation idéale, et d'autant plus idéale que ce sont les vacances, pour une *partie carrée* tout à fait classique, à l'abri du vent, par simple croisement des couples. Bien évidemment la partie se joue tout autrement. Au fond, le couple

Ludi-Gina est un couple idéal: ils ne cessent pas de s'engueuler et ils s'adorent. La partie se joue donc plutôt, et plus secrètement, entre Jacques et Sara d'un côté, et de l'autre Diana, l'amie sans homme, et un certain monsieur Jean, l'homme sans femme, le quatrième qui va tenir la place du mort. Car il y a toujours dans cette partie-là une place du mort, celle-là que tient par exemple, sur un tout autre mode, le monsieur Jo du *Barrage contre le Pacifique.* La troisième qui le sait, comment le désir circule dans la partie, c'est Diana.

Cet homme, M. Jean, est presque sans nom. Il est nommé pour la première fois à la page 65, et encore, du nom le plus anonyme qui soit, comme d'ailleurs le M. Jo du *Barrage.* Il manque à sa place. Il est, littéralement, *hors-bord,* dans son hors-bord et hors d'atteinte. Voici un passage d'un dialogue entre Sara et Diana:

«— qu'est-ce qui manque?
— peut-être l'inconnu, dit Sara. Dans cet endroit-ci, on est drôlement coupé de l'inconnu.
[...]
— heureusement qu'il y a là ce type avec son bateau — Diana rit — tout chargé d'inconnu, et chargé à lui seul, le pauvre, d'assumer tout notre inconnu.»

Quant au vent, il souffle *à l'endroit des bords,* et de deux bords à la fois, d'où viennent la menace et la peur. Du côté de la montagne: un mort, un jeune homme qui vient de sauter sur une mine, des parents hébétés, muets, qui immobilisent tout dans le village, y compris les bals qui se sont arrêtés. Du côté de la mer: la peur aussi, la peur du désir. Sara dit à l'homme du hors-bord:

«— j'ai très peur de la mer
— de la mer, et peut-être aussi de beaucoup d'autres choses
— oui, dit-elle, de beaucoup d'autres choses.»

Fin de la bande-annonce. Tout reste à dire donc, de cette *communication* qui n'a pas eu lieu. Mais peut-être après tout n'a-t-elle pas lieu d'être, peut-être n'a-t-elle pas de lieu, pas d'endroit. Peut-être simplement que l'œuvre de Marguerite Duras ne relève d'aucune espèce de *communication.*

Politiques, idéologies, sociocritiques

Pour Ingrid,... et pour Laure.

«La passion. Quelque chose de si dynamique que des orties poussent dans les yeux de ceux qui regardent les amants, que des orties poussent dans les entrailles des êtres immobiles, que des orties s'élèvent des sexes morts. Quand deux êtres s'aiment, avec un goût d'infini au fond de la gorge, des hommes grondent comme des chiens de garde, des objets se mettent à bouger, des océans déménagent. La passion, c'est le vrai scandale».

Françoise Lalande
(Le gardien d'abalones([1]))

([1]) Bruxelles, Jacques Antoine, 1983.

La radicalité

(Une *lecture politique* de l'amour dans les derniers textes de M. Duras)

Ralph Heyndels

I

Radicalité, tout d'abord, d'une voix qui parle dans l'écriture, d'une *parole aussi nue*(2) écrite qui parle, dans l'exigence absolue, et pour commander l'abolition de tout recours: l'oubli, l'oubli de l'identité de soi comme vraisemblance chimérique, l'oubli du regard de l'autre sur soi comme légitimation abstraite de cette vraisemblance.

> «Vous ne regarderez pas la
> caméra. Sauf, lorsqu'on l'exigera
> de vous.
> Vous oublierez.
> Vous oublierez.
> Que c'est vous, vous l'oublierez.
> Je crois qu'il est possible d'y arriver.
> Vous oublierez aussi que c'est
> la caméra. Mais surtout vous oublierez
> que c'est vous. Vous.
> Oui, je crois qu'il est possible
> d'y arriver, par exemple à partir
> d'autres approches, de celle entre autres
> de la mort, de votre mort perdue dans
> une mort régnante et sans nom». *(H.A.*, 7-8)

(2) *Camion,* 105.

Pas de recours: la mort. La seule généralité vraie, à partir de quoi penser, vivre, écrire, agir en soi, en chacun, en nous, toute différence. A partir de quoi, gai, le désespoir. Peut-être. A partir de quoi, enfin assurée d'elle-même, l'ouverture à toute hypothèse: le conditionnel, le potentiel, l'irréel — non le vrai, mais la probité, seulement: l'empêchement inlassable et lancinant, du mensonge, du mensonge *dans* l'inlassable effort de l'empêcher. Rompre, d'une rupture sans trêve. Avec l'extériorité de toute action prétendue: tenter l'immobilité paroxystique, ou l'errance aveugle, le regard le plus éperdu ou sa fixation trouée.

> «Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer de regarder encore. Jusqu'à la fin» *(H.A.,* 8).

Radicalité dont la force immense — force passive, passivité active, immense intensité de l'*absence-être-là,* du sommeil-présence, de la folie claire et de la lucidité folle —, dont la force immense déforce toute lecture, et qui déplace, bouscule, prend et insitue; qui défait, décompose — et j'en reste là, ailleurs, ici, nulle part, insitué, retrouvé. Dont le bruit de la mer, le seul mot de *forêt,* l'impensable de toute limite, la nudité de l'horreur où mène le train des juifs (ou plutôt non: une voie de chemin de fer, soudain arrêtée, coupure de journal, une légende — «*terminus* du train à Auschwitz»), où s'entend l'éclatement poudreux du corps de lèpre dont l'économie d'une volonté si douce, psalmodiante parfois, et parfois si joliment rieuse, nous impose l'impossibilité de toute tricherie. Nous tue, comme l'amour-désir-orgasme, nous transit, et nous dénonce à nous-même. On se souvient:

> «Tu me plais. Quel événement. Tu me plais.
> Quelle lenteur tout à coup.
> Quelle douceur.
> Tu ne peux pas savoir.
> Tu me tues.
> Tu me fais du bien.
> Tu me tues.
> Tu me fais du bien.
> J'ai le temps.
> Je t'en prie.
> Dévore moi.
> Déforme moi jusqu'à la laideur.
> Pourquoi pas toi?

Pourquoi pas toi dans cette ville
et dans cette nuit pareille aux autres
au point de s'y méprendre?
Je t'en prie.» *(H.M.A.,* 23)

Toute fraude sera immédiatement perçue. Inutile d'essayer. Et c'est terrible.

«Vous me demandez: Regardez
quoi?
Je dis, eh bien, je dis la mer,
oui ce mot, devant vous, ces murs
devant la mer, ces disparitions successives,
ce chien, ce littoral, cet oiseau sous
le vent atlantique.» *(H.A.,* 8-9)

Car il s'agit d'inventer. Non dans l'imagination si faible, si plate, si fade, et toute occupée déjà en son incontournable stéréotypie. Dans le dire, l'écrire, dans l'acte de tracer le mot, dans la trame de la voix: dans l'inauguration du regard. Car il s'agit de *différencier.*

«Ce que vous serez en train de voir là, la mer, les vitres, le mur, la mer derrière les vitres, les vitres dans les murs, vous ne l'aurez jamais vu, jamais regardé.

Vous penserez que ceci qui va se passer n'est pas une répétition, que ceci est inaugural comme l'est d'elle-même votre propre vie à chaque seconde de son déroulement. Que dans le déferlement milliardaire des hommes autour de vous, vous êtes le seul à tenir lieu de vous-même auprès de moi dans ce moment-là du film qui se fait.» *(H.A.,* 9-10)

Radicalité d'une entreprise arbitrairement revendiquée, placée sous le signe du choix le plus impérativement capricieux, donc à la recherche du ton le plus juste, du mot le mieux venu, du hasard le plus signifiant. En procède une souveraineté difficilement soutenable, et dont aucune image, aucune représentation, aucune mise en scène ne peut rendre compte — autrement que par l'absence, le manque, le vide, et la douleur:

«Il ne faut pas insister: de la douleur vient, inutile» *(NG,* «La maison des femmes», 98)

Et:

«(...) la douleur, non, ce n'est jamais possible.» *(Agatha,* 10)

En procède l'effroyable nécessité d'aimer — de l'amour, ou de la haine, ou de l'indifférence superbe, ou de l'abandon sans retour; l'effroyable nécessité d'en finir avec le compromis, l'arrangement, l'accommode-

ment, les *je vous en prie,* les couleuvres avalées, les petits détours qui valent la peine, les *ce n'était qu'un malentendu,* les *on s'aime quand même,* les pauvres raisons, les minables efficacités, les *c'est mon chef qui l'a dit,* les dérives du dimanche, les faux silences, et tous les discours.

> «Je voulais vous dire: le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, de là où vous serez, où que ce soit, que vous ayez partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer, ou le mur, ou l'oiseau, ou le chien, vous vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas.
> Passez outre. Laissez.
> Avancez.» *(H.A.,* 12-13)

II

Je voudrais, du texte, de la textualité — de la démarche scripturale ou de ce que Michel de Certeau a nommé: opération scripturaire — de Marguerite Duras, jusqu'en ses derniers états surtout (autre chose serait d'en mesurer l'avènement progressif et les moments privilégiés, l'histoire de l'œuvre elle-même comme récit), souligner la prioritaire radicalité. Dans le champ de l'esthétique, à savoir: dans le champ de l'éthique; et pour sa réalisation formelle, par exemple au cinéma, je renverrai aux propositions de Youssef Ishaghpour(3). Mais aussi, et tant pis si c'est peine perdue, essayer de la *comprendre.* Or, si je ne puis me résoudre à la *liquider,* par quelque mécanisme analytique ou mode d'usage codé, je ne puis non plus en admettre le recouvrement par le discours d'escorte, l'utilisation comme supplément d'âme aux méthodes en déroute, ou encore comme support aux jeux modernistes de la déconstruction; et j'estime ne point lui rendre hommage par la complaisance, la *redite comptée* et le mimétisme rhétorique. Lire Duras, à cet égard, c'est bien se poser la question: «comment l'homme peut-il cesser d'être un *imbécile théorique*(4)?», ou: «comment *ne pas* arrêter le

(3) «La parole, l'image, le réel (le refus de la représentation dans le cinéma de M. Duras)», in *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité au cinéma.* Denoël-Gonthier, 1982, 225-298.

(4) Voir *Les parleuses.* Minuit, 1974, 225-226.

cours du silence ?» — *« l'inépuisable silence »* selon Anne-Marie Stretter dans *India Song...*

Et me voici, devant la lumière blanche de ce *désert* en moi par la lecture brûlé, bien misérable. Car ce que la radicalité me dit être ma dépossession, j'en veux cependant pouvoir saisir ce qu'elle *signifie*([5]). Il ne me reste plus qu'à répondre vainement, misérablement, à la question : me reconnaître imbécile. En effet, si cela signifie, ce ne sera jamais que *malgré tout* — malgré moi, donc, et ma vaine et misérable tentative. Ma seule chance consiste à déplacer l'interrogation, à la transformer en celle de cette vanité même de la réponse ; à me demander pourquoi je suis cet imbécile, et théorique toujours. Puis à requestionner le texte, de cet autre lieu où il m'a transporté, et ravi. Peut-être, sans doute, suis-je aussi atteint de cette *maladie de la mort.* Mais à présent, au moins, je ne l'ignore plus ; et, qui sait ?, j'en obtiendrai une relative pertinence. Celle d'avoir été à ce point ravi que je ne m'en laisserai plus conter.

Et me voici misérable. Qui écoute, et qui entend :

> « Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter de connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum (...)
> Vous dites que vous voulez essayer, plusieurs jours peut-être. Peut-être plusieurs semaines. Peut-être pendant toute votre vie. Elle demande : Essayer quoi ? Vous dites : D'aimer. » *(M.M.,* 9)

La radicalité de l'amour seule sauve celui-ci du thématisable où tout un commentaire s'en va récupérer Duras à trop bon compte. Car l'amour ici, *c'est la signification même,* donc ce que je cherche et ne puis élucider et qui pourtant vient me chercher, m'arracher, m'emporter et m'élucider à moi-même dans cette recherche-renoncement, cet arrachement, cet emportement : me rendre incompréhensible, donc me rendre à la compréhension de moi et des autres, et de la communauté, et de l'univers. Dans un *espace-écriture-image* dont Michel de Certeau a dit non l'analyse mais sa difficulté : celle d'en décrire la rhétorique, mais *à*

([5]) Pour l'horizon théorique par rapport auquel se situe ce texte, je renvoie à mon livre sous presse *Littérature, idéologie et signification* (Montpellier, CERS), ainsi qu'à divers articles parus notamment dans *Rev. langues vivantes* (6, 1977) ; *L'Homme et la Société* (43-44, 1977) ; *Cahiers intern. de sociologie* (LXX, 1981) ; *Julien Gracq. Actes du colloque intern. d'Angers* (Paris, Corti, 1981, 1982) ; Carlo Bordoni éd., *La pratica sociale del testo* (Bologne, Clueb, 1982) etc.

partir d'un projet herméneutique([6]).

> «Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond: Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit: par exemple d'une erreur. Elle dit: Jamais d'un vouloir.» *(M.M.,)*

La radicalité de l'amour (passion-pulsion/désir-orgasme), c'est que l'on n'y atteint pas, jamais, la *désignation,* la *consignation;* et que pourtant la jouissance y soit bien celle-là: d'aimer, et tant pis ou tant mieux si c'est peine perdue, misère extasiée, perte pénible et misérable. En cela elle rejoint celle de l'horreur, dans l'irreprésentable. Mais en cela *elle nous enjoint de ne pas fétichiser l'irreprésentable,* de ne pas en faire résonner le mot comme un tambour mais de tenter de le penser (penser: ça), et de *ponctuer* cette pensée même par sa critique — «le lieu sauvage et toujours à explorer de sa propre contradiction»([7]). Par exemple: il convient d'interroger le rapport de l'irreprésentation et de la question du *sujet historique* qui *manque,* à l'horizon du texte, pour représenter quand même, autrement, radicalement autrement([8]).

> «L'histoire est une histoire d'amour immobilisée dans la culminance de la passion. Autour d'elle, une autre histoire, celle de l'horreur — famine et lèpre mêlées dans l'humidité pestilentielle de la mousson — immobilisée, elle aussi dans un paroxysme quotidien» *(I.S., Résumé,* I 7-148)

La radicalité de l'horreur seule sauve celle-ci du «propos d'opéra» *(H.M.A.,* 2), de la convention discursive, du commentaire à bon compte, du thématisable pour débats médiatiques; maintient le scandale de l'horreur, son *innocence fatale,* son enfance première et inouïe. Mais cette radicalité même, de l'amour, de l'horreur, *seule l'écriture la sauve.* L'«impossibilité de parler d'Hiroshima» *(H.M.A.,* 2) ne se confond pas avec son «évocation sacrilège»; la transgression est produite dans et par le travail d'écriture, sinon que serait-elle d'autre qu'une provocation procédurière..? Sinon, en quoi ces «histoires de quatre sous» *(H.M.A.,* 97) pourraient-elles précisément signifier: l'amour, l'horreur?

([6]) A ce sujet: voir notam. Heyndels, R., «Goldmann, et après? Théorie, méthode, herméneutique», à paraître in Leenhardt, J., éd. *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature aujourd'hui.*

([7]) Dans *Les Parleuses,* p. 236.

([8]) Je renvoie à Heyndels, R., «Pratique scripturale et dialectique négative: Duras», à paraître dans Grivel, C., éd., *Le Texte de l'Avant-Garde.*

Je vous écris tout le temps. J'écris[9]. L'écriture : l'irrécupérable. L'acharnement *à poser des questions qui n'arrivent nulle part,* l'épuisement inépuisable du refus d'admettre que cela seul qui en définitive importe soit réduit au discours, mais aussi soit par ce discours même prétendûment *dépassé.* Mais encore le refus d'être *réfléchie* dans la vanité creuse de son assomption, de son hypostase, dans le propos bavard qui en valorise la «gratuité» (serait-elle structurale, serait-elle instructurable).

Ce qui empêche la parole, ce qui prétend parler au nom du silence, ce qui dit être moi (toi, nous), ce qui me donne l'illusion de choisir dans la contrainte du déterminisme le plus veule, ce qui emplit et saccage la vacance du souvenir, ce qui a la prétention d'être fort — autre que démuni, fragile, inconsistant (comme le mari de Vera Baxter qui, au moins, sait qu'il n'est *que* riche, et même pas vraiment beaucoup) —, ce qui annonce un salut et conditionne un espoir, ce qui se nomme vrai, ce qui agit au grand jour et s'agite dans l'ombre des actions d'éclat, ce qui se répète dans le changement affecté, ce qui s'imagine inventif et répète le changement affecté, tout cela que la radicalité combat. Tout cela contre quoi vient se heurter son mouvement discontinu, troué, traversé de blancs, d'arrêts, repris, déplacé, relancé. Tout cela qu'elle intègre à ce mouvement même, pour que ce mouvement il y ait, et alors dans une extrême cohérence. Mais, dans la même opération, le sens du mouvement m'échappe et me demeure interdit.

Certes, je puis aisément proférer quelques banalités apparemment sociologiques à son propos : par exemple, que l'amour (non le sexe), ou l'horreur (non la violence), sont les deux grands tabous idéologiques d'aujourd'hui ; par exemple, que le discours médiatique, politique, académique, que le discours des tréteaux de la gloire ou du savoir est un vaste *music-hall* où s'orchestre le mensonge souriant et où s'abolissent doucereusement l'horreur et l'amour (la mort, la folie, l'excès, le paroxysme, l'irréparable) ; par exemple, que la peur et le pouvoir (toute peur, tout pouvoir) sont parties liées et liguées contre l'irreprésentation de l'amour (du désir) et de l'horreur (de l'inadmissible). Car la *position de pouvoir* implique la déclaration/déclamation, et la peur revient à accorder crédit à ce que l'on déclare/déclame pour moi, à ma place (que

(9) Dans *Aurélia Steiner.*

c'est *cela* que *je* ressens comme aimer, que c'est *cela* que *moi* j'entends dans la rumeur marine, que c'est *cela* qui *me* recouvre dans la forêt).

Cependant, rien de tout cela ne fait écho en moi à cet appel de ce qui m'est interdit, et qui est, au tout premier abord peut-être, de chercher à comprendre: *pourquoi l'irrémédiable est.* Est là, préparé, annoncé, avoué sans aucune pudeur, dans son absolue beauté radicale:

> «Lui — Vous disiez je crois que si lointaine qu'elle soit il nous faudrait provoquer cette obligation de nous quitter, qu'un jour il nous faudrait choisir cette date, un lieu, et s'y arrêter, et ensuite faire de telle sorte qu'on ne puisse plus empêcher le voyage, qu'on le mette hors d'atteinte de soi.» *(Agatha,* 8-9)

Pourquoi l'irrémédiable est. Pourquoi de cette certitude je veux comprendre la teneur. Si la mère (du *Barrage,* de *L'Eden Cinéma),* figure de la radicalité vouée à l'échec, donc à la victoire signifiante, mais aussi à l'action externe, donc à l'échec signifié, rebâtit les digues, cela se raisonne par son ignorance. Mais moi, pourquoi suis-je fasciné par cette espèce d'ignorance opératoire, par cette obstination agissante, lors même que j'en connais l'inutilité?

> «JOSEPH:
> Elle était dure, la mère. Terrible. Invivable. (...)
> SUZANNE:
> *(Temps)*
> Pleine d'amour. Mère de tous. Mère de tout. Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable.
> JOSEPH:
> Pleurant sur le monde entier.
> Sur les enfants morts de la plaine.
> Sur les bagnards de la piste.
> Sur ce cheval mort, ce soir-là.
> SUZANNE:
> Sans Dieu, la mère.
> Sans maître.
> Sans mesures. Sans limites, aussi bien dans la douleur qu'elle ramassait partout, que dans l'amour du monde.
> (...)
> La forêt, la mère, l'océan.
> (...)
> JOSEPH *(douceur amour):*
> Elle ne savait pas la mère. Rien.
> Elle était sortie de la nuit de l'Eden ignorante de tout.

Du grand vampirisme colonial.
De l'injustice fondamentale qui règne sur les pauvres du monde.
(...)
(E.C., 16-17, 20-21)

Pourquoi l'irrémédiable est. Peut-être pour nous révéler toute la mensongère affaire collective dans laquelle on prétend nous faire vivre *(aimer,* comme dans mille milliards de chansonnettes, mille milliards d'historiettes); et où, effectivement, semble-t-il, nous croyons vivre, aimer; croyons cela: aimer. Peut-être aussi pour nous apprendre ce paradoxe que lorsqu'on est revenu des lendemains qui chantent et des mots d'ordre (mais: «On ne pouvait pas savoir avant d'y aller voir que c'était vide (...)»([10]), si ce n'est pas pour retrouver le *sens premier* de l'injustice, de l'inqualifiable, de l'inadmissable — si c'est, par exemple, pour faire de sa dé-croyance une nouvelle profession de foi, si c'est, par exemple, pour devenir le spécialiste des révolutions manquées —, alors c'est que rien ne s'est décidément passé que d'un mensonge l'autre. Plus que jamais sans doute la radicalité de Duras est *politique.* C'est-à-dire: *négative.* D'une négativité désespérée et joyeuse où s'origine toujours la *merveilleuse attente* qui sera trompée, mais qui, de connaître cela, son destin, son *désavenir* même, peut *respirer* dans les insterstices, dans les failles, dans les lacunes, dans les défaillances rares d'un *ordre de plomb* à jamais désinvesti par elle. D'une *dialectique négative* dont j'ai tenté ailleurs, à partir de *Lol V. Stein*([11]), de mesurer la portée et d'envisager la relation à une *praxis* historico-sociale; ou du moins, et la restriction importe: à son projet. D'une dialectique négative, mais, qu'on l'entende bien, inscrite dans *toute la vivance du désir.*

«Il dit que ça arrive souvent, dans la nuit, des gens qui ont envie de parler mais en général pas de politique, de leur vie. Je dis que quelque fois c'est pareil» *(Eté 80,* 61).

III

Le plus souvent, toujours peut-être, une histoire nous est racontée. Une histoire d'amour, oui, le plus souvent.

«Elle aurait dit tout à coup:
Il n'y a pas d'histoire en dehors de l'amour»
(Camion, 40, 41).

([10]) *Camion,* 38.
([11]) Voir l'analyse sociocritique du *RLVS* dans l'ouvrage cité en note 5.

Ou une histoire :

« Sur tout à la fois :
Sur l'amour ».

Une histoire dont il est généralement concevable de résumer la substance. Quelques étrangetés viennent cependant troubler cette limpidité, la voiler. Mais le texte explicite l'invraisemblance logique, souligne les énigmes qu'il suggère, semble même reposer sur ces énigmes irrésolues qu'il peut ainsi moduler et qui activent sa continuation. Ces faits, événements, situations ne présentent un caractère énigmatique qu'en fonction d'une norme que le texte ne nomme pas, mais qu'il *contourne* et dont on ressent la présence obscure — par exemple : que la vraisemblance « rationnelle » laisse échapper définitivement *la valeur de ce que je sais, mais d'une certitude du pari.*

Or la voix narrative se décharge, quant à elle, de toute certitude du jugement et/ou du commentaire. Et le texte ne répond pas. Il poursuit sa trajectoire en dehors du discours normatif, latéralement par rapport à celui-ci, tout en insérant certains fragments de ce discours dans sa trame constitutive. L'univers mis en place par le texte semble figé, centré sur une inertie. Mais nous sommes toujours forcés de supposer la possibilité, l'éventualité de quelque chose. La signification consiste dès lors à ne jamais tenir pour acquise la compréhension, la lecture, l'interprétation de ce que le texte cherche à dire dans une écriture qui est la trace matérielle de cette recherche. Elle ne se limite pourtant pas rigoureusement à son immanence. Il ne s'agit pas d'une « écriture pure », qui ne signifierait que par elle-même, dans son mouvement propre. Ce qu'elle dit importe, même si c'est finalement très peu, le moins possible, afin sans doute d'exclure la signification idéologisée, récupérée, abolie.

Ce qu'elle dit, c'est qu'une histoire peut être dite, et qui soit une aventure, une passion, une tragédie que nous ne puissions *taire et avaler (R.L.V.S.),* dont nous serions incapables de supporter la force contenue et la simplicité — parce qu'elle serait *vraie.* Un choix sauvage, un crime véritable, une trahison de la solitude, un rejet de l'enfermement : voilà ce que tente cette écriture et sa radicalité. Et celle-ci, oui, j'y reviens, est *politique.* D'un « désespoir politique immense » ([12]) et nécessaire, mais qui est dans le même rapport à la démission que l'érotisme à

([12]) Dans *Les parleuses,* 63.

la pornographie ou l'amour à la prostitution: toute la dimension critique du marxisme et la prétention démentiellement meurtrière de sa positivité; toute la souffrance, blême ou sanglante, des damnés de la terre, et la fétichisation manipulatoire d'un prolétariat qui est non le sujet mais la muette de l'histoire.

Car la *projection comportementale* qu'effectue l'écriture de Duras vise à éviter à tout prix le discours du pouvoir (de l'ordre, de l'habitude devenue l'illusion de la liberté) par la réduction maximale possible du *reflet,* du *second degré de l'idéologie* de son emprise sournoise et, si l'on ose dire: pernicieuse — l'action historique dégradée en *pathos,* le «on dit», l'évidence assurée de son bon droit, l'image s'affirmant réel, la spontanéité apprise, la mémoire animiste, le sourire crapuleux du soir à la télévision...

Comment?

Dans un monde abstrait qui ne se manifeste plus que par un discours vide, le refus devient nécessairement *une folie.* Mais si ce monde est réellement tel qu'il apparaît, cette folie alors n'a plus de cause, plus d'origine saisissable en dehors de l'instant où elle se déclenche: elle désigne et dénonce vertigineusement cette abstraction et cette vacuité. Pour qu'une signification soit encore possible, il faut qu'elle se situe nulle part et ne renvoie plus à rien hors cette assertion implicite: *oui, ça signifie, malgré tout.* Youssef Ishaghpour écrit: «Face à la nuit du temps, à la pétrification, au croupissement: le désir d'un sens, même absent, même absence»([13]).

Malgré quoi? Malgré que toute révolution soit impossible([14]), et que c'est «la nouvelle situation politique de l'homme». Malgré que tout savoir soit définitivement faux, toujours à barrer un «contre-savoir qui interviendrait en nous, à chaque instant, et que nous repousserions. Mais en vain»([15]). Malgré tout. Malgré que «rien n'y fera» *(Agatha). Parce que rien n'y fera.*

> «On croit plus rien. On croit. Joie: on croit: plus rien» *(Camion,* textes de présentation, 73).

([13]) *Op. cit.*, réf. cit.
([14]) *Camion,* 20.
([15]) *Camion,* 54, 55.

Textes de M. Duras cités :
H.A. = *L'homme atlantique*. Minuit 1982.
H.M.A. = *Hiroshima mon amour*. Gallimard, 1960.
N.G. = *Nathalie Granger*. Gallimard, 1973.
Agatha. Minuit, 1981.
I.S. = *India Song*. Gallimard, 197?.
M.M. = *La maladie de la mort*. Minuit, 1982.
Aurélia Steiner. Mercure de France, 1979.
E.C. = *L'Eden Cinéma*. Mercure de France, 1977.
R.L.V.S. = *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Gallimard, 1964.
L'Eté 80. Minuit, 1980.
Le Camion. Minuit, 1977.

«Je dis ne pas savoir»

Guy Haarscher

Pour Dora

L'expérience-limite: ce point où le savoir défaille, quand la maîtrise rencontre ses bornes, et la dépossession menace. Ou sauve? «Qui perd gagne», disait le Sartre du *Saint-Genet* ou du *Flaubert.* Organe-obstacle, «là où croît le danger...», effervescence, effusion, disruption d'une souveraineté de non-savoir, là où «ça» dissémine et diffère: économie générale (Bataille), sans «réserve», sans retour réappropriateur du Sens; *fading* du sujet dans son accession au langage du désir, parole pleine, «moi la vérité je parle» (prosopopée lacanienne). Etc., bien entendu.

On pourrait continuer, poursuivre sans désemparer, refuser de percevoir la lassitude qui, sourdement, comme la profonde et silencieuse fêlure fitzgeraldienne — celle qui se joue des grands craquements théâtraux de surface —, frappe d'inanité une telle *litanie.* Et pourtant. Suffit-il de réveiller une conscience historique sommeillante, de rappeler à la mémoire philosophique, — sous le prêt-à-penser moderniste — le vieux romantisme, l'appel du vide, l'impuissance d'une défaite magiquement transfigurée en rédemption? Terrible question: poids le plus lourd, disait Zarathoustra, et «ils» l'ont déjà transformée en *litanie:* se contentent, larmoyants ou exaltés, d'ânonner, d'épeler la dispersion du sens face à l'Abîme. Et le Blanc mallarméen, l'extase de l'Eternel retour, l'orgasme de Sainte-Thérèse en offrande au vingtième Séminaire, mon désespoir est votre vérité cachée, mais regardez donc, ouvrez vos oreilles à la tristesse deleuzienne («Des oreilles neuves pour

une musique nouvelle. Des yeux neufs pour le plus lointain. Une conscience neuve pour des vérités muettes jusqu'à ce jour. *Et* une volonté d'économie de grand style: thésauriser sa force, son *enthousiasme*... Le respect envers soi... Le reste n'est qu'humanité»([1]):

> «Mais quand Bousquet parle de la vérité éternelle de la blessure, c'est au nom d'une blessure personnelle abominable qu'il porte dans son corps. Quand Fitzgerald ou Lowry parlent de cette fêlure métaphysique incorporelle, quand ils y trouvent à la fois le lieu et l'obstacle de leur pensée, la source et le tarissement de leur pensée, le sens et le non-sens, c'est avec tous les litres d'alcool qu'ils ont bu, qui ont effectué la fêlure dans le corps. Quand Artaud parle de l'érosion de la pensée comme de quelque chose d'essentiel et d'accidentel à la fois, radicale impuissance et pourtant haut pouvoir, c'est déjà du fond de la schizophrénie. Chacun risquait quelque chose, est allé le plus loin dans ce risque, et en tire un droit imprescriptible. Que reste-t-il au penseur abstrait quand il donne des conseils de sagesse et de distinction? Alors, toujours parler de la blessure *de* Bousquet, de l'alcoolisme *de* Fitzgerald et *de* Lowry, de la folie *de* Nietzsche et *d'*Artaud en restant sur le rivage? Devenir le professionnel de ces causeries? Souhaiter seulement que ceux qui furent frappés ne s'abîment pas trop? Faire des quêtes et des numéros spéciaux? Ou bien aller soi-même y voir un petit peu, être un peu alcoolique, un peu fou, un peu suicidaire, un peu guerillero, juste assez pour allonger la fêlure, mais pas trop pour ne pas m'approfondir irrémédiablement. Où qu'on se tourne, tout semble triste. En vérité, comment rester à la surface sans demeurer sur le rivage? Comment se sauver en sauvant la surface, et toute l'organisation de surface, y compris le langage et la vie? Comment atteindre à cette *politique,* à cette *guerilla* complète? (que de leçons encore à recevoir du stoïcisme...)»([2]).

On ne soutiendra pas trop hâtivement que nul aujourd'hui, au prytanée des intellectuels *border-line,* n'est capable de «thésauriser sa force, son enthousiasme» («Un rien d'enthousiasme est dans un écrit la trace à laisser la plus sûre pour qu'il date, au sens regrettable»([3])), que personne n'a d'yeux neufs pour le plus lointain, l'intempestif, l'arrachement à la mode, fût-elle délicieusement décadente, et même talentueuse, cela arrive. Certes, chez nous (osons le murmurer, on ne le répétera pas: qui nous lit, hormis nous-mêmes, belle image narcissique

([1]) Nietzsche, *L'antéchrist,* UGE, 1967, p. 8.
([2]) G. Deleuze, *Logique du sens,* Minuit, 1969, pp. 183-184.
([3]) J. Lacan, *Ecrits,* Seuil, 1966, p. 229.

infiniment renvoyée de revue en revue, de colloque en colloque?), le «respect (nietzschéen) envers soi» n'apparaît peut-être plus toujours comme la chose au monde la mieux partagée, mais pourtant. Ces «litres d'alcool», non pas comme signes stupides d'«authenticité» mais, sans doute, comme symptômes de la dureté surhumaine et désespérante que supposerait, aujourd'hui, un respect minimal de ce que l'on fait... Ces litres d'alcool? Mais pudeur oblige. Nous voici au seuil de notre sujet.

Michel de Certeau parle en «exilé» de la «Fable mystique»([4]): langage exorbitant, qui fascine l'historien comme l'«expérience de la folie» requérait le «jeune» Foucault. Sans doute sommes-nous tous les exilés de l'Absolu, tel Orphée qui, dans ce chapitre central («Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire... Celui qui décrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre... ici, vers les pages intitulées *Le regard d'Orphée*»([5])), ne peut ramener Eurydice à la surface, à la lumière, que par le détour de son art, les effets envoûtants de sa lyre: interdit de se retourner, de «vérifier», de céder à la tentation de l'immédiat, de tenter la vision, la maîtrise, le face-à-face, l'objectivation; mais impossible également de ne pas vouloir, malgré tout, transgresser cette limite — et c'est la torsion, la douleur de la pensée. Un exil qui, bien entendu (mais l'*entend*-on toujours?), interdit que l'on s'y installe sereinement, comme dans cet hôtel imaginaire «pourvu de tout le confort moderne, mais suspendu aux abords de l'abîme, du néant, de l'absurde. Le spectacle quotidien de l'abîme, situé entre la qualité de la cuisine et les distractions artistiques, ne peut que rehausser le plaisir des pensionnaires dans la jouissance de ce confort raffiné»([6]). Perfidie du vieux Lukacs à l'endroit de sa jeunesse écorchée? Certes. Mais enfin: si tant d'intellectuels conçoivent leur lot comme un sort d'exil, de dépossession, de nomadisme, de déracinement, si — peut-être — une telle distance constitutive relève de la «condition» de l'intellectuel, n'avons-nous pas autre chose à faire que de filer interminablement les métaphores de cet exil, que d'inventer *ad nauseam* figure après figure de l'épuisement philosophique?

Duras donc, et ses «commentateurs», et l'atmosphère de piété qui l'entoure. C'est pourtant, comme on dit, très «beau», même si cette qualité esthétique apparaît au sein d'un univers romanesque, théâtral,

([4]) M. de Certeau, *La Fable mystique,* Gallimard, 1983, p. 9.
([5]) M. Blanchot, *L'espace littéraire,* Gallimard, 1955, p. 5.
([6]) G. Lukacs, *La théorie du roman,* Gonthier-Médiations, 1963, pp. 17-18.

cinématographique surtout peut-être, dont la caractéristique majeure réside dans la «déconstruction» de la Beauté narrative. Le post-modernisme, disait Lyotard: ou la fin du Récit([7]). Mais déjà le *logos* grec: ou la crise du *mythos*. Et la science moderne, «le désenchantement du monde»([8]). Etc., bien entendu: tout cela pour soutenir que l'idée de progrès sur laquelle repose le concept de «modernité» («aujourd'hui, nous avons compris les illusions de la narrativité, de la systématicité, de la représentativité») relève du plus pur hégelianisme. Une simple attention au passé, à la Grèce de Dionysos et des cultes «privés», au retrait épicurien et stoïcien, à la mystique — cela va de soi —, à Spengler, au désespoir adornien des années quarante: ces symptômes indiquent que la fascination pour l'excès, le «ravissement», la persévérance dans l'exil, doivent être interprétés comme une sorte de retour, périodique et chaque fois transfiguré, de l'attitude unique qui subsiste quand la croyance aux grands récits publics, universels, organisateurs, défaille. Peu importe au demeurant que la «fêlure» de Duras corresponde à une rupture — après tout fortement chargée de contingence — avec le communisme version française, ou que celle du jeune Lukacs se relie à une «fin de siècle» esthétisante: Youssef Ishaghpour([9]) et Ralph Heyndels([10]) ont bien montré à quel point la problématique de *L'âme et les formes* et de *La théorie du roman* pouvait éclairer l'expérience de déconstruction cinématographique tentée par Duras. Deux désespoirs, deux tentatives de rejoindre *la* vie; «malgré tout», grâce à un pari de l'impossible. Pourtant, Lukacs allait, quelques années plus tard, transposer sans trop de difficultés cette même problématique dans le langage d'un marxisme à peu près hétérodoxe. On connaît la suite. Duras vient après. Qui nous certifiera que, cette fois, c'est bien fini? Evitons la tentation d'ontologiser une crise historique.

Non, décidément, cela n'est pas encore bien dit: l'ontologie est là, omniprésente, et sans doute le pouvoir de fascination que portent les textes de Duras réside-t-il pour une bonne part dans cette impuissance à dire, cette hémorragie des choses quand les mots tentent de les objectiver, ce monde qui n'est pas seulement devant, mais derrière nous, toujours déjà là, constitutif, cette condition d'être-jeté, de déréliction.

([7]) J.-F. Lyotard, *La condition post-moderne,* Minuit, 1979, pp. 49 sq.
([8]) Selon l'expression bien connue de M. Weber.
([9]) Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre,* Denoël-Gonthier, 1982, *passim.*
([10]) Cf. son article, ici même.

Cette non-communication, cet abîme. C'est par-dessus ce dernier que quelqu'un crie ou écrit, qu'une mendiante hante Calcutta presque désert, que Lol V. Stein se trouve «ravie», qu'Anne-Marie Stretter danse une dernière fois, qu'Aurélia Steiner écrit à un «vous» dont la consistance imaginaire s'effrite petit à petit pour faire place à la pure Altérité de l'attente, de l'exil, de l'expérience-limite. Et les interminables conversations téléphoniques qui diffèrent, apaisent pour un instant la terreur, la leucémie. Et la passagère universalisée du *Camion*, quand la désindividualisation de l'amour, son élargissement aux dimensions cosmiques, rejoint le travail formel de déconstruction de la représentation:

> «La femme du camion, j'en vois trois par jour dans les rues. Si une actrice l'avait représentée, je n'en verrais plus aucune. Même si c'était une grande comédienne comme Signoret ou Flon, je ne l'apercevrais plus partout dans les rues, elle ne serait pas dans ces passantes, dans cette circulation où dans le film je la maintiens. Je suis sûre que les gens qui auront vu *Le camion* verront la femme du camion un peu partout»([11]).

Plus de recours, «le seul recours étant ici cette connaissance décisive de l'inexistence du recours»([12]). Pourquoi *décisive?* Au sens où le recours de type «communiste» se trouve cette fois récusé pour de bon? Ou parce que *toute* politique — comprise comme recours efficace, comme jeu d'une contre-violence supposée légitime — apparaît impossible, simple imposture garante des nouveaux despotismes, si nombreux sous les yeux dessillés des intellectuels français? «Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique»([13]): la seconde branche de l'alternative serait-elle donc la bonne? Oh, j'aurais mauvaise grâce d'utiliser ces textes sans prendre en compte leur «niveau d'énonciation», comme disent ceux pour qui la prise en considération de l'énoncé apparaît si gênante qu'ils s'obstinent en permanence à demander *«d'où»* vous parlez. Façon polie ou non de ne pas devoir vous entendre. Mais *ici*, oui, Pierre Mertens a eu raison de me rabrouer, à ce colloque dont le présent texte croit pouvoir tirer quelque ressource: comment ne pas succomber au charme frémissant de *L'été 80?* Parle-t-on souvent de politique *comme cela*, contre-effectuée, arrachée à l'horrible prosaïsme du calcul d'opportunités?

([11]) M. Duras, *Le Camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Minuit, 1977, p. 100.
([12]) *Ibid.*, p. 81.
([13]) *Ibid.*, p. 107.

Mea culpa, Pierre. Mais un problème subsiste, par-delà la mise en évidence un peu trop «rhétorique» de quelques phrases sélectionnées. Ce problème, cette question, je pourrais les reformuler maintenant.

Les «thèmes» durassiens dont je parlais plus haut (mais ce ne sont pas, strictement parlant, des contenus, puisqu'ils ne peuvent apparaître, et de façon de plus en plus radicale, que par le truchement d'une déconstruction formelle de la représentation) — ces thèmes: je les crois essentiellement ontologiques, et sans doute pourrait-on en noter la récurrence à certaines époques spécifiques de l'histoire. D'intéressantes conclusions s'en dégageraient peut-être, pour nous, pour notre «avenir». Alors, qu'est-ce qui distingue notre époque du paysage intellectuel d'il y a dix ou vingt ans? Ceci, sans doute: les espérances historiques et politiques, les grands récits collectifs dans lesquels un combat se reconnaît (et *L'été 80* ne «raconte» pas Varsovie, Gdansk, Solidarnosc, mais fait frémir cette expérience en contre-point de la «splendeur de la mer». «On voit. On voit que la splendeur de la mer est là, là aussi, là dans les yeux, dans les yeux de l'enfant»([14]) — ces récits se dissolvent: et alors réapparaît — jusqu'à envahir de façon lancinante tout le champ de la pensée — la face cachée, obscure, des mots et des actes, tout ce qui dérobe à l'ambition de maîtrise ses assurances et ses repères, jusqu'aux plus évidents — et comment encore, tout simplement, se tenir debout? Mais l'illusion d'optique menace, l'exacerbation d'un sentiment historique, en partie contingent, et l'oubli de ceci: que la maîtrise ne s'identifie pas nécessairement à la manipulation et à la domination, que la raison ne doit pas «par essence» se trouver annulée par la souveraineté des expériences-limites, qu'il est certains débordements de la passion qui laissent soudre des profondeurs une barbarie mal refoulée, et que le bon sens parfois (mais oui), la mesure, les plages de paix du quotidien, le compromis et la tolérance — que, de temps en temps, tout cela, rappelle à une intelligentzia que fascinent l'excès et la dépossession, c'est aussi notre liberté et notre vigilance critique. Et, lâchons le mot, au risque d'adopter l'attitude inconfortable du cuistre: parfois, cet irrationalisme de «rivage» — comment dire? — oui, fait peur.

([14]) M. Duras, *L'été 80,* Minuit, 1980, p. 13.

EUX. Remarques sur les personnages de l'au-delà

Charles Grivel

1 — Que faut-il dire?

Oser dire. «Il faut oser dire», dit Marguerite Duras, «oser parler» *(Le Navire Night,* p. 12), se livrer à ce qu'on pense; et «contre» ce qui impliquerait qu'on aille au doux mangeoir de la parole tierce et commune..., acquiescer à la ressemblance profonde, insupportable, qui peut-être les uns aux autres nous rattache et nous scelle...

Je ne sais pas comment parler de Marguerite Duras. Je sais qu'il le faut. Mais comment? Je crains d'en parler devant vous, comme si je me tenais un peu effaré mâle devant elle: il est difficile de s'exprimer devant des adhérents. Car le texte durassien, tout ce qui entoure ce texte de déclarations, d'entretiens, de commentaires — tout éloge, à juste titre éloge —, *expulse* l'étranger — celui qui tente de ménager son étrangeté — de son théâtre: *il exige qu'on y croie,* entre et reconnaisse. En adepte. Ou mime. Avec effet d'envoûtement. Le texte durassien met en scène des modèles de conduite: il en disqualifie certains, il en promeut d'autres, comme fait tout bon roman, mais de manière telle que ses «méchants» ne sont pas des autres, pour moi, mâle apparent, que tout condamne — ce ne sont pas des Thénardier, des criminels, d'indissolubles être marqués —, ils sont mes semblables et mes frères de même sexe: des hommes. Et de surcroît qu'un «vous» me désigne et m'assène. Je ne puis donc jouir, de mon fauteuil, du spectacle révoltant du mal à l'œuvre, je suis désigné — mâle apparent toujours — comme son principe même, et condamné sans contumace.

Voici des livres qui mettent l'histoire *à la place de leurs lecteurs*

(mâles et femelles). Puis-je sortir de ce volume infernal? Dois-je briser les liens approbatifs qui m'y rattachent? Quel savoir, sur lui, puis-je projeter qu'il ne prévoit pas déjà de lui-même et que d'emblée il ne rejette pas? Tel est l'état premier de la question. Ou encore: ai-je le pouvoir et le droit de ne *pas* entrer dans le jeu du livre, de ne *pas* prendre sur moi nécessairement l'excommunication dont il me frappe («vous, là-bas, mâle obtus!»), de ne *pas* produire du savoir qui ne soit pas la simple réduplication de ce que veulent me dire les histoires durassiennes? A quoi je réponds sans ambiguïté que oui. Je n'entends rien aux sanctifications, mais je ne me sens pas tellement hérétique non plus: j'aime ça, «Duras», comme tout le monde, un certain son, ton, le découpage des mots, les pulsions de l'orage et de la mer, sa voix y compris l'essoufflement de sa voix. Mais je veux savoir ce qu'on dit — auteur compris — de ce qu'on croit que je pense aimer là; distinguer *comment arrive là,* se pose là, échoue, me parle et me dénonce là cette voix. Quel sortilège lui prête tout ce charme. Des personnes parlent, c'est une fiction, je les entends devant moi dans mon oreille sur la page. Comment se fait-il qu'ils disent *«vrai»?* Comment s'accomplit pour moi la substance authentique quoique rapportée de leur langue? J'écoute, je suis séduit, je ahane sous le joug de l'histoire — mais je surveille aussi l'action du mécanisme qui me la fait subir. Si vous voulez, je suis incorrigible: il ne suffit pas qu'on me le montre — dirait sous l'objectif l'héroïne écartelée de *la Maladie de la Mort* — pour que je le voie.

2 — Qui sont-ils?

Créatures d'air, de bouche, de parole, -vibratiles; créatures de la voix, du son, du chant, du cri qui ne vient pas; émanations du larynx: creuses comme lui, absolues comme lui: digitalisées (elles sont ou ne sont pas), aussi peu définies ou caractérisées apparemment qu'elles sont. Une boîte s'ouvre, le livre s'ouvre, Pandora parle, l'imprudent Ali décachète la bouteille, du Génie plus gros que lui prend corps au sortir du goulot: tout le problème sera de conjurer sa menace en le faisant rétrograder dans un volume bien plus petit que lui. Feuilletable, maîtrisé.

Il me semble que c'est important: les personnages durassiens ne sont pas «donnés» par avance; ils ne ressortent pas héroïquement du schéma d'une histoire, d'un événement, d'une aventure. Comme le roman

de toujours nous en avait donné l'habitude. Non, *ils sont ce qui advient quand du texte le prononce.* Des figures arrivant à la glace lorsque vous soufflez dessus. Ce que vous reconnaissez des taches: *vos têtes, vos complices, vos vous-mêmes,* avec les malformations que suscite un train mémorial, à peine objectivées encore, à peine là, *petits fantômes sans chair,* petits copeaux d'âme, sans statuts, spectres, juste advenus et prêts à être ravalés. Prêts à repartir. (Du reste, ils ne se parlent que de ça: arriver, être là, repartir, c'est l'objet halluciné de leur conversation). Fumées tremblantes. Sans destin référentiel: ils sont très peu de chair accrochée à un peu de nom, de membres; ils ont des yeux, des cheveux quelquefois seulement, un sexe, mais indescriptible, insensible; ils ne portent que des habits en forme de suaire — *India Song!* — et même les voici, dans les plus récents ouvrages, osant enfin être ce qu'ils étaient, de toute éternité, *nus,* ou plutôt dépouillés (mais il est vrai que par une autre conséquence nécessaire leur beauté efface cet effet). Un peu de voix les amène, les interroge: ce sont ses *médiums* — de froids médiums, glacés, «zoom», des mannequins, des êtres qui revivent: on ne les verra pas. Ou guère: pénombreux, peu mouvants, alanguis, allongés, «malades» ou «condamnés» — le noir serait, un peu plus (cf. *Les Yeux verts),* l'espace qui les contiendrait le mieux.

3 — Eux, pour me le dire (théorie des personnages)

Voici un faux certifié conforme tiré de la mémoire du lecteur appliqué que je suis des livres de Duras:
«Mes personnages — dit-elle, dirait-elle, dirait-on — sont, par définition, tout à fait indépendants de ma volonté première et dernière: ils se déplacent, ils me déplacent, ils vous déplacent «entre» — entre ce que je désire et ce qu'ils me représentent que je désire; je leur donne libre cours — place nette — pour cela, champ libre; ils ne rentrent pas dans une «action» une «intrigue», ou si peu, bien concertée, ou du moins l'intérêt qu'ils offrent n'est *pas* lié à ce qu'ils enseignent dans et de cette «action»: il n'y a pas à attendre un «épilogue» de mes livres, on s'y trouve toujours déjà «en situation d'épilogue», *ça y a déjà fini avant d'avoir commencé,* on s'y trouve toujours déjà *après la fin* — la «conclusion» — dans cet instant mystérieux de l'après-livre, qui nie ce que l'on a pourtant posé — rien ne pouvant désormais plus «arriver» à mes personnages; c'est dans un récit dépouillé de suspense qu'ils évo-

luent ; même dans le cas du *Navire Night,* aucun des deux protagonistes n'espère changer réellement la situation *initiale — irrécitable — absolue* — l'amour téléphonique de la voix — qu'ils connaissent. Le lecteur non plus. Sa lecture — telle que je l'ai conçue — ne consiste pas à *espérer* la forte somme symbolique, la sortie de ce que la vraisemblance quotidienne posera comme impasse : l'« amour heureux », la bonne étreinte terminale est un aval de l'action que je ne lui laisse pas désirer... Leurs qualités — noms, sexes, couleurs des yeux et les vêtements portés ou dépouillés par elle — sont prévus pour cela : ces « qualités » n'incluent *pas* dans leur coque sémantique de quoi dénoter le désir de les récompenser d'un lot de bonheur conclusif. Comme cela ne cesse de se passer dans le récit courant. J'en dis *trop peu d'eux* pour cela. A dessein. Je les évide, raréfie, creuse, aère, c'est pour cela. Fluidifie. Fantômatise. *Je veux éviter qu'on y investisse* trop de désir préformé — gros. Je les insécurise en les désincarnant — en les disséminant : est-ce qu'on investit sur ce qui ne reçoit pas forme ? Et dont la substance est en perce ? *Le peu de corps du support — si j'ose dire — délivre le lecteur de sa hantise :* la figuration du bonheur fait. C'est là une bonne action, je crois. Ne pas (faire) « conclure » est une bonne action. On se dépêche trop d'exécuter ce qu'on lit par tout ce qu'on est, d'avance, en train de croire... ».

4. — Ils parlent

Ils sont entrés en conversation : ils ont vécu, ils ont leur vie derrière eux, ils commentent, ils vont et viennent dans leurs mémoires. Loin d'eux, loin d'elle. S'ils parlent, c'est qu'ils diffèrent d'idées. Leurs dires ne se rejoignent pas — sauf à interroger ce qu'ils ont eu de (plus) commun. Et tenter de (se) le faire comprendre. Ou simplement de (se) le manifester. Mais ils sont entraînés par cette causerie, l'un plus loin que l'autre — la femme, toujours : lui parle en essayant de ramener ce qu'il prend pour du réel — le temps qu'il fait, la leçon de piano, la rive du fleuve, le fond de la forêt, le bruit et le déplacement de l'air par le camion — à ce qu'il a connu de vrai — croit-il — et qu'il désire ne pas quitter. Elle, par contre, parle « en avant » — pour se séparer, « partir » (cf. *Agatha),* pour confirmer la « séparation » obligée qu'elle vise et qui l'anime. Lui vit le premier temps de la dialectique — l'affirmation —, tandis qu'elle en vit le second temps, la négation, mais vit aussi — c'est la torsion, le nœud, le hic — la « synthèse » : elle nie par précaution,

pour n'avoir pas à nier.

Ainsi, la conversation à deux accomplit-elle les détours d'une inaccomplissable *spirale:* deux discours ne sauraient coïncider, ni un «accord» se produire, car ils réalisent *ensemble* la vérité de l'entier, qui est l'histoire ou le livre ou l'auteur — comme on voudra. Il y a donc moins discussion, débat, rencontre qu'*entraînement de deux paroles, l'une par l'autre,* au bénéfice de la féminine (si l'on peut dire), là où celle-ci ne pourra être rejointe. Comme si — c'est une implication — parler *mutait* infiniment celui qui parle — en ce qu'il parle, devant, par et contre l'autre qui le cerne (l'époux, le père, l'homme), déphasait, déplaçait le parleur — la parleuse en l'espèce, car elle seule ose se laisser dériver sur sa parole. D'une vie donc comme d'un effet de discours? C'est apparemment ce qu'il faudrait conclure: elle et lui sont des inséparables alors, un «couple», pour le meilleur et pour le pire. *Il leur faut s'adresser l'un à l'autre et sans trêve ce qu'ils possèdent en commun de reste: la parole. Ils ne partagent qu'un organe froid.*

5 — Ils se souviennent

Parler, c'est *peser sur la mémoire,* faire effort à son endroit, déloger les intentions lointaines et prochaines qui s'y sont indûment fixées. C'est changer de mémoire — déranger du moins le confort qu'elle détermine; c'est entamer un processus d'homogénéisation qui a porté ses fruits — quels fruits! —, gâter un sujet plein, droit, un sujet «fort», sans équivoque, centré sur le sens unique des mots qu'il emploie: pour lui, «aimer», c'est «aimer» — avec toutes les créances obligées que ce terme implique (être là où l'autre est, par exemple, se l'être assujetti, par exemple). L'un puise par dialogue interposé dans la mémoire afin de conforter la subjectivité plane qu'il offre (Depardieu — nom sublime — dans le *Camion),* l'autre n'y puise que pour déranger son ordonnance (M.D.). Le sens n'est donc pas donné: il s'acquiert dans l'échange de la langue comme un autre — l'homme, en principe —, qui prétend vivre, disons, la complétude, le vrai, et y demeurer, mémorialement. (Enfin, c'est le schéma que je perçois des livres que je reproduis: je me réserve de douter de la vérité de la chose dans le monde possible que je vis). L'un se retient à sa mémoire, l'autre, non: il s'y alimente comme d'une substance-source informe. L'un «garde» *(Lieux,* pp. 95-96), construit, l'autre, non: il résiste. Bien entendu,

l'entêtement séditieux de ce dernier alimente — comme il arrive — la passion de celui qui lui fait face: les voici inséparables, comme des vieux, fatals et angoissés autant qu'eux. C'est pour cette raison encore qu'ils évoquent, ensemble, mais avec une intention inverse, au cours d'interminables remémorations à voix haute, le passé tassé entre eux dans leur mémoire commune. «Peut-être», «je crois», «il me semble», «comme si», «sans doute», «ou bien» sont les mots dissolutifs de l'un; «oui», «rappelle-toi», «c'était», «il y avait» sont les mots-crampons de l'autre: une conversation de ce type est un blocage.

Bien sûr, la *mère* est ce qu'ils trouvent au fond du souvenir. Comme couverture et caution de la demande qu'ils (s')adressent, eux à eux, mutuellement à travers elle: pleine, pour lui, vide, pour elle. Le fils s'y reconnaît, la fille, non. Lui recommence une maternité qui, en elle — Agatha — n'aboutit pas (son jeu de piano est, n'est-ce-pas? «parfait»). Ambiguïté ainsi de la figure-mère centrale tapie au fond de la mémoire des paroles qu'ils se lancent. *Impossible fantôme* que tous deux chassent, soit pour la permission, soit pour l'interdiction qu'il représente.

On cromprend alors qu'au fond de cette dualité irrésoluble ce qu'on appelle *inceste* se profile: il constitue pour celui — l'homme — qui agit, pense, espère un au-delà de la parole — avec et contre elle, la femme — le biais fantasmatique grâce auquel il lui est possible *d'unir en un* le oui et le non à la mère, fondatrice de sa personne individuelle, de son *propre*, de son moi. Un inceste: ce serait échapper à la malédiction liée à l'accomplissement du propre, *regagner le même désirable sans devenir l'Autre formidable des origines*. Echapper au sexe donc. Ils se correspondent ainsi, lui, elle, finalement, par inceste interposé, pour un troisième, qui est l'auteur — l'autrice, à laquelle il est bon de penser, cette fois. Cette figure des figures, projetée dans le livre pour notre satisfaction éventuelle de lecteur, encaisse les délices et bénéfices de la représentation de ses livres et nous les redistribue — à la condition de s'y croire. L'auteur — l'autrice — est le grand inséparable, je le pressens, des créatures qu'il engendre. De moi aussi lecteur. C'est la difficulté.

6 — Ils arrivent à leur auteur

Le personnage est une *concentration* de celui qui le forme, son auteur — c'est ce qu'on imaginerait. Marguerite Duras affirme, elle; j'écris

déconcentrée, «je suis moi-même comme une passoire» *(Lieux,* p. 98), «je ne suis pas seule à écrire quand j'écris» (ibid.), «elles» écrivent toutes en moi (ibid.), je suis moi-même (disponible à) ces abondantes voix qui m'habitent. Multiplicité, décentrement, c'est ce que pense ressentir le signataire de ces histoires qui ne lui arrivent pas. Mais peut-être faut-il encore ou plutôt insister — sans vouloir contredire — sur l'autre face du phénomène — sur le modèle et la répétition: *toutes ces femmes sont des analogues.* Elles participent d'une seule série. Leurs aventures sont interchangeables, leurs noms aussi: elles vivent un amour, elles signifient la mort pour l'objet de cet amour, elles la lui portent et le lui signifient. A partir de ce germe, on les trouvera toutes emblématiques les unes des autres: Anne-Marie Stretter — dit M.D. in *Lieux,* p. 65 — a été comme la source matérielle des autres, déjà présente et réalisée dans celles qui la précèdent, et présente aussi dans celles qui la suivront. «Thème et variations» — un personnage *varie* ses proches, et surtout son *auteur* — sans le ou les jamais bien congédier.

A considérer la succession des œuvres, on perçoit la multiplication et diversification des *suppôts:* Maria, Agatha, Anne-Marie, Lol V., Nathalie, Aurélia... — Vancouver, Melbourne, Paris — ils frappent partout sous toutes leurs apparences, comme Dracula. Mais à considérer leur ensemble, dans l'enfilade des livres, on est sensible plutôt à leur revenir, à leur répétition, au *calque* qu'ils sont réciproquement d'eux-mêmes: «elles sont bien toutes les mêmes!... — dit l'homme — la treizième revient, c'est toujours la première!»... *Concentration donc par voie de dissémination.* Comme si un principe pulsif insistait dans écrire — dans l'auteur — demandant *la réalisation continue infinie et variée du modèle (de la base et du faire).* L'auteur braqué sur la variance, le lecteur sur la ressemblance: cela dépend de la position qu'ils adoptent, nécessairement, le premier par rapport à l'inachèvement de la quête, le second par rapport à un produit-livre qui ne lui parvient que «terminé».

On demande alors ce qui se profile «au bout d'une écriture», comme son appel, incitation intérieure, par personnages variés interposés. Le motif d'entraînement du texte n'est bien sûr pas perceptible: *à sa place* se meut une personne, toujours la même et toujours une autre. A ce titre et par rapport à cette cause rentrée, cette personne est *de la fiction.* C'est de la fiction qu'elle provient; c'est de la fiction qu'elle installe. Ça fictionise dans le livre, ça génère de l'autre. Mise en scène et représentation. Pente à la fiction, constitutive d'écriture, constitutive du désir en

acte dans écrire. *Une fiction, n'est-ce pas, est l'essai de se le dire. Le personnage de fiction est, lui-même, l'entreprise de se le vivre.* Son peu d'histoire, chez Duras, sert à cela, l'abstraction dans laquelle il se tient, son peu de mots, son vocabulaire fixe, la sorte d'identité de voix qu'il possède avec l'auteur. Et le filmage aussi.

Les éléments duels suivants doivent être alors de pair considérés: la pluralité du personnel, prolifération et successivité, l'unicité du personnel. Totalité mais différence. Chacune des femmes-modèles *aspire à me satisfaire* — dit Duras —, m'occupe, et je l'aime; mais aussi, livre après livre, une autre me tente, mieux coupée sur le modèle, ou qui accomplit l'un de ses aspects mal perçu jusqu'ici, ou simplement une «autre». Ecrire poursuit ainsi, par voie de personnage, un certain *comble,* un mieux ou un excès — «encore plus!», dit-elle —, l'exploration et l'essai du désir, un acte de décentrement-recentrement très fort: *oui, de l'autre me fixe! non, il me dénote et me hante!* «M.D.: C'est moi partout, je crois, c'est... les deux femmes. Je ne peux pas être partout à la fois, voyez, quand j'écris mais pourtant j'ai envie de tout investir, je ne suis pas plurielle, et les voix, ça me parle partout, et j'essaye de... de quand même, de rendre compte un petit peu de ce débordement, et longtemps j'ai cru que c'étaient les voix extérieures, mais maintenant je ne crois pas, je crois que c'est moi (...), c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous, toutes, mais elle est égorgée; en général, on n'a guère qu'une voix maigre, on parle avec ça. Alors il faut être débordée...» *(Lieux,* pp. 102-103, dernière séquence du texte). *J'y suis déjà dès que je le dis! Pas assez, jamais assez, pourtant!* Il se pourrait «donc» que le personnage pour l'auteur soit autant une façon de s'accomplir que de se quitter: les femmes-Duras consonnent mais consument Marguerite.

7 — Leur infinité dans leur totalité

Ils sont plusieurs: il n'y en a jamais assez. Plusieurs mêmes: de mêmes il n'y a jamais assez. Partiels — dirait-on — locaux, découpés, mais alourdis de tout ce que leurs mots disent d'eux, complets, en somme. Aussi complets, du moins, qu'ils sont susceptibles d'être: un nom, un corps, un vêtement, quelques traits de la figure, des cheveux (dénoués, flottants ou en chignon). Un châssis suffisant, ainsi, d'organes, capable d'entraîner l'âme du regarder. Un sexe peut-être, un

décolleté, une indication d'âge, de milieu, d'épaule: juste cela qu'il est nécessaire qu'ils soient.

Ils sont complets *car leurs déterminations manquent,* et si elles manquent, le regardeur investit aisément leur personne. Ils contiennent bien, ils s'occupent bien, de n'être qu'indicatifs, flous, *rien pour moi ne leur manque.* Voilà des être abstraits — c'est ce qu'on entend dire —, ou plutôt des esquisses, juste assez substantiels pour que l'envisageur vienne s'y greffer. Voilà des abstractions tempérées: non pas simplement afin de laisser quelque chose à faire au lecteur — la doctrine du nouveau roman prétendait cela —, mais afin de ne pas *entraver l'adhésion.* Marguerite Duras dit expressément ne pas vouloir substituer son image à celle-là que son lecteur, à la lire, peut désirer développer: cela n'est pas nécessaire.

Ses personnages sont des montures, en somme: dosées pour transporter, leur exhaustivité n'est pas problématique: pourvu que leur identité ne soit pas toute en selle, je m'y installe sans coup férir. Quelques lignes ou traits bien leurrants suffisent pour s'y croire. Mon imaginaire fonctionne au schématique (si le schéma est assez général pour l'englober et le nourrir). Fonctionne à l'indicatif, au détail. Un peu de traits de mots dans du corps esquissé, le voici qui démarre. Ils sont complets, ces personnages des livres de Duras, précisément parce qu'ils me *suffisent:* ils suffisent à me plaire — une saison, un temps, tout un été, tout un orage, tout ce paquet de feuilles resserrées qu'est l'histoire. Ils sont complets, ce sont des *incitateurs* — des embrayeurs (M.D. dit qu'ils «appellent» ou «répondent»). Ils occupent simplement une position (une «place») qui fait qu'ils «marchent»: le désir ne s'attache pas à ce qui serait tout là (donné, présent, montré), mais au contraire défaille (je le veux, il me manque). Cependant, ce désir qui me ronge, il n'a de cesse, habité par eux, *qu'il ne les parcoure, emplisse, traverse, représente.* Il voudrait s'en saisir, il voudrait s'en défaire. Le désir bourre l'autre — en plusieurs sens du mot l'enceint, le gonfle; il lui écrit, et déjà il l'amplifie, pygmalise, outre. *Il faut qu'il soit (ce personnage) toute la représentation qu'il en peut avoir (ce lecteur).*

Les personnages-leurres dont je parle sont ainsi bien complets du désir qu'ils engendrent; leur «défaut» conditionne à lui seul la «charge» impatiente du lecteur (comme à l'étable ce canevas muni d'un sac excite le taureau). *Un élémentaire trait de l'autre contient l'autre en son entier, car il m'émeut, je m'en empare, il me fait tout fonctionner...*

8 — Et moi? La perception de ma demande à lire

«J'aime un personnage que l'on suit du début jusqu'à la fin, avec un suspense. Un personnage attachant, sympathique... qui correspond à ce qu'on est soi-même, ce qu'on se donne comme image. On se retrouve en lui» —

non, ce n'est pas une déclaration — fracassante, encore une! — de M. Duras, c'en est une de Mlle L., standardiste (publiée in Roman n° 1 (automne 1982), p. 152, au terme d'une enquête signée T.C. (Tony Cartano) sur le romancier et ses créatures à vos goûts de lecteur. Déclaration que je rapproche, pour faire le poids, de celle que je lis parallèlement dans les prospectus standard, même époque, de la Collection Harlequin:

> «Chère Amie, vous rêvez d'aventures mouvementées, de rencontres troublantes, de passions irrésistibles?... N'en rêvez plus! Vous allez les vivre! Inutile de sauter dans un avion pour traverser les océans. En ouvrant un seul roman de la Collection Harlequin, vous aussi, vous allez à votre tour, voyager, rire, trembler, lutter, aimer... vivre vos rêves les plus chers! (...) Je vous les offre — dit l'éditeur, pour suivre, de quatre ouvrages cédés en prime — pour vous faire partager l'immense plaisir que connaissent déjà des milliers de lectrices dont leurs lettres témoignent avec un réel enthousiasme; celle-ci par exemple: *Tous vos livres sont merveilleux et nous permettent de passer un moment ensoleillé bien agréable dans notre grisaille quotidienne (S. Fuhrer — Saint Germer de Fly).* Ou bien cette autre: *Quelle merveilleuse collection que la vôtre. Chaque fois que j'ouvre un de vos livres, je ressens au cœur une immense émotion (C. Demo — Montélimar)*».

Petite projection lénifiante? Nid douillet de la représentation sublimée? Mini-psychose auto-satisfactive? Oui, je le crois — non, je ne le crois pas: il ne faut pas se hâter de juger des personnages d'un livre. Ni d'un livre dont d'autres que soi font usage. Les «histoires» qu'on nous raconte, qui que nous soyons, employé de la poste ou du mental, sont toujours bonnes à quelque chose. Voire, je le crains, toujours bonnes à la même. Ou presque. Duras, auteur sentimental? — Je ne voudrais par lâcher ici une telle incongruïté, mais qu'on réfléchisse: prenons le volume Harlequin, il nous raconte comment ça aime, comment c'est difficile d'aimer, comment les difficultés de la rencontre et des retrouvailles s'accumulent; il dit le départ et la peine; il confronte l'amour-tout et l'amour-rien; il fait dans l'éros (bien sûr, cet éros ne nous émeut

guère, nous, les habitués des saveurs composites!); il fait dans la larme (bien sûr, avec un gros ridicule: avons-nous encore la faculté de pleurer?); il fait dans les hommes forts et les faibles dames, et ces représentations bénignes d'autrefois nous font tiquer l'idéologie; il fait dans l'épilogue garanti et le mariage d'apaisement (tout cela que peu d'entre nous vivent). Mais retournons-nous: tout indique que Marguerite Duras nous fait le *même* conte: «c'est toujours la même histoire d'amour dont je vous parle», «les mots d'amour concernent pareillement toutes les mémoires (...) Personne n'a pas vécu une histoire d'amour. Inventée ou non. Tout le monde le sait (...) *(Savannah Bay)* s'est appelé d'abord: *C'est fou c'que j'peux t'aimer»* (M.D. in Libération, 4 janvier 1983), «toutes les femmes de Duras — dit J.P. Amette — Le point n° 538, 1er janvier 1983 — sont des martyrs de l'amour», etc. Or, et ce n'est pas une coïncidence, celles d'*Ici-Police,* de *Nouveau Détective,* de *Nous Deux, Grand Hôtel* ou *Confidences* aussi! *L'amour est même la seule histoire possible, il n'y a qu'elle ou que lui à raconter. Le toujours même désir paraît seul propre à passer dans l'histoire: il n'y a même que lui pour passer là.* Et encore, avec un pas de plus: *le désir d'amour est la seule vérité du récit d'amour.* C'était un rappel([1]).

Je demande alors où situer la différence démarquant le roman durassien de son élémentaire version sentimentale. Je vois, bien sûr, des dissimilitudes en plusieurs point. D'abord, chez Duras, qui parle ne vit pas tout ce dont il parle et la narratrice — l'espèce parlante même étant comme vous le savez plutôt rare — se trouve en position mémoriale: son récit se rapporte à un passé qui n'est plus, ne doit plus être, dont elle décroche en se le racontant. Ce que vit cette narratrice, elle le vit à *l'état de discours.* Et cela signifie: dans la mesure même où cela se trouve *adressé* à l'écouteur mâle bénévole (avec intention de capter). Ensuite, le récit de la narratrice durassienne est tendu vers la «séparation», c'est-à-dire vers ce qui fait sentimentalement et harlequinement parlant absolument horreur. Or, cette «séparation», M.D. nous la présente comme le gage même de réalisation du désir qui anime la parleuse. Le récit étant l'instrument-levier de ce tour de force: conti-

([1]) On consultera *Raisons du cœur et raisons du récit,* colloque de Cerisy, direction Didier Coste et Michel Zéraffa, (Champ Vallon, 1984), avec ce que j'y dis sur *La Place d'amour.*

nuer d'aimer, n'aimer qu'aimer, dépouiller aimer des défauts de l'objet qu'il embrasse. Nous nous mouvons donc, du point de vue du roman régulier basique, en plein scandale. Bien d'autres traits encore pourraient du reste accuser le contraste.

Pourtant, ne nous laissons pas seulement aveugler : Marguerite Duras parle *au cœur du stéréotype*. Ses textes émanent de cette source : ce qui inquiète — et constitue — la généralité : aimer/être aimé, avoir le bonheur de l'autre, ce qu'il faut faire pour cela. Et bien plus encore de cette évidence « créancielle » qui veut qu'il n'y a de véritable amour que « fou, total et absolu » — qu'« il n'y a pas d'amour heureux ». M. Duras dit la *complétude de l'amour*. Cette complétude définit mon désir et je me définis par lui : on pencherait à penser qu'il s'agit là d'une représentation doxique donnée type : le « tout » de l'amour est un topos d'action, pas plus. Or, l'auteur de *Détruire, dit-elle* retourne le topos en montrant par histoires interposées comment lui obéir signifie qu'on le nie : partir par amour, quitter pour aimer, aimer dans la sécession et la rupture... Le topos ressort lavé-blanchi de cette opération. C'est bien lui qui nous règle nos vies : le texte en établit *par retournement interne* la vérité. La même chose est dite ; ce n'était pas la même chose que je reconnais passer sous un train usé de mots, d'actes. D'autres, maintenant, peuvent réussir à me la signifier. *Théologie négative que cela — de mon cœur.*

9 — La mère du texte

Le degré zéro d'elles, la trop présente figure. Ce que perce le dire et qui peut-être le porte. — Je pense à *La Mère aux monstres*, de Guy de Maupassant, celle dont le narrateur naturellement horrifié raconte qu'elle se serrait le ventre de façon à produire de précieuses abominations. Je pense — encore de Maupassant — à la lettre que la Mère Sauvage tient froissée dans la main, devant le peloton d'exécution prussien, et qui lui annonce — c'est ce qui la mène au crime incendiaire qu'elle expie — la mort du fils. Ces deux textes sont troubles (me troublent ?) : ils ne disent pas ce qu'ils veulent dire, ils l'énoncent sous cape, à travers la forte brume d'un récit qui fait le document, comme appliqué à distraire, en dirigeant la vue où cela ne se voit pas, sur la censée duplique. Double fond du récit maupassantien : pendant que vous lisez avide l'un des plans de l'histoire, sa vérité bat par-dessous,

sensible mais indiscernable, en raison même de cette distraction que l'auteur vous cause. La scène est un théâtre et les lumières de la représentation y sont si fortes que leur scintillement vous aveugle sur le sens qu'elles comportent. C'est un charme: vous voici tenus où vous n'étiez pas, vous voici logés où vous ne voudriez pas, heureux pourtant de n'avoir pas à le ressentir.

Mais Duras? Mais ses livres transparents? Qui en savent trop et dont l'implacable réitération me force dans mon œil à concevoir précisément ce qu'ils veulent, et rien que cela? Il y a une instance durassienne: la représentaion obsessionnelle du motif est si forte qu'elle vous situe sous lui sans reste. Par impossible donc — c'est ce que je tente de dire — un texte vous maintient à même — à même ses bases, à même son vouloir-dire, pur, fort, tant qu'on voudra, mais sans secret. Même la voix sourde dont M.D. se sert en remet sur la pénétration des paroles que ses personnages disent (du reste, ils ne possèdent à eux tous qu'un seul organe phonique). D'un récit qui serait trop centré sur son symbole, trop adonné, acharné à faire jaillir son feu central, sa figure, la MERE, comme sa cause principale et motrice. De personnages qui feraient cercle autour d'elle et dessineraient en creux son indéfectible présence, absence. Duras me fait regarder là: quelqu'un constamment manque, qui a décidé, voulu, qui a aimé. Qui supporte tous mes gestes. Me condamne et me justifie. Elles sont son ombre, ces femmes du livre; ils sont son retrait — le retrait de la grâce —, ces hommes. Eux sont elle, déportés ou rapportés à son dire. J'entends cette puissance exercée à travers la nudité des pages.

Mais voyons. Avançons peut-être la batterie freudienne([2]) pour notre plus grande édification:

> Ce n'est pas ma mère..., donc c'est elle.
> La mère est l'objet des rêves incestueux.
> La mère de l'inconscient n'est pas la mère «actuelle».
> C'est à la mère de l'enfance qu'est adressé l'amour de l'homme.
> A l'amour, elle manque de toute façon, car l'enfant est insatiable.
> Il n'existe pas dans l'inconscient d'autre femme que la mère. Premier objet d'amour, la mère est de ce fait le premier objet perdu.

([2]) J'extrais là beaucoup, mais en manipulant, du dossier de *L'Ane* (n° 2, été 1982, pp. 34 et suivantes) sur la question.

La mère comme figure de la première perte, de l'«irremplaçable» qui ouvre la série infinie des substituts — «infinie» parce que chaque substitut fait regretter l'absence de la satisfaction vers laquelle on tend — n'est pas l'apanage du garçon.

Pour être, dans la vie amoureuse, vraiment libre, et par là heureux, il faut avoir surmonté le respect pour la femme et s'être familiarisé avec la représentation de l'inceste avec la mère ou la sœur.

Généralement un clivage se produit: là où ils aiment, ils ne désirent pas, et là où ils désirent ils ne peuvent aimer: sur-estimation sexuelle d'un côté, rabaissement de l'autre, pour *avoir* la mère.

L'énigme, une fois reconnue la métonymie du désir et le jeu infini des substituts (ça n'est jamais ça), c'est bien plutôt le détachement de la mère — qu'elle désire pourtant être — voire la haine, de la fille à l'égard de sa mère.

L'amour de l'enfant s'adonne à une mère *phallique*. La femme n'existe pas: la femme n'entre dans le rapport sexuel qu'en tant que la mère et l'homme en tant que soumis à la castration.

Voilà, il aura fallu brasser les évidences, la place est nette et la blessure transpire... Mais, justement, c'est le problème: je puis bien, lecteur, plaquer les charretées de mon savoir sur le texte durassien ou ce texte peut bien me suggérer, à moi lecteur, l'ensemble plein des vérités qu'on vient de passer en revue; je puis certes avoir — peu importe où — l'impression que l'histoire que je lis est bien complète de son dire, que le puzzle est achevé, qu'aucune pièce n'y manque — cependant, l'incertitude reste: en ai-je trop fait, moi, dans lire et ce texte que j'embrasse ne laisse-t-il réellement rien filtrer que je ne puisse prévoir? La «désincarnation désinvestissante» du personnage, voulue par Duras a ou aurait pour contre-coup, hélas! ma ligature à lui: je suis le nez sur lui, la représentation est close, finie, sans faille. Le voici, lui, réduit (comme dit l'auteur à propos de *La Maladie de la mort)* à ce qu'il devait être, et moi, à ce que je devais entendre. Canal et canalisé. Fermé et encaissé. Voix poussée et voix occupatrice. Pourtant, je bute et je trébuche. Voilà que l'évidence d'un vouloir-dire narratif perceptible — peu importe son origine — *m'aveugle au texte et ne me laisse pas qu'une coque vide entre les mains.* Voilà qu'une histoire effondrée sur son motif — il me crève les yeux, «Freud» aidant — laisse pourtant *à désirer.* Voilà que je détecte un désir supplémentaire de croire que la leçon de la représentation — disons, en direction de la mère — ne cumule *pas* tout son dire. *J'espère un reste.* Mais où le situer, regarder et

comment le décider sans l'abroger, je ne sais pas. Comme dit l'autre ([3]): «Rien de plus dangereux que les identifications sans médiations...». Vraiment, je ne sais pas.

10 — Un supplément d'appréhension

Reprenons, puisqu'il est bon de retourner plusieurs fois dans sa bouche l'objet d'un agacement. Ces personnages trop parlants — «eux» —, en gros plan, fantômatiques, creux mais bourrant mon regard intérieur de leur implacable comportement, ils m'inquiètent aussi, ils se font craindre aussi *de ce que je me les applique:* ils vont pouvoir décider — c'est la scène primitive choisie *-contre* mon plus secret désir (celui d'être heureux et de plaire). Lire Duras, c'est se trouver exposés à éprouver ce qui profondément révulse: l'épilogue amoureux, non seulement ne viendra pas — des kilos de littérature néo-romanesque nous ont habitués à cela —, mais il a déjà eu lieu; nous voici témoins d'un récit de l'après-coup, nous essuyons des retombées, le souffle passionnel a passé et la terre rase — atilienne — est ce que nous avons à contempler. La fascination est grande: il se passe le terrible RIEN d'après l'aventure; la répulsion est grande aussi; il se passe ce RIEN que nous ne voulons pas. Je parle ainsi, comme on voit, à partir d'un blocage de lecture (le mien? la mienne?): la réalisation du texte de l'auteur par personnages interposés me met là en demeure où je ne peux pas vouloir me situer — là où l'intolérable, l'autre, corps blanc et différence sexuelle, touche, arrive et se retire.

Reprenons donc, à partir du cas concret qu'offre un des derniers parus, *La Maladie de la mort,* puisque ce récit à scène unique n'offre rien d'autre (censément) que l'enregistrement de sa propre lecture. M.D. écrit: «*La Maladie de la mort* correspondrait à ce qui resterait en vous une fois que vous auriez lu un livre de ce titre-là — qui n'existe pas — un livre très ancien qui raconterait longuement l'histoire. La trace que ce livre déposerait en vous seul et à jamais serait ce livre-ci» (Libération, 4 janvier 1983). Un volume de texte parviendrait donc à enclore son effet sur celui qui le tient comme matière même de son

([3]) G. Miller. In *l'Ane,* n° 2, été 1982, p. 11.

dire ; il serait l'écrit de l'empreinte faite, strictement cela qu'il parvient à faire éprouver, ressouvenir, émaner. *Je lis ce que je dois lire :* un texte me conduit au texte, deux histoires, grâce à lui, n'en font qu'une : la sienne et la mienne avec effet de recouvrement. Un lecteur s'applique des personnages dont il n'est, à son tour, que le suppôt convenu. Mâle, il se trouve en position mâle, « tel qu'en lui-même », « serré aux entournures ». Femelle aussi. Le texte durassien, à ce titre, s'accompagne d'une crainte : de n'avoir à être que ce qu'il prévoit que nous devions être, coincés dans ses réduits, sortis de nos réserves. Sans jeu ni marge. Il contraint, ce texte, à choisir pour l'une des deux branches d'une alternative quand même un peu forte : se déplaire du livre ou se déplaire de soi-même. *La non-représentation aurait peut-être commencé.*

11 — Eux me rendent la pareille

Je rassemble, je finis, je brasse et je reprends. Ecrire, c'est donner dans les contradictoires. Ou bien aussi, se séparer des éléments de contradictions. J'investis tout ce que je touche, dit Marguerite Duras, je contamine, je me déplace dans tous ceux-là qui accourrent dans mon regard et à ma plume. Je fais ce que je veux : ils m'accueillent. Je jouis ainsi d'une grande puissance d'imprégnation. Etc. Mais aussi, dit-elle encore *(Le Navire Night,* p. 12), il m'infusent et je leur deviens « pareille », je m'assimile à l'objet déduit qu'ils me représentent, je ne suis que semblable à celui que mon regard comprend, suscite, amène et pousse : « La personne qui se dévoile dans le gouffre ne se réclame d'aucune identité. Elle ne se réclame que de ça, d'être pareille. Pareille à celui qui répondra. A tous. C'est un déblaiement fabuleux qui s'opère dès qu'on ose parler, plutôt dès qu'on y arrive. Parce que dès que nous appelons nous devenons, nous sommes déjà pareils ». J'« ose parler » veut dire je verse à ces mots sur l'écran, la page, au sortir du creuset de ma bouche : des figures-buvard m'absorbent. Elles m'imitent — temps 1 —, mais je m'y plie — temps 2 —. Absorption, résorption suivent expectoration. Eux ? Des figures autonomiques en forme de grappin que quelqu'un lancerait pour se hisser au faîte de quelque pente à vérité forte, pour suppléer à des organes, pour satisfaire à la délectable curiosité narcissique (« qu'est-ce que je suis encore ? »). Une sorte d'insatiabilité s'est emparée du maître de la fiction : se reconnaître, inidentifié, mais se reconnaître, éprouver la superficie grande occupée par le moi, et si

j'ose dire: *jusqu'où c'est encore moi.* Oser l'éprouver, accroître ses prérogatives, «coloniser», en somme, rôle à rôle, ou du moins annexer, lieu après lieu. Comme une peste gagne.

On aurait là résolu le vieux dilemme: l'autre rimbaldien n'était revendiqué qu'à partir du sentiment d'incommensurabilité produit par le social à son endroit, mais le moi durassien rejoint, lui, *un propre instantané dispersé, insituable, indéterminé aussi.* Il ne se contient pas, même dans la nouveauté, mais se développe d'exemplaire en exemplaire, au long des termes d'une série indéfinie qu'il entreprend de parcourir. C'est un moi sans assise, dont les croyances manquent (cf. *Les Yeux verts),* attiré par ce qui le substitue, ou mieux *l'est:* de supposés suppôts, ses pareils mâles et femelles. L'infinie variété des destins proférés par sa bouche revient au sien même; *il n'y a qu'un;* cette logique de la fiction (du nombre et de la paire) le satisfait. Quoiqu'il en paraisse, ils ne sont pas deux et tous sont ressemblants: le très opiniâtre feuilletement de la mémoire immanquablement mène à cette évidence-là. Mon «pareil» est celui que j'écoute, que je regarde, dès qu'il prend la parole, dès qu'oubliant son rôle (d'être le téléphoniste du drame, pour le J.M. du *Navire Night,* d'être la fille de son père, pour celle qui le voit au travers de sa chemise), il s'anime et je le parle. Cette «histoire d'un autre», que je récite et qui m'est contée, sur la trame de laquelle je vérifie ma ressemblance, ce calque donc, est un révélateur — une révélatrice: *ma ressemblance est un produit de la fiction — d'un autre de fiction.* Des histoires me confient qui je suis. Ce sont des miroirs retournés vers moi, jamais bien ajustés et toujours vrais.

C'est d'un sujet d'auteur en fusion continue, aussi déporté qu'on voudra, inassimilable pour lui-même, qu'il faut parler. M.D. affirme — dans le même entretien cité plus haut — qu'«un écrivain se tue à chaque ligne de sa vie ou bien il n'écrit pas (...) Chaque livre est un meurtre de l'auteur par l'auteur. Du moment qu'un texte est livré — oui, dans l'édition, l'auteur en vie est atteint de mort (...) Chaque livre est un meurtre de l'auteur par lui-même. Quand je mourrai, je ne mourrai presque à rien puisque l'essentiel de ce qui me définit sera parti de moi». Que l'auteur, donc, *se tue à la tâche:* plus il en dit, moins il en est. Ou plutôt: plus il en dit, et plus il en devient *d'autres,* par dilapidation et correspondance. Trop d'autres le sont désormais, il se dilue, diminue de susciter l'infinie population, irrecensable, de son imaginaire, des personnages, d'«eux», des noms qui le consument. Car le personnage est un «prochain», au passé, au futur, fantôme ou suppôt, simulacre en

tout cas, *moi (sur) décomposé.* D'où la «mort» qu'il me signifie: celle d'avoir été et de ne plus être, celle de devenir et de ne plus avoir été. Je diminue en écrivant, émiettant. Mes personnages m'épuisent. Je me dépense à la divulgation de mes personnages. J'use mon être (?) à en faire le montage, à placer ma parole dans leur bouche — *à les voir.* Plus ils sont, plus il y en a, et moins je suis (Il y a — paraît-il — 120 000 germes dans ma poche créatrice, pas plus; je me dirige implacablement au bout du compte).

Mais ce n'est pas tout: dès que les personnages sont «appelés» (un nom suffit à leur apparition), dès qu'ils ont pris de l'étoffe, visualisés par l'entremise (et dans) le récit que je fais de leur vie, les voici qui *dérivent, décoïncident.* Ils deviennent des objets d'amours — c'est leur tâche —, ils deviennent des autres «à part entière», ils me «haïssent» — c'est leur tâche aussi —. Ils occupent le champ, la scène, l'histoire a lieu à propos d'eux, *ils me ravalent, moi l'auteur, autant et plus qu'ils ne m'expriment.* Ils me tiennent hors scène, ils me fantômatisent, je suis là tout vers eux hors (comme dirait Maupassant). Cosse ou gousse vide, bientôt, on ne saura jamais rien bien de moi.

Un personnage, l'histoire d'un personnage, non seulement vient se substituer à celle qui a précédé, mais toutes ces histoires, ensemble, pour l'auteur, au fond de sa maison comme pour le lecteur sous la pile des livres qu'il a lus de Duras, bétonnent l'espace. Expression- déjection: écrire délègue, mais écrire entasse. *Bourre et bouche l'horizon.* Une histoire fait codicile à la précédente, toutes sont l'intertexte et la variante de l'antérieure et de la suivante. Bref: comme la taupe sort à coups de museau de la terre qui l'encombre... L'auteur s'occupe. Le voici confronté à un énorme *fumier* représentatif, honoré, couche après couche, de sa régulière visite. Cet énorme foisonnement, cet énorme *fétiche, cette considérable décharge se substitue à lui.* C'est un phénomène de cristallisation, de pétrification, de transmutation: passer lentement, d'œuvre en œuvre, à l'autre, à la déjection, à la figuration — au livre, *devenir lentement ce cube de papier-là, s'y fondre avant de s'effondrer...* Une fois que vous aurez tout vu, dirait dans sa logique M. Duras, *il n'y aura plus rien à voir; vous serez entièrement vous-même, assise, assis, dans le substitut; un autre à votre place, vous pourrez vous reposer, vous reposerez.* Elle a raison.

Le lieu de Marguerite Duras

Pascal Durand

J'entends: l'espace, la position par elle investie, occupée dans le champ littéraire. A mon sens, c'est à peine une métaphore. La littérature ne s'exerce pas dans quelque *no man's land* idéal mais relève d'une institution spécifique, s'inscrit dans un champ([1]) qu'à la suite de Pierre Bourdieu on peut très bien figurer par un échiquier dont les cases seraient occupées par diverses pièces dotées d'une fraction plus ou moins généreuse de capital symbolique. De cet «échiquier», deux analyses sont possibles, étroitement solidaires: synchronique et diachronique. Synchronique: description d'un état du champ en termes de positions sur une hiérarchie de légitimité et renvoyant en somme à une dichotomie dominants/dominés. Diachronique: selon quelles déterminations (sociales, symboliques) ces positions ont-elles été investies et/ou maintenues? Des analyses de ce type ont déjà été pratiquées avec profit sur le Parnasse, le naturalisme, le surréalisme et *Tel Quel*([2]). On aura remarqué que les groupes sont souvent privilégiés par l'analyse institutionnelle. C'est que la trajectoire des individus reste d'un abord très

([1]) Cf. P. Bourdieu, «Le Marché des biens symboliques», *L'année sociologique*, n° 22, 1971, pp. 49-126; J. Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978.

([2]) R. Ponton, «Programme esthétique et capital symbolique: l'exemple du Parnasse», *Revue française de Sociologie*, XIV-2, pp. 202-220; C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1974; J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, «Approche institutionnelle du premier surréalisme», *Pratiques*, n° 38, juin 1983, pp. 27-53; M. Condé, «Tel Quel» et la littérature, *Littérature*, n° 44, décembre 1981, pp. 21-32.

problématique, n'étant pas scandée par des manifestes ou des tracts et ne s'actualisant généralement pas dans ces instances d'émergence que sont les revues. L'approche est d'autant plus malaisée s'agissant d'un écrivain tel que Marguerite Duras, personnalité discrète (non sans véhémence), restée à l'écart des groupes et des tempêtes qui agitent périodiquement le verre d'eau parisien. Toutefois, non moins que d'autres producteurs symboliques, Duras demeure soumise (même si d'aventure elle les infléchit) aux «lois» qui régissent l'institution littéraire, à savoir, essentiellement, celles de la concurrence et de la lutte pour le pouvoir symbolique ou tout au moins une fraction de ce pouvoir. Je me propose donc d'indiquer ici quelques-unes des stratégies([3]) déployées par Duras pour émerger et s'imposer dans le champ symbolique, en somme: pour devenir ce qu'elle est. Soulignons-le, il importe de ne pas surdéterminer aveuglément ce qu'une telle prémisse semble prêter comme intentionnalité à l'écrivain. Il s'agit seulement, dans un premier temps, d'isoler quelques raisons du succès de l'œuvre durassienne, en se dégageant de l'idéalisme primaire qui ne consentirait à expliquer le succès d'une œuvre que par ses seules qualités esthétiques ou par une *nécessité* dont on connaît depuis longtemps le caractère foncièrement idéologique.

Par ailleurs, la spécificité presque inédite de son succès et surtout les modalités selon lesquelles celui-ci tend à se manifester, légitime au plus haut point une approche institutionnelle de Marguerite Duras. Celle-ci, on le sait, n'a pas obtenu cette consécration quelque peu triviale que confèrent les prix littéraires([4]). Sa notoriété semble d'une autre nature, d'une autre profondeur. Plus qu'un simple succès littéraire, elle a conquis en l'espace de quelques années une légitimité, une autorité

([3]) Ce terme, quelque peu barbare, ne doit pas être entendu péjorativement; il permet simplement de désigner les orientations suivies par les producteurs symboliques, en les rapportant à un certain état du champ. Bourdieu y insiste: «(...) le principe des stratégies (...) n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies (...) sont des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies». (P. Bourdieu, «Quelques propriétés des champs», *Questions de sociologie,* Paris, Minuit, 1980, p. 119).

([4]) Comme prix, on peut tout au plus signaler une Palme d'Or au Festival de Cannes, en 1961, pour le scénario *Une aussi longue absence.*

symbolique dont le pouvoir est sanctionné par deux effets institutionnels: d'une part une singulière *naturalisation* (au sens barthésien), d'autre part une (presque) sacralisation.

Naturalisation: la lecture de nombreux comptes-rendus de la presse fait apparaître cette curieuse démission critique: non seulement l'œuvre ne fait pas l'objet d'une ré-évaluation, mais, accueillis comme des évidences, les textes qui paraissent sont souvent dispensés d'une élémentaire évaluation. Evidences d'autant mieux reçues que Duras, dans ses textes récents, exploite sans l'épuiser une veine inlassable. Régime de la répétition, du ressassement qui renvoie, en dernière instance, à l'écriture même, écriture blanche, quasi litanique ou rituelle, et dont le pouvoir de fascination, intense, n'est pas douteux. Duras elle-même (mais on s'en doute, dans une tout autre perspective) le signalait dans une récente interview: «Il arrive un moment dans la vie d'un auteur où la critique abandonne son rôle, je veux dire qu'elle ne nous accompagne plus, qu'elle ne saurait comment dire si elle avait à dire, qu'elle est inutile. Le rôle de la critique, c'est aussi celui-ci: d'abandonner les auteurs à eux seuls. C'est très bien. Quel soulagement»([5]). La critique «abandonne son rôle» ou (ce qui revient au même) pousse à l'extrême limite sa fonction de cooptation, d'instance de reconnaissance, jusqu'à ne produire plus qu'un simple discours d'escorte. L'aveu d'impuissance de Bertrand Poirot-Delpech, grand pontife de l'institution, est à cet égard très significatif: «(Duras) sait très bien qu'il y a des silences et des embarras, à son sujet, qui sont autant d'éloges. On reconnaît les plus grands textes à ce qu'ils défient le commentaire»([6]). Paradoxalement, la parole critique confine au silence.

Mais c'est sous une autre perspective, où la *nature* rejoint le *sacré*, que s'éclaire la situation institutionnelle de Marguerite Duras. Qu'il me suffise pour commencer de citer ici un article de Jacqueline Aubenas, paru dans un numéro d'*Alternatives théâtrales* à elle entièrement consacré:

> Marguerite Duras a un statut qui n'appartient qu'à elle. Une stature de Boudha féminin qui, comme les dieux et les oracles, a une parole brève

([5]) Interview de Duras par Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier 1983.

([6]) Bertrand Poirot-Delpech, C.R. de *La Maladie de la mort*, *Le Monde*, 14 janvier 1983.

> mais essentielle. Des écrits de cette qualité-là, aussi. Elle règne dans un lieu qu'elle occupe seule. Intouchable. Retirée dans ses terres de mer — Trouville — ou ses terres de rose — Neauphle —. Elle tient ses assises annuelles à Hyères, au festival, entourée d'une cour éperdue, aimée selon un flux et un reflux dont elle organise les lunaisons. (...) Elle n'est plus un écrivain, comme elle l'a remarqué, dont on encense ou recense les livres. Ils sont au-delà de la critique. Ils sont. Qu'en écrire de plus. Ils ne sont pas critiquables. C'est le dernier «Duras» avec sa fascination incantatoire, répétitive, irremplaçable(7).

D'emblée le problème est posé: Duras est placée à l'horizon de toute littérature, de la littérature qui nous importe, intangible; autour d'elle se rassemblent les initiés en quête d'une parole définitive, totale. «Avez-vous lu le dernier Duras?» Symboliquement, la couverture d'*Alternatives théâtrales* (cette icône) est là pour signifier le culte: Duras grise et pâle sur fond noir, regard planté au ciel ou au-delà, main levée, doigts en éventail, geste arrêté qui ressemble, conjure ou exhorte. Indice d'un statut-statue. Qu'il s'agisse d'une photo de tournage, cela importe peu, seul le choix précis de cette photo-là est significatif.

Que Marguerite Duras ait acquis un statut bien spécifique, il suffit pour s'en convaincre de le comparer à celui, par exemple, de Nathalie Sarraute. Deux carrières somme toute contemporaines, deux parcours parallèles mais aboutissant à une légitimité de nature et de niveau bien dissemblables. Sarraute ne suscite guère cet engouement, n'établit pas autour d'elle cette communauté extatique si remarquables s'agissant de Duras. On peut être durassien mais il y aurait quelque ridicule ou quelque affectation à s'affirmer *sarrautien*.

On perçoit bien que cette consécration à nulle autre pareille questionne profondément l'analyse institutionnelle. Pour tenter d'y répondre, je me propose de déployer celle-ci selon deux axes, dialectiquement complémentaires: 1) Quel mode d'émergence, quelles stratégies ont permis à Duras de s'imposer telle dans le champ littéraire? 2) En quoi sa pratique scripturale atteste-t-elle quelque chose des stratégies suivies? En cours d'analyse, il conviendra de tenter de circonscrire avec précision le lieu de Marguerite Duras et d'oser quelques hypothèses touchant au «pourquoi» de sa «sacralisation». Il va de soi qu'une

(7) J. Aubenas, «L'amour, toujours l'amour», *Alternatives théâtrales*, n° 14, p. 17.

réponse définitive et exhaustive ne sera pas donnée ici à ces diverses questions. Tout au plus peut-on espérer fournir quelques éléments explicatifs mais surtout indiquer quelques possibles voies de recherche.

Duras ne s'est jamais insérée dans aucun groupe littéraire. Restée aux marches du Nouveau Roman, résolument en marge de *Tel Quel,* à distance des bouillonnements et des querelles littéraires, elle ne s'en est pas moins imposée peu à peu, frayant sa voie solitaire — et réactivant probablement par là le mythe de l'écrivain intègre, insensible aux modes fugitives, répugnant aux statégies quelquefois cyniques qui portent les groupes au faîte de la hiérarchie symbolique. Elle a fait cependant son chemin, évitant les filières traditionnelles de l'émergence littéraire. Mais qu'on ne s'y trompe pas: solitaire, Duras ne l'est en fait qu'à demi. En aucune façon produite dans une totale indépendance vis-à-vis de l'ensemble des productions littéraires (et loin d'être monolithique), l'œuvre durassienne, de 1943 à 1983, a connu une évolution *parallèle* à celle de la sphère restreinte de l'institution, telle qu'elle pourrait rendre compte — parfois *en creux,* des fluctuations de celle-ci. Evolution que singularise toutefois un déplacement crucial dès lors qu'il s'agit de localiser sociocritiquement Marguerite Duras.

Sa production débute, outre un roman *(Les Impudents)* qu'elle a cru devoir retirer de la circulation (pourquoi?), par des textes qui renvoient, en somme, à la tradition romanesque à la française, celle qu'ont illustrée entre autres François Mauriac et Julien Green. Tendance surannée qui ne pouvait conduire qu'à un demi-échec et exiger une radicale réorientation. Si l'on se refuse à alléguer quelque «adaptation à l'esprit du temps» (vision édulcorée de la dialectique du champ), force nous est de constater que Duras va infléchir quelque peu sa production dans le sens qu'ont emprunté les ténors du Nouveau Roman, et ce dès 1955, avec *Le Square,* publié chez Gallimard([8]). Qu'elle impose sa griffe naissante à ce nouveau style, qu'elle y injecte déjà ce qui fera plus tard son «image de marque», ne doit pas occulter son ralliement (par la tangente) à l'esthétique en émergence.

Insolite, inédit (à tel point que certains voudraient le soustraire aux procès structurels du champ), le parcours de Marguerite Duras semble

([8]) Rappelons: *Les Gommes* (1953), *Le Voyeur* (1955); *Tropismes* (1939), *Portrait d'un inconnu* (1948), *Martereau* (1953); *Passage de Milan* (1954), etc.

ainsi dirigé — tout au moins conditionné, par une stratégie sans doute inconsciente chez elle, mais efficace : en effet, même si elle ne participe pas ouvertement à l'école des nouveaux romanciers([9]), le capital symbolique accumulé par Robbe-Grillet et ses pairs rejaillit sur elle, de façon toute latérale. Comment ?

En premier lieu, Duras bénéficie de l'incertitude, du flou qui entoure sa position dans l'institution littéraire. Ecrivain de la modernité, elle participe à la tentative de renouvellement de l'écriture romanesque dont, *dans l'esprit du public,* les nouveaux romanciers sont les champions. Inévitablement, et selon la *logique simpliste* qui a présidé à la formation (symbolique) de l'école du Nouveau Roman, Duras sera mise au nombre des émules de Robbe-Grillet. Fait très symptômatique à cet égard (et indice de l'appréhension que la critique a des mouvements du champ littéraire à cette époque), la revue *Esprit* qui, en 1958, effectue un premier recensement des membres de la nouvelle école romanesque, inclut Marguerite Duras dans ses listes. 1958, c'est aussi l'année de parution de *Moderato Cantabile,* aux Editions de Minuit, bastion reconnu du Nouveau Roman. Si l'on parcourt la critique de l'époque([10]), on s'avise de ce que Duras, avec ce roman, avec cet éditeur, apparaît comme un compagnon de route de Robbe-Grillet, Butor, Sarraute([11]). Qu'on en juge par cet extrait d'un article de Jean Mistler :

([9]) A tout prendre, l'objection qui me fut faite de l'inexistence du Nouveau Roman *en tant que groupe* me semble, dans le cas présent, spécieuse : 1) Création des médias, la collectivité des nouveaux romanciers a néanmoins fonctionné symboliquement comme groupe aux yeux du public ; 2) Quoi qu'on en dise, l'image d'un groupe fut par eux construite : cf. les photographies les rassemblant autour de Jerôme Lindon, et les colloques qui les réunissent. Dans la perspective où je me place ici, à savoir la réception d'une œuvre et les déterminations de son succès, la nature réelle des phénomènes littéraires importe moins que leur appréhension, même mythique, par le public. Au reste, rien n'infirme l'hypothèse selon laquelle cette appréhension même serait manipulée, à des fins stratégiques, par les producteurs symboliques eux-mêmes.

([10]) Parcours facilité par la revue de presse dont l'éditeur a judicieusement assorti la parution en poche de *Moderato Cantabile* (Paris, Minuit, 1982).

([11]) Que Duras comme Robbe-Grillet se découvrent un talent de cinéaste et réalisent des films qui, aux yeux des salles, s'unissent dans un même ennui (opinion de la doxa), n'a pu que favoriser cette assimilation hâtive.

> Mme Marguerite Duras a rejoint aux Editions de Minuit où paraît son nouveau livre, *Moderato Cantabile,* MM Butor, Robbe-Grillet et Claude Simon, la jeune et intéressante équipe de ces romanciers-enregistreurs, pour qui l'écrivain doit être rigoureusement absent de son récit et se borner à rapporter, en vrac, comme elles lui parviennent, ses sensations à l'état brut([12]).

Qu'il s'agisse d'une confusion, d'un *melting-pot* plus ou moins arbitraire, cela importe peu puisque ça fonctionne: incontestablement Duras émerge dans la mouvance du Nouveau Roman. J'en vois une autre preuve dans une étude de Jean-Luc Seylaz parue en 1963 et où il écrit:

> Nous avons signalé son refus constant de la psychologie traditionnelle, un usage parfois singulier des dialogues, le refus aussi du trop explicite au profit de ce qui n'est que suggéré. Ses œuvres comme *Le Square* ou *Moderato Cantabile* révèlent d'autre part un goût chez elle de la recherche, des tentatives vers des voies nouvelles. Mais c'est surtout par l'importance accordée au tempo, par le rôle attribué constamment dans ses œuvres à la durée que Marguerite Duras mérite à nos yeux d'être rattachée à cet ensemble de tentatives si diverses qu'on nomme le «nouveau roman»([13]).

Dans ce texte, je souligne trois fois le mot «mérite» et le ton de pontife bénissant. Dans une période qui vient d'assister à l'accession du Nouveau Roman à la suprématie symbolique, c'est *distinguer* (au sens bourdieusien) un auteur que de l'associer, même virtuellement, à cette équipe victorieuse.

Par ailleurs — et ici j'aborde l'autre versant de cette stratégie ambiguë, le fait que Duras se soit tenue plus ou moins à distance du Nouveau Roman lui permet de n'être pas entraînée par celui-ci lorsqu'il connaî-

([12]) Jean Mistler, *L'Aurore,* 12-3-58.

([13]) Jean-Luc Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras: essai sur une thématique de la durée,* Paris, Librairie Minard, «Archives des Lettres modernes», 1963, p. 40.

tra sa phase de déclin([14]). Reflux contrecarré en outre par une nouvelle réorientation de l'écriture durassienne, laquelle consiste en un renforcement de ce qui faisait sa singularité, son originalité au sein de la production romanesque.

L'intérêt, bientôt la fascination, se fixent sur elle, demeurée à l'écart des controverses et des luttes d'influence. Cette stratégie qui vient d'être très schématiquement caractérisée, se poursuit sur un autre plan, celui de l'écriture même. Après l'univers quelque peu inhumain, objectal du Nouveau Roman, contre l'hyper-intellectualisme de *Tel Quel* et autres *Change,* Marguerite Duras, obstinément, de livre en livre — de film en film — réaffirme l'essentiel — l'amour, la mort, le sexe, et surtout — ce fait est d'importance, parvient à parler le personnage *en-dehors* ou au-delà de la vieille idéologie romanesque, c'est-à-dire réussit à sauvegarder le personnage et ses émois fondamentaux (à savoir toute la séduction de l'ancien roman) tout en pratiquant, et de façon de plus en plus radicale, une écriture de la modernité. Tour de force dont on mesure l'envergure à l'audience et à l'autorité symbolique acquises par Duras. Ainsi sa production témoigne du (sinon inaugure le) retour du sujet en littérature, de la *question du sujet.* Centrale dans le courant existentialiste, battue en brèche par l'irruption des nouveaux romanciers, déplacée constamment par les théoriciens du *texte,* cette question sur quoi, en somme, se fonde l'œuvre durassienne, constitue (dans la perspective qui m'occupe ici) à la fois un *enjeu* quant à l'insertion de Duras dans le champ littéraire et un *«alibi»* quant à l'attitude de la critique à son égard (j'y reviendrai).

([14]) Fait curieux voire significatif: intervenant dans le débat autour de la communication de Léo H. Hoeck au colloque *Le Nouveau Roman, hier et aujourd'hui,* «Description d'un archonte, préliminaires à une théorie du titre» (Paris, 10/18, 1972), Alain Robbe-Grillet réagit en ces termes à la prise en compte, dans l'exposé de Léo H. Hoeck, de certains titres de Duras: «Dans cette population (de titres), je relève un certain nombre de caractères fâcheux. D'abord elle est vague: l'ensemble des titres n'a jamais été défini au départ, ni même l'ensemble des auteurs sur lesquels allait porter l'exposé, si bien qu'on réintroduit tout à coup les œuvres de Marguerite Duras auxquelles il n'a pas du tout été fait allusion jusqu'à présent dans ce colloque, ce qui fausse au départ, non pas l'exposé peut-être, mais en tout cas la position de l'exposé dans ce congrès». (p. 323). Réaction semi-scandalisée du «leader»: exigence de rigueur, ostracisme ou assertion de l'étrangeté de Duras vis-à-vis du Nouveau Roman?

Que la production durassienne manifeste une résurgence du sujet, il suffit pour s'en assurer d'un simple regard sur l'ensemble de ses titres. Si l'on s'avise de ce que le titre agit sur le lecteur en tant qu'embrayeur et programmeur de lecture, on ne peut que constater, chez Duras, une «stratégie» des titres ou, du moins, une emblématique des titres, *marque* désignant sa singularité et l'orientation (symbolique, idéologique) de sa pratique scripturale: *Le Ravissement de Lol V. Stein, L'Après-midi de Monsieur Andesmas, Le Vice-Consul, Suzanne Andler, Abahn Sabana David, Nathalie Granger* (texte-film), *Aurélia Steiner* (id.), *Baxter, Vera Baxter* (id.), etc.([15]).

Quelque part, en filigrane de ces titres, gît l'une des causes de l'engouement des intellectuels pour cette œuvre. Il s'explique, à mon sens, notamment par ceci qu'elle manifeste tout un refoulé de la modernité (son impasse) et qu'elle en permet le dépassement. Quel refoulé? On s'en doute, essentiellement ce que le Nouveau Roman comme *Tel Quel,* confinés en leurs arcanes formalistes, enclins souvent à la forclusion du sujet, ont laissé de côté (dénotativement), l'essentiel, l'incontournable: le manque-à-aimer, le manque-à-être (que l'on songe, entre autres, et pour s'en tenir à l'indice minimal des titres, à *L'Amour, La Maladie de la mort).* Il semble au fond que Duras ait investi tout un espace littéraire laissé béant par la modernité([16]).

L'itinéraire de Duras qui est un itinéraire de la raréfaction, du dépouillement, évolue nécessairement dans le sens d'un accroissement de son pouvoir de fascination: quelques pages et cette impression foudroyante que tout est dit, que l'indicible enfin s'exprime. Ecriture blanche, incantation. Les derniers livres, dans leur nudité, attestent clairement ce qui fonde la spécificité de Duras mais aussi bien les biais

([15]) Une analyse détaillée de ces titres ne serait pas inutile en ce qu'elle permettrait, comme ce fut le cas pour les romans de Guy des Cars, étudiés par H. Mitterand, de définir l'isotopie idiolectale du titre durassien en tant qu'indice d'une stratégie peut-être de séduction (d'un certain public). (Cf. H. Mitterand, «Les titres des romans de Guy des Cars», dans Cl. Duchet, *Sociocritique,* Paris, Nathan, 1979, pp. 89-97 — Egalement, Léo H. Hoeck, *op. cit.).*

([16]) Evidemment la métaphore spatialisante n'infère pas l'existence de «cases préétablies que l'auteur investirait». D'autre part, si je m'en tiens à des considérations relevant d'une sociologie de l'institution littéraire, c'est que l'esthétique de Duras, sa problématique, en tant qu'elles seraient causes de son audience, me paraissent par ailleurs (trop exclusivement, à mon sens) alléguées abondamment.

qui lui ont permis de s'imposer — en imposant une image, en suscitant au bout du compte un culte (cf. *infra*). *L'Homme Atlantique, L'Homme assis dans le couloir, La Maladie de la mort:* seule demeure une désignation générique, et un «vous» qui semble tout à la fois interpeller le lecteur et instaurer un rapport immédiat de l'auteur à son personnage. Le sujet devient un Sujet, non point entité abstraite mais lieu de cristallisation des angoisses, des pulsions éparses. Le personnage reste innommé, enfoncé dans son cri — parole feutrée mais paroxystique de l'ineffable:

> Vous lui demandez: En quoi la maladie de la mort est-elle mortelle? Elle répond: en ceci que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie (17).

Retour du forclos, inscription singulière d'une écriture du sujet, telle est bien, à mon sens, l'une des causes essentielles de l'émergence de Marguerite Duras, résultant entre autres de l'exacte adaptation d'un projet aux possibles d'une structuration du champ littéraire, à sa béance. Par ailleurs, il faut aussi souligner combien l'œuvre de Duras a bénéficié de sa prise en charge par certaines instances, par certains discours, laquelle sanctionne une fois de plus l'urgence de son projet. Rappelons que Jacques Lacan, dans un article célèbre, en 1965, rendit «Hommage (...) à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein», cooptation d'importance et puissante légitimation. D'autre part, tout porte à croire que, participant à l'essor de l'écriture féminine, l'œuvre doit une part non négligeable de son audience à sa prise en charge par le discours féministe. Ce n'est certes pas un hasard si la critique durassienne est en majeure partie constituée par des femmes sympathisantes ou militantes de l'action féministe. L'œuvre devient par là une sorte d'enjeu idéologique — même si l'attitude de l'auteur vis-à-vis de cette action reste à maints égards ambiguë. Ambiguïté que l'on retrouve également sur le plan de sa situation au sein de l'écriture féminine, laquelle, on le sait, s'origine (thématiquement, phantasmatiquement) dans un certain rapport au corps (sexuel, maternel). L'œuvre de Marguerite Duras, une fois de plus, s'affirme singulière, en ceci qu'elle se déploie dans une certaine froideur, une certaine distance au

(17) M. Duras, *La Maladie de la mort,* Paris, Minuit, 1982, p. 24.

corps. Le corps est là mais comme instance/distance, lieu problématique d'une attirance/répulsion. (Cf. cet érotisme morbide un peu, comme en noir et blanc — ou, à l'inverse outrancier, à demi-mot provocateur, qui traverse l'œuvre de part en part, avec plus ou moins d'insistance). Emblème de la littérature féminine moderne, le corps est davantage *problème* chez Duras.

Pour résumer quelque peu mon propos et tenter de fournir quelques éléments de réponse à cette question curieuse que j'ai appelée la «sacralisation» de Duras, relevons ici, en plus de celles évoquées incidemment ci-dessus, quelques déterminations possibles de son succès auprès des intellectuels:

— le parcours durassien, dans une période qui connaît une efflorescence de groupes violemment antagonistes, se distingue par sa discrétion, sa marginalité et suscite par là un retour au mythe de l'écrivain «hors-de-la-mêlée-tout-en-y-étant», individu-créateur d'autant plus authentiquement inspiré qu'il ne se livre pas comme tant d'autres, à de complaisantes analyses de sa propre pratique et qu'il se refuse à fulminer manifestes ou discours théoriques *(vs* Sarraute, Butor et surtout Ricardou, Robbe-Grillet, Sollers, Faye, etc);

— l'intellectuel prisant avant tout la glose analytique, la proposition qui vient d'être exprimée pourrait passer pour un argument *a contrario;* alléguons donc, chez lui, une certaine lassitude mais aussi:

— le refoulé des écrivains de la modernité s'avère être conséquemment un refoulé de la critique. Passée l'amertume de sa résurgence, le refoulé rendu manifeste et dépassé par la pratique de Duras, suscite auprès de la critique une fascination compréhensible (d'autant qu'y contribue une écriture spécifique) mais aussi une tendance à la démission ou — ce qui revient au même — à la récriture (Qu'écrire sur l'évidence?) voire au discours d'escorte. Lieu d'un ailleurs quant à l'ensemble de la production littéraire, l'œuvre durassienne, si riche, a fécondé peu de recherches purement critiques ou textuelles; en revanche, dans la foulée de Lacan (son impact légitimant continue d'agir), on a privilégié, en règle générale, son aspect psychanalytique et/ou thématique. L'écriture elle-même demeure rarement envisagée ou n'engendre que de prudentes et sybillines métaphores. D'autre part, proclamée implicitement intouchable, Duras reste hors de portée des «attentats» analytiques, crainte, semble-t-il, que l'aura mythique n'y résiste pas ou s'en trouve gravement compromise. On n'écrit pas sur Duras, on (s')écrit avec elle, pour reprendre l'expression de M. Marini.

S'offrant le luxe d'un changement de statut, le critique redit Duras avec ses propres mots (pas toujours) ou se dit lui-même, tant l'auteur-fétiche l'aide à se re/connaître([18]);

— signalons, pour finir (ceci n'infère aucune prétention à l'exhaustivité), que l'engagement politique de Duras, courageux, en prise sur l'acéré de l'actualité (Cf. *L'Eté 80)*, concourt également à faire d'elle un phare vers qui converge l'assentiment unanime des émules: «Quelque part se tenait Marguerite Duras, avec une force de papesse involontaire» (J. Aubenas).

Au terme de ce parcours, il importe de revenir sur ce qui motive cette communication: quel serait le lieu de Marguerite Duras? Si tant est qu'un lieu précis lui soit assignable. Je dirais d'emblée que la situation de Duras manifeste une sorte de tour de force institutionnel dans la mesure où son œuvre paraît se déployer dans un secteur du champ malaisé à circonscrire. En ceci notamment que Duras, sans conteste, appartient à cette fraction du champ de production restreinte (Bourdieu) que l'on désigne *grosso modo* par un terme entre tous ambigu, soumis à de multiples fluctuations: l'avant-garde, tout en participant plus ou moins aux deux autres secteurs du champ: le secteur traditionnel et celui de grande production. Qu'on m'entende bien: il n'est nullement question ici d'affirmer que l'œuvre durassienne figure au nombre de celles qui constituent l'immense bavardage, le discours idéologique et trivial de la littérature de grande consommation. Sa qualité comme son taux de lisibilité excèdent de beaucoup les schémas de la littérature populaire. Il s'agit de soutenir que si cette œuvre peut aussi bien apparaître comme une «alternative» à la fois au Nouveau Roman qui a perdu de son crédit et aux productions intellectualisantes

([18]) Revisant cette communication, je m'avise de la parution du livre de Yann Andréa, *MD*, aux éditions de Minuit (1983), qui vient confirmer dans une large mesure ce que j'avance: «roman» dont le titre est constitué des initiales du nom de l'auteur qui nous occupe et dont l'un des protagonistes est «une femme qui est aussi un écrivain célèbre (et qui) doit entrer d'urgence à l'hôpital pour y subir une cure de désintoxication»: Duras devient sujet fictionnel, manifestation dernière du mythe qu'elle représente. Mais il y a davantage: le texte de ce roman est composé «à la manière de» Duras: écriture ressassante et fragmentée, usant du «vous» et de ces questions sans questionnement ni réponse propre à l'auteur de *L'Amour*. Pouvait-on espérer meilleure illustration du fonctionnement du cercle sectaire?

de *Tel Quel*, c'est qu'elle se situe, à mon sens, au point de jonction de deux écritures: l'avant-gardiste et la traditionnelle. Jonction s'opérant d'autant mieux que la conforte la thématique durassienne (Cf. *supra*). 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. Sans qu'on se risque à une analyse du traitement réservé par Duras à ces clichés (qui reviendrait à s'interroger sur les modalités d'une transformation, d'un dévoiement: comment ce qui est cliché d'un côté devient ailleurs lieu phantasmatique ou citation anaphorique?), force nous est de constater que les lieux de l'œuvre durassienne renvoient curieusement aux topoï, entre autres, du roman-photo: la mer, l'hôtel de luxe, la maison constellée de lumières, la veranda, la terrasse et jusqu'à l'oisiveté, la dérive hors-socialité, voire, inversement, le thème (ailleurs mélodramatique) des amours illusoires entre la bourgeoise et le prolétaire (dans *Moderato Cantabile*). Il n'est pas jusqu'à l'immobilisme des scènes de Duras qui ne suggère, par analogie, l'hiératisme glacé du roman-photo (un homme et une femme, face à face, dans le bruit de la mer, s'échangeant de brèves paroles) et même cette redondance, ce ressassement si caractéristiques chez elle. Toute une recherche reste à faire en ce sens.

Cette pratique foncièrement avant-gardiste (brisure des frontières symboliques) qui, ailleurs, peut produire l'illisible d'une totalisation peut-être illusoire, semble s'actualiser au plus haut point, non seulement dans les textes de Duras, mais aussi dans son travail cinématographique. Par elle une communication est instaurée entre littérature et cinéma, sans que l'on sache bien quelle pratique prévaut sur l'autre ou lui impose son économie (de toutes façons, il est douteux que l'une et l'autre sortent *indemnes*, inchangées, de ce contact). Texte-film ou film-texte? Figuration de cette osmose, l'écran, quelquefois, littéralement *fait écran*, devient, par une curieuse inversion, page noire où rien ne s'inscrit — hormis une voix *off* (celle de l'auteur-(dé)réalisateur) lisant un texte, voix faite écriture.

Sans relever en aucune façon d'une «esthétique de compromis», l'œuvre de Duras s'impose donc sous le double signe de l'«alternative» et de la brisure de structures désormais anachroniques de l'institution (frontières entre les secteurs de production, entre les pratiques symboliques). Ainsi, tout en inscrivant résolument son action dans le champ de

la modernité, elle déborde celui-ci en tous sens, instaurant dans son mouvement une littérature nouvelle, paradoxale, dont on n'a pas fini de dénombrer les effets, ni de mesurer l'impact.*

* Depuis cette communication, le Goncourt de *L'Amant*...

Auschwitz, mon amour

Michèle Fabien

C'est difficile de dire « Auschwitz, mon amour », c'est très choquant. On n'est pas vraiment sûr que ça puisse se dire, s'entendre. C'est difficile aussi, ce n'est pas vraiment sûr que cela puisse se faire, de mettre en scène *Aurélia Steiner:* « Aucune actrice n'aurait pu incarner Aurélia, car elle est l'âme de Duras au regard des derniers temps », ainsi écrit Youssef Ishaghpour dans son livre sur la modernité au cinéma. Et il a parfaitement raison.

Et d'ailleurs, c'est vrai, que si le théâtre c'est représenter des personnages, donc imiter des personnes et les mettre dans des situations à s'y reconnaître comme si c'était la vie, alors c'est vrai, on ne peut pas faire du théâtre avec *Aurélia Steiner.* Si le théâtre, c'est faire oublier au spectateur qu'il est spectateur, parce que l'acteur fait oublier qu'il est acteur, si le théâtre, c'est nier qu'une rampe et un cadre de scène séparent irrémédiablement une salle et une scène, si le théâtre, c'est faire vivre à des gens des aventures imitées du réel (d'un certain réel, encore bien!) par personnages interposés, si donc, c'est refouler qu'il y ait du texte, de la répétition, du jeu et de la séparation, alors, il ne faut pas essayer d'adapter *Aurélia Steiner,* mais il ne faut pas non plus aller voir les films de Duras, et il ne faut pas lire ses textes non plus.

De deux choses l'une: ou bien le théâtre joue à représenter, à imiter un certain réel, un intérieur, ou bien il est du réel. Entre les deux, je crois, le théâtre a toujours balancé (Antoine, par exemple, postulant un quatrième mur, ou la performance postulant l'acte vrai), entre les deux, je crois, il balance encore. Entre les deux, c'est sûr, un metteur en scène peut jouer, avec le réel du théâtre, avec le réel aussi d'un texte, c'est-à-dire d'une parole.

Quand on essaie de pratiquer ce type de théâtre-là, c'est-à-dire un

théâtre qui refuse le leurre de l'effet de réel, mais qui pour autant ne veut pas se confondre avec ce que l'on appelle communément la vie, on se sent évidemment très proche de gens qui, comme Marguerite Duras déclarent que «le cinéma tue l'imaginaire», ou qu'«un mot vaut 200 000 images», la radicalité de ce genre de formule n'empêche pas qu'on y entrevoie quelque chose de ce que l'on pense. Et puisqu'on sait, par expérience, qu'un plateau de théâtre peut être considéré autrement que comme un écran où viennent s'aplatir des images illusionnistes, on ne peut que rencontrer un jour un texte de Marguerite Duras avec lequel on a envie de faire du théâtre, ce théâtre-là.

Quand on se la remémore un an après, il paraît difficile de parler de la rencontre avec *Aurélia Steiner,* tant elle paraît aller de soi dans le trajet de l'Ensemble Théâtral Mobile à cette époque. Bien sûr, il y a le plaisir de la lecture, mais surtout, ce qui paraît si évident pour nous aujourd'hui, c'est que ces trois textes signés *de* Melbourne, *de* Vancouver et *de* Paris, condensent à eux seuls toutes les questions qui nous préoccupent depuis que nous avons monté un texte, pour nous, charnière, donc très important: *Hamlet-Machine* de Heiner Müller. Avec *Hamlet-Machine,* c'est la première fois que nous nous trouvons en face d'un texte éclaté, et où le personnage n'existe que d'être et d'avoir été dans une autre pièce; d'un texte, aussi, traversé par la question de la Relation du sujet à l'Histoire et au mythe.

Avec *Aurélia Steiner,* c'est comme une boucle qui se referme, on se sent au cœur de tous les problèmes, en même temps... Les trois textes sont signés du même nom, mais sont issus de trois lieux... oserai-je dire d'énonciation?; ils sont, comme textes, adressés, et au théâtre, le destinataire est plus concret encore qu'en littérature, car c'est le spectateur autant que l'acteur qui fait le théâtre, par sa présence, son écoute et son regard, et puis, dans ces trois textes, il y a comme un *hic et nunc* du temps dans la mesure où le temps de l'écrit est aussi celui de la constitution du récit. Et surtout, Duras y parle de ce qu'on appelle aujourd'hui «l'irreprésentable»: l'Histoire: Auschwitz, et le désir, mon amour; et elle arrive, dans le même temps, à raconter l'irreperésentabìlité.

Pour qui a suivi le trajet de l'Ensemble Théâtral Mobile, plus particulièrement de *Hamlet-Machine* à *Jocaste,* en passant par *Les Bons Offices* de Pierre Mertens à *Oui* de Thomas Bernhardt, *Aurélia Steiner* s'impose sans autre forme de commentaire.

Mais l'idée d'en faire du théâtre, cela ne suffit pas. Il faut encore en

trouver la forme. Il est évidemment exclu de faire se succéder les trois textes de Duras: nous avions déjà pratiqué la multiplicité des monologues dans *Les Bons Offices,* mais ils n'étaient pas simplement juxtaposés; ici, il en va de même, il faut trouver un enjeu dramatique de la parole, et il est tout autant exclu de mélanger les trois textes. Je suis en effet très sensible à l'ordre, qui me paraît à la fois nécessaire et justifié dans lequel ils sont publiés, dans lequel ils doivent se lire. Car ces trois textes racontent aussi un processus de l'écriture. C'est Marcelle Marini qui a cette belle formule dans l'article qu'elle publie dans *Didascalies,* disant qu'*Aurélia Steiner,* «c'est l'écriture de l'histoire d'une écriture». Elle a tout à fait raison, et cette histoire a une direction, une organisation, qui n'est pas innocente. Les textes deviennent de plus en plus longs au fur et à mesure que l'on quitte le terrain des généralités — et ce n'est pas un terme péjoratif — pour s'approcher comme dans un différement, de l'histoire singulière de la petite fille, du chat et de la vieille dame, de cette petite fille vivante, et de la mouche tuée, et le passage de l'une à l'autre emploie, et cela me paraît fort «juste», le «détour» de cette scène qui renvoie à tant de mythes et qui raconte une naissance et deux morts sur le rectangle blanc de la cour dans un camp. Cette succession-là me paraît la seule possible. S'il s'agit bien d'arriver à raconter à la fois la petite fille qui a survécu au massacre et sa fascination pour le chat cruel qui tue si voluptueusement la mouche, il ne s'agit cependant pas d'une simple anamnèse, encore moins de quelque chose qui s'apparenterait au flash-back, mais de la quête difficile et douloureuse, et qui donc s'accomplit par étapes, de cette violence qu'Aurélia Steiner porte en elle, et qui est à la fois violence de la vie et de la mort. Comment dit-on Auschwitz, mon amour au théâtre? Duras s'y entend, et c'est important, à brouiller les cartes du manichéisme et à pulvériser les catégories reçues. Cela revient souvent dans ses interviews, elle dit, par exemple: «La différence entre un nazi et moi, c'est que moi, je sais que je peux tuer».

Loin de moi l'intention de fabriquer du sens avec cette écriture qui, justement, fait glisser tous les sens, mais cette quête-là, de ce qui de soi est souvent refoulé, cette lucidité, et surtout la douleur qu'elle implique, c'est cela que j'ai eu envie de montrer au théâtre. Il n'y a donc pas à représenter quoi que ce soit, mais à jouer complètement et, j'ai envie de dire, seulement, «l'écriture de l'histoire de l'écriture», il n'y a pas à illustrer (ni à expliquer) les images ou les mythes qu'elle véhicule. Le mythe, il est là par surcroît, le représenter, c'est l'anecdotiser.

Alain Olivier, un acteur français qui vient de jouer — et fort bien... de dos, d'ailleurs, tout le temps! — le spectre du père dans le *Hamlet* que Vitez a monté à Chaillot sait par expérience autant que par réflexion de quoi il parle quand il dit: «Le théâtre est fait pour révéler une action mythique. La scène dévoile une parole inouïe. Le représenté n'est donc pas réel, il est fait de ce réel, mais de l'invisible, c'est pourquoi plus la scène se charge d'une réalité, voire d'une description sociologique, historiciste, plus elle s'éloigne, me semble-t-il de son dessein».

On ne peut mieux dire.

Ou alors, c'est Roland Barthes: «Qu'est-ce qui limite la représentation? Brecht faisait mettre du linge mouillé dans le panier de l'actrice pour que sa hanche ait le bon mouvement, celui de la blanchisseuse aliénée. C'est très bien; mais c'est aussi stupide, non? Car ce qui pèse dans le panier, ce n'est pas le linge, c'est le temps de l'histoire, et ce poids-là, comment le représenter? Il est impossible de représenter le politique: il résiste à toute copie, quand bien même on s'épuiserait à le rendre toujours plus vraisemblable. Contrairement à la croyance invétérée de tous les arts socialistes, là où commence le politique, là cesse l'imitation». Voilà pour les références.

Ne pas représenter le réel, donc, mais mettre en scène les glissements d'une écriture, les modalités d'une quête, les détours, les retours, les déviations et les avancées d'un discours qui ne va pas droit, parce qu'il ne va pas de soi. Car il me semble, à lire et à relire *Aurélia Steiner* que rien, vraiment, de ce qu'écrit Duras ne va de soi: ni la violence d'une tempête, ni celle d'un chat, ni la survivance, en plein bombardement, d'une petite fille, ni la naissance d'un écrivain; et le fait d'écrire, et d'écrire cela, encore moins. Et que donc, tout cela se repère à la façon qu'a Duras de raconter. Il me semble qu'il faut vraiment qu'elles soient trois, les Aurélia Steiner, trois sur un plateau de théâtre, trois ensemble, aussi, pour arriver à aller de Melbourne à Paris en passant par Vancouver, pour passer du chat blanc qui meurt de faim et qui «veut appartenir» à celui, nettement plus indépendant, qui jouit d'avoir tué la mouche, pour passer de l'océan-océan à celui de la forêt, pour passer de la tempête de la mer à celle des bombes, du cri du père au chuchotement de la mère, du nom demandé au marin à celui donné par la mère...

Alors, ce qu'il faut mettre en scène, c'est ce mouvement même de l'écriture, ces glissements, l'écriture non comme récit, mais comme

désir de récit, ou comme désir de réel, ou comme désir d'Histoire et comme désir, tout simplement... «Je vous écris...»

Elles seront donc trois, à essayer ensemble, de dire et de se dire ces choses. D'autre part, il m'apparaît que dans chacun des fragments, on peut à chaque fois tirer trois fils, trois fils qui se dévident tout au long du récit, et qui sont à la fois dans la répétition et dans la différence. L'un, très évident, c'est celui de l'écriture, alors, il y aura une actrice, Janine Patrick, qui déroulera ce fil tout au long du spectacle, et racontera ce désir très précisé de l'écrit, mais aussi, ce qui s'écrit de la chambre où il y a le jardin, les roses et le chat blanc, elle racontera aussi cette violence très particulière de la tempête, et celle aussi du chat de la fin. Nous l'appelons Paris. Nous avons gardé les noms de lieux qui évitent toute tentative de personnalisation, de psychologisation. Il y aura aussi Sylvie Milhaud qui, du lieu dit Melbourne, parlera ce que j'ai envie d'appeler le désir de réel, elle dira les questions, les questions qui font mal, mais qu'il faut poser, qu'on peut poser, peut-être, parce qu'on n'a pas les réponses «Où êtes-vous?... Comment vous atteindre?...». C'est elle qui parlera de désir d'identification, qui racontera la naissance mythique dans le camp, le soleil et l'agonie de la mère, c'est elle, enfin qui reprendra les mots de la petite fille dans le troisième fragment. Enfin, il y a Véronique Peynet, Vancouver, qui, dans un autre récit serait comme l'ange de la mort, s'il y a du savoir, s'il y a une sorte de réponse à ces sortes de questions, c'est elle qui les détient, alors, c'est elle qui dira la mort, l'éternelle: «On a tué, ici, vous le saviez, presque chaque jour, pendant mille ans, mille et mille ans», qui dira aussi la mort nouvelle, celle que la dame qui garde la petite fille peut donner, celle aussi qu'elle peut subir: si les nazis arrivent: «la dame ouvrira et tuera tout, d'abord eux, et puis ensuite elles deux». C'est elle aussi qui racontera le nom d'Aurélia Steiner au masculin: le cri du père nourricier pendu dans le camp, et aussi le marin. Ainsi, chacune des trois actrices joue à dire quelque chose d'Aurélia Steiner, des morceaux de ce réel qui la concerne et à partir de quoi elle tente, à chaque fois, de se nommer elle-même, chacune d'entre elles se désignera une fois, chacune d'entre elles s'appellera une fois Aurélia Steiner. A trois, ces lambeaux de dire finiront par constituter un récit, un théâtre.

Il ne s'agit donc pas pour les actrices de jouer une Aurélia Steiner, s'appeler Aurélia Steiner ne suffit pas pour l'être, encore moins de l'imiter, mais elles jouent le désir particulier qu'a chacune de la jouer, de la constituer, de l'instituer comme personnage. Ainsi, la répartition

des fils fait apparaître le texte comme tissu, le dialogique de l'écriture, le discours comme réseau, la quête comme entrelacs, le réel — qui n'est jamais que le réel du récit — comme but à atteindre, mais à atteindre ensemble. C'est un dialogue comme au théâtre, mais pas tout à fait, parce qu'il ne fonctionne dans aucune illusion de communication immédiate et transparente, intersubjective; il y aura des actrices, comme au théâtre, mais elles ne joueront pas des personnages, pas tout à fait, elle joueront le désir du personnage plus que le personnage, le désir du dialogue plus que le dialogue. Remarquez, c'est toujours comme cela au théâtre: Hamlet n'existe pas en-dehors du corps, de la voix, du jeu, c'est-à-dire du désir que celui qui le joue a de le jouer, mais très souvent, tout est fait pour qu'on oublie que c'est l'acteur qui fait Hamlet. Ici, la confusion entre l'actrice et le personnage est impossible, et cette coupure est déjà inscrite dans le texte de Duras. En fait, ce qui se jouait là, c'était quelque chose comme une parole en trois personnes. Trouver l'espace de cette parole.

Au départ, nous avions pensé désigner l'irreprésentable, partir du manque à l'œuvre dans le texte de Duras et en jouer au théâtre, vraiment: déplacer le manque, que les spectateurs attendent une représentation... Depuis trois spectacles déjà, le public avait pris l'habitude de rester dans le bar-foyer jusqu'à ce que commence la représentation théâtrale qui avait lieu, forcément, à un autre endroit du bâtiment. Nous avions donc pensé, pour Aurélia Steiner, reconstituer ce bar-foyer à un autre étage, en l'occurrence, dans cet espace très grand du rez-de-chaussée; que les spectateurs passent d'un lieu de l'attente à un autre... tout y aurait été reconstitué, pareil: les couleurs, les affiches, les fauteuils, sauf que tout aurait été nettement plus grand, plus spacieux et qu'il n'y aurait eu personne derrière le bar. Les spectateurs se seraient installés sans trop remarquer que trois femmes étaient déjà là, puis, la voix de Janine Patrick aurait percé le brouhaha: «Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez. Rien d'autre que ça». Ainsi aurait commencé ce qui serait devenu comme un spectacle, mais pas tout à fait.

Pour des raisons techniques, cette idée n'a pas été réalisée. Je crois aujourd'hui que ce n'est pas une mauvaise chose, et cela pour plusieurs raisons. D'abord, je pense qu'il est difficile sinon impossible de soutenir et d'alimenter pendant une heure trente un sentiment d'inquiétante étrangeté, lequel est fugace par définition. Ensuite, privilégier à ce point la désignation du manque, c'était peut-être forcer le texte de

Duras qui finit quand même par faire une histoire avec une histoire en train de se faire; il fallait faire une sorte de spectacle, l'attente ne pouvant pas être vaine à ce point. Et puis, je crois que la voix de Janine ne devait pas trouer le brouhaha, mais le silence, silence de l'histoire, silence des femmes, silence du théâtre qui va commencer.

Assez rapidement, nous avons alors décidé de rénover complètement le rez-de-chaussée (nettoyer, ravaler, sabler un mur, en peindre d'autres, peindre aussi les colonnes), et de le laisser tel quel. Cet espace, très beau architecturalement, ne représentait rien d'autre que lui-même, mais ce qu'il était, cet espace, ce n'était pas rien. Habité par des actrices et regardé par des spectateurs, il pouvait devenir toutes sortes de lieux: espace-cave, espace-crypte, espace d'enfermement, espace labyrinthique, mur du fond comme clôture à quoi on se heurte ou comme mur des lamentations, colonnes comme balises de chemins, comme forêts ou comme colonnes du Temple de Jérusalem, espace aussi où la parole résonne, car l'acoustique y était particulière, espace aussi au volume théâtral, que la lumière découpait en zones d'ombres et de lumière, espace aussi où était déposée une vraie rampe, très visible, et constituée par une série de projecteurs déposés sur le sol, entre les actrices et les spectateurs.

Alors, comme il y avait, délimité, un espace pour voir et entendre, il y en avait un autre, pour être vu et entendu. Alors, trois femmes entraient, marchaient et parlaient, pendant 1 h 30. Leur corps singulier donnait au costume par ailleurs du même modèle (pantalon et veste reprenant les couleurs de l'espace: brique, gris plomb et blanc... comme le rectangle de la cour) une forme à chacune différente. A l'intérieur des murs, dans les colonnes, dans l'alternance de l'ombre et de la lumière — détours de la vision — elles ont arpenté un sol brillant comme s'il avait été mouillé, après la tempête (?), tournant autour de quelque chose qui n'émergeait qu'à la fin, tournant autour d'elles-mêmes, aussi, apparaissant ou disparaissant devant les colonnes ou derrière, parfois on ne voyait que des morceaux de corps, parfois elles mêlaient leurs ombres gigantesques ou minuscules selon leurs positions dans la lumière. Leurs corps, jamais visibles tous les trois en même temps, mais continuellement mouvants, comme le mouvement de la mer, leur étaient devenus aussi peu saisissables, aussi peu évidents que la personne d'Aurélia Steiner. Leurs voix, par contre, leur volonté de dire malgré tout, étaient toujours présentes, y compris dans leurs silences. Pas de gestes, pas de signes, on aurait pu imaginer qu'elles ne

jouaient pas tant elles avaient réussi à s'approprier, chacune, les mots d'un auteur, au point d'en faire leur propre parole, sans passer par les artifices habituels que d'aucuns appellent oripeaux du théâtre ; et en même temps, le fait de parler, la douleur, la difficulté, mais aussi la jouissance à la parole étaient toujours là. Jamais elles ne parlaient simplement pour dire quelque chose, et pourtant, elles en disaient des choses, elles s'en disaient, les unes aux autres, s'écoutant, se rapprochant, ou s'éloignant dans le refus, ou s'arrêtant comme pour s'écouter elles-mêmes et laisser rentrer en elles-mêmes ce qu'elles venaient de dire. Bref, elles ne faisaient rien d'autre que ce qu'on peut faire au théâtre quand on ne fait pas semblant. C'était peut-être trop peu...

Mais ce que j'aurais bien voulu mettre en scène, c'était le théâtre lui-même, dans sa fragilité, dans sa vérité, rien d'autre que cela, comme Duras raconte cet accident historique qu'est la survivance d'une petite fille juive quand il y a génocide, sans dire un mot du génocide, et comme c'est peu de chose une petite fille qui vit... qui ne fait rien d'autre que ça. Comme au théâtre on ne fait rien d'autre que parler, bouger, se taire et écouter, dans un espace de lumière. Marguerite Duras a dit un jour qu'elle ne pouvait pas filmer les personnages du *Navire Night,* qu'ils n'étaient pas montrables puisqu'ils étaient dans le gouffre du téléphone, je crois aussi qu'Aurélia Steiner n'est pas montrable non plus, mais que le lieu qui entre Auschwitz et mon amour fait que la vie d'une petite fille devient un événement tellement extraordinaire qu'elle ne peut se dire qu'après de longs détours, ce lieu peut être un espace de théâtre.

Marguerite Duras: On dit

Michel de Certeau

Un double discours

Ses textes ne cessent d'avancer vers leur commencement. *Le Vice-Consul, Nathalie Granger, La Femme du Gange, India Song, Savannah Bay, La Maladie de la mort,...*: livre après livre, c'est presque la même histoire qui revient, mais offerte davantage aux effets de son origine inconnue. A chacune de ses nouvelles répétitions, elle perd quelques épisodes et quelques personnages, pour n'être mue que par un immobile foyer de la mémoire. Ces écritures en cendres rougoient du feu qui les dévore, mais ne le montrent jamais. Car l'œuvre se rend de plus en plus étrangère à la scène où elle s'est fixée et qu'elle ressasse depuis *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Le ressassement vide peu à peu cette place de ce qui semblait d'abord pouvoir être raconté, et l'occupe à un rien, forme d'une mémoire sans contenu. Un événement qui n'a pas de lieu est gardé *là*, où se redit ce qu'il n'est pas. La répétition transforme le récit en un travail de l'absence qui le hante.

«Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé.» Son écriture a progressivement enlevé cet espace aux acteurs et aux actions, par «l'empêchement même à toute *narration*». Le «il était une fois» qui nous est conté y figure l'alibi de ce qui a été, une fois pour toutes, «ravi» à la mémoire. Le texte devient la gravure de cet «empêchement» dans le cadre de la narration. Il est soumis, chaque fois, à l'épreuve de ce qui se soustrait.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle ce récit miné par l'inracontable entraîne en son évidement tout ce qui ne sait pas parler chez ses lecteurs. Il les ravit aussi en faisant place à leur mutisme. Que dire de Marguerite Duras? Rien, — ce rien qu'elle capte en moi et auquel elle donne lieu. Elle ne parle pas, ni moi, mais ses textes laissent advenir un silence où chaque lecteur peut reconnaître le sien. Ses théâtres s'attachent un public sous le signe du quiproquo, noir soleil de la communication: «Qui est là et à la place de quoi?» Personne ne sait. Le quiproquo est la formule de l'entente fondée sur un secret sans date ni lieu qui collecte nos silences dans ce langage sculpté depuis longtemps par un deuil. On n'expliquerait ces écritures qu'en troublant le système de retrait d'où vient leur force de séduire. Tout discours sur ce qu'elles racontent est déshabilité à l'avance par leur manière de n'être pas là.

Tout en excluant la possibilité d'interpréter ses récits, Marguerite Duras est paradoxalement prolifique pour analyser les procédés dont elle use pour mettre en scène la soustraction qui nous capte. Elle multiplie les «Notes», «Avant-propos», «Remarques», indications de scène ou interviews qui forment un contrepoint du récit ou de la pièce. A décrire ainsi les opérations qu'elle fait, elle a une lucidité virtuose qui devance nos analyses. Alors que la narration, chez elle, a toujours *moins* de sens que nous ne pouvons le supporter, les explications techniques sont toujours *plus* exactes que ce que nous décelons. Ces deux discours se combinent: l'un évide le contenu; l'autre dessine des procédures; conjoints, ils bouclent l'œuvre sur elle-même. Ils vouent à la vanité nos commentaires, qui changent le premier en vulgarité par trop de significations, et le second en rhétorique parce qu'ils n'ont pas assez de précision. Sur ce double régime, l'œuvre se ferme, pierre dans son écrin. Elle interdit toute parole de plus, par le «divorce» que, à la manière de Lol V. Stein, elle «prononce elle-même».

Exercices de détachement

De cette alliance entre un ravissement qui capte l'écriture et une loquacité qui raconte des techniques de production, la seconde moitié a l'air de nous être adressée et de répondre aux avidités du commentaire. Elle nous offre, semble-t-il, un abord moins abrupt. Elle est composée de textes fragmentaires, distribués tout au long des scènes, ou ajoutés en forme de directives, ou présentés comme l'analyse rétrospective de mises en scène. Ils précisent des opérations faites ou à faire. Ils concer-

nent l'éclairage, les mouvements, le site, etc., ou bien les procédés utilisés pour raréfier l'histoire, supprimer des personnages, remplacer la parole ou l'image par son double, densifier le corps musical de la langue, etc. Cette narrativité seconde est tout entière occupée à raconter des actions, mais des actions visant à défaire le niveau premier de la narration en le soumettant partout à son «empêchement». Elles encerclent et travaillent l'histoire. Méta-narratives à cet égard, elles ont pour objet la scène qui sert d'arène à des manipulations et dispositions commandées par une économie domestique de l'espace. Gérant cet habitat intenable qui a l'allure d'un enfermement, un savoir-faire s'y exerce, avec une compétence tacticienne de ménagère: une multiplicité de gestes précis remodèle, triture et décape inlassablement le matériau que leur fournit une même scène première.

La dextérité tacticienne dont témoignent les récits des opérations chirurgicales effectuées pendant des années sur le corps de cette narration torturée a pour condition une stricte délimitation de son champ. Elle laisse hors d'elle les intentions possibles de l'auteur ou les significations que devrait exprimer le texte. Elle élimine tout ce qui ressortirait à un «vouloir dire». C'est par ce retrait même que s'acquiert une telle lucidité manœuvrière: elle protège ce qui s'absente du texte ou y advient d'inconnu (comment distinguer entre les deux?); elle vise à détruire tout ce qui tendrait à contrôler le non-sens qui surgit dans le récit premier ou qui l'attire au fond d'une mémoire sans souvenir; elle organise des mises en scène dont chacune est un peu plus que la précédente une «mise en doute fondamentale» de la scène même. Cette technicité porte sur ce qu'il faut créer de moins dans le langage, sur ce qu'il faut enlever à sa maîtrise lexicale ou syntaxique, pour qu'y arrive, de plus loin encore, une parole indubitable et inaudible.

Les procédures littéraires ou cinématographiques de Marguerite Duras ne concernent donc pas cette parole qui traverse l'auteur sans passer par ses intentions. Pas davantage, comme elle dit, «la connaissance du sens». Les manières de pratiquer la langue du récit distraient, dépeuplent et conduisent à leur chute chaque «illustration» ou «apparition» qui donne figure positive à un *dire* qui n'est pas *là*. Pourtant elles ne vont pas jusqu'à toucher à mort ces représentations qui restent le lieu de ce qu'elles ne rendent pas présent. Il s'agit de tenir le récit initial dans un état agonisant, dans cette condition agonistique et frontalière par laquelle il devient l'excès ou la perte (comment distinguer entre les deux?) de ce qu'il ne peut dire. Cet art se détache absolument des

stratégies qui spécifient, par exemple, les démarches philosophiques : il n'entre pas dans la production d'un sens ou d'une parole ; il n'articule aucune méthode qui permettrait l'acquisition d'une vérité ; il ne construit rien et il ne participe pas à ce pour quoi il travaille. Il s'ordonne à ce qui échappe — à cette chose « perdue » qu'on ne saurait chercher et qui revient d'elle-même dans les vides qu'il lui ouvre. Il multiplie donc les « coups », mais relatifs à une perte et non à un gain. Il est fait de tactiques diverses qui se déplacent ici ou là, sans cohérence qui les règle, mais habiles — diaboliquement habiles — à défaire, partout où ils se produisent, les contrats sym-boliques par lesquels un récit de mots ou d'images ne cesse de se protéger, avec du sens, contre ce qu'il ne peut pas dire.

Ce que décrivent les récits d'opérations, ce sont finalement des techniques de détachement, analogues à des exercices spirituels. Chaque « coup » est au service du « divorce » qui pourrait être l'indice général de tout le discours technicien. Il sépare. Il est disjonctif. Dans ses explications de metteur en scène, Marguerite Duras conte les tours qui lui ont permis de rompre les alliances entre le narrateur et le récit, entre le son et le sens, entre l'image et la voix, ou entre le corps et le texte. Par exemple, pendant le tournage d'*India Song,* elle invente de faire entendre aux acteurs, pendant qu'ils l'exécutent, la description du geste qu'ils ont à faire : « Il entre, il regarde, il voudrait la voir... » De la sorte, en effectuant ce geste, ils écoutent qu'on dit qu'ils le font ; ce qu'ils donnent à l'audition est retiré à l'expression ; d'être mis hors d'eux par une voix anonyme, leur geste est détaché de l'appropriation corporelle. Ils sont ainsi éloignés d'eux-mêmes, « comme s'ils étaient tous pareillement attachés à l'écoute de ce qu'ils seraient chargés d'exprimer si c'était exprimable. » Comme cent autres, le procédé est à la fois un exercice de « divorce » et un exercice d'audition. L'un par l'autre. Les tactiques conduisent ainsi à l'écriture qu'elles nettoient du sens.

Pratiques d'écoute

Les romans et les films n'appartiennent pas au cycle méta-narratif des actions qui désapprennent à entendre ce que le récit premier a l'air de dire. Ils forment ce récit même, un récit qui est l'écriture « propre » de Marguerite Duras, celle d'une possession du texte par autre chose que lui. Sous sa figure élémentaire, cette écriture est d'abord une pratique

de l'écoute. Un petit lot d'histoires, entre elles si ressemblantes, variations d'une scène sans doute très ancienne et muette comme une enfance *(L'Amant* n'en est qu'une autre fiction) se trouvent indéfiniment revisitées par des manières d'y écouter «quelque chose». Leur translation en films, espaces visuels et sonores, consiste aussi à les muer en «chambres d'écho» où entendre ce dont on ne peut se souvenir. Ce mince corpus de récits est mis à l'écoute d'«une jeunesse sans histoire», — une jeunesse ravie à l'histoire. Comme celui de Lol V. Stein, c'est un petit corps «noyé dans la douceur d'une enfance interminable qui surnage à fleur de chair». L'écriture fait des mots la surface physique, charnelle, de cet affleurement. Par elle, une audition de la peau s'étend à tout ce lexique raréfié, attentif et nu mais intouchable par d'autres.

Cette écriture passe et repasse en des lieux déjà fondés, comme depuis toujours: le bal de S. Thala, le chant errant de Savannakhet, la légende d'Anne-Marie Stretter, etc. En répétant les mêmes parcours, chaque livre y détecte ce qui «surnage» là d'insu. Mais les unités narratives ne sont pas seules à devenir ces corps auditifs. Les unités plus petites, fragments transportés par l'œuvre, servent aussi de repères à ce qui fait retour: la strophe d'une chanson («Les mots d'amour», d'Edith Piaf, ou «India Song), un comportement isolé («elle dort»), un élément du site (des rivages, des marécages, ou la salle d'un bal), un morceau de phrase («nue dans sa chevelure noire»), voire une lettre («V.», «S.»). Des bouts de corps, repris ici ou là sous des formes de plus en plus elliptiques, citations usées par la réminiscence, fournissent à l'opération d'ensemble ses indicatifs. Cette audition captive d'un corps de mots se retrouve jusque dans les histoires que racontent les romans et les films; elle s'y représente elle-même en scènes de ravissements et en images quasi-dormantes changées en échos d'une parole inconnue. C'est, close en elle-même, l'écriture. Elle n'enseigne rien. Elle n'expérimente rien, si par expérimentation on entend une manière de faire advenir un objet dans un cadre de questions et d'hypothèses. Elle ne se lit même pas. Ou bien le lecteur reste étranger à cette écriture, ou bien il la fait, il écrit avec elle, en elle, dans le mouvement qu'elle articule. C'est moi qui ai écrit ça: ce mot d'un critique comblait d'aise Marguerite Duras, parce qu'en effet ce n'est pas elle.

«Quand j'écris, il y a quelque chose en moi qui cesse de fonctionner, quelque chose qui devient silencieux. Je laisse quelque chose en moi l'emporter , quelque chose qui jaillit sans doute de mon être-femme. Mais tout le reste se tait: le mode analytique de pensée, la pensée

inculquée au collège, pendant les études, par la lecture, l'expérience. Je suis absolument sûre de ça. C'est comme si je retournais dans un pays sauvage».

Avec le mutisme qui introduit l'écriture et qui est en quelque sorte sa Muse, naît une certitude: «Je suis absolument sûre de ça». Qu'est-elle donc, en deçà de l'erreur et de l'illusion, cette certitude qui contraste avec la fragilité des assurances positives et les fait taire, mais va de pair avec une suspension de la pensée analytique, avec un «recul de la clarté» et une «éviction souhaitée» de la personne? Désignée de loin, cette évidence aveugle pourrait être: *il y a de l'autre,* — non pas «autrui», institué hors du corps et signifiant au sujet sa limite ou sa mort, mais «quelque chose» d'in-fini et donc d'inarticulable «en moi», énergie tapie là et qui «jaillit» dès que s'offre à elle un espace désert. Alors commence, recommence dans les mots l'audition d'un «être-femme» advenant dans l'oubli du nom propre: «Peut-être, avant tout, avant d'être Duras, suis-je seulement une femme...»

Des pulsions se repèrent à ce qu'elles troublent dans le langage. Elles ont pour s'y introduire des «élans» injustifiables auxquels on ne peut répondre que par une docilité quasi tactile à leurs mouvements, par un «laisser-faire» cherchant une intelligence avec cette «chose» active. Est sûr d'abord ce qui se tait alors, un climat d'attente, une raréfaction de l'air, des bruits et de la végétation psychiques, un site soudain hanté par rien de visible et qui va constituer la beauté immobile et surprise des paysages tels que les filme Duras, immémoriaux inaccessibles au doute qui est toujours une morsure de l'histoire. Il est sûr aussi que cette chose arrive, qu'elle défait le cours du temps et les distinctions de lieux, qu'elle va et vient dans la région qu'un silence lui ouvre.

Mais pas de certitude sur l'identité de cette chose. Qu'est-elle donc? Une mémoire de quoi, de quelle scène effacée, vécue par qui, en quel moment indélébile qu'une généalogie a gravé dans le sujet à son insu? Peut-être s'agit-il d'une langue primitive, devenue «sauvage» au milieu des ruines laissées par son abandonnement, familiarité sonore aussi perdue que l'enfant allaité par ses plaisirs et ses musiques.

Il n'y a pas de certitude non plus sur les manières de lui correspondre, si sûr qu'on soit par ailleurs de ce qu'il ne faut pas faire. Là s'essaient les tâtonnements d'une précautionneuse approximation, car cette chose qui pénètre nos terres comme une mer, qui tour à tour s'y jette ou s'y insinue, n'a de forme qu'aléatoire, relative aux reliefs qu'elle envahit. Certes Marguerite Duras tente de circonscrire un théâtre, toujours le

même, ou puissent apparaître mieux, comme en des expériences de laboratoire, ces flux et reflux. Elle s'est fixé un terrain. Elle a ses écrans, ses révélateurs et tout le dispositif d'une attention. Mais constamment la chose bouge : sans cesse il faut donc reprendre sur le terrain le travail de l'entendre. Ce qu'elle trouble chaque fois dans ce cadre devient une « voix ». Mais la voix n'est pas sûre. Elle en annonce d'autres qui avancent déjà derrière elle, bousculent son tracé et lui substituent peu à peu une rumeur de l'origine. A se succéder, les unes après les autres confirment pourtant la même évidence : il y a de la voix. Cette certitude-là se répète en la série de livres qui font tour à tour écho à des voix. Elle ne cesse pas de s'écrire, puisque écrire, c'est écouter dans les mots ce qui ne peut parler.

On dit

A la surface du texte, les caractéristiques de l'écriture dessinent les mouvements de la « chose » tels qu'ils sont entendus dans le langage. Elles sont les symptômes des passages de l'Ombre. Au niveau du récit, les narrateurs se mêlent (lui ? elle ? qui ?) en un quiproquo progressif (qui dit quoi ?) ; les modalisations (croire, pas savoir, sembler, pourrait) minent la crédibilité des affirmations et des jugements ; etc. Au niveau de l'histoire racontée, les noms propres se déforment (Lol, Lo, Lola), se décharnent en initiales (L., LVS, T., U.) ou se perdent dans la grisaille des noms communs (la femme) ; les verbes restent en suspens sans complément ; l'usage de l'indéfini amollit les découpages sémantiques ; les distinctions de temps (passé, présent, futur) se brouillent en magmas déchronologisés ; le style indirect soumet à une principale lointaine et quelquefois absente une série disséminée de propositions ; etc. Entre ces deux niveaux, des chiasmes se produisent, le narrateur devenant personnage et réciproquement ; les frontières sont poreuses, tout comme de livre à livre. La ponctuation même, tantôt nulle, tantôt proliférante, crée des scansions étrangères aux règles du sens. De moment en moment, des réponses mortelles sont assénées sur le texte : « Sur quoi pleurez-vous ? — sur l'ensemble » ; « Qui joue de la musique ? — personne » ; « Je voudrais que vous soyez morte — c'est fait ».

Par chacun de ces traits, on regarde le bruit de ce qui vient. Cette exacte phénoménologie fait assister à l'inversion d'une langue par un autre langage qui n'est pas une langue, ni même une parole, mais une force, le remuement d'une terre, l'obsédant séisme d'un commence-

ment ou d'une fin (comment distinguer entre les deux?). Un pouvoir autre. Les «voix» auxquelles donne lieu ce remuement relèvent de l'énonciation, si on les envisage d'un point de vue linguistique. Aussi ont-elles pour emblème commun un sigle de type énonciatif, l'indéfini «on» qui aspire à soi le texte.

Les narrateurs et les personnages subissent tous la séduction — le détournement — de ce «on» vers quoi le discours tend comme à son centre d'attraction. Les uns après les autres, les locuteurs y tombent ou s'y élèvent (comment distinguer entre les deux?). On attend, on regarde, on sait, on songe, etc. Une formule les agrège: «on dit». Elle avance litaniquement, telle une fêlure traversant les énonciations: on dit, on disait, on a dit, on dirait... «On» capte peu à peu les verbes, prend la place des sujets, dévore les instances locutrices, leur impose l'anonymat d'un «dire» qui n'a pas de complément et focalise la langue entière. Quelque chose d'inouï en français y devient un équivalent du *Es spricht* allemand («ça parle»), mais c'est plutôt le retour en force de ce que porte en soi la tradition orale. Cette béance d'identité absorbe toutes les élocutions possibles. Elle est, dans l'espace verbal, le trou qu'y répète l'écho d'un cri. La ponctuation d'un refus. D'une colère. D'une jouissance. Analogue à un rire, ce cri scande les textes. Il s'éloigne ou il se rapproche, comme le chant de Savannahket. Partout sur cette langue vivante comme une peau, mais capable seulement de signifier le cri (celui de Lol V. Stein, de la mendiante ou du vice-consul), *on* est le tatouage de ce «quelque chose» à quoi elle appartient et qui crie en elle.

«On dit» collecte toutes les sources de l'oralité. Il les mêle d'une manière qui crée une intelligence nouvelle des formes qui distinguent nos savoirs. S'y retrouvent celles qu'une anthropologie analyse sous le chapitre de la «culture orale» (voire «populaire»): leurs procédures, leurs répétitions rusées et dérivantes, leurs syntaxes syncopées se reconnaissent dans cette œuvre. Réciproquement, Marguerite Duras nous oblige à nous interroger sur ce qu'écoutent, en leurs on-dit,tant de «parleuses» ou de parleurs qui «écrivent» la langue comme elle. S'y retrouve aussi une tradition qui passe tantôt pour «sorcière», tantôt pour «inspirée» (selon la légitimité sociale des locuteurs), possédée par un Dire qui n'est pas celui de l'auteur supposé. En recueillant dans la solitude le «on dit» de la foule et de la folie, en donnant forme à l'étrange maladie qui change la perte du sujet en l'advenue de quelque chose de sacré, Marguerite Duras semble se dresser, irréductible sur

son trépied, face à la crevasse fumante qui figure seulement son démon, comme notre Pythie.

Table

Avant-propos 7
Pierre Mertens
Pour en finir avec « l'année Duras » 9

Du corps, de l'absence
Marcelle Marini
L'autre corps 21
Madeleine Borgomano
Le corps et le texte 49
Béatrice Didier
Thèmes et structures de l'absence dans Le ravissement de Lol V. Stein 63
Danielle Bajomée
La nuit, l'effacement, la nuit 85
Youssef Ishaghpour
La voix et le miroir 99

La mémoire... L'immolation
François Duyckaerts
De la mise en scène du regard 111
Monique Schneider
Au seuil de l'immolation 125
Jacques Sojcher
Tu écriras 139

Figures de l'effacement

Bernard Alazet
Les roses de Versailles 153
Didier Coste
S. Thala, capitale du possible 165
Yvonne Guers-Villate
Dérive poétique et glissements métaphoriques dans les Aurélia Steiner *de Duras* 179
Philippe Boyer
La bande-annonce 189

Politiques, idéologies, sociocritiques

Ralph Heyndels
La radicalité 199
Guy Haarscher
« Je dis ne pas savoir » 211
Charles Grivel
EUX. Remarques sur les personnages de l'au-delà 217
Pascal Durand
Le lieu de Marguerite Duras 235
Michèle Fabien
Auschwitz, mon amour 249

Michel de Certeau
Marguerite Duras : On dit 257

DIT ELLE écrire

Si la critique a insisté jusqu'à présent sur la pertinence des lectures philosophiques, sociologiques, psychanalytiques de la production de Marguerite Duras, il paraît aujourd'hui nécessaire de souligner que cette poétique (qui renvoie à une métaphysique) déborde les questions balisées et banalisées par le discours des sciences humaines. Ce volume veut faire droit, à la littérature, aux réponses originales qu'elle apporte aux questions qui lui sont faites du dehors, à partir de l'extériorité d'une discipline, quelle qu'elle soit; il se propose donc de lire le corpus durassien comme intégration et déplacement, comme effacement des champs du savoir rationnel, comme constitution d'un espace imaginaire qui réinvente le possible du monde.

40007 couverture J.C. Geluck

975 FB

ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, ci-après dénommées BIBL., implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les BIBL.. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les BIBL. de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayant droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines défectuosités peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les BIBL. déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les BIBL. ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les BIBL. encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les BIBL. mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'usager s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :
a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des BIBL.;
b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Bibliothèques'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir Article 3) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les BIBL.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux BIBL. dans les copies numériques est interdite.