

Poétiques de
l'absence chez
Marguerite Duras



Sous la direction de
Marie-Hélène
Boucher,
Eftihia Mihelakis
et Martine Delvaux

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras

(Collection Figura; n° 31)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-28-4

1. Duras, Marguerite — Critique et interprétation. 2. Absence dans la littérature. I. Boucher, Marie-Hélène, 1987- . II. Mihelakis, Eftihia, 1982- . III. Delvaux, Martine, 1968- . IV. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. V. Collection: Figura, textes et imaginaires ; n° 31.

PQ2607.U824Z76 2012

843'.912

C2012-942103-0

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Hayat Najm, *Kozhaya*, dessin fusain sur mylar, 60 cm x 65 cm, 2010

Mise en page : Virginie Harvey

Révision / correction : Geneviève Has et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca) et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2012

Bibliothèque et Archives Canada • 2012

Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras

Sous la direction de
Marie-Hélène Boucher,
Eftihia Mihelakis et
Martine Delvaux

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 31 • 2012

Table des matières

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux	
« Avant-propos »	7
Isabelle Thisdale	
« <i>Détruire, dit-elle</i> . Ruine et échec chez Marguerite Duras »	13
Isabelle Soraru	
« "La musique, mon amour..." Écrire l'absence de la musique dans le défaut des mots »	31
Marie-Soleil Roy	
« La <i>pêcheuse</i> chassée du jardin. Autour de la marche mendicante »	49
Marie-Hélène Boucher	
« L'espace dans <i>Le ravissement de Lol V. Stein</i> , <i>Nathalie Granger</i> et <i>India song</i> . Narration, image, absence et décalage »	71
Ariane Audet et Eftihia Mihelakis	
« La femme de la fin du monde. <i>La maladie de la mort</i> de Duras »	89
Catherine St-Pierre	
« Marguerite Duras. La redéfinition de l'amour maternel »	101

Marie-Hélène Boucher
Eftihia Mihelakis et
Martine Delvaux
Université du Québec à Montréal

Avant-propos

[Q]ue d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie [...]¹.

Marguerite Duras
Le ravissement de Lol V. Stein

Nombre de thèmes, de figures, de caractéristiques littéraires (narratives, énonciatives) permettent de lire, dans le corpus de Marguerite Duras, une interrogation constante sur l'identité, les rapports entre les sexes et la sexualité, l'enfance, la violence (et la criminalité), la folie, la possibilité ou non de raconter et donc, au final, d'écrire. De fait, chez Duras, l'écriture est un travail d'effacement continu, et le lieu d'un jeu de bascule entre le rien et le tout, le féminin et le masculin, le soi et l'autre, l'ici et l'ailleurs, le dicible et l'indicible...

1. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 48.

Ce qu'elle nomme une « écriture courante » est une écriture qui met en péril les formes (littéraires, journalistiques, cinématographiques), s'attaque à l'ordre et aux discours, met en scène un désordre spatial et temporel ainsi qu'une dépersonnalisation du sujet, échappant aux classifications et aux cristallisations. Comme l'écrit Michel de Certeau, Duras n'articule aucune méthode qui permettrait l'acquisition d'une vérité. Cette écriture du danger se niche plutôt aux limites du perceptible².

Chez Duras, les questions de l'absence, de la perte et de l'écoulement (tout comme celles de la lutte, de l'échec, de l'échouage, de la déperdition...) interviennent à de très nombreuses reprises, appliquées à l'écriture, aux personnages, à la musique, aux instances narratives, aux traitements photographique et cinématographique, pour ne nommer que ces éléments. Ces questions sont donc à aborder comme une problématique fondatrice de l'œuvre de Duras, l'écrit et le visuel faisant ressortir diverses poétiques de l'absence. En effet, « [w]riting appears as a compensation for what has been lost; its positive creative capacity compensates for, but also supposes, the absence of the reality it describes³ » avance Nina S. Hellerstein en étudiant *L'amant*⁴. L'œuvre de Duras semble être impensable en dehors des absences qui l'habitent et la hantent, qui font corps à corps avec elle. Ainsi, il semblerait que l'œuvre de Duras travaille comme un organe vivant qui désire franchir le seuil d'une plénitude qui ne pourra jamais être atteinte. Il sera intéressant dès lors de porter notre attention sur plusieurs axes de recherche qui se compléteront et s'interpénétreront afin de rendre compte des poétiques de l'absence qui s'originent dans et par le processus créatif de Duras. Comment, dans les ruines, dans les « mots-trous », pour citer Duras, l'écriture émerge-t-elle? Comment le sujet se conçoit-il? Comment saisir ce qui n'est souvent qu'une approximation?

2. Michel de Certeau, « Marguerite Duras : On dit », *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 257-265.

3. Nina S. Hellerstein, « "Images" and Absence in Marguerite Duras' *L'amant* », *Modern Language Studies*, vol. 21, n° 2, printemps 1991, p. 45-56 [nous traduisons].

4. Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 142 p.

Œuvres cinématographiques, essais, romans : le large corpus paraît être constamment touché de près ou de loin par ces questions. Le présent ouvrage vise, en somme, à jeter la lumière sur ces différentes interrogations à l'aide d'études, rédigées en grande majorité par les étudiants du deuxième et du troisième cycle de l'UQAM ayant suivi le séminaire *Théories de l'écriture au féminin* « Marguerite Duras : le privé, le public et le politique », donné par Martine Delvaux. Ces études forment la charpente d'un dossier qui souhaite offrir une autre lecture de Duras, une lecture tentant de mettre des mots sur le silence qui est paradoxalement un des moteurs de la création.

Isabelle Thisdale propose un survol de l'œuvre de Duras dans une optique « ruiniste » (au sens où l'entend Marie-Magdeleine Chirol dans son article « Ruine, dévastation et effacement dans *L'amant* de Marguerite Duras »). Ainsi, elle s'engage à lire la ruine et l'échec comme origines du texte, condamnées à la destruction. Les ruines du texte deviennent ainsi les fondations du livre à venir qui, comme le ferait un phénix, renaît de ses cendres. C'est donc une poétique de la ruine positive qui est mise en place chez Duras. Cette perspective amène l'auteure à entrevoir *L'amant de la Chine du Nord*⁵ comme livre-sépulture, livre ultime qui mettrait fin au cycle de re-génération opérant dans l'œuvre. Ce serait le texte qui, pour une dernière fois, invoque tous les textes et tous les personnages, pour un dernier adieu.

L'article d'Isabelle Soraru désire réfléchir sur la place qu'occupe la musique dans la vie et l'œuvre de Marguerite Duras. Selon Soraru, la musique fait partie de la « mythologie » familiale et est intimement liée à la mère, voire aux figures féminines. En s'appuyant sur des textes comme *Moderato Cantabile*⁶, *Nathalie Granger*⁷, sur le cycle indien

5. Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 246 p.

6. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 164 p.

7. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, 194 p.

de Duras, ou encore sur l'utilisation de la musique dans son œuvre cinématographique, Soraru définit un imaginaire de la musique dans les œuvres de Duras. Si elle s'intéresse aux expériences musicales dans les récits durassiens, c'est parce qu'elle constate que la musique est, bien souvent, associée à un mouvement de *ravissement* : ravissement à soi-même, au langage, aux normes sociales. Véritable « art de la nuit et art de la pénombre » comme la définissait Nietzsche, associée à une forme de sauvagerie préverbale et archaïque, la musique semble charrier tour à tour douleur et violence. La musique rappellerait ainsi « l'éternel tourment de notre langage, quand sa nostalgie se retourne vers ce qui manque toujours⁸ ».

La réflexion de Marie-Soleil Roy explore la marche de la mendiante, qui s'amorce dans le *Vice-consul*⁹ et qui s'étend au cœur d'autres œuvres. L'auteure comprend que cette marche est, au final, une mise en abyme d'un « mouvement d'efface » qui ne relève pas de la disparition mais qui serait plutôt de l'ordre de la contagion et de la démultiplication. La mendiante « disparaît » peut-être, le sujet en vient sans doute à s'effacer, mais il n'en est rien de la mendicité à travers elle. La mendiante subit un *devenir* que Marie-Soleil Roy interroge : il lui apparaît éclairer l'écriture durassienne en lui réattribuant une matérialité trop souvent négligée.

Marie-Hélène Boucher étudie les formes que prend l'espace dans *Le ravissement de Lol V. Stein*¹⁰, ainsi que deux longs métrages, *Nathalie Granger*¹¹ et *India song*¹². Elle parvient ainsi à s'interroger sur la manière par laquelle s'infiltré le politique au sein de ces œuvres et réfléchit, du coup, à cette façon qu'ont les femmes marginales qui y sont présentées

8. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 50.

9. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1966, 205 p.

10. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op. cit.

11. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, Paris, 1975, 83 min.

12. Marguerite Duras, *India song*, Paris, 2009 [1975], 120 min.

de résister et de demeurer à travers l'absence. Le silence, l'immobilité et la désincarnation sont ici explorés comme des éléments pouvant mener vers un espace transcendant les frontières de la matérialité.

Eftihia Mihelakis et Ariane Audet proposent une lecture philosophique de *La maladie de la mort*¹³. En abordant l'idée d'un féminin apocalyptique, elles tentent de montrer comment le féminin chez Duras se situe au cœur d'un *hors* définition. Indifférente au regard de l'homme, la femme de *La maladie de la mort* engendre la terreur en ce qu'elle brouille les genres (sexuels, grammaticaux, textuels) et se pose passivement en amont de toute personnification genrée; avant toute grammaire, nom, pronom ou identification, elle demeure *hors-différence* de quelques conditions qui lui seraient imposées. Plus encore, la femme se présente sous la forme d'une série « d'états limites », tels que les a définis Blanchot — de la folie à la passivité. Ainsi sacralisée dans son extrême soumission, déployée et performée dans le sacrifice, les auteures proposent que la passivité de la femme donne lieu à une apocalypse qui ne cesse de venir.

Catherine Saint-Pierre se penche sur le motif de l'enfant mort. Bien que ce motif paraisse « morbide », il est paradoxalement un élément créateur dans une grande part de l'œuvre de Duras. Saint-Pierre considère effectivement ici l'enfant mort comme une cellule génératrice qui permet de définir autrement l'amour maternel et les relations mère-enfant dans l'œuvre durassienne. À partir de ses présences les plus significatives dans les écrits de Duras, Saint-Pierre trace cette évolution, ces transformations dans la définition que Duras donne à lire de la relation mère-enfant. Le motif devient ainsi le pilier autour duquel s'organise sa recherche.

13. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 61 p.

Isabelle Thisdale
Université du Québec à Montréal

Détruire, dit-elle.
Ruine et échec
chez Marguerite Duras

Nous proposerons de concevoir l'œuvre de Marguerite Duras comme une œuvre de l'échec; un échec qui serait une condition de génération de l'œuvre. Il n'est donc pas question d'insinuer que l'œuvre durassienne soit manquée : il faut plutôt parler d'une esthétique de l'échec ou encore, plus précisément, d'une esthétique de la ruine, qui serait à la fondation même de l'œuvre : « Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l'image dès le premier regard¹ », écrit Derrida dans ses *Mémoires d'aveugles*. Ce « premier regard » engendrant la ruine est, dans l'œuvre de Duras, le visage même de l'écrivaine et il est longuement décrit dans les premières pages de

1. Jacques Derrida, cité par Marie-Magdeleine Chirol, « Ruine, dégradation et effacement dans *L'amant* de Marguerite Duras », *The French Review*, vol. 68, n° 2, décembre 1994, p. 263.

*L'amant*². Marie-Magdeleine Chirol, qui a aussi construit sa réflexion sur la représentation de la ruine à partir du visage de Duras dans son article « Ruine, dégradation et effacement dans *L'amant* de Marguerite Duras », y observe le travail opéré par la ruine dans ce roman dit autobiographique. Notre réflexion propose, en s'inspirant du travail de Chirol, d'étendre à tout l'univers durassien cette poétique de la ruine, offrant ainsi un survol qui permettra d'en relever la présence et le travail chez Duras. Nous souhaitons ainsi démontrer comment, dans son ensemble, l'œuvre s'est élaborée à partir de ce « motif ruiniste », devenant ainsi le lieu d'une « esthétique nouvelle de la ruine, où le ruiné fait figure d'originel³ ».

Ainsi, si la ruine est origine et non aboutissement, nous suggérons d'emblée d'envisager l'œuvre de Duras non simplement comme œuvre de ruines et de cendres, mais comme œuvre-phénix. L'image de l'oiseau mythique semble s'imposer d'elle-même, puisqu'elle incarne parfaitement le mouvement cyclique inhérent à l'œuvre, permettant au prochain texte d'advenir. Chaque texte met en scène, d'une façon ou d'une autre, ruine, dévastation et échec, et chaque fois, cela permet à l'œuvre suivante de renaître des cendres du texte antérieur. La question d'auto-génération de l'œuvre a été soulevée au sujet de Duras — notamment à propos du Cycle indien et de la Trilogie indochinoise — mais ici, il semble aussi être question de *re*-génération. L'image du phénix renvoie aussi, naturellement, à la mythologie qui imprègne l'œuvre peuplée de Médées grecques et de Trinités bibliques. L'espace-temps mythique dans lequel évoluent ces personnages relève de la tragédie; les récits prennent ainsi place dans un lieu *hors-lieu* et un temps *hors-temps* qui ne peuvent vraisemblablement qu'appartenir au mythe.

Ce survol permettra d'analyser les différentes facettes de l'œuvre qui participent de cette esthétique de la ruine. Nous aborderons ainsi l'œuvre elle-même comme structure ruinée, engendrée dans la

2. Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 142 p.

3. Marie-Magdeleine Chirol, *op. cit.*, p. 263.

crendre et découlant d'une image primitive. Il sera ensuite intéressant d'observer le temps à l'œuvre chez Duras, de la ruine d'une temporalité traditionnelle à la construction d'un temps propre à l'univers durassien. Finalement, nous proposerons une lecture de *L'amant de la Chine du Nord*⁴ comme texte sépulture de l'œuvre.

Dévastation du visage, dégradation de l'œuvre

Le passage de *L'amant* où est décrit le visage de Duras servira ici de prémisse afin d'introduire le concept de structure ruinée :

À dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit⁵.

Ce visage, même s'il est dévasté, est pourtant celui qui traverse le temps sans se déformer outre mesure. C'est celui qui le défie et le reconfigure, redéfinissant les paramètres d'une temporalité chronologique. Le visage a d'abord appelé un vieillissement prématuré, puis il « a vieilli encore, [...] mais relativement moins qu'il n'aurait dû⁶ ». Ce visage que Duras décrit est, à notre sens, à l'image de son œuvre, composée de la même « matière détruite ». C'est justement par sa qualité de matière détruite, dégradée, lacérée, cassée qu'elle arriverait à mettre en scène la ruine. C'est ce qui permettrait de contrôler la destruction

4. Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 246 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention ACN.

5. Marguerite Duras, *L'amant*, *op. cit.*, p. 10.

6. *Ibid.*

pour en tirer le matériau du prochain texte. Ainsi, l'œuvre de Duras ne s'est pas d'abord construite pour ensuite se détruire, au contraire : c'est en tirant son origine de la ruine qu'elle permet la génération. C'est ce qu'affirme Derrida alors qu'il écrit : « Au commencement était la ruine⁷. » En fait, c'est en considérant l'œuvre dans son ensemble qu'il est possible de constater qu'elle s'est construite et reconstruite sur ses propres ruines. Ce que Duras installe, c'est une *mise en ruines* de l'œuvre, une dévastation provoquée qui permet au texte de se régénérer. Il devient alors la ruine sur laquelle le texte ultérieur se posera. Ce texte en devenir ne se contentera pas seulement de se construire sur les ruines du texte précédent : il en réinvestira les fondations ravagées pour les faire siennes et ainsi reconfigurer, dans un autre temps et un autre espace, une image primitive qui serait, finalement, l'origine de cette destruction.

L'image primitive : lumière de l'œuvre

Dans *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Georges Didi-Huberman cite Claudio Parmiggiani, qui affirme qu'il n'y a

[qu']une seule image, une image absolue qui a illuminé toutes les œuvres futures. [...] Les œuvres suivantes sont toutes nées de cette lumière, et elles n'ont été que la vaine tentative d'éclaircir l'énigme que recelait cette image primitive. Ce que, avec le temps, on appelle ensuite le style n'est rien d'autre que cela : la damnation et l'insistance de cet effort répété⁸.

L'image primitive de l'œuvre de Duras est celle du trio, introduite dès *Un barrage contre le Pacifique*⁹. Dans ce texte, la trinité est formée de combinaisons interchangeables. Il y a la mère, Suzanne et Joseph, puis Suzanne, M. Jo et Joseph ou encore, la mère, Suzanne et M. Jo, etc.

7. Jacques Derrida, cité par Marie-Magdeleine Chirol, *op. cit.*, p. 263.

8. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Editions de Minuit, p. 12.

9. Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, 384 p.

Cette trinité, notamment celle formée de Suzanne avec sa mère et son frère, s'avère destructrice, car elle est alimentée par l'excès et la démesure. Dans *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord*, nous retrouvons ce trio formé de Suzanne, du Chinois et d'un tiers qui, encore là, vient s'interposer. Que ce soit le frère aîné ou le petit frère ou même Hélène Lagonnelle ou Thanh, il y a toujours intrusion d'une personne intimement liée à Suzanne. Et ce qui est important de souligner, c'est que ces trios, dans toutes leurs déclinaisons, sont marqués par une passion destructrice qui emporte tout sur son passage, comme le Pacifique avec les barrages de la mère. Cette passion, c'est celle, ravageuse, de l'amour charnel, maternel ou familial, et c'est aussi l'obsession de la possession et du contrôle du corps de l'autre : au moyen de la jouissance chez les amants, par la peur et la douleur dans le cas de la famille. Et surtout, par l'amour, toujours. Laure Adler, biographe de Duras, rapporte les paroles de l'écrivaine sur cet amour morbide qui semble avoir marqué son œuvre :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, [...] je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi, et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi terrible, dans cette histoire commune de mort qui était celle de cette famille [...] ¹⁰.

Cet amour et cette haine contamineront toute l'œuvre, l'infectant de ces trios déviants.

Nous n'avons qu'à penser au triangle du *Ravissement de Lol. V. Stein*, cette dernière souhaitant revivre la scène du bal où elle devient elle-même le tiers de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter. Elle recréera la scène avec Jacques Hold et Tatiana Karl, à répétition, infligeant à son amie d'enfance la souffrance à laquelle elle s'est substituée le soir du ravissement :

Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment. Autrement. Mille fois. Partout.

10. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 49.

Ailleurs. Entre d'autres, des milliers qui, de même que nous, rêve de ce temps, obligatoirement. Ce rêve me contamine¹¹.

Ce rêve de Lol. V. Stein, n'est-ce pas ce qui contaminera par la suite *L'amour*¹², *Le Vice-consul*¹³ et *India song*¹⁴? N'est-ce pas aussi ce qui atteint les couples infiltrés d'un tiers dans *La maladie de la mort*¹⁵ et *L'homme assis dans le couloir*¹⁶ et celui, incestueux et mortifère d'*Agatha*¹⁷? Cependant, ce qui, de ce souhait de la « petite folle¹⁸ » ne se réalise pas, c'est que tout se passe *différemment*. Duras a installé, dès les débuts de l'œuvre, une trinité maudite aux rôles permutables. Et cette trinité hante les textes et tombe à chaque occurrence en ruines, parce que chaque fois, l'énigme ne se résout pas. Le récit, se butant constamment à son échec, cherche cependant une quelconque transcendance, puisqu'il renaît chaque fois des cendres de la destruction. Cette quête constante d'une résolution permet l'engendrement du prochain texte, qui à son tour rejoue cette histoire sans issue. Cependant, il semble que chez Duras, il n'y a aucune possibilité de transcendance. L'énigme dont parle Parmiggiani¹⁹ ne peut être éclairée et résolue. C'est pourquoi, comme le dit le sculpteur, chaque texte sera une « vaine tentative d'éclaircir l'énigme que recelait cette image primitive²⁰ ». Nous nuancerons cependant en précisant que dans le cas de Duras, les tentatives, bien que répétées, ne sont pas vaines puisqu'elles alimentent les ruines qui

11. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol. V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 187. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention RLVS.

12. Marguerite Duras, *L'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971, 131 p.

13. Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard coll. « L'imaginaire », 1977, 224 p.

14. Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 148 p.

15. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 61 p.

16. Marguerite Duras, *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 36 p.

17. Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 71 p.

18. Marguerite Duras, « Le bloc noir », *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 38.

19. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 12.

20. *Ibid.*

permettront au texte suivant d'émerger. Ces tentatives sont justement ce qui permet à l'esthétique ruiniste de fonctionner. L'échec de chaque tentative serait, dans une économie traditionnelle de la destruction, négatif. Cependant, comme le remarque Chirol,

cette esthétique nouvelle de la ruine, où le ruiné fait figure d'originel, est loin d'être perçue comme négativité. Bien au contraire, la dégradation acquiert de nouvelles dimensions positives à partir de sa dévastation même²¹.

La ruine revêt donc des qualités génératrices et positives qui font de la destruction un concept non plus synonyme de finalité, mais bien de renouveau.

Ce renouveau, issu de la ruine et de l'échec, fonctionne vraisemblablement parce que l'œuvre de Duras est dénuée de cynisme. En effet, chaque texte se présente comme une nouvelle tentative dans laquelle sont inscrits l'espoir et le désir d'une résolution. Ainsi, la ruine qui frappe les récits ne condamne pas ces derniers à leur fin, mais donne plutôt lieu à de nouveaux textes. C'est fort d'un espoir toujours renouvelé que le texte, confronté à sa propre ruine, tente sa chance et insuffle au prochain récit le désir d'une reconstruction. De même, le phénix renaît de ses cendres sans cynisme. L'oiseau ne renonce pas à sa renaissance sous prétexte qu'elle finira nécessairement par la cendre et il semble que le cycle ruine / renaissance en place dans l'œuvre s'alimente de cette même énergie : chez Duras, il n'y a pas de renoncement.

Dans cette optique, les *explicit* de certains textes sont tout à fait représentatifs de ce phénomène. La conclusion du *Ravissement de Lol. V. Stein* est à cet égard éloquente : « Le soir tombait lorsque je suis arrivé à l'Hôtel des Bois. Lol nous avait précédés. Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée par notre voyage. » (*RLVS*, p. 191) Ici, le texte propose vraisemblablement que le manège installé par Lol va se poursuivre. Pourtant, quelques pages auparavant, le texte donnait à penser que ce serait différent, la dernière ballade avec Jacques Hold

21. Marie-Magdeleine Chirol, *op. cit.*, p. 263.

laissant entrevoir une résolution. Même Hold semble croire à la fin du manège. Pourtant, Lol est de retour dans le champ de seigle et Tatiana et Jacques dans la chambre de l'hôtel. Duras repositionne ses personnages non pas dans une nouvelle situation d'équilibre, mais bien dans ce qu'ils semblent destinés à vivre, encore. Le pacte de lecture est ainsi brouillé ou, plutôt, faussé, puisque la fin n'est pas une fin en soi. Elle est plutôt l'amorce d'un motif condamné à se répéter sans cesse.

Dans *L'amour*, Duras met littéralement la destruction en scène. Tout juste deux pages avant la fin, elle écrit : « Quelqu'un sort de l'épaisseur du feu et traverse la plage. Derrière lui, S. Thala brûle²². » Et puis, les personnages, dos à S. Thala en cendres « se taisent. Ils surveillent la progression de l'aurore extérieure²³ ». Duras, dans cette convocation floue et déconstruite des personnages du *Ravissement*, reconfigure son propre pacte de lecture et semble offrir au lecteur le choix : en acceptant de continuer la lecture au-delà de *L'amour*, vous assisterez à la renaissance du phénix, dans toute la splendeur des flammes de S. Thala.

Ainsi, *India song*, dans le même esprit, se termine sur le silence le plus complet, sur le néant :

Voix 4

Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour — et puis elle a dû prendre l'allée... (Arrêt.) C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir.

Silence.

Le ventilateur s'arrête.

On reste quelques secondes sur l'arrêt du ventilateur²⁴.

Les textes qui viennent après marquent non seulement l'effacement de l'écriture, annoncé semble-t-il dès *L'amour*, mais aussi la réitération que l'impasse subsiste toujours. C'est ainsi que *La maladie de la mort*

22. Marguerite Duras, *L'amour*, op. cit., p. 129.

23. *Ibid.*, p. 131.

24. Marguerite Duras, *India song*, op. cit., p. 145.

affirme l'impossibilité d'aimer : « Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu²⁵. » Quant à *L'homme assis dans le couloir*, le texte se bute à l'incertitude et à l'ignorance, laissant le lecteur, déjà étourdi par la forme floue du texte, devant la mort en instance : « Je l'ignore, je ne sais rien. Je ne sais pas si elle dort²⁶. » La fin d'*Agatha* — cette pièce de théâtre qui prend place dans un espace entre la vie et la mort — confirme une fois de plus que chez Duras, la chute du texte n'est pas une finalité, mais bien l'annonce d'une prochaine fois :

Lui — Vous partez demain à l'aube.

Elle — Oui.

Lui — Pour toujours n'est-ce pas?

Elle — Oui. Jusqu'à votre arrivée dans les frontières du nouveau continent où rien n'arrivera plus encore une fois que cet amour²⁷.

Ces *explicit* démontrent le procédé qui traverse l'œuvre et qui confère à la ruine et à la destruction leur sens unificateur et fondateur. La fin de *La maladie de la mort* explique à notre sens cette idée. Duras y écrit que l'amour ne peut advenir. Ce que nous pouvons lire, en gardant à l'esprit l'ensemble des textes, c'est qu'il ne peut advenir dans un état sain, « pur ». Car chez Duras, si amour il y a, c'est sous forme de passion dévoratrice, d'amour contaminé et contaminant, d'amour obsessionnel et maléfique. Il y a quelque chose qui n'advient pas dans les textes et qui n'advient jamais. Pourtant, l'histoire se répète et rencontre de nouveau le néant. L'obsession ne se guérit pas. C'est ce qui — nous le supposons — pousse Lol. V. Stein à retourner dans le champ de seigle. (*RLVS*, p. 191)

Un chant d'outre-tombe

Ainsi, lorsque que le frère d'Agatha lui demande si elle part pour toujours, elle répond ce que finalement tous les personnages durassiens

25. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, *op. cit.*, p. 57.

26. Marguerite Duras, *L'homme assis dans le couloir*, *op. cit.*, p. 36.

27. Marguerite Duras, *Agatha*, *op. cit.*, p. 66.

répondraient : « Oui. Jusqu'à votre arrivée dans les frontières du nouveau continent où rien n'arrivera plus encore une fois que cet amour²⁸. » Oui, pour toujours... jusqu'au prochain texte. Dans *Qu'est-ce que le contemporain?*, Giorgio Agamben semble cerner ce qui se passe chez Duras quant à la temporalité : « Celle-ci [l'archéologie] ne nous fait pas remonter à un passé éloigné, mais à ce que nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent. Demeurant non vécu, il est sans cesse happé vers l'origine sans pouvoir jamais la rejoindre²⁹. » C'est ce qui advient dans le texte durassien. Le récit est toujours « happé vers l'origine », vers cet espace où évolue le trio, mais n'atteint rien. À chaque tentative, il effleure cette origine qui permettrait la résolution, mais ne la touche pas. Il semble d'ailleurs que Duras était consciente qu'elle ne rejoindrait jamais cette origine dans l'écriture. Dans *C'est tout*, son dernier livre, Yann Andréa lui demande : « Votre livre préféré absolument? M.D. *Le Barrage, l'enfance*³⁰ », répond-elle. Ce livre, qui est venu au tout début de l'œuvre, est celui qu'elle « préfère absolument » de l'autre côté de celle-ci. C'est peut-être parce qu'elle savait désormais que ce livre est celui qui a engendré tous les autres. C'est de l'amour destructeur de sa famille, de sa relation troublée avec son petit frère, de la haine du frère aîné et de la peur de cette mère folle — des cendres familiales — que naîtra, tel un phénix, une œuvre qui tombe à chaque fois en cendres, afin de mieux se redéployer ensuite. Une œuvre mort-née, portant la maladie de la mort et donnant naissance à des textes mutilés. Comme la mendicante du Gange accouche d'enfants qui se font ronger par les vers, Duras a produit une œuvre déjà vouée à l'échec, mais une œuvre qui dépend de cet échec et qui tire toute sa force de cette ruine.

L'amour présente cette cohabitation de la destruction et de la renaissance. Comme observé plus tôt, le texte se clôt sur S. Thala en flammes : « Quelqu'un sort de l'épaisseur du feu et traverse la plage. Derrière lui, S. Thala brûle³¹ », lit-on peu avant la fin. Le récit se conclut

28. *Ibid.*

29. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Payot Rivages, 2008, p. 35.

30. Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L, 1995, p. 10.

31. Marguerite Duras, *L'amour, op. cit.*, p. 129.

sur une scène réunissant le trio du voyageur, de l'homme et de la femme enceinte (que l'on comprend être Lol. V. Stein). Ici, Duras offre la mort et la naissance : derrière, S. Thala qui s'envole en fumée et dont il ne restera que les ruines, les cendres, littéralement, et vers l'avant, au-delà de la mer, « la progression de l'aurore extérieure³² », le jour nouveau qui se lève. Les trois personnages regardent-ils en silence cette prochaine destination, ce « nouveau continent où rien n'arrivera plus encore une fois que cet amour³³ », comme le dit Agatha à son frère? Peut-être évitent-ils aussi de se retourner, pour ne pas faire face à S. Thala, véritable Sodome. Il semble s'opérer, à partir de *L'amour*, un réel changement dans le traitement de la phrase et dans la structure du texte, qui semble se trouer de plus en plus. Il semble que dès lors, la destruction attaque non seulement le fond du texte, mais en contamine aussi la forme.

Cette contamination pousse les personnages durassiens à se donner rendez-vous dans un espace qui échappe au temps. Dans *Génie du non-lieu* :

Juste retour des cendres, écrit Derrida. Si les choses de l'art commencent souvent aux rebours des choses de la vie, c'est que l'image, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement³⁴.

Et c'est cet état entre la mort et la vie, là où semblent errer Lol, Anne Desbaresdes, la mendicante, et où évoluent Agatha et son frère, ainsi que les trios de *La maladie de la mort* et de *L'homme assis dans le couloir* qui permet de générer l'œuvre, car, sans relâche, cet état met la mémoire en mouvement. Cette réactivation de la mémoire, dans chaque occurrence textuelle, donne l'étrange impression que les personnages partagent une mémoire commune. Il semble que chaque fois que l'histoire se

32. *Ibid.*, p. 131.

33. Marguerite Duras, *Agatha*, *op. cit.*, p. 66.

34. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.

répète, que la scène primitive est mise en place, il y a un sentiment de déjà vu non seulement pour le lecteur, mais aussi pour les personnages. En ce sens, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman parle du concept médiéval du *vestigium* : « Ils essayaient par là d'expliquer comment ce qui est visible devant nous, autour de nous — la nature, les corps — ne devait se voir que comme portant *la trace d'une ressemblance perdue, ruinée*³⁵ ». C'est comme si les personnages portaient cette conscience d'être faits des cendres de quelqu'un d'autre, du temps de quelqu'un d'autre, qu'ils vivent une histoire qui ne leur appartient pas complètement et qu'ils doivent partager avec ceux venus avant eux et ceux qui viendront après. Cependant, jamais ne se pose cette question de la légitimité de la répétition. Les personnages, même s'ils peuvent sembler *manipulés*, répètent la scène originelle avec l'espoir de la résolution. Ils évoluent dans un temps qui leur semble être le présent, alors qu'ils se trouvent en fait dans une brèche temporelle, où la temporalité relèverait *d'autre chose*. Agamben, toujours dans *Qu'est-ce que le contemporain?*, parle du présent comme temps qui « n'est en réalité pas seulement le plus lointain : en aucun cas il ne peut nous rejoindre. Son échine est brisée et nous nous tenons exactement au point de la fracture³⁶ ». Il semble effectivement que les personnages se tiennent au point de cette fracture, dans un lieu en ruine. Et Duras, parce qu'elle plonge le texte dans ce lieu, qu'elle le fait évoluer dans un espace nécessairement voué à la destruction, arrive à faire tenir le texte et à offrir une histoire.

Car il s'avère important de souligner que le lecteur a toujours l'impression de lire une histoire. Et c'est encore là un exemple de cette esthétique du phénix que nous tentons de proposer. Le texte donne l'impression de lire un récit et d'avancer dans celui-ci. Cette illusion tient la route jusqu'à ce que l'on s'attarde au dénouement du texte. Contrairement à la structure narrative traditionnelle, il n'y a pas de retour à une situation d'équilibre après les péripéties, ou si retour il

35. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 14-15.

36. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 25.

y a, il est précaire ou inscrit dans le déchirement. Ainsi, *L'amant* n'est pas bien différent des autres textes en se terminant sur l'amour perdu de l'amant chinois : « Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort³⁷. » Ce roman, qui a joui d'un énorme succès public, se conclut malgré tout sur cet amour déchirant, destructeur et dévastateur, que seule la mort peut résoudre et qui semble être le seul amour possible chez Duras. Même ici, l'écrivaine met en scène cette temporalité qui échappe à la réalité, là où l'amour est synonyme de souffrance. Et c'est parce qu'il y a toutes ces couches de cendres sous-jacentes au roman que l'illusion confond le lecteur. Ceux qui étudient l'œuvre dans son ensemble réalisent cependant que, malgré l'illusion du roman autobiographique, *L'amant* n'est pas si éloigné du *Ravissement* ou même de *L'homme assis dans le couloir*.

Le texte ferait donc à chaque fois non pas seulement table rase de l'histoire, mais aussi table rase du temps. Et c'est parce que l'œuvre est née détruite qu'elle peut ainsi manipuler le temps et l'espace : ce temps qui existe effectivement dans la ruine, « dans la fracture », comme le dit Agamben. Et l'œuvre « fait de cette fracture le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations³⁸ ». C'est donc dire qu'à chaque rencontre, qu'à chaque nouveau texte, sont présents les personnages d'avant et même, d'une certaine façon, ceux qui viendront après.

L'œuvre sépulture

Si *Un barrage contre le Pacifique* est l'origine de l'œuvre, la mise en place de l'image primitive et des premiers décombres, la mère de l'œuvre — autant au sens où il est celui qui enclenche son engendrement qu'au sens où c'est littéralement le roman de la mère de Duras (et l'on constate que chez Duras, la figure de la mère est génératrice de l'écriture) — nous dirons dans ce cas que *L'amant de la Chine du Nord*

37. Marguerite Duras, *L'amant*, *op. cit.*, p. 142.

38. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 38.

est le tombeau de l'œuvre, le livre ultime de la destruction, une œuvre sépulture. Le roman est à notre avis la fracture finale où Duras donne rendez-vous à tous les temps et à toutes les générations. C'est bien sûr l'occasion de raconter de nouveau l'histoire de l'amant chinois, en réponse au film de Jean-Jacques Annaud, et qui renvoie directement à *L'amant*. Duras écrit d'ailleurs : « Pour elle, l'enfant, ce "rendez-vous de rencontre", dans cet endroit de la ville, était toujours resté comme étant celui du commencement de leur histoire, celui par lequel ils étaient devenus les amants des livres qu'elle avait écrits. » (ACN, p. 62) Déjà, elle insère dans le roman sa posture d'écrivaine et la présence de l'œuvre accomplie.

C'est aussi le lieu d'un dernier passage pour plusieurs personnages de l'œuvre. Par exemple, on y évoque Lol et Tatiana Karl : « De cet endroit couvert arrivent les voix des deux jeunes filles amies et un air de danse. Il vient d'un phonographe posé par terre. [...] Elles sont belles, elles ont oublié qu'elles le savent déjà. Elles dansent. » (ACN, p. 65) Cette scène rappelle l'incipit du *Ravissement* : « Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. [...] Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait. » (RLVS, p. 11) Cela ramène aussi Hélène Lagonnelle, qui était déjà présente dans *L'amant*. Elle parle aussi de A.M.S et, par le personnage de l'enfant, raconte la vie de cette femme qu'elle n'a pas connue. Cette femme, qui était un souvenir, est devenue, selon Duras elle-même, la femme ultime de l'œuvre. Ici, en la racontant, en racontant comment « elle va faire l'amour avec ses chauffeurs aussi bien qu'avec les princes » (ACN, p. 50), elle dit d'Anne-Marie Stretter ce qu'elle ne saura elle-même que beaucoup plus tard, en tant qu'écrivaine. Duras propose donc un brouillage, une identité amalgamée tissée de ses souvenirs d'enfant et d'écrivaine.

Les personnages se succèdent : il y a la mendicante, présente, encore une fois. Et ce qui est extrêmement intéressant dans ce cas, c'est que le livre (dont les toutes dernières pages sont consacrées à des notes pour un possible film) termine sur la ritournelle de cette femme qui porte la mort pour lui donner la vie, sans cesse : « Des chants vietnamiens

seraient chantés (plusieurs fois pour qu'on les retienne), ils ne seraient pas traduits. De même que dans *India song* le chant laotien de la mendicante n'a jamais été traduit. » (ACN, p. 246) Duras ferme ainsi son œuvre-tombeau sur la figure qui, à notre sens, représente le mieux la destruction et la génération cyclique qui opère dans l'œuvre : la cohabitation dans un même corps de la vie et de la mort. C'est le chant de la « vieille jeune fille » sans âge qui clôt le livre de la destruction qu'est *L'amant de la Chine du Nord*.

La destruction atteint le récit, certes, mais aussi sa structure puisque, à l'instar du « texte-théâtre-film » qu'est *India song*, Duras annonce au début de *L'amant de la Chine du Nord* que « c'est un livre, c'est un film, c'est la nuit » (ACN, p.17) et nous dit qu'en écrivant ce livre hybride, elle est « redevenue un écrivain de roman » (ACN, p. 12). En affirmant cela et en posant son texte comme tout sauf un roman, ne nous dit-elle pas d'une certaine façon qu'elle n'a jamais écrit que des romans qui en fait, n'en sont pas? Elle propose peut-être, avec ce livre aux allures de scénario qui est truffé de notes biographiques et d'indications de mise en scène, qu'elle n'a jamais écrit de roman au sens où la critique l'entend, au sens où le lectorat pourrait l'entendre. Elle dirait donc ceci de toute son œuvre : qu'elle a écrit une œuvre qui était *autre chose*, et ce, dès le *Barrage* où elle utilise les techniques du roman américain pour mettre en scène un univers qui n'a rien du roman à grands déploiements. Dès les débuts, elle nous dupe. *L'amant de la Chine du Nord* est d'ailleurs le meilleur film de *L'amant* qui pouvait être fait. Pourtant, jamais il ne sera tourné. Duras montre ainsi qu'elle peut faire du cinéma sans en faire, que le livre est aussi un lieu de contamination par les autres genres.

Voici une hypothèse qui relève de l'intuition : si *L'amant de la Chine du Nord* est un livre-sépulture, nous osons avancer que l'image primitive mise en place dans *Un barrage contre le Pacifique* — le trio donc — est ici réuni dans la seule figure de l'enfant, car dans *L'amant de la Chine du Nord*, l'enfant semble échapper au genre. Par le chapeau d'homme et les vêtements de la mère, et par l'insistance de Duras sur le corps encore juvénile de la fille : « Il caresse mais à peine le corps encore maigre. Les seins d'enfant, le ventre » (ACN, p. 48), elle se retrouve

dans un état autre que celui de l'homme ou de la femme. L'enfant est en fait le tiers qui viendrait briser la binarité du couple homme-femme. Il est à la fois masculin et féminin et tout comme il est cet être pas tout à fait formé, entre les deux. Il est ce tiers qui vient briser le couple dans les textes. Pour le texte ultime, Duras a réuni en un même corps le trio contaminateur de son œuvre.

Ultimement, la mer

Ainsi, en considérant *Un barrage contre le Pacifique* à la fois comme le livre-mère et le livre de la mère, il est essentiel de souligner que *L'amant de la Chine du Nord* (outre les notes pour le cinéma) se clôt sur la mer qui engloutit : « La musique avait envahi le paquebot arrêté, la mer, l'enfant, aussi bien l'enfant vivant qui jouait au piano que celui qui se tenait les yeux fermés, immobile, suspendu dans les eaux lourdes des zones profondes de la mer. » (ACN, p. 240) Duras laisse le lecteur sur l'image d'une mer meurtrière, celle qui déjà dans le *Barrage*, affamait en inondant les rizières. Il est d'autant plus intéressant de noter l'opposition entre l'enfant vivant et l'enfant mort que donne à voir ce même passage. Cette dialectique renvoie ultimement à la mendicante errant dans les eaux du Gange qui, à la fois mère et enfant, donne vie à des êtres qui portent dès leur arrivée au monde la marque d'une mort presque certaine.

Il nous semble impossible de faire autrement que de laisser le dernier mot à Duras qui, au début de son œuvre a écrit *Détruire, dit-elle*. N'est-ce pas ce qu'il convient de dire pour résumer cette esthétique de la ruine traversant son œuvre? Chez Duras, on dit *détruire* comme on dirait *écrire*. Détruire pour mieux reconstruire. Tomber en cendres et renaître de celles-ci, comme le phénix, maître d'un temps mythique, un temps véritablement *hors* du temps. À chaque fois, se tenir sur les ruines et dire, à l'instar du narrateur de *L'amant de la Chine du Nord* : « L'histoire est déjà là, déjà inévitable, celle d'un amour aveuglant, toujours à venir, jamais oublié. » (ACN, p. 152) Et cette histoire, celle d'une trinité déchue et vouée à la douleur se répète toujours, parce qu'il

n'y a pas de possibilité de transcendance chez Duras. Dans *L'amitié*, Blanchot écrit :

Détruire. Comme cela retentit : doucement, tendrement, absolument. Un mot — infinitif marqué par l'infini — sans sujet; une œuvre — la destruction — qui s'accomplit par le mot même : rien que notre connaissance puisse ressaisir, surtout si elle attend les possibilités d'actions. C'est comme une clarté au cœur; un secret soudain. Il nous est confié, afin que, se détruisant, il nous détruise pour un avenir à jamais séparé de tout présent³⁹.

Cette citation de Maurice Blanchot en quatrième de couverture d'une édition de *Détruire dit-elle* semble cerner ce que nous avons tenté de relever : la destruction, marquée par l'infini, nous sépare de tout présent pour nous emporter dans un temps *extra*-terrestre, une temporalité qui inonde les décombres et qui permet de faire retentir la destruction dans sa qualité génératrice. Dans ces décombres retentiraient sans doute aussi le chant de la mendiante, non traduit, et le silence particulier à l'œuvre de Duras, celui que l'on garde, c'est vrai, comme un secret.

39. Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2007, p. 143. Maurice Blanchot est cité en quatrième de couverture.

« La musique, mon amour... ».
Écrire l'absence de la musique dans
le défaut des mots

A plusieurs reprises, et plus particulièrement vers la fin de sa vie, Marguerite Duras parlera de la musique et de sa relation avec l'écriture :

J'aimais la musique avant tout [...]. Plus que tout. C'est pour ça que j'écris des livres. J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence. Je crois que c'est quelque chose comme ça. Mais la musique l'a toujours emporté complètement. Mais j'ai raté toutes mes études de musique. On rate toujours quelque chose. J'ai raté la musique¹.

De même, dans *Écrire* : « Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit de livres. Mais je n'en suis pas sûre². »

1. Entretien avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, diffusé le 14 octobre 2003, France 2, 65 min.

2. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 19.

Cet aveu tardif, tantôt affirmatif tantôt hésitant (« je n'en suis pas sûre », écrit-elle) donne à la musique une place importante, voire essentielle, et situe l'écriture à mi-chemin entre musique et silence. On y entend aussi le goût d'un regret : mais n'est-ce pas là un de ces *désastres* durassiens, de ceux qui ont permis à l'écriture de surgir dans son impossibilité même? Du film réalisé à partir du texte du *Navire Night*, Duras dira en effet, de manière singulière, qu'elle parvint à atteindre « l'impossibilité de filmer », tournant alors « le désastre du film³ ». Là se tenait, dit-elle, la véritable histoire du *Navire Night*. Écrire dans l'absence de musique, rater la musique, écrire dans la nuit de la musique, sans tenter de l'éclairer, n'est-ce pas, au fond, le seul moyen de l'atteindre?

Dans le *Navire Night*, ce texte d'encre, de nuit et de jouissance aveugle, réinterprétation du mythe orphique où regarder équivaut à perdre⁴, c'est par l'absence de lumière que le désir peut advenir : « La lumière dans la chambre des amants je crois qu'il ne fallait pas la faire⁵ », écrit Marguerite Duras. Peut-être a-t-elle souhaité, de la même manière, préserver l'impossibilité de la musique, son obscurité. Amy Flammer, violoniste qui a écrit ou interprété nombre de musiques des films de Marguerite Duras — dont celle du *Navire Night* — disait d'elle ceci :

En amour comme ailleurs, les choses ne l'intéressait que si elles étaient impossibles. Et pour que les choses restent impossibles, il ne fallait pas trop les connaître. Il fallait qu'elles restent obscures pour demeurer magiques, sacrées⁶.

3. Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Gallimard, Paris, coll. « Folio », 1993 [1986], p. 13.

4. Tout le texte se tient dans cette tension de l'interdit du regard, rappelant l'injonction faite à Orphée revenant des enfers avec Eurydice. Lorsque l'homme reçoit les photographies, l'histoire et le désir cesse, et il perd cette femme : « Le désir est mort, tué par une image » (*ibid.*, p. 45).

5. *Ibid.*, p. 10.

6. Amy Flammer, « Elle était musicienne », Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère [dir.], *Cahier de l'Herne n° 86. Marguerite Duras*, Paris, Editions de l'Herne, 2005, p. 290.

Dans les textes de Marguerite Duras, la musique pourrait bien être une de ces impossibilités obscures, tenue soigneusement à distance alors même que son ombre n'en finit pas d'irriguer les textes et d'habiter les œuvres cinématographiques : car si les œuvres de Duras sont souvent abordées du point de vue du regard, il ne faudrait pas négliger l'importance non seulement de la musique, mais aussi de l'univers sonore dans ses textes et dans son cinéma. Outre le « désastre » *Navire Night*, nous pourrions aussi évoquer *Son nom de Venise dans Calcutta désert*⁷, où la bande-son d'*India Song*⁸ se déroule sur fond de palais en ruines (le palais Rothschild à Boulogne). Et, encore plus radicale, l'expérience-limite de *L'Homme Atlantique*⁹ qui, peu à peu, éteint l'image pour faire résonner le texte seul.

Cependant, sans exclure les films de Duras, nous arpenterons davantage les territoires de ses livres, car c'est bien là que peut se jouer la présence / absence de la musique. Car au final, si l'art sonore est toujours absent au sens propre dans le silence des pages, c'est au langage et à lui seul que revient la charge de faire advenir la musique — que ce soit sous la forme d'une référence, d'une métaphore, voire de la restitution de l'expérience musicale en tant que telle, dans cette béance qu'elle est capable d'ouvrir dans un sujet, dans le visible, dans le langage. La littérature, à défaut de faire advenir la musique, cherche à l'articuler au risque d'être confrontée à ses propres limites.

Or, la musique touche à un questionnement central dans l'œuvre de Duras : situant ses livres entre la musique et le silence, elle les positionne par là même dans un espace qu'elle qualifie elle-même de « difficile » : d'un côté comme de l'autre, c'est le langage et le sens qui s'éteignent. D'un côté, l'extinction des mots (*le silence*), de l'autre, les limites du langage (*la musique*) — des deux côtés, la mise en cause de la possibilité même d'écrire.

7. Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, France, 1976, 120 min.

8. Marguerite Duras, *India Song*, France, 1975, 120 min.

9. Marguerite Duras, *L'Homme Atlantique*, France, 1981, 45 min.

C'est pourtant bien ce que semble rechercher Marguerite Duras : de plus en plus, à partir de *Moderato Cantabile*¹⁰, les textes s'engagent vers le silence. On a souvent commenté le « style » durassien, son usage des blancs typographiques, sa propension à dépeupler le texte, à tendre vers l'informulable. Duras dit elle-même que « les blancs [dans le texte] apparaissent sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe¹¹ », reconnaissant là sa propension à tendre vers ce qui questionne les règles instituées — syntaxiques, mais aussi sémantiques — d'un langage commun à tous. Or, la musique questionne aussi le langage et le prend en défaut. Roland Barthes qualifiait même la musique de « folie », en comparant le musicien et l'écrivain :

Dans la musique, *champ de signifiante et non système de signes*, le référent est inoubliable, car le référent, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant. Ce passage — cette transgression — fait de la musique une folie : non seulement la musique de Schumann, mais toute musique. Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens)¹².

La musique, cette folie? N'est-ce pas plutôt l'écriture? Écoutons plutôt Duras, dans *Les parleuses* : « *Seuls les fous écrivent complètement*¹³ »; ou dans *Écrire*, où elle parle de « folie de l'écriture¹⁴ » : « [I]l y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire¹⁵. » Gilles Deleuze aurait parlé, à ce sujet, d'entraîner « la langue hors de ses sillons coutumiers », de la faire « *délirer*¹⁶ ».

10. Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 164 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MC*.

11. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 12.

12. Roland Barthes, « Rasch », *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], p. 273.

13. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 50.

14. Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 24.

15. *Ibid.*, p. 52.

16. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

Ainsi, nous chercherons à éclairer, entre autres, ce paradoxe : comment la musique, absente en tant que telle dans l'écriture qui ne pourra jamais, au sens propre, la donner à entendre, peut-elle à ce point déborder dans les œuvres de Marguerite Duras? Mais avant d'aller plus loin, reprenons l'histoire — la fiction? — durassienne à ses commencements.

Marguerite Duras et la musique

Au commencement, l'Indochine, et la ville de Saïgon. La mère pianiste à l'Eden Cinéma, au centre de la mythologie familiale : Marguerite Duras lui attribue cette profession dans *Le Barrage contre le Pacifique*¹⁷, mais aussi son adaptation théâtrale, *L'Eden Cinéma*¹⁸. On retrouve d'ailleurs la figure d'une mère pianiste dans *L'Amant de la Chine du Nord* : « La musique, c'est la mère, une Madame française, qui joue du piano dans la pièce attenante¹⁹. » Ceci relève sans doute de ce que Freud nommait le « roman familial²⁰ », soit cette construction fantasmatique d'une filiation rêvée, dont la mère est une des figures centrales dans les premiers romans de Duras.

Sortant de la fiction familiale, on pourra rappeler que Duras pratiquait effectivement le piano : dans un documentaire qui lui est consacré (*Les lieux de Marguerite Duras*²¹), on la voit se mettre au clavier et jouer. Le violoniste Amy Flammer tempère toutefois cette pratique de la musique :

La musique, Marguerite Duras en parlait énormément, mais elle ne la connaissait pas. Elle ne savait pas jouer du piano. Elle ne lisait pas vraiment la musique. Les petits morceaux

17. Marguerite Duras, *Le Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950, 319 p.

18. Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, Compagnie Renaud-Barrault, Théâtre d'Orsay, 1977.

19. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 13.

20. Sur cette question, voir notamment Lia Van De Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1995, 214 p.

21. Marguerite Duras et Michèle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, DVD-Vidéo, Paris, Gallimard, coll. « Les grands entretiens », 2009, 105 min.

qu'elle jouait, on en parlait comme des choses très anciennes, acquises depuis très longtemps, et qu'elle restituait éternellement. Les interprètes, les différentes versions, ça ne l'intéressait pas. Elle percevait des choses en écoutant, elle en parlait avec des mots qui n'avaient rien à voir avec la musique mais elle disait des choses qui étaient justes²².

Amy Flammer souligne cependant la qualité de son *écoute* : elle « avait une oreille. Un sens du son. De la qualité des sons²³. » Primat de l'écoute, donc, sur la pratique, et prédominance de la ritournelle — marquée par la répétition, la simplicité et le retour — sur la musique dite « savante ».

Dans les œuvres également, les figures de musiciens sont nombreuses : Anne-Marie Stretter est pianiste dans *Le vice-consul*²⁴, le mari de Lol. V. Stein est violoniste, les enfants de *Moderato Cantabile* et de *Nathalie Granger* apprennent le piano. Marguerite Duras fait souvent référence à des œuvres musicales réelles ou fictives dans ses textes : dans *India Song*, il s'agit de la 14^e variation sur un thème de Diabelli de Beethoven; Schubert, joué par Anne-Marie Stretter dans *Le vice-consul*, où l'on trouve aussi plusieurs mentions d'un air nommé *Indiana's Song*; la *Sonatine* de Diabelli dans *Moderato Cantabile*, une valse de Brahms dans *Agatha...* De manière générale, il s'agit souvent du répertoire pour piano, avec une prédominance de certains compositeurs (Beethoven, Schubert). On trouvera également dans ses films cet arrière-plan musical : présence du piano avec des mélodies composées par Carlos d'Alessio dans *India Song*, influences de la musique juive et baroque dans la bande-son du *Navire Night* (Duras aimait beaucoup Bach, ainsi que la musique issue de la culture juive²⁵). Dans ce répertoire pour piano,

22. Amy Flammer, *op. cit.*, p. 290.

23. *Ibid.*

24. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1966, 205 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention VC.

25. La musique du *Navire Night* a été composée par Amy Flammer. De même, la musique de Césarée, dans laquelle on peut percevoir nettement les influences juives et yiddish. Voir Gabriel Jacobs et Catherine Rodgers, « Par-delà l'ancien et le moderne : l'intertextualité visuelle et musicale de Césarée », Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice [dir.], *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, 316 p.

on distingue nettement une présence de morceaux issus du répertoire d'étude, de celui qui est destiné à délier les doigts des petits pianistes : la *Sonatine* de Diabelli dans *Moderato Cantabile* en fait partie, mais aussi l'étude de Czerny jouée par la petite fille dans *Nathalie Granger*²⁶. D'ailleurs, dans ces deux textes, l'hésitation dans l'interprétation des jeunes interprètes est soulignée, que ce soit la « maladresse » (*MC*, p. 80) avec laquelle le petit garçon joue la sonatine ou encore les sept notes « mal jouées » (*NG*, p. 27) par Nathalie.

Cette musique de piano, si présente dans les œuvres de Duras, peut donc être rattachée à la mythologie familiale, au moment de l'apprentissage du piano, à l'enfance, à la mémoire de l'enfance. La pratique même de Duras, telle que la rapporte Amy Flammer, tend en ce sens : elle joue des petits morceaux, « des choses très anciennes, acquises depuis très longtemps », qu'elle restitue « éternellement », comme si le corps avait gardé la mémoire de ces mélodies simples et anciennes charriées par le passé. Ces mélodies qui font retour, qui affleurent sur le bout des doigts comme elles pourraient affleurer sur le bout des lèvres ressemblent beaucoup à ce que le psychanalyste Theodor Reik, proche de Freud, appelait *the haunted melody*, la mélodie qui hante, soit ces ritournelles obsédantes qui ne vous lâchent plus et reviennent sans cesse en mémoire. Reik les décrivait ainsi :

Ces mélodies qui semblent refuser de nous quitter sont l'expression d'un pouvoir dominateur à l'œuvre chez celui en qui elles sonnent et résonnent. Il n'y a pas alors de mélodie de l'heure ou du jour. Elles sont pour ainsi dire la mélodie vitale de l'individu²⁷.

Pour Theodor Reik, ces mélodies revenantes, tels des fantômes venant nous hanter, sont des expressions de l'inconscient, traduisant l'histoire secrète de nos pulsions : « l'intangible, s'il est invisible et intouchable,

26. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, 194 p. Désormais, les références à *Nathalie Granger* seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention NG.

27. Theodor Reik, *Écrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1989, p. 40.

reste par contre audible²⁸ ». Il faut donc savoir les *écouter*, car elles font signe du côté du pré-verbal et des affects, soit de l'absence de langage et des pulsions. La présence de ces ritournelles est encore plus manifeste dans les récits de Duras. Par exemple, *Indiana's Song*, véritable leitmotiv du *vice-consul* (où la mélodie est nommée « *India Song* ») et d'*India Song*, vient d'une mémoire ancienne :

Une voix atténuée demande encore, dans le jardin : lorsque ce monsieur est là, entendez-vous de la musique jouée au piano? Des gammes? Un air joué maladroitement, d'une seule main? Une très vieille voix répond qu'autrefois, oui, avec un doigt, un enfant jouait comme *Indiana's Song*. (VC, p. 34)

Or cet air singulier, qui semble concentrer en lui nombre de traits de la musique selon Duras (le piano, le jeu maladroit d'un enfant, la mélodie ancienne) est aussi ce qui va porter, dans *Le vice-consul* et *India Song*, la folie du vice-consul — il le sifflera tout au long du récit — ainsi que la douleur des Indes. *Indiana's Song* est la mémoire de Lahore : « L'air d'*Indiana's Song* lacère la mémoire de l'acte solitaire, obscur, abominable » (VC, p. 103), celui du vice-consul tirant sur les lépreux. De même, le chant de la mendiante va dire la folie de ce corps, son histoire d'épouvante, la faim, la marche interminable jusqu'à Calcutta. La musique — ici, jamais décrite en tant que telle — semble contenir en elle ce que porte la mendiante selon le vice-consul : « la mort dans une vie en cours [...] mais qui ne vous rejoindrait jamais » (VC, p. 174).

Se tenir sur le bord du langage

Si la musique semble faire signe du côté de l'enfance, ce n'est nullement par hasard. C'est que l'enfant est, étymologiquement, *infans*, celui qui ne parle pas, qui se tient encore dans l'absence du langage. Dans *Le vice-consul* et dans *India Song*, la mendiante se tient elle aussi du côté de cet univers a-verbal, fait de folie, de sauvagerie et d'errance. Dans le salon d'Anne-Marie Stretter, et pour Peter Morgan et Charles Rossett, le chant de la mendiante se confond d'ailleurs avec l'univers des Indes, voire avec les cris du vice-consul :

28. *Ibid.*, p. 38.

Ils écoutent, ce ne sont pas des cris, c'est un chant de femme, ça vient du boulevard. A bien écouter on doit crier aussi mais beaucoup plus loin, bien au-delà du boulevard où devrait se trouver encore le vice-consul. À bien écouter tout crie doucement mais loin, de l'autre côté du Gange. (VC, p. 151)

Le cri, le chant — soit l'inarticulé — sont la voix des Indes, de cette altérité, cette folie des Indes où tout « crie doucement. » À noter que, souvent chez Marguerite Duras, la musique et l'univers sonore ont les mêmes caractéristiques, la musique n'étant que la face, pourrait-on dire, domestiquée d'une violence bien plus sourde.

Cet aspect se révèle plus particulièrement dans *Moderato Cantabile* et dans *Nathalie Granger*, des récits où l'enfant et la musique occupent une place importante, voire centrale. Dans *Moderato Cantabile*, la petite *Sonatine* jouée par l'enfant est une pièce d'étude à la structure mélodique simple, qui n'apparaît nullement comme une musique bouleversante. Pourtant, voici comment elle est décrite dans le récit : « [Anne Desbaresdes] écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. » (MC, p. 78) Puis, plus loin :

La sonatine résonna encore, portée par une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur la mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent. (*ibid.*)

Autrement dit, cette petite musique modérée et chantante est soudainement dotée d'une dimension archaïque (elle vient du « tréfonds des âges »), infernale et sauvage. L'enfant musicien devient un « barbare » qui fait advenir une musique qui vient manifestement de plus loin que lui-même. Il y a également là une sorte de *folie* dans l'amour maternel qui se révèle *via* la musique.

Pourtant, à y être bien attentif, c'est par la musique, et par le monde sonore que *Moderato Cantabile* transmet violence et transgression, qui sont sous-jacentes dans le récit. Il y a ce qu'on voit — c'est à dire rien, si ce n'est d'infimes indices de violence, sous le masque de la bonne société bourgeoise à laquelle appartient Anne Desbaresdes — et ce qu'on entend — et c'est sans doute là que se joue l'*irreprésentable*

du récit, soit le meurtre initial. « 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. » (*MC*, p. 12) Musique et meurtre sont ainsi indissolublement liés, que ce soit de manière directe (le meurtre sur fond de leçon de piano) ou indirecte : le prétexte des leçons de piano permet à Anne de se rendre au café où le meurtre a eu lieu, pour rencontrer Chauvin. La manière dont est vécue l'expérience musicale est tout aussi parlante : « [Anne Desbaresdes] manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. » (*MC*, p. 78) De même, à la page suivante, toujours au sujet du jeu musical de l'enfant : « De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. » (*MC*, p. 79) L'expérience musicale dépasse, là encore, le cadre de la petite sonatine : la musique prend possession des êtres comme la passion avait pris possession du couple d'amants du début du récit, conduisant à la mort. Autrement dit, la musique déborde : elle « submerge », elle « coule » et elle provoque un véritable rapt (ou *ravissement*, pour employer un terme plus « durassien ») des personnages. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Dans un autre texte plus tardif, *Nathalie Granger*, issu d'un film, on retrouve la figure de l'enfant : cette fois-ci, c'est une petite fille, associée à la musique. Là encore, l'enfant porte en elle quelque chose d'indicible, d'illisible, voire d'archaïque : Nathalie est une enfant violente, qui doit être envoyée à la pension Datkin pour être soignée (*NG*, p. 79). Comme dans *Moderato Cantabile*, le texte s'ouvre sur un crime, entendu à la radio — des enfants tueurs ont assassiné sans raison dans les Yvelines — et l'enfant, Nathalie, apprend le piano avec des morceaux d'étude²⁹. La véritable violence est absente et du film et du récit. Elle n'est pas *vue*, mais elle est *entendue*, comme le précise Marguerite Duras dans sa note pour la presse :

La musique est ici nommée, évoquée. Elle est entendue. On joue du piano, des enfants font des gammes. La musique dite du film est indigente. Fausses notes. Tant pis, les enfants

29. Nathalie joue des études de Czerny, autre compositeur connu des petits pianistes.

font des fausses notes, elles existent, et le cinéma est tenu de les prendre aussi bien que les notes justes des auditoriums.

Mais la musique est là, à travers les fausses notes, puissante, monstre qui règne sur le film. Elle est partout, à tout instant, silencieuse ou bruyante. Elle règle la circulation et l'enchaînement des thèmes. (*NG*, p. 95)

Ensuite, le rôle de la musique — à savoir, faire entendre la violence qui est absente en tant que telle — est précisé : « La violence, ici, c'est la musique qui la dit, plus que les paroles, les actes. » (*ibid.*)

Gardons à l'esprit que le texte *Nathalie Granger* est un scénario³⁰, et que cette note d'intention évoque la musique — bien réelle, et audible — du film *Nathalie Granger*. Cependant, cette note est intéressante dans la mesure où elle témoigne d'une conception de la musique selon Duras : malgré les fausses notes, malgré le jeu enfantin maladroit, et même malgré le silence, la musique *est*. Au-delà des partitions, au-delà des morceaux mal joués, au-delà même de sa réalisation audible et donc de sa présence, la musique est ce monstre qui déborde toujours. Car, alors que le film offre justement la possibilité d'une musique audible, c'est à travers un plan sur les partitions de Schubert, de Mozart, de Bach — moment où la musique est *muette*, ou *absente* — que Duras montre son débordement : « la musique remplit l'écran. Accumulation d'écriture noire. » (*NG*, p. 71) En ce sens, et comme le note Midori Ogawa dans son étude sur la musique dans l'œuvre de Marguerite Duras³¹, on voit apparaître dans cette approche de la musique la conception Romantique de « musique absolue » (*Absolute Musik*) : soit la musique entendue

30. Avec tout ce que cela implique d'ambiguïté dans l'œuvre de Duras. Il est difficile, en effet, de ne pas considérer *India Song*, *Nathalie Granger* ou encore le *Navire Night* comme des textes en tant que tel. Pourtant, tous ont fait l'objet de réalisations cinématographiques : ce ne sont pourtant pas de simples scénarios. C'est donc pour cette raison qu'il nous paraît opportun d'aborder *Nathalie Granger* aussi du point de vue du texte seul. D'ailleurs, le texte (postérieur au film) fait apparaître de manière plus évidente certaines intentions du film.

31. Sa réflexion va comme suit : « La musique, qui inspire de la peur à l'écrivain, se trouve alors attachée à l'absolu, à la mort et à l'éternité, en se fixant comme l'un des axes du système dialectique qui sous-tend l'imaginaire de Duras. » (Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2002, p. 9.)

comme langage au-delà du langage, ou monde au-delà du monde³². Ainsi, même dans son absence, même dans cet étouffoir sonore que constitue la page, l'évocation de la musique permet, pourrait-on avancer, de rendre sensible son possible débordement.

Enfin, dans *Moderato Cantabile*, on peut observer un passage où syntaxe et grammaire vacillent, comme si cet « inconnu » qui submerge le cœur à l'audition de la musique submergeait subrepticement et fugitivement le langage. La trace en est infime dans le texte, et tient en une réplique : « Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où? ». « En allé où? » témoigne d'une absence soudaine de l'enfant, comme s'il était saisi par la musique et mené en un lieu connu de lui seul. Le tremblement soudain du sens du texte et le vacillement de l'énonciation (*Qui parle, ici? Qu'est-ce qui parle?*) apparaissent comme surprenants, dans un récit qui respecte pourtant, à la différence des textes plus tardifs de Duras, des codes narratifs, sémantiques et syntaxiques somme toute assez conventionnels — en surface, du moins. Nous risquons l'hypothèse que cette formule pourrait signifier ce que l'anodin « modéré et chantant » ne contient pas, à savoir la capacité de la musique à prendre le langage en défaut, voire à ouvrir une béance dans le sujet. Or, Lol V. Stein sera elle aussi décrite de cette manière, avec la même formule, pour évoquer son étrangeté au monde et cette forme de distance qui la caractérise avant même l'épisode du bal : « Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant³³. » Et, dans *C'est tout*, dernier livre de Duras où le langage se raréfie, et semble s'éteindre, l'écrivain se caractérise avec la même formule : « Une intelligence en allée de soi. / Comme évadée³⁴. »

Ce lieu, cet état de « l'en allé³⁵ », peut donc être défini comme un état d'absence soudaine, proche de ce « ravissement » vécu par Lol V. Stein,

32. Cette idée de « musique absolue » est théorisée dans un essai célèbre de Carl Dalhaus. Voir Carl Dalhaus, *L'idée de la musique absolue. Une idée de la musique romantique*, Genève, Contrechamp, 1997.

33. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 13.

34. Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1995, 54 p.

35. À ce sujet, voir l'essai de Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2008, 147 p.

cette absence à soi proche de la folie, hors langage, hors de soi, qui tend, *in fine*, vers l'extinction du sujet lui-même — car tel est bien ce qui se dégage de manière poignante dans *C'est tout*, écrit dans l'effroi de se sentir disparaître. C'est aussi un état, souhaiterions-nous avancer, très proche de ce que peut induire l'écoute musicale.

L'écoute musicale comme ravissement

Nous rappelions plus avant l'importance de l'écoute et de l'univers sonore en général dans les œuvres de Duras, qu'il s'agisse de texte ou de cinéma. Dans le *Navire Night* par exemple, voir est même frappé d'interdit, comme dans le mythe orphique : l'obscurité est posée comme condition du désir. Dans *Le vice-consul*, l'origine du désir de Michael Richard³⁶ pour Anne-Marie Stretter, mais aussi la raison de sa présence en Inde, c'est encore l'écoute d'une musique...

Avant de connaître Anne-Marie, dit Michael Richard, je l'entendais jouer sur le boulevard; ça m'intriguait beaucoup, je ne savais pas qui elle était, j'étais venu en touriste à Calcutta, je me souviens, je ne tenais pas du tout le coup... je voulais repartir dès le premier jour et... c'est elle, cette musique que j'entendais qui fait que je suis resté — que... j'ai pu rester à Calcutta... (VC, p. 187)

On sait que Marguerite Duras racontera avoir connu, de loin, la femme qui lui a inspiré Anne-Marie Stretter, à Vinh-Long, en Cochinchine. Cette femme était, dit-elle, « exactement comme ce qu'[elle a] dit » : « étrange, musicienne, rousse... elle avait les yeux clairs ». Son amant s'était suicidé pour elle, raconte-t-elle encore, ajoutant : « J'ai vu cette femme comme une donneuse de mort³⁷. » Anne-Marie Stretter a souvent été analysée comme le type même de la femme fatale, dangereuse et séductrice. Cependant, sa qualité de musicienne, sa « grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort³⁸ » la rapproche encore

36. Devenu Michael Richardson dans *Le ravissement de Lol. V. Stein*.

37. Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 65.

38. C'est ainsi qu'elle est décrite dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 15).

plus des Sirènes, ces femmes mi-humaines mi-rapaces qui séduisaient les hommes par la beauté insoutenable de leur chant. Autrement dit, il s'agit là d'une affaire de désir, de jouissance et de mort, de musique et de ravissement — rappelons que *ravir* provient, étymologiquement, du latin *rapere*, signifiant « entraîner avec soi », ou « enlever de force », et que le terme évoque aussi bien le rapt que l'extase. Et tel est bien ce que provoque l'écoute du chant des Sirènes, ouvrant le sujet au risque de sa disparition, de sa dissolution — la plongée dans la mer pour se laisser submerger par le chant fascinant.

C'est que l'écoute musicale — à l'instar du désir — dépossède le sujet de lui-même. Au contraire de la vue qui permet la mise à distance, l'expérience d'écoute est beaucoup plus intrusive, ce qui fait dire à l'écrivain Pascal Quignard que « les oreilles n'ont pas de paupières³⁹ ». Enveloppante, envahissante, la musique est très souvent associée à des métaphores liquides ou maritimes (« Souvent la musique me prend comme une mer », écrivait Baudelaire) : celles-ci sont aussi présentes dans les textes de Duras, comme dans *Moderato Cantabile* où la petite sonatine submerge « le cœur d'inconnu » et « s'étal[e] dans le monde ». Il faut rappeler aussi le caractère archaïque de l'écoute qui fut notre premier sens, dans l'obscurité d'un ventre, avant même la vue. L'écoute musicale renvoie ainsi, résonnant avec l'intériorité d'un sujet, à un temps d'avant le langage. Nietzsche voyait l'oreille comme un « organe de la peur », rappelant sa dimension archaïque, quasi animale, constituant encore, selon lui, l'arrière-fond de la musique :

L'oreille, organe de la peur, n'a pu se développer aussi amplement qu'elle ne l'a fait que dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures, selon le mode de vie de l'âge de la peur, c'est-à-dire au plus long de tous les âges humains qu'il n'y ait jamais eu : à la lumière, l'oreille est moins nécessaire. D'où le caractère de la musique, art de la nuit et art de la pénombre⁴⁰.

39. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 128.

40. Friedrich Nietzsche, *Aurore*, § 250, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 435 p.

Il faudrait certes creuser les liens entre la pensée de Duras et celle de Nietzsche⁴¹ — que ce soit dans le rapport à l'écoute ou à la musique, l'importance de l'oreille ou l'éloge de l'esprit enfant —, mais on peut noter là une singulière proximité avec ce que dit Duras de l'écriture, lorsqu'elle évoque sa « sauvagerie », son caractère archaïque, dans *Écrire* :

Ça rend sauvage, l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable, de la vie même. [...] C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et moi, ceux des chiens⁴².

On notera au passage la proximité phonique *les cris / l'écrit*, faisant encore signe du côté de la dislocation du langage et du monde sonore. L'image nocturne et sauvage, associée à l'écriture, fait souvent retour dans les textes de Duras, que ce soit à travers la métaphore de « l'encre noire », de la nuit de l'écriture⁴³, du « *Navire Night* », cette histoire de désir et de jouissance « *histoire sans images* » et « *histoire d'images noires*⁴⁴ ».

Est-ce à dire que les textes — et même le cinéma — de Duras tendraient vers une forme d'extinction du visible? L'usage fréquent de la voix *off* dans son cinéma fait en tout cas advenir en permanence du hors-champ, de l'impossible à voir, voire de l'irreprésentable. Elle disait elle-même, et d'une manière surprenante pour quelqu'un qui a tant tourné, que les films « c'est comme un livre — il y a une image en plus, c'est-à-dire très peu. C'est très peu une image⁴⁵ ». En tout cas, on peut

41. Marguerite Duras connaissait sans nul doute certains aspects de l'œuvre de Nietzsche; elle y fait en tout cas référence dans *Outside* lorsqu'elle parle de « gai désespoir » — référence au *Gai Savoir* du philosophe. (Marguerite Duras, *Outside*, Paris, P.O.L, 1984, p. 171)

42. Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 24.

43. « Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. » « Un livre ouvert c'est aussi la nuit » (*ibid.*, p. 28-29).

44. Marguerite Duras, *Le Navire Night*, *op. cit.*, p. 21.

45. Entretien avec Michel Field, *op. cit.*

voir dans cette volonté permanente de Duras de convoquer ce qui ouvre aux marges du dicible et du visible (le corps, les affects, la musique, la dislocation syntaxique) une volonté farouche et assumée de faire tendre le langage vers ce qui peut l'éteindre, vers son absence. Ce faisant, il n'est pas étonnant que la musique, qui ne donne rien à voir, et qui ne dit rien tout en parlant le langage des affects, apparaisse si fascinante pour Duras.

De l'écoute à la résonance

Il faudrait, pour véritablement montrer à quel point l'écoute est fondatrice dans les récits et le cinéma de Duras, procéder à une étude plus exhaustive qui ne trouverait pas sa place ici. Tout juste pourrions-nous rappeler dans quelle mesure l'écoute s'inscrit dans une poétique de l'absence et du non-saisissement, bien différente d'une pensée fondée sur la clarté du visible. Dans son ouvrage *La musique en respect*, Marie-Louise Mallet se demande si la musique est la nuit du philosophe, évoquant la gêne de ces derniers à l'aborder dans un langage qui fait la part belle aux métaphores visuelles, et rappelle que « la musique se dérobe à la "prise" du concept, elle ne se laisse pas "arraisonner"⁴⁶ ». L'écoute ne laisse-t-elle pas les bras ballants, les mains vides; n'est-elle pas alors ce qui correspondrait le mieux à l'insaisissable, à l'inouï, à l'inaccessible, aux failles de toutes sortes, y compris à celles d'un langage qui ne saisit jamais totalement ce qu'il prétend exprimer?

La musique rend, c'est certain, plus sensibles les défauts et limites du langage, ce dont semble avoir conscience Duras lorsqu'elle dit de la musique qu'on « ne peut pas [en] parler » :

La musique m'épouvante. [...] La musique, ça me... enfin ça me bouleverse et je ne peux pas l'écouter, alors que je pouvais quand j'étais jeune, quand j'étais ignorante encore et naïve, je pouvais écouter de la musique. Maintenant ça m'est très difficile d'en entendre sans être... enfin... bouleversée. Bien sûr, on ne peut pas parler de la musique, je ne peux pas vous parler de la musique⁴⁷.

46. Marie-Louise Mallet, *La musique en respect*, Paris, Galilée, 2002, p. 11.

47. Marguerite Duras et Michèle Porte, *op. cit.*, p. 29.

Là encore, la musique est perçue comme le langage même des affects, voire comme un savoir qui ne sait pas qu'il sait.

Enfin, l'importance de l'écoute devrait être mise en rapport, dans les œuvres de Duras, à la place donnée à la résonance, à l'écho et à l'usage des voix, par exemple dans *India Song*. Amy Flammer avait souligné la qualité de l'écoute durassienne face à la musique; parlant d'œuvres de Stravinski et de Bach, c'est encore avec le point de vue de l'auditrice — et non de la spécialiste — que Marguerite Duras les aborde, cherchant à y entendre l'inouï :

Dans les récitatifs des *Passions* selon Saint Jean et saint Matthieu et dans un certain travail de Stravinsky *Noces* et la *Symphonie des psaumes*, nous trouvons ces champs sonores créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante⁴⁸.

Cette résonance du mot se situe au cœur même d'un passage du *Ravissement de Lol. V. Stein*, qui fut souvent commenté par la critique, celui qui évoque le « mot-absence », le « mot-trou » qui préside au silence de Lol. Écoutons encore une fois ce qui en est dit, espérant l'*entendre* à présent différemment :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, 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 où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommé, eux, l'avenir et l'instant⁴⁹.

La description de ce mot innommable est très proche de ce que peut la musique, qu'on ne peut *dire* mais qu'on peut faire *résonner*, qu'on ne

48. Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 18 [nous soulignons].

49. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol. V. Stein*, op. cit., p. 48.

peut voir ou représenter mais qu'on peut *écouter*, et qui dit, sans les articuler, à la fois l'avenir et l'instant. Mais ce pourrait être aussi bien le silence, soit l'aveu d'une extinction du langage face à ce qui le dépasse, face à ce qui dit l'origine, le corps ou le désir sans jamais avoir besoin de mots. Adorno rappelait, de manière différente mais dans le même ordre d'idée, que la musique peut dire l'immédiateté et fonctionne de manière autotélique, et réussit fugitivement là où le langage échoue :

Le langage signifiant voudrait dire l'absolu de façon médiate, et cet absolu ne cesse de lui échapper, laissant chaque intention particulière, du fait de sa finitude, loin derrière lui. La musique, elle, l'atteint immédiatement, mais au même moment il lui devient obscur, tout comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive, et ne peut plus voir ce qui est parfaitement visible⁵⁰.

Ce qu'Adorno exprime en philosophe, Marguerite Duras le fait en écrivain, fascinée par l'envers ou la nuit des mots, au point même où ils achoppent, fût-ce au risque de les perdre — et de s'y perdre.

50. Theodor W. Adorno, « Fragments sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982, p. 6.

La pêcheuse chassée du jardin.
Autour de la marche mendicante

Sauf par anicroches, quand elle se blesse le pied sur un éclat de marbre par exemple, elle a tendance à oublier l'origine, qu'elle a été chassée parce qu'elle est tombée enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire mal, tombée enceinte¹.

Marguerite Duras
Le vice-consul

Malgré une écriture qu'on a pu qualifier de « maigre », malgré qu'on ait pu faire de l'écriture durassienne celle de l'effacement², on ne saurait passer sous silence l'idée (de laquelle émerge un paradoxe que nous jugeons particulièrement

1. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard coll. « L'Imaginaire », 1966, p. 19-20. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention VC.

2. Voir entre autres l'étude de Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l'être en faveur du tout »*, New York, Peter Lang, 1995, 160 p., qui propose de voir la marche de la mendicante comme le lieu où s'efface le personnage, ou encore le livre de Bernard Alazet, *Le « Navire Night » de Marguerite Duras. Ecrire l'effacement*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, 183 p.

riche) d'une écriture qui serait le récit (multiple?) d'un pullulement. Ce pullulement évoque les rats, l'infestation et l'infection, voire la peste; il est en outre, ce pullulement, l'objet sur lequel se penchent Deleuze et Guattari pour introduire, au dixième chapitre de *Mille plateaux*, la notion des *devenirs*. Les rats de la cave auxquels pensent les auteurs sont ceux d'un film de 1972 intitulé *Willard*³; ils sont ceux que Willard, sous l'ordre maternel, aurait dû détruire, mais puisqu'il en aura épargné un (« ou deux, ou quelques uns », précisent Deleuze et Guattari), force lui sera de constater que, comme l'Hydre de Lerne mythique dont chaque tête coupée par Héraclès repoussait, d'un seul rat (ou de deux, ou de quelques uns), la portée de rats renaît, une meute se constitue : c'est le devenir-moléculaire⁴. Avec le pullulement, le rat s'est fait immortel; et dès lors, la meute, poursuivent Deleuze et Guattari, peut prétendre « mine[r] les grandes puissances molaires [que sont] la famille, la profession, la conjugalité⁵ ». Avant d'être sciemment dépecé par la meute innombrable de rats, Willard aura subi une sorte d'« irrésistible déterritorialisation », le déportant loin de tout sentiment subjectif vers une sexualité non humaine (puisque aucune reterritorialisation œdipienne, conjugale ou professionnelle n'est admise).

Quand Deleuze et Guattari évoquent le concept de déterritorialisation, il en va d'une impossibilité à « faire Œdipe », à « faire famille⁶ » : « D [fonction de déterritorialisation] est le mouvement par lequel "on" quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite⁷ ». Cette

3. Daniel Mann, *Willard*, États-Unis, 1971, 95 min.

4. Molécule : particule de matière; la plus petite quantité d'un corps qui peut exister à l'état libre, dans *Le nouveau Robert*, Paris, Editions Dictionnaire Le Robert, 2007 [1967], p. 1620.

5. Gille Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 285.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 634. On peut se référer à l'ouvrage de François Zourabichvili pour approcher un tant soit peu de ce concept qui « définit l'orientation pratique de la philosophie de Deleuze [et où l'on] remarque d'abord une double égalité : ligne = fuite, fuir = faire fuir »; « "fuir ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie." » (François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de », 2003, p. 40, 47 [citant Deleuze]).

opération, cependant, peut se révéler sous différentes facettes : une déterritorialisation peut être *négative* ou encore *relative*. Approchant la possibilité d'une déterritorialisation *absolue*, Deleuze et Guattari nous obligent à mieux circonscrire les rapports entre « D, territoire, reterritorialisation et terre⁸ » afin de distinguer le mouvement relatif (générant une D négative ou relative) du mouvement absolu (faisant une D absolue). À travers le jeu des lignes de fuite, qui pourraient se voir barrer et obliger à une reterritorialisation, ou connecter ensemble afin de créer une nouvelle terre, l'enjeu réside entre la mort et le devenir :

Car c'est bien là l'enjeu du négatif et du positif absolu : la terre ceinturée, englobée, surcodée, conjuguée comme objet d'une organisation mortuaire, suicidaire qui l'entoure de partout, *ou bien* la terre consolidée, connectée au Cosmos, mise dans le Cosmos suivant des lignes de création qui la traversent comme autant de devenirs (le mot de Nietzsche : Que la terre devienne la légère...)⁹.

Et comme la ligne de fuite est une déterritorialisation, rappelle Gilles Deleuze dans *Dialogues*¹⁰, la ligne équivaut à une fuite; fuir serait tracer une ligne, des lignes; ce serait aussi « faire fuir » sans que ce ne soit en rien un désengagement ou un acte de lâcheté. Avant d'entrevoir ce que pourrait être une fuite qui aurait comme conséquence un « faire fuir », j'aimerais explorer la ligne (ou les lignes) que trace la mendiante durassienne, à l'entrée du *Vice-consul*, alors qu'elle fuit la menace maternelle. Déjà, on entrevoit des liens entre l'histoire des rats que relatent Deleuze et Guattari et celle du *Vice-consul*. L'enfant (homme ou femme) agit sous le diktat de l'autre, est mu par le vouloir maternel. L'un descend à la cave pour éliminer les rats, l'autre marche pour quitter le village natal d'où elle a été chassée par la mère. Derrière ce mouvement, en avant ou en deçà, en arrière ou au-delà, la mère préside, pour mieux disparaître (elle meurt ou sombre dans l'oubli)... La mère toute-puissante a rendu possible la sortie hors de la filiation, mais ne peut ramener à elle-même, sous son giron, ne peut plus rien dès lors que la « marche semée a pris » (*VC*, p. 10). Le mouvement mobilise tout,

8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 635.

9. *Ibid.*, p. 636.

10. Gilles Deleuze et Claire Parent, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 184 p.

créé des lignes (qu'on appellera de *fuite*), des connexions, et donc des rhizomes.

Devenir ou revenir?

« Elle marche, écrit Peter Morgan. » (*VC*, p. 9). Dès l'incipit, dès la ligne première du *Vice-consul*, le sens est perdu. On perd le sens, malgré qu'on tente de s'y tenir près, qu'on tente d'épouser la syntaxe des mots. Dès lors on sera emporté dans la perte de la mendiante : dans ses pas, puis dans ses mots. C'est un fait : les mots qui, noirs sur blanc, sillonnent la page, paraissent soudainement, dans leur syntaxe trop claire, frappés d'étrangeté : ce « elle », premier, se fait sibyllin, et la marche qui l'accompagne ne saurait trop nous obliger à nous arrêter...

Évidemment, ce n'est pas immédiatement que cela vient, ce sens qui se perd, car il faut essayer de faire abstraction de tout ce qui s'est dit ou écrit sur l'œuvre de Marguerite Duras, voire sur l'auteure elle-même, et qui tend à éclairer ses mots. Ce sera là la ligne directrice — la seule : se permettre de se perdre, de cheminer sans guide. Le reste, ce sera de suivre les lettres. Mais déjà, on ne sait plus lesquelles. Qui écrit? La question interpelle, car elle creuse le sens même de toute création et de tout *devenir* à l'œuvre et dans l'œuvre.

C'est donc aux mots du commencement que l'on s'en remet, en sachant bien arbitraire ce choix d'une mendiante (et nous pesons nos mots, car son visage est changeant) qui marche. Cependant, si arbitraire soit ce choix, il n'en demeure pas moins qu'on en reste prisonnier. On n'avance plus, sans régresser pour autant; on tourne en rond. On est, dès la première ligne, donné à la ronde de la mendiante qui bientôt fera tourbillon. Rien n'est pourtant encore dit de cette ronde, mais tout est là, noir sur blanc, ce sont des lettres cadencant une syntaxe qui fait retour et nous ravit. Tout y est de l'œuvre et ça ne s'arrêtera plus. Il n'y a pas de fin — c'est ce que Marguerite Duras, à travers son œuvre, nous aura donné à comprendre : que du mouvement, toujours.

Nous en sommes aux cinq premiers mots du *Vice-consul*, publié aux éditions Gallimard en 1966. C'est dire au cœur de l'œuvre, loin du

commencement, loin de la fin. Presque en son milieu si l'on s'attarde évidemment à la chronologie d'une œuvre qui s'échelonne sur plus de cinquante années. Ces mots — premiers du récit — sont clairs : sujet, verbe, virgule, verbe, sujet. Parfait miroir où un homme appelé Peter Morgan écrit qu'un « elle », anonyme, quoique femme¹¹, marche. C'est là la transparence d'un présent sans épaisseur, offert sur la minceur d'une feuille de papier, d'où ont été évacuées les notions de passé et de futur. Pourtant, la phrase n'a rien de simple et nous affirmons qu'aucun miroir n'a jamais renvoyé une image qui ne soit altérée, qui ne soit pas matière à interprétation. Le mirage de la pure symétrie chiasmatisque en est un auquel nous pouvons nous attarder, puisque, comme tout mirage, il fait illusion, et la construction menace de s'effondrer si l'on se déplace un tant soit peu. Voici qu'en un autre angle, nous lisons « Elle marche, écrit ». Nous retournons à une sorte de linéarité naïve, car rien, jusqu'à maintenant, ne nous interdit cette lecture. Elle marche et écrit. Elle marche, puis écrit quelque chose, quelqu'un, un nom, celui de Peter Morgan. Elle marche, et s'arrêtant sur le sable (pourquoi pas?), elle tracerait ces lettres : « Peter Morgan ». Qui est l'objet de qui? Qui est maître de l'action, de l'écrit comme de la marche? L'incertitude (confusion? trouble?) s'agrandit du fait qu'on ne sait pas bien qui pourrait être ce « elle » (pronom qui se renverse si bien et revient au même, faisant palindrome), sauf qu'on la sait, cette créature, douée d'une certaine volonté ou, du moins, dotée d'un corps qui se peut mouvoir. Évidemment, rien n'est plus clair du côté de Peter Morgan : homme, Anglais probablement, peut-être écrivain? Nous ne saurions encore trancher de qui écrit et de qui est écrit. Pour l'heure, un impératif mérite attention. Celui qui est révélé par ce que la mère martelait à celle qui allait devenir la mendicante de l'œuvre et qui pourrait se lire ainsi : « marche mendicante et ne reviens jamais, sauf... » L'enfant enceinte s'est donc mise en marche, elle a marché longtemps, très longtemps, le temps de devenir à son tour mère, puis encore longtemps, le temps de devenir mendicante, à moins que cela ne se soit fait conjointement,

11. Mais de ce genre *féminin* sommes-nous si sûrs? Car cette femme, fille, vieille enfant enceinte prendra de multiples visages au cours de sa marche, nous le verrons.

elle a marché sa transformation, elle a marché son corps et son corps a répondu à sa marche en devenant autre, elle a marché jusqu'à n'être plus reconnaissable de la mère qui lui avait défendu de revenir au village natal, elle a marché jusqu'à ce que sa marche s'arrête aux rives d'un fleuve et cesse.

Pour recommencer ailleurs. En un autre écrit, dans les pages d'un autre titre, celui d'une chanson, *Indiana song* ou *India song*. Puis ailleurs, et ainsi de réapparition en réapparition, formant une sorte de centre étrange d'une œuvre qui ne cesse paradoxalement de mettre en pratique le décentrement. Mais n'allons pas trop vite. Ajustons notre vitesse au pas de la mendiante, à l'écriture qui *dit* cette marche encore que nous ne soyons trop certaine de quelle écriture il s'agit : celle de Peter Morgan ou celle d'un narrateur qui serait responsable de ces cinq premiers mots cités plus haut — « Elle marche, écrit Peter Morgan »? Et d'autres encore, car tous, autour de Peter Morgan, tentent de suivre la mendiante, aussi bien George Crown qu'Anne-Marie Stretter, s'imaginant l'avoir vue, *mais était-ce bien la même?*

Afin de pouvoir avancer, mettons entre parenthèses — pour un moment du moins — l'identité de celle ou de celui qui tire les ficelles. Nous arrivons à la conscience — fictive, inventée, fantasmée, réelle? — de la mendiante, de celle qui n'est encore qu'un *elle*, mais qui bouge et fait bouger les mots, nous obligeant à les relire à l'envers, à l'aide d'un miroir peut-être les signes qui tournent et reviennent sur eux-mêmes, faisant d'un mot à la fois ce mot et son contraire. Il en est ainsi du sentiment d'hostilité qui apparaît au centre de la marche.

De fait, l'hostilité est d'abord l'horizon à partir duquel la jeune femme qui deviendra la mendiante se déplace. *Autour* duquel elle se déplace, oserons-nous dire. Sous une identité un tant soit peu différente, il pourrait s'agir de la mère autour de laquelle elle tourne, ne peut s'empêcher de tourner. Le lien entre la mère et l'enfant, bien qu'il apparaisse désormais « hostile » n'en est pas moins lien. L'hostilité est une maison comme une autre, et est d'autant plus une maison qu'on y reconnaît quelque chose de soi. Et comme tout ce qui entoure l'origine,

elle a la propriété d'attacher. Des fils invisibles ramènent la jeune fille à sa mère bien que celle-ci l'ait reniée et menacée de mort si elle s'avisait de revenir. L'enfant-mère est donc partie, partie de la mère avec un enfant dans son ventre. Les liens, le *fil*, sont donc coupés pour une seconde et dernière fois. Dernière? L'hostilité n'est pas encore devenue indifférence. « Comment ne pas revenir? » (VC, p. 9) demande celle qu'on croit être la jeune fille. L'hostilité est un mot qui, par-delà le temps, s'attache encore à son étymologie qui le fait dériver de l'*hostis*, hôte, et le rend, du coup, cousin éloigné de mots aux échos plus *hospitaliers*, tels hôtel, hôpital ou hospitalité. De fait, à la question « comment ne pas revenir? » l'injonction « il faut se perdre » paraît couler de source. Pour que les liens soient coupés, l'hostilité doit devenir indifférence et pour cela, il faut se perdre et perdre tout repère :

Comment ne pas revenir? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi.

Elle le fait. Elle marche pendant des jours, suit les talus, les quitte, traverse l'eau, marche droit, tourne vers d'autres marécages plus loin, les traverse, les quitte pour d'autres encore.

C'est encore la plaine du Tonlé-Sap, elle reconnaît encore.

Il faut apprendre que le point de l'horizon qui vous porterait à le rejoindre n'est sans doute pas le plus hostile, même si on le juge ainsi, mais que c'est le point qu'on ne penserait pas à juger du tout qui l'est. (VC, p. 9)

C'est ainsi que sa ronde autour du village natal devient traversée, dépassement du village, vers un Nord d'où elle pourra dominer tout le Sud et dominer, par le fait même, son village natal qui s'y trouve englobé. Alors qu'elle épouse de sa marche, de son corps marcheur et nageur, le fleuve comparé à une partie d'une longue chevelure, alors qu'elle suit l'eau pourvoyeuse de nourriture, elle perd peu à peu ses cheveux. À la fin du premier chapitre, quand « l'enfant est près d'être achevé » (VC,

p. 23) et son ventre près d'exploser, ses cheveux sont tombés : étrange phénomène d'échos entre son crâne devenu chauve et son ventre rond « devenu trop gros pour sa maigreur » (VC, p. 24) — écho qu'on lira d'ailleurs mieux à la fin du *Vice-consul* où son crâne rond et chauve revient hanter Peter Morgan. La faim disparaît alors que l'imminence de la séparation pointe. Pour ce faire, l'enfant aura peu à peu défait le corps qui le portait et la marche pour la délivrance ne pourra être vue autrement que comme une lutte (entre estropiés?) qui rejoue sans cesse la scène du châtement d'exil imposé par la mère. Se répondent, comme en écho, les paroles de la mère, « Sous aucun prétexte tu ne dois revenir » (VC, p. 25), et la faim acide, jamais éteinte, de son corps mangé de l'intérieur par l'enfant, car celui-ci « mange tout, riz vert et mangues » (VC, p. 15). La faim acide ressentie au cours des premiers mois de la grossesse n'est en effet pas si éloignée de la menace d'empoisonnement proférée par la mère : « Si tu reviens [...] je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer » (VC, p. 10) — la nourriture en est l'enjeu, la survie, le prix :

Demain, au lever du soleil, va-t'en, *vieille enfant enceinte* qui vieillira sans mari, mon devoir est envers les *survivants* qui un jour, *eux*, nous quitteront... va-t'en loin... en aucun cas tu ne dois revenir... aucun, va-t'en très loin, si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination... prosternez-vous devant votre mère et va-t'en. (*Ibid.* [nous soulignons])

Interpelée par sa mère qui lui commande de s'en aller, elle apparaît monstrueusement indéfinissable (« *vieille enfant enceinte* » qui se verra tutoyée dans les mots de celle qui la chasse, puis vouvoyée, pour être de nouveau tutoyée et chassée), à moins de ne s'intéresser à l'exclusion que le « *eux* », mis en apposition, souligne : si elle est une *vieille enfant enceinte*, elle n'est pas une survivante. Indéfinissable par le constat maternel, inclassable, elle ne peut entrer dans la catégorie des survivants. Qu'est-ce à dire? S'agirait-il des enfants mâles qui, *eux*, seuls ont droit au statut de survivant? Ou simplement de ceux qui seront autonomes, qui pourront « partir » sans être à charge? Peut-être plus sûrement, la jeune fille mère, non mariée, avec un enfant à charge à venir, est-elle déjà reconnue comme morte et l'enfant qu'elle porte

en son ventre apparaît-il comme le signe de sa disparition prochaine¹², lui qui n'est que virtualité, pas encore une chose réelle, tangible? Car, bien que ce soit une marche pour la délivrance, ce n'en est pas moins une marche semée de deuil et de perte : si la mendicante cherche à se perdre, elle perd, avant son chemin, ses rondeurs, à même sa ronde¹³, puis ses cheveux, qui tombent par mèches épaisses alors qu'elle sillonne la chevelure que tous les fleuves qui viennent se jeter dans le Tonlé-Sap forment en descendant du nord (VC, p. 13). Si elle gagne un ventre toujours plus arrondi, le reste de son corps de femme s'efface, car « nuit et jour l'enfant continue à la manger, elle écoute et entend le grignotement incessant dans le ventre qu'il décharne, il lui a mangé les cuisses, les bras, les joues [...] la racine des cheveux, tout. » (VC, p. 18)

Le deuil d'elle-même est à l'œuvre dès le commencement de sa marche, qui en passe d'abord par le deuil de l'origine, la transformation de l'*hostel* en hostilité, puis en indifférence. De fait, un écho peut être reconnu entre la perte de ses cheveux et son périple épousant la chevelure des fleuves. Cet écho annonce la venue à l'indifférence, la venue certes de la séparation d'avec l'enfant, mais encore plus tangible, la séparation d'avec la mère, puis d'avec elle-même, alors que les racines de ses cheveux évoquent celles de l'enfance, parlant d'une origine que pourrait constituer le village natal :

Par terre, dans la carrière, elle trouve ses cheveux. Elle tire, ils viennent par mèches épaisses, c'est indolore, ce sont ses

12. Ce qui devrait nous entraîner dans une réflexion sur la violence de la grossesse, plus encore que de l'accouchement, puisqu'on pourrait aisément en venir au constat que l'enfant la tue symboliquement, c'est pourquoi la mère qui la chasse ne peut l'inclure dans la catégorie des survivants. Mais encore, la notion d'« imagination » évoquée par la mère nous renvoie du côté de la virtualité de la grossesse; c'est là peut-être que la mère en vient à condamner l'état de sa fille, les survivants devenant dès lors ceux qui ont été sauvés d'une sorte de fatalité qui condamne les enfants de ces plaines à mourir très tôt et en très grand nombre.

13. On pourrait effectivement affirmer qu'elle fait une « ronde » autour du village natal, aux pages 10, 13 et 15, où « [e]lle *tourne* dans le pays plat du Tonlé-Sap », « [e]lle croit terminée sa *danse autour* de son village, son départ était faux, sa première marche était hypocrite », « [e]lle se réveille, sort, commence à *tourner autour* des carrières comme elle a fait dans le nord du Tonlé-Sap » [nous soulignons].

cheveux, elle est devant, avec le ventre et la faim. C'est devant elle que se trouve la faim, elle ne tourne plus la tête, que perdrait-elle sur son chemin? La repousse des cheveux c'est du duvet de canard, elle est une bonzesse sale, les vrais cheveux ne repoussent pas, leurs racines mortes à Pursat. (VC, p. 17)

La jeune fille n'est déjà plus dans la perte. Elle a dépassé cette perte. Et sur son chemin, elle ne perd rien d'autre qu'elle n'ait déjà perdu. Ce qui était *vrai* de sa vie avant est mort; les racines de ses cheveux, de ses *vrais cheveux*, sont mortes à Pursat comme les siennes propres qui sont à mourir afin qu'elle devienne autre. C'est l'enfant, écrit-on, qui les lui a mangées : « la racine des cheveux, tout, il prend petit à petit la place qu'elle occupait, cependant que sa faim à elle il ne l'a pas mangée » (VC, p. 18). La marche n'aura jamais autant paru dépossession, et autant mobile que dans les pas de cette jeune fille, accoucheurs d'une nouvelle réalité. D'ailleurs la perte des cheveux à même la marche dans la « chevelure » des fleuves évoque une dispersion « créatrice » : la mendiante devient peu à peu la terre qu'elle foule, qu'elle reconfigure de sa marche.

Faire les choses à l'envers

En outre, quelque chose est troublant dans ce nomadisme qui, bien qu'obligé (la jeune fille a été chassée et menacée d'empoisonnement si elle s'avisait de revenir) n'en demeure pas moins étrange, comme sans autre alternative (le père avait pourtant proposé à sa fille d'aller se faire servante chez un cousin lointain de la plaine des Oiseaux). La question de la destination ne se pose pas ici, bien qu'on sache que c'est sans doute cette mendiante qui s'arrête aux abords du Gange, non loin de la résidence de l'ambassadeur de France aux Indes, non loin d'Anne-Marie Stretter, la femme de l'ambassadeur. Autrement, la marche ne servira à rien d'autre qu'à se perdre, qu'à arriver aux eaux du Gange qui permettent de se perdre vraiment. George Crawn, à la fin du *Vice-consul* le suppose du moins, si tant est qu'il s'agisse, pour tous (Anne-Marie Stretter, Peter Morgan, etc.) de la *même* mendiante — mais à ce point, suivre la même mendiante ou suivre les pas de plusieurs mendiants qui poursuivraient toujours ceux de leurs prédécesseurs n'importe pas,

la mendicante est *devenue* multiple, à même la dispersion que la marche structure. Il n'est ainsi peut-être pas anodin de voir se multiplier au cours du livre intitulé *Le vice-consul* ceux qui s'intéressent — au conditionnel le plus souvent — à faire (ou défaire) l'histoire de la mendicante : Peter Morgan laisse son histoire être contaminée par celle d'Anne-Marie Stretter qui aurait vu, elle aussi, une mendicante donner son enfant à une femme blanche. George Crown et Michael Richard ajoutent de même leurs fragments et, du coup, leur désir, dans la naissance de cette histoire. En outre, on observe une multiplication non seulement des marches, mais aussi des marcheuses mendiante. Le noyau, la marche mendicante, de toute part se voit contaminé. Vers la fin du « roman », alors que la mendicante a déjà marché sa marche commencée dès la première ligne du *Vice-consul*, « Peter Morgan parle du livre qu'il est en train d'écrire » (*VC*, p. 179) comme à l'autre bout du récit, faisant les choses à l'envers, c'est-à-dire écrivant d'abord (incipit : « Elle marche, écrit Peter Morgan »), puis imaginant qu'il écrit dans un mélange de conditionnel et de futur alors que le récit du *Vice-consul* en est à ses derniers milles :

— Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement — celui de son pas — elle marcherait, et la phrase avec elle, elle suivrait une ligne de chemin de fer, une route, elle laisserait — derrière elle qui passe — les bornes fichées des noms, ceux de Mandalay, Prome, Bassein, elle avancerait tournée vers le soleil couchant, à travers cette lumière-ci, à travers Siam, Cambodge et Birmanie, pays d'eau, de montagnes, dix ans durant et puis à Calcutta elle s'arrêterait.

Anne-Marie Stretter se tait.

— Les autres comme elle? demande Michael Richard. Si elle est toute seule dans le livre, ça ne sera pas aussi intéressant que si... Quand tu parles d'elle je la vois parmi des jeunes filles, d'autres jeunes filles, je les vois vieilles entre le Siam et la forêt et jeunes à leur arrivée à Calcutta. C'est peut-être ce qu'Anne-Marie Stretter m'a raconté, mais à Savannakhet je les vois assises dans cette lumière que tu disais sur un talus de rizières, obscènes, le corps découvert, elles mangent des poissons crus que leur donnent des enfants qui pêchent,

les enfants ont peur, et elles, elles rient. Au contraire, plus tard, près de l'Inde, elles sont jeunes et graves, elles sont assises sur la place d'un marché — tu vois, un petit marché où il y a quelques Blancs —, elles sont dans la même lumière, elles vendent leur nouveau-né. (VC, p. 179-180)

La marche, les marches, la faim, les faims — car il est évident que selon le fantasme de chacun, elles sont une ou plusieurs, mais qu'une seule pourrait marcher plusieurs marches — se veulent un mouvement, un état sans autre transcendance que leur propre existence : « Faim et marches s'incrument dans la terre du Tonlé-Sap, prolifèrent en faims et marches plus loin. La marche semée a pris. En avant ne veut plus rien dire. » (VC, p. 10) Reste le mouvement qui s'autogénère, semblant se mouvoir de lui-même. La mendiante *marche* sa marche, elle consomme aussi sa faim, elle *s'affame* de sa faim, à sa faim, s'en empoisonne comme pour accueillir la menace de la mère, à quoi s'ajoute que la fin n'a plus aucun sens. Rien d'autre n'a de sens que ce don de soi à ce qui n'est pas soi, de ce *dedans* dispersé dans le dehors. Rien d'autre n'est nécessaire à la métamorphose qu'inscrit Michael Richard parlant de celles qui paraissent vieilles au début de leur périple et jeunes à leur arrivée, peut-être transformées par leur arrivée même, par la lumière, par le fait qu'elles se débarrassent enfin du poids de leur enfant, de leur « péché », pour redevenir légères. On disait des racines des vrais cheveux qu'elles étaient mortes à Pursat. Le corps, ainsi, se morcèlet-il; par delà la perte des cheveux, l'accouchement ou encore la vente des nouveau-nés¹⁴, il se dépouille après s'être dispersé, pour s'offrir mieux à la contamination.

La mendiante incarne une sorte de fantasme de « délestage ». Elle opère la possibilité d'un retour en arrière, mais mieux encore, elle

14. La vente des nouveaux-nés, qu'on peut lire à la page 180, confirme l'impossibilité à laquelle en sont réduites les mendiants à « faire famille ». Elles signent, par cette vente, par la mise en marché de leur progéniture, la fin de la filiation qu'évoquait Deleuze dans la question des devenirs. Le peuplement prend une autre direction : « Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir sans filiation ni production héréditaire? Une multiplicité sans unité d'un ancêtre? C'est très simple et tout le monde le sait très bien [...]. Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 295). C'est d'ailleurs à la contamination que s'offrent les mendiants...

se donne comme la figure de la virtualité, et c'est sans doute ce qu'il y a de plus fascinant dans cette œuvre : ce personnage dit beaucoup sur le phénomène de l'écriture durassienne. Si George Crown en parlait, l'écrivait, cette mendiante qui fascine les Blancs de Calcutta, elle ferait les choses à l'envers et au bout du voyage « [c]e serait dans le Gange... en définitive que... qu'elle s'est perdue, qu'elle a trouvé comment se perdre il me semble, elle a oublié, ne sait plus qu'elle est la fille de X ou de Y, plus d'ennui pour elle » (VC, p. 181). En somme, c'était bien ce que sa route, en chemin, est devenue — car la route aussi peut prendre d'autres significations, d'autres sens que ceux d'être une étape menant d'un point A à un point B —, sa route est donc devenue celle de « l'abandon définitif de [l]a mère » (VC, p. 28), et c'est par son corps, par-delà sa métamorphose que la perte a pu être scellée.

L'origine?

Dans les eaux du Gange, la filiation est rompue, c'est du moins ce que l'écrivain (ou *les écrivains*) imagine, puisque, nous venons de le voir, ils sont plusieurs à essayer de l'imaginer, dans une temporalité pour le moins étrange. La mère X, le père Y n'ont plus de nom, plus d'identité. La perte est consommée, ou *bue*, voire *mangée*, intégrée en elle avec la seule parole que désormais — outre quelque chanson de son enfance — elle va proférer, le criant parfois, l'étirant pour qu'il sonne comme un battement, comme une déflagration : « Battambang », nom du village natal — un mot, presque un son, un babil infantile, seul fil qui la rattache à ce qui apparaît désormais sans contenu, dans sa nudité effrayante : *l'origine*. Dans une sorte de boutade, en effet, c'est comme si la mendiante était en train de singer l'origine — vague, inconstante, pourtant toujours objet de quête, inspectée, dépouillée, à l'instar de celle du *Vice-consul* de Lahore dont on cherche quelque chose dans l'enfance qui aurait pu expliquer le geste terrible, inadmissible qu'il a commis¹⁵. La mendiante serait entrée dans le *faire*, devenue mouvement,

15. Dans un retour de lettre, la tante de Jean-Marc de H demande : « Pourquoi remonter à l'enfance pour expliquer sa conduite à Lahore? Ne faudrait-il pas chercher aussi à Lahore? » (VC, p. 42), ce à quoi l'ambassadeur répond : « Je préfère qu'on en

balancement, chant, rire obscène, chasse, elle se fait dormeuse, elle est aussi, et seulement, « dans celui qui la regarderait vivre » (VC, p. 182). Dans son devenir même, voué à tous les possibles, elle affirme la supercherie de l'origine. Le *fil* qui rassemble les morceaux est ailleurs, hors de la filiation. Peut-être dans une ronde, dans la prolifération, dans le rhizome...¹⁶

S'il s'agit d'abord de dispersion dans la marche de la mendiante qui, rendue à un point de non-retour, n'aura plus rien à perdre, on peut penser que dispersion signifie une sorte de dépossession et une dissociation, et dans un autre langage, une sorte de devenir-moléculaire ou devenir-animal, et que la perte n'est jamais si éloignée d'un aspect morbide. À travers le périple de la mendiante apparaît, de fait, une dispersion (perte des vrais cheveux, perte des formes qui la faisaient femme, dissociation due en partie à la lutte entre la faim de son enfant et sa faim à elle, jamais calmée, délivrance au moment de « faire » l'enfant dans un trou) qu'il est possible d'explorer à travers la notion de rhizome de Deleuze et Guattari, en soulignant d'emblée que les « faims et marches » s'incrustant dans la terre du Tonlé-sap font proliférer plus loin d'autres « faims et marches », ce qui pourrait se lire comme la formation d'un rhizome. Comme on peut le lire en introduction à *Mille plateaux*, le rhizome est un système où l'*unique* est soustrait à la « multiplicité à constituer », comme dans le fait d'écrire « $n - 1$ » : la mendiante devient alors la multiplicité de mendiante auxquelles elle se soustrait. Un rhizome, poursuivent les auteurs, comme tige souterraine, se distingue absolument des racines et radicules. Les bulbes, les

reste aux conjectures habituelles, qu'on cherche dans l'enfance, dit l'ambassadeur » (*ibid.*), refusant, excluant, congédiant la réalité même qui est celle du *Vice-consul*, soit celle de la contamination — réalité à laquelle, d'une autre façon, Deleuze et Guattari vont s'attarder dans *Mille plateaux* (voir par exemple l'article « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », p. 284-380).

16. Ainsi que le proposent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, penser l'animal consiste à l'inclure dans une série ou une structure — du moins c'est que l'histoire naturelle a toujours fait au moment d'écrire ces lignes —, il faut donc penser qu'on y est hors du domaine de l'évolutionnisme qui se définirait « en termes de généalogie, parenté, descendance ou filiation » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 286). D'autre part, on sait que l'évolutionnisme, poursuivent-ils, « arrivera à l'idée d'une évolution qui ne se ferait pas nécessairement par filiation » (*ibid.*).

tubercules sont des rhizomes. Des plantes à racine, ou radicelle, peuvent être rhizomorphes à tout autres égards : c'est une question de savoir si la botanique, dans sa spécificité, n'est pas tout entière rhizomorphique. Des animaux même le sont, sous leur forme de meute, les rats sont des rhizomes. Les terriers le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture. Le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. Quand les rats se glissent les uns sous les autres. Il y a le meilleur et le pire dans le rhizome : la pomme de terre et le chiendent, la mauvaise herbe. Animal et plante, le chiendent, le crab-grass¹⁷.

La mendicante ne disparaîtrait pas, elle entrerait dans une sorte de *devenir* autre qui insiste d'abord sur une transmigration, voire une réincarnation.

Rien ne s'efface

Au cours de son périple en vieille enfant enceinte, l'image de la mère s'est faite insistante : désir de la retrouver et crainte de consommer sa perte sont venus tour à tour effleurer son imagination. Elle a pensé retourner au village maternel pour venir se délivrer de l'enfant, pour s'en débarrasser sur la mère qui, se dit-elle, le prendra avant qu'elle ne s'enfuit « pour toujours »... (VC, p. 25)

Avec cette lumière crépusculaire des choses doivent s'achever et d'autres recommencer. C'est sa mère, sa mère qui opérera donc cette naissance. Et de celle-ci, elle, cette jeune fille, elle sortira aussi, une nouvelle fois, *oiseau, pêcher en fleur?* (*Ibid.* [nous soulignons])

Ainsi, sa mère officierait-elle à sa propre naissance dans le jour finissant, alors qu'elle est rendue à la nuit dans la « lumière crépusculaire ». La délivrance de l'enfant qui l'a fait chasser loin de la mère sera pour elle comme un recommencement. « Elle » sortira aussi; quelque chose d'elle

17. *Ibid.*, p. 13.

disparaîtra pour se métamorphoser en oiseau ou en pêcher en fleur et recommencer le règne de l'irresponsabilité (*ibid.*)... La procréation se pense aux côtés de la réincarnation, ou plus justement de la métempsychose (si la mendiante pouvait devenir multiple, elle possède aussi des devenirs multiples). À travers ce don de l'enfant¹⁸ à la mère se profile la possibilité d'un oubli, d'un retour en arrière, à travers la possibilité de sortir de cette naissance en oiseau ou un pêcher en fleur, se profile le « recommencement de l'irresponsabilité » (*ibid.*). La jeune fille veut donner l'enfant à la mère et sa manière de procéder à ce don rappelle le sacrifice ou l'immolation : « je te rendrai cet enfant et toi tu le prendras, je le jeterai vers toi et moi je me sauverai pour toujours. [...] S'il faut le tuer, c'est toi qui le sauras » (*ibid.*). Et à partir de ce meurtre expiatoire, de ce sacrifice sur l'autel des survivants, redeviendra possible le *recommencement de l'irresponsabilité*.

Qu'est-ce à dire? Doit-on lire dans ces lignes l'impulsion qui animerait la mendiante de redevenir elle-même enfant (elle l'est encore ou déjà¹⁹ d'une certaine façon)? Et que la mise au monde soit passage qui la façonnerait comme autre? Sortir de soi, de « cette naissance », elle, la jeune fille, « sortira » : il nous apparaît plausible que se met à l'œuvre une sorte de dissociation où le « elle » (âme? esprit? *jeune fille* à coup sûr, qui incarne l'état éphémère, un état qui ne peut que disparaître) se sépare d'un corps, dès avant la véritable séparation, dès avant le moment d'expulser l'enfant, pour devenir peut-être oiseau ou pêcher en fleur. Oiseau ou pêcher en fleur : le choix de ces transmigrations révèle un monde qui sera celui de la légèreté, de la volatilité, mais aussi

18. Donner l'enfant à la mère, telle est la question autour de laquelle tourne Monique Bydlowski dans « Les infertiles. Un enjeu de la filiation au féminin », qui pose un regard sur la « dette de vie » que toute fille, vis-à-vis de la mère, se doit de rembourser. (Monique Bydlowski, « Les infertiles : un enjeu de la filiation féminine », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 45, « Les Mères », Paris, Gallimard, 1992, p. 143-160).

19. Dans *Détruire dit-elle*, qui paraîtra trois ans après *Le vice-consul*, l'idée d'un « déjà des enfants » apparaît qu'on doit donc considérer comme travaillant l'œuvre de part et d'autre. À propos de Stein et d'Alissa, Max Thor a cette phrase étrange : « — Eux, dit-il, regardez-les, eux, ce sont déjà des enfants ». Voir Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 124.

celui de l'éphémère par la floraison — nécessairement passagère — de l'arbre fruitier avant que le fruit, ici la pêche, ne prenne forme, mûrisse et ne soit cueilli. Promesse de quelque chose qui ne soit pas encore entamé. Retour à une superbe « irresponsabilité ». De fait, l'oiseau est sans conscience (cervelle d'oiseau dit-on...) et léger, à la ressemblance de la fleur du pêcher... et éphémère, à l'instar de sa fleur, à elle, la jeune fille devenue vieille (enfant) enceinte, de sa fleur perdue, volée, voire violée, dans la forêt, par un pêcheur, ami de ses parents, plutôt « voisin de la famille avec lequel [elle est] allée dans la forêt » (VC, p. 19-20). Irresponsable comme le péché, comme celui (ou celle) qui commet, légèrement, le crime de cueillir le fruit de l'arbre de la connaissance du bon et du mauvais, qu'il s'agisse d'une pomme ou d'une pêche²⁰, qui commet le crime dont la mère l'accuse, celui de n'être pas de la race des survivants. D'ailleurs, un écho étrange se tisse entre le périple de la mendicante et ce qu'on peut lire de la Genèse entre les naissances du premier homme et de la première femme dans le jardin d'Éden et leur chute. Une Ève émerge de fait des pérégrinations de la mendicante, une Ève qui rappelle la Vénus de Rimbaud, celle d'une sorte de post-humanité, sortie des eaux pour y revenir, inlassablement, chasser sa proie, ses poissons que, crus, elle croque en riant. Le renversement opéré par le récit va jusque là, dans ce rire effrayant de ce « elle » ni femme, ni animal, étrange pantin de laque, de cuir et de crasse qui se fait, dans une sortie des eaux triomphante, la « Vénus anadyomène » de Rimbaud : « Comme d'un cercueil vert et en fer blanc, *une tête / De femme à cheveux bruns fortement pommadés / D'une vieille baignoire émerge, lente et bête*²¹ » [nous soulignons]. Lente et presque bestiale

20. À ce propos, Derrida raconte une belle histoire dans *Circonfession*, où il est question de son vol, étant enfant, d'une pêche, qui réitère, d'une certaine façon la faute originelle, le *vol* du fruit de l'arbre de la connaissance du bon et du mauvais qui fut longtemps assimilé à une pomme, mais qu'il propose de penser comme le fruit du « pêcher ».

21. La suite du poème se lit comme suit : « Avec des déficits assez mal ravaudés.../ Puis le col gras et gris, les larges omoplastes / Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort; / Puis les rondeurs des reins semblent prendre de l'essor; / La graisse sous la peau paraît en feuilles plates; / L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût / Horrible étrangeté; on remarque surtout / Des singularités qu'il faut voir à la loupe... / Les reins portent deux mots gravés : *Clara Venus*; — Et tout ce

serait la mendicante chassant, désormais hors de toute humanité, mais parce que, dans sa maigreur et la boue qui lui fait une robe noire, elle rappelle par trop Anne-Marie Stretter la femme de l'ambassadeur, on ne pourra l'assimiler à la putain rimbaldienne; elle en est au-delà. Ainsi peut se lire cette sortie des eaux, effrayante et grotesque, et pourtant très proche d'une grâce que seul, sans doute, ce qui n'est plus homme peut arborer, dépossédée qu'elle est de tout ce qui nous fait *homme* et gâche la grâce, c'est-à-dire la conscience :

Elle doit sortir de l'eau, elle est trempée, ses jambes sont laquées d'une vase noire, celle des berges de la lagune de ce côté-ci de l'île qui est tourné vers l'embouchure et que la mer n'arrache pas, la vase du Gange. Il [Charles Rosset] ne s'approche pas, la monnaie dans sa main. Elle répète le mot, c'est *comme* Battambang. La peau du visage est sombre, du cuir, les yeux sont au fond des nids de rides de soleil. Le crâne est recouvert d'une crasse brune *comme* un casque. Dans la robe trempée le corps maigre est dessiné. Le sourire sans fin effraie. (VC, p. 205, [nous soulignons])

À ce point, la filiation est rompue, la mendicante est « sale comme la nature », elle y est au plus près dans une métempsychose qui ne cesse d'opérer. Déjà, dans le fil du récit, il avait été fait mention, lors de sa marche, de ces fils d'horizon qu'elle voyait, puis ne voyait plus : « il y a le fil droit de sa jeunesse entre le ciel et la terre » (VC, p. 15); puis, plus loin, il y a la lumière qui efface et fait qu'on ne voit plus le « fil de l'horizon, le Stung Pursat » (VC, p. 24). Puisque cette filiation se voit rompue d'avec l'origine, la mendicante va entrer dans un *devenir* qui pourrait bien s'apparenter à une déterritorialisation relative... Après avoir cherché à se perdre, elle se voit « trouveuse » de vérités qui lui sont révélées au cœur même de sa faim, comme si elle accédait à une sorte de voyance, de nouvelle vision qui lui ouvre le regard sur ce qui en elle disparaît, la rendant à une sorte d'étrange intériorité qui participe peut-être d'une pure extériorité :

corps remue et tend sa croupe / Belle hideusement d'un ulcère à l'anus. » (Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Poésie / Gallimard, coll. « NRF », 1984, p. 41-42)

Elle *trouve* qu'*invisiblement* il se passe quelque chose, qu'elle voit mieux le reste qu'avant, qu'elle grandit d'une certaine façon *comme intérieure*. L'obscurité environnante se déchire, s'éclaire. Elle *trouve* : Je suis une jeune fille maigre [...] Je suis une jeune fille très maigre chassée qui va avoir un enfant. (VC, p. 18)

Quelque chose de cette invisibilité ne peut, semble-t-il, qu'être traduit par une sorte de métaphore : on n'accéderait pas autrement à l'intériorité que par l'image, par la ressemblance, d'où l'importance, surtout vers la fin du *Vice-consul*, de l'usage de la métaphore et de la particule du *comme* qui invitent à penser, à l'instar des auteurs de *Mille plateaux*, à une sorte d'évolution (de transformation) qui serait de contamination. La jeune fille entre dans un devenir-visionnaire qui n'est pas très éloigné d'un devenir-invisible : sa maison se fait mot — un mot en particulier est sa maison, c'est le mot de l'origine, le nom du pays natal : Battambang; sa chair se fait chant (presque le Verbe) : celui-ci est enfantin, joyeux, il vient de Battambang, et parle d'un buffle qui mangera l'herbe qui à son tour mangera le buffle *lorsque l'heure sonnera* (VC, p. 58). La vie, dans ce chant, se fait ronde, en admettant pourtant la violence d'une fin implacable à travers l'idée d'un recommencement perpétuel sous d'autres formes. L'idée de la dissociation émergerait dès lors dans ce savoir que de toute part, on part déjà et toujours contaminé, et qu'il n'y a en fait ni commencement ni fin. Dès lors, la mendicante entrerait dans une forme de rhizome. Sans racine, sans origine... Deleuze et Guattari voient dans le rhizome une sorte de vertu que les racines n'ont pas. Bientôt, d'ailleurs, celle qu'on a appelé la mendicante disparaîtra : son corps maigre est l'ultime ébauche dressée du personnage, avant qu'on n'ait plus accès qu'à sa tête chauve, à fleur d'eau : « Dans la robe trempée, le corps maigre est dessiné » (VC, p. 205). À l'instar d'Anne-Marie Stretter, elle apparaît comme un être au-delà de toute humanité : poupée, dessin, machine, non loin pourtant de l'animal et du végétal. On a dit d'elle qu'elle habitait désormais un mot, le nom du village natal, Battambang. Elle est désormais devenue la chanson enfantine de son village qu'elle chante aux abords de l'ambassade, non loin du Gange. À sa sortie des eaux elle avait quelque chose de l'oiseau, ses yeux avaient l'aspect de nids de rides, son chant aussi la rappelle à ce volatile. Puis

vient ce qu'on appelle le « premier souvenir de la nuit récente » (VC, p. 207) : une fleur (celle du pêcher premier?) qui serait venue se poser sur son chant, serait venue la contaminer, aurait fécondé peut-être ce chant de l'enfance afin qu'elle puisse se transformer à nouveau. Ce chant était celui d'un buffle qui mangera l'herbe qui à son tour mangera le buffle quand l'heure sonnera :

Et voici le premier souvenir de la nuit récente, fleur à longue tige qui chemine, cherche et se pose sur le chant de la mendiante.

Il [Charles Rosset] revient sur ses pas. Elle lui tourne le dos, elle va droit vers la lagune et y pénètre, très, très prudemment, tout entière. La tête seule émerge à *fleur* d'eau, et très exactement *comme un buffle*, elle se met à nager avec une hallucinante lenteur. Il comprend : elle chasse. (*Ibid.* [nous soulignons])

Par quelle métaphore peut-on entrer dans l'image de cette « fleur à longue tige qui chemine, cherche et se pose »? Un instant plus tôt, on évoquait le chant de la mendiante qui chantait la bouche pleine de poisson, on pouvait y lire que ce chant avait réveillé Anne-Marie Stretter. Il se pourrait que la fleur évoquée soit Anne-Marie Stretter elle-même dont l'oreille se pose sur le chant de la mendiante. Il se pourrait tout aussi bien que ce soit le souvenir lui-même auquel on fasse allusion comme à une fleur. L'ambiguïté demeure, mais il n'en reste pas moins que l'image fait émerger l'idée d'une union, d'une sorte de fécondation. Fleur et chant se mêlant dans la nuit, fleur (souvenir? Anne-Marie Stretter?) cherchant à s'abreuver au son du chant (oiseau), à s'y nourrir comme par un étrange phénomène d'inversion. La fleur emprunte à l'insecte butineur ses caractéristiques volatiles et mobiles : c'est ce que sa longue tige lui permet, si bien qu'on est obligé de constater qu'elle garde pied sur terre, qu'elle reste « enracinée » malgré sa volatilité. On doit cependant noter que le périple de la fleur, son mouvement, indique que ce qui peut être enraciné possède aussi le pouvoir de s'extraire de son territoire, tel est le jeu de la contamination.

Contamination et devenirs

Ainsi, il faudra se méfier des fleurs qui savent nager et chasser. La fleur contaminée par le chant a contaminé à son tour : la mendicante délaisse son chant pour s'acheminer dans l'eau et devenir fleur (« La tête seule émerge à fleur d'eau »), puis la fleur *devient* buffle dès lors qu'elle nage avec une « hallucinante lenteur ». La fleur-buffle s'est mise à chasser le poisson. La fleur-buffle s'est mise en chasse pour manger le poisson qui ne peut que nous rappeler avec à-propos l'enfant délaissé de la mendicante, plusieurs fois comparé à une bataille de poissons dans son ventre, et nous rappeler encore, et davantage, celui qui déposa en elle, lui volant du coup sa fleur, son fruit fécondant qui la fit *chasser* loin de l'origine : le pêcheur.

Chassée, elle chassera, « pêchée », elle pêchera, devenue buffle elle sera mangée à son tour, mangée par l'œuvre, qui elle-même en sera *dévorée* : tout se retourne. Le un peut devenir multiple. Telle serait peut-être la ligne de fuite de l'écriture durassienne²², où rien ne s'efface, où la virtualité ne saurait ignorer les mots pour s'incarner, où la contamination, en un mot, a lieu.

22. Comme cet article fait l'objet d'un chapitre de notre thèse sur le mouvement dans l'œuvre de Marguerite Duras, la question du *qui écrit*, qui a traversé en filigrane tout cet article, reste ouverte.

Marie-Hélène Boucher
Université du Québec à Montréal

L'espace dans
Le ravisement de Lol V. Stein,
Nathalie Granger et India song.
Narration, image, absence
et décalage

Michel de Certeau, dans *l'Invention du quotidien*, affirme que tout récit est récit d'espace, et que d'importantes distinctions doivent être prises en compte lorsqu'il est question de lieu ou d'espace. Le lieu est lié à l'ordre, à la « loi du propre »; un rapport de coexistence régit les liens entre les différents éléments qui s'y trouvent : « Un lieu est donc une configuration instantanée de position. Il implique une indication de stabilité¹ ». À l'opposé de cela se trouve l'espace, qui correspond à des « vecteurs de direction », à des « quantités de vitesse » et à une « variable de temps »; de Certeau précise que c'est un « croisement de mobiles » qui est « animé par l'ensemble des déplacements qui s'y déploient² ». Le lieu devient conséquemment

1. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

2. *Ibid.*

espace par les multiples opérations qui y sont pratiquées : « L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation³ ». À partir de ces observations, il est intéressant de se demander comment, dans certaines œuvres de Marguerite Duras, s'effectue ce passage du lieu vers l'espace. En d'autres termes, nous nous demandons de quelle façon il est possible de définir cette transition du lieu à l'espace et comment s'exprime cette « ambiguïté de l'effectuation ». Plus encore, nous croyons qu'il est pertinent de mettre des mots sur ce que sont cet espace et ces expériences, ces « actions spatialisantes » qui transforment les lieux en espaces. Pour ce faire, nous nous pencherons sur *Le ravisement de Lol V. Stein*, ainsi que deux longs métrages, *Nathalie Granger* et *India Song*⁴. Mais pourquoi chercher à saisir l'espace? Principalement pour essayer de toucher à cette part du politique qui s'infiltré dans l'œuvre de Duras, à cette façon qu'ont les personnages durassiens, des femmes marginales parfois caractérisées par la douleur et/ou par la folie, de *rester* et de *résister*. Seront présentées d'abord séparément les spécificités de chacune des trois œuvres nommées ci-haut; pour terminer, nous nous attarderons aux principaux points communs qui les lient.

Le « milieu absolu » de Lol V. Stein

Le personnage de Lol V. Stein entretient un rapport particulier avec le lieu que constitue S. Tahla, sa ville d'origine. Elle y retourne avec son mari Jean Bedford après dix ans d'absence, et, tout naturellement, elle commence à s'y promener. Elle s'y ballade de plus en plus et ses promenades deviennent indispensables, voire vitales : « la promenade la captivait complètement, la délivrait de vouloir être ou faire plus encore jusque-là l'immobilité du songe. » (*RLV*, p. 39) De prime abord, le lecteur peut penser que ce mouvement à travers les lieux où se sont déroulés

3. *Ibid.*

4. Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1964, 190 p.; *Nathalie Granger* suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, 194 p.; *Nathalie Granger*, Paris, 2007 [1972], 71 min 40 s.; *India Song*, Paris, 2009 [1975], 120 min. Désormais, les références à ces œuvres seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées des mentions *RLV*, *NG*, *NG(f)* et *IS*.

en partie les événements traumatisants associés au bal est un moyen de revisiter le passé, de l'habiter à nouveau. Réinvestir à nouveau S. Tahla pour Lol V. Stein, parcourir « le vide d'une rue, la courbe d'une autre rue, un magasin de modes, la tristesse rectiligne d'un boulevard, l'amour, les couples enlacés aux angles des jardins, sous les porches » (*ibid.*), produit cependant dans la mémoire de cette dernière un effet tout autre. La ville devient plutôt comme une étrangère aux yeux de Lol. En effet, S. Tahla graduellement devient méconnaissable, quasi inconnue :

Elle reconnaissait S. Tahla, la reconnaissait sans cesse et pour l'avoir connue bien avant, et pour l'avoir connue la veille, mais sans preuves à l'appui renvoyée par S. Tahla, chaque fois, belle dont l'impact eût toujours été le même, elle seule, elle commença à reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla.

Cet endroit du monde où on croit qu'elle a vécu sa douleur passée, cette prétendue douleur, s'efface peu à peu de sa mémoire dans sa matérialité. Pourquoi ces lieux plutôt que d'autres? En quelque point qu'elle s'y 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. Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Tahla. (*RLV*, p. 42-43)

Puis le parcours de Lol se modifie, et elle se met à suivre le couple de Jacques Hold et de Tatiana Karl jusqu'à l'hôtel des Grands Bois, où là, couchée dans le champ de seigle qui est à proximité, elle les observe. La scène originelle semble alors se reproduire là devant les yeux de Lol :

Les yeux rivés à la fenêtre éclairée, une femme entend le vide — se nourrir, dévorer le spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont. De loin, avec des doigts de fée, le souvenir d'une certaine mémoire passe. Elle frôle Lol peu après qu'elle s'est allongée dans le champ, elle lui montre à cette heure tardive du soir, dans le champ de seigle, cette femme qui regarde une petite fenêtre rectangulaire, une scène étroite, bornée comme une pierre, où aucun personnage ne s'est encore montré. (*RLV*, p. 63)

Le champ de seigle, investi par Lol, se transforme en un espace où elle revit constamment la scène originelle du bal, et bien qu'elle ait

la possibilité d'être dans les bras de Jacques Hold à l'hôtel des Bois, elle préfère retourner dans ce champ, observer et revivre ce moment essentiel. Marcelle Marini parle ainsi d'un « jeu à perte de vue⁵ », où Lol se revoit autrefois et où elle voit aussi Anne-Marie Stretter « en filigrane⁶ ». Marini explique ainsi la situation de Lol dans le champ de seigle : « elle [Lol] est renvoyée au-delà d'elle-même, fascinée par l'événement qui se passe là et séparée de lui à tout jamais. La représentation du bal vient sceller cet espace vide⁷. » Il est indispensable de souligner qu'à ces multiples scènes où Lol se retrouve dans le champ vient s'opposer le moment où elle est sur le lieu même du bal, et où rien ne semble réellement percer sa mémoire. Elle rit, plutôt. Le narrateur explique : « Elle rit parce qu'elle cherche quelque chose qu'elle croyait trouver ici. Qu'elle devrait donc trouver, qu'elle ne trouve pas. [...] Elle me prend à témoin de son insuccès à chaque retombée d'un rideau, elle me regarde et elle rit. Dans l'ombre du couloir ses yeux brillent, vifs, clairs. » (RLV, p. 179) Au lieu de s'éloigner de l'événement traumatique du bal, Lol plonge entièrement dans S. Tahla, remodèle, investit ce territoire où une force s'exerce sur elle, et crée, si l'on veut, un « milieu absolu⁸ », pour reprendre les termes de Maurice Blanchot, où le regard et, nécessairement, la fascination sont des éléments fondamentaux; où « ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière [...] : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attirante⁹. » Dans cette perspective, on peut croire alors que la récurrence des actions spatialisantes que constituent les longues promenades de Lol dans la ville et surtout ses arrêts dans le champ de seigle sont donc ce que Marini appelle une « expérimentation de soi¹⁰ », une expérience réellement plus forte que le simple retour sur les lieux du bal :

5. Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Autrement dites », 1977, p. 20

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « NRF », 1962 [1955], p. 29.

9. *Ibid.*, p. 30.

10. Marcelle Marini, *op. cit.*, p. 25.

Allant et venant du passé perdu au présent une femme retransverse les images qui l'ont faite ce qu'elle est, se défait peu à peu des mirages qui tiennent prisonniers son désir, *se dépouille des oripeaux dont l'imaginaire l'avait revêtue-engloutie*. [...] L'autrefois ne signifie plus un arrêt : lui qui la possédait comme une chose, elle s'en reconnaît comme l'effet et en dispose pour en faire la condition d'un mouvement en avant¹¹.

On comprend dès lors que la « variable de temps », les « vecteurs de directions » et les « quantités de vitesse », pour reprendre le vocabulaire de Michel de Certeau, qui modulent l'espace que crée Lol constituent et nourrissent, si l'on veut, cette peur « de l'éventualité d'une séparation encore plus grande d'avec les autres », peur qu'elle « chérit », « apprivoise » et « caresse de ses mains sur le seigle » (*RLV*, p. 63). Ainsi, noyau de l'espace symbolique qu'elle crée, Lol V. Stein se déploie au cœur de cette force qui se trouve en S. Tahla, assume cette distance qui la sépare des autres et, totalement dépouillée, comme le dit Marini, elle vit vraiment, elle n'est plus Lol V. Stein, « [e]lle se croit coulée dans une identité de nature indéfinie qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité dépend d'elle. » (*RLV*, p. 41) Ici, cette forme de résistance, ce constant passage du présent au passé par l'observation, le regard, le ravissement, semble former une sorte d'arrêt dans le temps : dans le champ de seigle, le temps de Lol est en suspens, entre ce qui est révolu et ce qui est en train de se produire. Un « hors-temps » est aussi perceptible lorsque Lol marche dans les rues de S. Tahla et où elle adopte un statut fantomatique : « Elle passait alors dans un silence religieux. Parfois les amoureux surpris, ils ne la voyaient jamais venir, sursautaient. Elle devait s'excuser mais à voix si basse que personne n'avait jamais dû entendre ses excuses. » (*RLV*, p. 39)

De ce point de vue, un aspect fantomatique, voire merveilleux, se rattache conséquemment au personnage de Lol. La femme apparaît alors comme hors de portée, hors de vue, dans un hors-lieu et un hors-temps, en suspens dans le champ de seigle et dans S. Tahla. Par la question du regard, et aussi par l'impression que nous donne le livre

11. *Ibid.* [nous soulignons].

d'une sorte de temps dilatoire, *Le ravisement de Lol V. Stein* nous dirige tranquillement vers le traitement de l'image qu'on retrouve dans le cinéma durassien. Florence de Chalonge souligne que les multiples scènes dans le champ de seigle rappellent la scène d'un spectateur qui assiste à une représentation : « La fenêtre éclairée de l'hôtel figure la surface d'un écran de projection dans une salle obscure : elle s'allume quand le spectacle commence et s'éteint en sa fin, anticipant le départ du spectateur¹². » Lol se rend au champ de seigle comme, jusqu'à un certain point, on se rend au cinéma; elle assiste au « spectacle » qu'offre le couple Hold-Karl, et assiste du même coup au spectacle invisible de l'union d'Anne-Marie Stretter et de Michael Richardson. Florence de Chalonge affirme que — et le « milieu absolu » de Blanchot n'apparaît pas très loin de cette idée — « [d]ans le cinéma de Lol V. Stein, l'écran vide n'est pas noir, éteint, mais blanc; les *cuts* de l'image sont des plages lumineuses. Parfois, "la lumière se modifie", "devient plus forte", mais une fois la séance finie, "la chambre s'éteint"¹³ ». Plus loin, Chalonge ajoute que « [l']image s'anime sur l'écran par intermittence : nous voyons avec elle non pas l'amour se faire, mais les entractes du plaisir [...]. [L]e montage a construit une scène autour d'une *absence*¹⁴. » Cette absence est néanmoins ce qui génère le désir que consomme Lol et qui lui est indispensable. D'autres formes d'absence peuvent se lire dans les films *Nathalie Granger* et *India Song*. En effet, que ce soit dans le décalage entre l'image et la narration ou encore simplement dans la non présence des personnages qui sont pourtant physiquement là, l'absence reste un effet des différents espaces qui sont créés dans les œuvres de Duras dont il est question ici. Plus encore, *Le ravisement de Lol V. Stein* permet de nous rapprocher toujours plus des œuvres filmiques de Duras dans la mesure où la narration à laquelle nous avons accès nous introduit dans un constant mensonge, dans un constant décalage : Jacques Hold affirme des choses sur ce que fait Lol, puis se rétracte et affirme qu'il ment.

12. Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2005, p. 156.

13. *Ibid.*, p. 157.

14. *Ibid.*, p. 158 [nous soulignons].

Que savons-nous alors de Lol, que pouvons-nous alors penser d'elle, de ce qu'elle fait? « Cette dissociation des attitudes perceptives et narratives, suggère Florence de Chalonge, du *voir* et du *savoir*, met en jeu des variations où il s'agit de déterminer comment *le regard dans la scène* forme tout de même l'espace représenté¹⁵. » Cette désynchronisation entre la scène qui se déroule et l'information qui nous est donnée est un des fils conducteurs des films *Nathalie Granger* et *India Song*.

La neutralisation du temps

Nathalie Granger s'ouvre en noir et blanc, sur une scène bien commune où cinq personnages partagent un repas. La caméra filme d'abord les portes vitrées, puis se déplace doucement sur les personnages qui parlent d'un événement tragique qui a eu lieu récemment — nous y reviendrons —, le déplacement de la caméra (le seul travelling du film peut-on lire dans la version écrite du film [NG, p. 15], alors qu'il y en a d'autres : Duras met réellement l'accent sur l'aspect incontournable de cette scène) s'arrête sur Nathalie et Laurence Granger qui sortent de table et quittent pour l'école; le mari quitte aussi, et un long plan fixe filme les deux femmes désormais seules, qui se mettent à nettoyer la table. Là s'entame véritablement *Nathalie Granger*, sur ce long moment où deux femmes font un geste très commun. Mais, comme on le sait, là se niche aussi la particularité de *Nathalie Granger*, qui marque ensuite tout le film : prendre le temps de filmer ces actions d'apparence si communes. Après cette scène, les deux femmes font la vaisselle, le personnage de Jeanne Moreau, l'Amie, sort se promener dans le jardin, puis, dans le silence, de longs plans fixes sur différentes pièces de la maison et aussi sur le couloir¹⁶ apparaissent. Ces moments, où la caméra stagne et où le spectateur est laissé devant une pièce de

15. *Ibid.*, p. 133 [l'auteure souligne].

16. « Un couloir, qu'est-ce que c'est? Là se répandent les chambres, coulent les chambres. C'est le lien commun à toutes les chambres. C'est là qu'on se rencontre, c'est par là qu'on rentre, c'est la place publique de la maison. Et très souvent, les femmes se croisent dans le couloir, ou bien elles apparaissent dans la caméra à partir de l'espace du couloir. Vous ne saviez pas que le mot « couloir » venait du mot "couler"? » (Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez. Autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 47)

la maison, forment réellement une mise en place qui permet à celui qui regarde de connaître le lieu, de le scruter, et de finir par considérer la maison comme un personnage à part entière : « Le texte, partage Marguerite Duras à Dominique Noguez, c'est la maison, si vous voulez. La maison, c'est le livre, c'est l'écrit. C'est pas à pas, dans la maison, que je fais ma mise en scène. Et pratiquement tout le rez-de-chaussée, qui est très long, joue dans le film¹⁷. »

Les cadrages, qui se situent plus souvent qu'autrement où pourrait se situer le regard humain contribuent également à cette impression d'observation, comme le souligne Madeleine Borgomano : « La plupart du temps, ce regard est détaché des personnages et représenterait plutôt un observateur, humain, peut-être, mais froid, objectif, extérieur¹⁸ ». Par ce regard neutre que transmet la caméra, rien n'est imposé dans le film et c'est ce qui déroute le spectateur : le film le pousse à être absolument dynamique, car c'est à lui d'imaginer, de construire la représentation de la maison. Cette posture dynamique du spectateur est aussi une part essentielle du film *India Song*.

Pour l'instant donc, une grande part du long métrage se compose de scènes sans actions concrètes, et on laisse au spectateur le temps de voir les lieux, de les regarder : une « sensation d'immobilité¹⁹ » est palpable. Mais tout n'est pas qu'immobilité dans le long métrage, bien sûr, et les deux femmes se déplacent très lentement, de pièce en pièce, dans le couloir, dans le jardin. Un instant elles cousent, préparent les valises de Nathalie, elles ramassent du bois, préparent un feu. Mais quelles sont vraiment les actions spatialisantes ici, comment saisir ce passage entre lieu et espace? Ce qui fait de la maison un espace symbolique peut être le traitement des images plus que la circulation même des femmes dans ce lieu. Pensons simplement au long moment où les deux amies desservent la table, au moment où la mère de Nathalie repasse les tabliers de sa fille ou encore aux moments où les femmes et le chat sont

17. *Ibid.*, p. 33.

18. Madeleine Borgomano, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Cinéma », 1985, p. 64.

19. *Ibid.*, p. 71.

filmés en train de se déplacer dans le couloir (*NG(f)*, 8:50–11:55). Ce qui transforme le lieu que peut être la maison en un espace symbolique — cette « ambiguïté de l'effectuation », pour reprendre les termes de Michel de Certeau — se trouve dans tous les nombreux plans fixes, efficacité de l'image qui installe ce « temps de femmes²⁰ ». À cet égard, Florence de Chalonge souligne la particularité de la façon qu'a Duras d'utiliser la fonction du regard dans ses œuvres : « L'instrumentation perceptive du sujet, principe et moyen de la dimension spectaculaire, correspond chez Marguerite Duras à l'ouverture d'une scène, bien plus qu'elle ne guide l'apparition d'une description²¹. » Ainsi, on peut supposer que le jeu de l'image permet véritablement au spectateur de s'appropriier ce qu'il voit et d'aller au-delà des simples constatations du genre « ceci est une maison, voilà un salon où deux femmes sont assises, et là un couloir, etc. » Revenons sur l'extrait où le voyageur de commerce entre pour la première fois dans la maison (*NG*, p. 91)²², en ayant en tête cette idée d'un temps qui, spécifiquement dans la maison, s'est étiré comme pour devenir presque stagnant : cette temporalité trouble le personnage incarné par Gérard Depardieu (*NG(f)*, 34:23–39:10). L'arrivée du voyageur de commerce vient perturber pendant un bref moment la lenteur qui règne dans la maison. La situation s'inverse rapidement et l'homme devient lui-même perturbé par ces deux femmes qui le regardent silencieusement, et qui ne font que nier le fait qu'il soit vraiment voyageur de commerce (*NG*, p. 52)²³. Madeleine Borgomano, s'attardant au regard du voyageur, affirme d'ailleurs :

20. Marguerite Duras, *La couleur des mots*, op. cit., p. 47.

21. Florence de Chalonge, op. cit., p. 129 [l'auteure souligne]. Nous sommes consciente que Chalonge parle ici des spécificités du roman durassien. Cependant, nous croyons qu'il est possible de retenir ses propos dans le cas de l'analyse de *Nathalie Granger*, en ce sens que le film n'est pas si loin du livre, et vice versa.

22. « Si homme il y a dans le film, c'est donc, et seulement lui, le voyageur de commerce. Homme qui, par son *malheur*, relève plutôt de l'enfance. *Homme pour rire* : c'est ce que penseraient les autres hommes de lui, les "vrais". Nous sommes très loin, avec le voyageur de commerce, du modèle parental, du Responsable. Nous en sommes à l'opposé. L'homme du film est donc un homme que les autres hommes refuseraient mais que les femmes accueillent... Et dans lequel, justement, elles détruisent le côté plagiaire de l'homme qui le refuserait, son discours : celui-ci est en effet de nature théorique, même s'il décrit les mérites d'une machine à laver, du moment qu'il est unilatéral. » (*NG*, p. 91)

23. « La situation du voyageur de commerce — je parle de ceux qui sont au plus bas de l'échelle, qui font du porte à porte — m'apparaît toujours comme étant la plus

C'est à travers son regard que l'étrangeté des deux femmes, jusqu'alors inaperçue [et nous ajoutons : parce que le jeu de l'image nous a permis de plonger et de saisir cet espace qu'est la maison dans laquelle se trouvent les deux femmes], commence à nous frapper, quand la caméra, située à la place du voyageur de commerce, nous fait voir les femmes, assises, immobiles, silencieuses, regards fixes [...]. Cette distraction des deux femmes les rend différentes : le voyageur prend peur, perd contenance, bafouille, mais se trouve comme mis en face de l'échec de sa vie; prise de conscience douloureuse mais satisfaisante aussi, puisque le voyageur revient dans la maison des femmes, pour parler de son sort, et pleurer²⁴.

Après cet instant où il se confie, le voyageur de commerce reste un bon moment dans la maison et l'explore. Il sort ensuite dans le parc, puis traverse à nouveau la maison d'un pas rapide, comme si la peur l'avait pris soudainement : l'endroit semble dégager quelque chose de puissant, voire de répulsif (*NG(f)*, 1:14:10-fin). Certes, on ne peut pas passer sous silence les différentes scènes où Isabelle Granger et l'Amie prennent véritablement l'allure de sorcières : la mère de Nathalie Granger porte une longue cape noire lorsqu'elle est dans le jardin; l'Amie allume un feu que les deux femmes observent. Il nous semble que ces passages viennent davantage alimenter l'idée que la maison telle qu'on la filme est un espace propre aux femmes, et ce, bien au-delà de tous les stéréotypes qui y sont liés. Plus clairement, nous croyons que le jeu d'images de *Nathalie Granger*, présentant longuement, lentement, tous ces gestes de femme, nous transporte vers cet espace où ces femmes déploient leurs forces à même ce lieu originairement cloisonnant; d'ailleurs, Duras explique :

Dans *Nathalie Granger*, cette maison, c'est vraiment *l'habitat* des femmes, c'est la maison des femmes. D'ailleurs, c'est toujours ça, puisque la maison est faite par les femmes. C'est exactement comme le prolétaire : le travail du prolétaire lui appartient, au prolétaire. Les instruments de travail du prolétaire sont le prolétaire. De la même façon, la maison

terrible de toutes. C'est en général un dernier boulot, celui qu'on se décide à faire quand on a plus d'autre recours. » (*NG*, p. 52)

24. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 68.

appartient à la femme, la femme est un prolétariat, comme vous le savez, millénaire. Et la maison lui appartient de la même façon qu'au prolétaire les instruments de travail²⁵.

Cet extrait renvoie directement à ce que nous pouvons lire dans un passage des lettres pauliniennes cité par Giorgio Agamben : « "Tu es esclave? Ne t'en soucie pas, mais fais-en usage, profites-en."²⁶ » L'espace dans *Nathalie Granger* est la reconstitution en un jeu d'images de ce « fais-en usage », de ce « profites-en ». Tout l'aspect de la sorcellerie et cette impression d'arrêt dans le temps, ces deux éléments une fois combinés, font de la maison de *Nathalie Granger* la maison de toutes les femmes. Il faut, de surcroît, souligner l'importance des fenêtres à carreaux, du miroir face au piano et de la voix radiophonique que l'on peut entendre dans plusieurs scènes du film. En étudiant l'importance des fenêtres, Madeleine Borgomano souligne que ces dernières marquent très fortement la différence entre l'extérieur et l'intérieur : « les fenêtres à petits carreaux dessinent des grilles, ces grilles qui se dressent partout dans cet univers durassien, souvent ressenti comme carcéral²⁷. » Ce point de vue nous renvoie à un milieu plutôt emmurant, et les femmes semblent ainsi prisonnières de la maison. Il est peut-être plus intéressant de penser ces vitres, de façon inverse, simplement comme la mince lisière entre l'extérieur et l'intérieur, entre un monde lui-même emmurant (par les stéréotypes qu'on y trouve par exemple, ou encore par la violence qui le marque et qui stigmatise ceux qui s'y trouvent) et un endroit où des femmes parviennent à vivre autrement, à user de ce qui, à la base, pourrait isoler pour déployer leur force, comme on l'a avancé plus haut. Le miroir quant à lui a quelque chose de « déréalisant²⁸ », en ce sens qu'il forme l'illusion : « Les miroirs inversent [...] ce qu'ils reflètent, et fabriquent des doubles. Toutes opérations qui s'effectuent dans une certaine violence; le miroir retourne, tranche, découpe²⁹. »

25. Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 21 [nous soulignons].

26. Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, « Une biopolitique mineure. Entretien avec Giorgio Agamben », <http://www.vacarme.org/article255.html> (23 février 2010), p. 6.

27. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 69-70.

28. *Ibid.*, p. 70.

29. *Ibid.*, p. 70-71.

À l'instar de l'effet des miroirs, la voix qui sort de la radio narre un important fait d'actualité à l'époque, celui du crime des Yvelines³⁰. Bien que cette histoire nous renvoie à une situation tout autre que celle de *Nathalie Granger* et de sa mère troublée, un constant parallèle prend forme entre la violence d'un enfant qui perturbe et le crime commis par les deux jeunes qui effraye. Ainsi, la présence des miroirs rend par ricochet à la fois le réel, parce que le reflet est le vrai, et à la fois l'irréel, justement parce que le reflet est factice, tout comme la voix de la radio, tel un écho, qui rappelle constamment, dans le réel, la violence du monde, et indirectement la violence de l'enfant. Ce reflet et ces échos se retrouvent très fortement dans le film *India Song*, où la majorité des figurants sont absents, et où des paroles parviennent d'une voix *off*.

L'espace dans *India Song*

Sur le plan du traitement de l'image, *India Song* nous introduit dans un univers encore plus dépouillé que celui de *Nathalie Granger*, entre le silence et la désincarnation des corps. Les gros plans sont plus rares, comme le remarque Madeleine Borgomano, la lenteur est extrême, et la grande majorité des prises de vue sont des plans moyens, qui filment les sujets de face, et qui donnent ici l'impression d'un point de vue humain. Comme on vient tout juste de l'explorer, le cinéma de Duras offre à concevoir le lieu et l'espace autrement, en ce sens que les actions spatialisantes, qui font du lieu un espace, sont générées autrement : un narrateur ne nous guide pas dans le monde des personnages, on nous donne plutôt simplement l'image à regarder. Néanmoins, les voix hors-champ qui surgissent dans les films de Duras reprennent le rôle du « guide », bien que cela se fasse sous le mode du décalage (*IS*, début-3:56). Le film débute sur l'image du soleil qui se couche. Plusieurs minutes passent sur cette image, où la voix de la mendicante³¹ surgit, suivie de

30. « Allusions au fait divers qui s'est passé dans la région parisienne en juin 1971. Deux jeunes gens de 16 et 17 ans ont tué trois personnes, *sans raison*, même pas celle du vol. Ils ont été capturés sur la route du Midi alors qu'ils allaient faire des cartons" [*sic*] sur la Côte d'Azur. » (*NG*, p. 13 [l'auteure souligne])

31. En parlant de la mendicante, on réfère ici à l'image que l'on trouve d'elle dans *Le vice-consul*.

celles de deux femmes. Dès le début du film, s'entame ce constant décalage entre l'image qui nous est donnée à voir et ce que l'on entend. Plus le film avance, plus l'absence, celle des figurants qui commentent la vie d'Anne-Marie Stretter, ainsi que celle de la mendicante, frappe le spectateur. Madeleine Borgomano commente l'absence des figurants dans *India Song* ainsi : « La [l'absence] plus immédiatement sensible — et la plus déroutante — est l'absence totale de toute figuration. [...] Mais l'impossible réussit à Marguerite Duras : ce qui était né de la contrainte est devenu un des caractères spécifiques, et originaux du film³² ». Ces absences transforment ici réellement le spectateur en une entité active du film, en ce sens qu'il doit combler ce qu'il ne voit pas par l'interprétation : c'est à lui de lier l'image et la parole, bien que ces dernières soient décalées l'une de l'autre. De même, lors du bal, les multiples personnages commentent les actions d'Anne-Marie Stretter, alors qu'elle est la plupart du temps immobile. Cette épuration de figurants dans le film permet de dépasser un « encombrement » que Duras considère, pour le long métrage, comme « superfétatoire³³ ». Sortir les multiples personnages secondaires de la lentille de la caméra, c'est mettre l'accent sur les personnages-clés et surtout sur la vie et la mort d'Anne-Marie Stretter, son présent, mais aussi son passé, comme l'affirme Marguerite Duras :

M. D. La réception [dans le film] dure le temps qu'elle dure [dans la « réalité »]. À peu près. [...] Mais le reste de la vie d'Anne-Marie Stretter, vingt-cinq ans, sa vie en Inde, dure le même temps. C'est-à-dire qu'à l'origine du film il y a une disproportion considérable, gigantesque entre le passé récent et le passé-passé. Le passé-passé, c'est l'accident de la réception. Et le passé récent est pour moi constamment présent. C'est cette course au suicide que représente la vie tout entière d'Anne-Marie Stretter, ce parc, ces bâtiments, ces paroles, ces amants, ces lieux...

[...]

D. N. Et la désynchronisation des voix, justement?

32. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 109.

33. Marguerite Duras, citée par Madeleine Borgomano, *ibid.*, p. 110.

M. D. Oui, elle ne fait qu'abonder dans ce sens-là — l'« évitement » de cette collusion entre le passé et le présent, qui est le film commercial dans toute son horreur. [...] J'ai même parlé du « dépeuplement » de l'acteur. Et je crois qu'il y a un dépeuplement général dans *India Song*. Personne n'est tout à fait là, là où je l'ai mis. Il y a quelque chose comme « d'en allé », constamment, chez tous. [...] Et là, c'est [les comédiens] qui créent le présent³⁴. »

Dans *India Song*, le passage du lieu à un espace symbolique se fait essentiellement dans ce décalage, dans cette absence de concordance entre l'image projetée et les mots qu'on entend au moment où l'on voit cette image même. Des exemples frappants de ceci sont, d'abord, celui où la caméra fait un travelling sur l'édifice qui se veut être le consulat français; au même moment, on entend les deux voix féminines parler de la mort d'Anne-Marie Stretter. (*IS*, 6:55–8:02) On peut ensuite penser à celui où l'on parle encore de la mort d'Anne-Marie Stretter et du suicide des amants (*IS*, 1:47:15–1:50:38). Le travelling sur l'édifice ou le plan fixe sur les arbres du jardin nous renvoient, une fois combinés aux mots désynchronisés, à cette forme de libération qu'a tenté de toucher ce « modèle de femme », pour reprendre les termes qu'emploie Duras en parlant de cette dernière :

Je ne dis pas que c'est une femme libérée, explique Duras, je dis qu'elle est sur une voie très sûre de la libération, une voie très personnelle, individuelle, de la libération. C'est en embrassant le plus général du monde³⁵, si voulez, la généralité du monde, qu'elle est le plus elle-même. C'est en étant le plus largement ouverte à tous, à Calcutta, à la misère, à la faim, à l'amour, à la prostitution, au désir, qu'elle est le plus elle-même. C'est ça, Anne-Marie Stretter³⁶.

Tout en laissant de côté bien d'autres éléments essentiels du long métrage, il est possible d'avancer ici que la désynchronisation des images et des voix, dans *India Song*, travaille ainsi toujours à nous renvoyer

34. Marguerite Duras, *La couleur des mots*, op. cit., p. 81.

35. « J'ai dit qu'elle était Calcutta, je la vois comme Calcutta. Elle devient Calcutta, il y a un double glissement, Calcutta va vers la forme de Calcutta. Et pour moi à la fin du film elles ne font qu'un. » (Marguerite Duras et Michelle Porte, op. cit., p. 73)

36. *Ibid.*, p. 73-74.

ailleurs, au-delà de ce qui est, dans le lieu du consulat, insupportable pour Anne-Marie Stretter mais qu'elle supporte pourtant. Dès le début du film, ce décalage nous renvoie plutôt à un espace symbolique où Anne-Marie Stretter, dématérialisée, invisible, morte, a rejoint la mer indienne (qu'on ne voit pas dans le film, mais qu'on entend, comme les figurants absents). Cette disparition du corps ne forme néanmoins pas la disparition de Stretter comme figure du désir, de l'infidélité, justement, comme « modèle de femme » comme il vient de l'être dit plus haut, modèle féminin qui est plus fort que le modèle maternel : Anne-Marie Stretter « était avant tout une femme adultère, voyez, non pas la mère des petites filles », explique Duras³⁷. À cet égard, il faut souligner que par la désynchronisation des voix, Duras considère justement qu'elle ne représente pas Anne-Marie Stretter, mais qu'elle en offre plutôt une « approximation, à travers Delphine Seyrig qui, physiquement, s'y [prête]³⁸ ». Bien sûr, le jeu de l'image joue un rôle tout aussi important que dans *Nathalie Granger*, et il est incontournable ici de souligner la présence des miroirs, « comme des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort³⁹ », sur lesquels il y a souvent des plans fixes : ils sont indispensables au film, en ce sens qu'ils accentuent cette constante oscillation entre le vrai et le faux des personnages qui ne sont que des corps à l'écran : « Du reflet à la "réalité" le glissement est si insensible et tellement permanent tout au long du film, que, bien souvent, nous ne savons plus si c'est la femme que nous voyons ou son reflet [...]. Dans ces reflets se perd efficacement tout sentiment de réalité et, se crée l'incertitude : qui est-elle, cette femme?⁴⁰ » Contrairement à l'approximation de Stretter qui, sans voix, s'engouffre et renaît des miroirs, la mendicante, elle, est totalement absente du long métrage. Totalement privée de son corps, c'est plutôt sa voix qui surgit, son chant. Il faut avoir lu *Le vice-consul*⁴¹ pour connaître l'histoire de cette femme, qui erre, complètement rejetée, délaissée.

37. *Ibid.*, p. 65.

38. *Ibid.*, p. 82.

39. *Ibid.*, p. 72.

40. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 116.

41. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966, 213 p.

[E]lle appartient au monde extérieur, écrit Madeleine Borgomano, monde de la nuit, que les images du film ne nous montrent jamais que de loin et masqué par l'obscurité; la mendicante se trouve ainsi confondue avec l'ombre, avec le mouvement des feuillages et le reflet de l'eau : mystérieuse, elle tire de ce mystère une force plus grande⁴².

Ce mystère qu'elle incarne se joue peut-être dans la perspective qu'elle « adopte » en sillonnant les routes de l'Inde :

Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi⁴³.

La marche de la mendicante, qui se fait dans l'oubli, n'est pas très loin de celle de Lol V. Stein qui transformait, au fil de ses promenades, S. Tahla en une étrangère. Ici il ne faut plus connaître les lieux, bien qu'on les jalonne, il faut plutôt y inventer un espace autre, il faut redéfinir la route, le cours d'eau, les talus. Il est intéressant à cet égard d'observer la toute dernière séquence du film, où l'on filme la carte de l'Inde et où l'on entend la mendicante (*IS*, 1:50:38-fin).

La carte ici, combinée à la voix de la mendicante et à son trajet qui « déréalise » le lieu, la carte ici donc n'est plus la carte de l'Inde, mais plutôt le *parcours* qui y a été fait, et ainsi, l'Inde *vécue*. Michel de Certeau, toujours en développant sur les différences entre lieu et espace, précise que la carte géographique telle que nous la connaissons est une « scène totalisante où des éléments d'origine disparate sont rassemblés pour former le tableau d'un "état" du savoir géographique⁴⁴ ». La voix de la mendicante et le chemin qu'elle suit ici transcendent cet état du savoir géographique, cette colonisation de l'espace comme le dit de Certeau, et nous mène au-delà, vers un parcours qui illustre les « pratiques spatialisantes » ou encore qui illustrent comment cette carte

42. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 110.

43. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, *op. cit.*, p. 9.

44. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 179.

est *vécue*. L'Inde alors n'est plus l'Inde, c'est la vie de la mendiante sur les routes, sur les rives du Delta, dans la forêt : « Dans la lumière bouillante et pâle, l'enfant encore dans le ventre, elle s'éloigne, sans crainte. Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang⁴⁵ » peut-on lire dans *Le vice-consul. India Song* nous offre alors, détachée de son corps, la mendiante qui est au-delà du lieu, qui est partout, qui véritablement incarne une certaine force. En analysant *India Song*, nous nous sommes jusqu'à maintenant quelque peu éloignée de cette idée de « rester » et de « résister » qui nous a guidé précédemment. Les femmes de ce long métrage ne semblent pas néanmoins nous avoir portée ailleurs : par la désincarnation de leur corps, elles restent des figures de femmes qui, au-delà de leur douleur, de leur folie, de leur marginalité, planent au-dessus de nous, sont plus grandes encore qu'un corps, qu'une matérialité qu'on pourrait leur assigner et nous guide toujours vers un « hors-lieu » et un « hors-temps », où semble aboutir les personnages féminins de Duras, pour qu'ainsi leur force se déploie et rayonne plus largement. Duras n'estime-t-elle pas d'ailleurs qu'« Anne-Marie Stretter a dépassé l'analyse [...], la question[...], qu'elle] a dépassé tous les préjugés à propos de l'intelligence ou de la connaissance, de la théorie⁴⁶ ».

Nous avons dû écarter plusieurs points importants dans l'observation de *Lol V. Stein*, de *Nathalie Granger* et d'*India Song*, où d'autres détails incontournables nous renvoient vers d'autres « vérités » des œuvres, où des éléments intertextuels se recoupent, d'où bien d'autres interprétations émanent. Néanmoins, en guise de conclusion, nous pouvons dire que les trois œuvres observées ont en commun l'intime lien qui lie espace — terme toujours utilisé selon le vocabulaire de Michel de Certeau — et immobilité des personnages, suspendus dans un temps dilatoire, soit en oscillant du présent au passé, soit en étant la représentation de multiples femmes, depuis des millénaires. En effet chacun des personnages se trouvant dans les différents espaces

45. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, *op. cit.*, p. 28.

46. Marguerite Duras et Michelle Porte, *op. cit.*, p. 73.

qui prennent forme dans les œuvres semblent ne plus subir les effets du temps. Bien sûr, des éléments concrets viennent nous rappeler que le temps avance toujours — pensons au jour qui se couche ou qui se lève dans *India Song*, par exemple, aux enfants qui partent et qui reviennent de l'école dans *Nathalie Granger* ou encore aux années de mariage du couple de Lol V. Stein et de Jean Bedford — mais au-delà de ces indices les personnages féminins *se coulent* dans *leur* espace où le temps est neutralisé : l'ambiguïté de l'effectuation, le passage entre le lieu et l'espace symbolique de chacune des femmes durassiennes se niche dans l'absence et dans le décalage qui parviennent à dilater le temps et à constamment nous renvoyer vers un ailleurs matériellement inaccessible. Le cinéma de Duras nous renvoie à une expérience de l'espace qui est peut-être encore plus forte que celle que nous donne à lire le roman, en ce sens que le film durassien n'impose rien, fait vivre encore plus intensément l'immobilité, et c'est là, justement, que se trouve sa plus grande force :

Son évolution est difficile à appréhender, il ne paraît pas changer, ne pas progresser ne pas avancer, n'être mobile que relativement à lui-même à un axe d'immobilité qu'il se serait imposé durant tout son trajet. Le changement, apparent ou réel, n'est pas extérieur au film, le film le contient. Ainsi, cette immobilité, cet axe de fixité autour duquel il se déroule, le retient en lui-même, le clôt sur lui-même. Rien n'en part, n'en n'allège la densité. [...] Le film ne se déroule pas, il agit. [...] Lorsque le pont est jeté entre vous et le film, vous êtes à votre tour enchaîné à la spirale, *au mouvement d'immobilité*. Sur vous, de même, celle-ci agit [...] ⁴⁷.

Les personnages féminins, dans ces trois œuvres de Duras, puisent leur force dans ce qui de prime abord se lie au faible : silence, immobilité, désincarnation... Pourtant ces divers éléments les mènent vers un espace autre, un espace féminin qui transcende des frontières de la matérialité; un espace symbolique où, sous des airs de faiblesse, la marginalité n'est plus marginalité, mais où elle devient entièrement puissance.

47. Marguerite Duras, *Les yeux verts*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, p. 107-108 [nous soulignons].

Ariane Audet et
Eftihia Mihelakis
Université de Montréal

La femme de la fin du monde.
La maladie de la mort de Duras

[A]border la venue d'un *viens* qui soit un récit, voilà l'impossible, l'obscénité imprésentable qui ne nous lâchera plus, comme la Chose qui, dit [Blanchot] quelque part, « se souvient de nous »¹.

Jacques Derrida
Parages

Le féminin apocalyptique de Duras se situe précisément au cœur d'une absence de définition. Indifférente au regard de l'homme, la femme de *La maladie de la mort*² engendre la terreur en ce qu'elle brouille les genres (sexuels, grammaticaux, textuels) et se pose passivement en amont de toute personnification genrée; avant toute grammaire, nom, pronom ou identification, elle demeure *hors-différence*

1. Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 74.

2. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 60 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MM*.

de quelques conditions qui lui seraient imposées. Plus encore, la femme se présente sous la forme d'une série « d'états limites », tels que les a définis Blanchot — de la folie à la passivité. Ainsi sacralisée dans son extrême soumission, déployée et performée dans le sacrifice, la passivité de la femme donne lieu à une apocalypse, au tremblement terrifiant d'un récit « qui, au contraire de la globalisation, révèle la spectralité du différentiel, d'une *poïèse* et de l'intraitable *phantasia* à l'œuvre³. »

Le mouvement vers

Elle serait toujours prête, consentante ou non. C'est sur ce point précis que vous ne sauriez jamais rien. Elle est plus mystérieuse que toutes les évidences extérieures connues jusque-là de vous.

Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, jamais, de comment elle voit, de comment elle pense et du monde et de vous, et de votre corps et de votre esprit, et de cette maladie dont elle dit que vous êtes atteint. Elle ne sait pas elle-même. Elle ne saurait pas vous le dire, vous ne pourriez rien en apprendre d'elle.

Jamais vous ne sauriez, rien ni vous ni personne, de ce qu'elle pense de vous, de cette histoire-ci quel que soit le nombre de siècles qui recouvriraient l'oubli de vos existences, personne ne le saurait. Elle, elle ne sait pas le savoir. (*MM*, p. 19-20)

Au bord de l'inexistence, informe et physiquement inconnaissable par la soumission, le féminin se transforme ici en une puissance d'action qui se traduit par le fantasme — *phantasia* —, et qui donne lieu à une structure à double complément : si la *phantasia* sert parfois à penser le rêve, le faux, l'illusoire ou encore l'hallucination, bref, toutes conditions de perception impossible, son rôle se situe surtout dans la possibilité de faire apparaître cet objet-*ci*, inéluctablement désirable, afin de permettre que l'on se meuve vers lui.

3. Mireille Calle-Gruber, « Viens, liminaire », Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber [dir.], *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2005, p. 9-10.

De façon similaire, le pouvoir du fantasme, le *phatasma*, incarné par la femme du récit, ne relève pas de l'imagination ou d'une activité d'un sujet, mais plutôt d'une réception. C'est donc le mouvement « vers », infiniment désirable et méconnaissable de l'homme vers la femme, qui se dévoile être le plus terrifiant, le plus apocalyptique. Terrifiant dans la mesure où dans le non-savoir, le silence et l'inaction, la femme réactualise sans cesse cet ordre redoutable du vocable hospitalier et terrifiant : « viens ». Derrida aura pensé ce « viens » originaire dans son livre *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, et souligne à juste titre que ce qui paraît « le plus remarquable dans tous [les] exemples bibliques qu'il donne à lire [...], c'est que le geste de dénuder ou de donner à voir, le mouvement *apocalyptique* est ici plus grave, parfois plus coupable et plus dangereux que ce qui s'ensuit et ce à quoi il peut donner lieu, par exemple l'accouplement [...]»⁴.

La puissance apocalyptique du non-savoir

En parlant du regard et du sexe, Pascal Quignard écrit : « l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit⁵. » Dans *La maladie de la mort*, l'homme est obsédé par la recherche de cette autre image se trouvant derrière tout ce qu'il voit. Le narrateur, en parlant de l'homme regardant la femme dormir, dit : « Vous ne savez pas ce que contient le sommeil de celle-là qui est dans le lit. » (*MM*, p. 16) En effet, les paupières fermées de la femme interdisent le savoir et c'est cet aveuglement de l'homme par l'entremise du sommeil de la femme qui menace la stabilité du monde et qui fait trembler. À plusieurs reprises, le récit répète cet inaccessible savoir par le regard aveugle : « Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, de comment elle voit » (*MM*, p. 19). Ce savoir de l'autre côté du sommeil, de l'autre image, de la *phantasia*, demeure inaccessible et c'est de cette façon que la femme appelle l'expansion de la terreur : « Le malheur grandit dans la chambre en même temps que s'étend son sommeil. » (*MM*, p. 17)

4. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1983, p. 15.

5. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 9.

En même temps que l'homme est dans ce face-à-face avec le non-savoir, le narrateur juxtapose l'étrangeté de la femme à la mer noire qui commence à monter (*MM*, p. 30-31) afin de montrer l'arrivée de l'abîme. Cette noirceur qui monte et qui se répand est doublement puissante à cause de l'extrême réceptivité de la femme qui a la puissance de recevoir cet abîme. Ainsi, le pouvoir terrifiant du féminin, dans sa posture « réceptacle », ne s'inscrit pas dans un savoir qui lui serait extérieur : la femme est à la limite de la vie (et donc de la mort), là où la soumission et la fragilité du corps appelle au meurtre, à la mort comme sacrifice : « Vous regardez cette forme, vous en découvrez en même temps la puissance infernale, l'abominable fragilité, la faiblesse, la force invincible de la faiblesse sans égale. » (*MM*, p. 31)

Cette Toute Puissance de la passivité, si elle constitue le tremblement premier des genres, indifférente aux conséquences de ce « viens », se déploie jusque dans le *logos* de l'homme. Ces paroles et certitudes ébranlées par le non-savoir de la femme, s'ensuit alors la désagrégation de la Raison et des évidences, incorporés dans ce corps féminin. La parole toute puissance de celle-ci, qui fait naître la possibilité de nommer la « maladie de la mort », est ainsi récupérée par la femme-offrande; elle dit qu'elle « ne sait pas encore le dire », dire l'ignorance de l'homme face à ce dont il est atteint. Et lorsqu'il lui demande « En quoi la maladie de la mort est-elle mortelle? » (*MM*, p. 18) 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. » (*MM*, p. 24)

Le « non-savoir », si particulier à Duras, participe à la tonalité de fin du monde du récit. Cette tonalité, si elle se déploie dans une inconnance double — de l'homme par rapport à la femme qui s'offre à lui, et de celle-ci, née du fantasme, se confondant aux draps, à la mer, au rêve, bref, sans identité propre et tardant à « nommer » —, il en naît cependant une parole aussi prophétique qu'apocalyptique : « Vous découvrez que c'est là, en elle, que se foment la maladie de la mort, que c'est cette forme devant vous déployée qui décrète la maladie de la mort. » (*MM*, p. 38)

La prophétie

La phrase est entendue comme une prophétie. En établissant un lien entre l'expérience de la maladie de la mort et la parole prophétique, Duras donne à lire le commencement comme interprétation d'une parole divine dont le sens actuel lui échappe. En ce sens, l'écriture prophétique de Duras ressemble au propos de Blanchot dans *Le livre à venir* :

La prophétie n'est pas seulement une parole future [...]. Prévoir et annoncer quelque avenir, c'est peu de chose, si cet avenir prend place dans le cours ordinaire de la durée et trouve expression dans la régularité du langage. Mais la parole prophétique annonce un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce et parce qu'elle annonce quelque chose d'impossible, qu'on ne saurait vivre et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l'existence. Quand la parole devient prophétique, ce n'est pas l'avenir qui est donné, c'est le présent qui est retiré et toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable⁶.

La sentence, le jugement dernier, la mort de l'homme — et de son savoir — passe par cette tonalité de la voix féminine. Survenue dans l'immémorialité de la parole, le temps passe d'un conditionnel, au début du récit — « Vous pourriez l'avoir payée » (*MM*, p. 7). Quand? Cela importe peu. Où? Encore moins — on passe à un conditionnel à la négative. Celui-ci signifie, d'une part, l'impossibilité du corps de l'homme à rejoindre celui de la femme, une distance « conditionnellement » établie, dira Blanchot, mais illustre aussi par là le caractère fantasmatique du féminin dans l'œuvre de Duras. C'est précisément là, au cœur de ce conditionnel fantasmé, que se déploie toute la terreur de cette voix. En personnifiant le fantasme, la femme s'incarne dans un présent qui conduit les amants à l'intérieur d'une demeure temporelle, d'un présent absolu qui ainsi accueille cette chose impossible, inconnaissable et inconcevable qu'est non seulement « la maladie de la mort », mais surtout son décret. La terreur ne vient donc pas de ce qu'éveille la parole féminine, mais de l'acte de dire seul, qui met ainsi, tout aussi indifféremment, à distance :

6. Maurice Blanchot, « La parole prophétique », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 117-118.

elle ignore le cri de l'homme, « se retourne vers le mur [...] [et] dit : Ça va être la fin, n'ayez pas peur. » (*MM*, p. 25).

[Ce] rapport à la mort ou à la fin d'un monde est tout sauf morbide, il fait au contraire intervenir le *kairos*, l'instant présent, le moment opportun dans la succession du temps pour que quelque chose ait lieu qui n'avait été ni planifié ni même déjà pensé⁷.

La fin commence avec une erreur dans l'univers

Or voici que, lui, le narrateur (est-ce « un » narrateur ou « une narratrice »?), lui dit : « Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. » (*MM*, p. 52). Et elle, « 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. » (*ibid.*) L'amour n'appartient pas au monde du savoir, de la logique, ou de l'ordre préconçu. Il en est de même pour tout dans ce récit. La femme, elle, qui semble contenir tout le savoir de l'univers, on dit d'elle qu'« [e]lle, elle ne sait pas le savoir. » (*MM*, p. 20) En effet, la volonté de savoir l'amour s'inscrit plutôt en faux contre toute possession de savoir. Donnée à lire comme « modalité suspensive du possible [...], l'amour ne saurait appartenir qu'à l'ordre de la foi ou du témoignage⁸. » Il faut croire sur parole, c'est-à-dire aussi croire au non-savoir, à ce qui échappe au savoir du témoin, faire un saut au-dessus de l'abîme, regarder la venue de l'apocalypse avec des yeux d'aveugle et entendre la voix qui nous dit : « viens ».

Nullement question dans *La maladie de la mort* de raconter une histoire vécue dans le savoir et la visibilité. Tout comme la maladie de la mort, tout comme l'amour, tout s'offre à nous comme véritable erreur de l'univers, un instant de mort dans la placidité du Cosmos. Il y a eu tremblement. Et l'événement aurait eu lieu. Si cette histoire s'apparente à un témoignage, c'est parce que la voix du témoin provient toujours

7. Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 220.

8. Jacques Derrida, « Fourmis », Mara Negrón [dir.], *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Edition des femmes, 1994, p. 84.

d'un lieu *in extremis* où la voix résiste et persiste en écho à une scène, à un événement inatteignable. C'est à cette logique de la dernière (limite toujours inscrite dès le commencement), qu'il convient de penser. Ce travail de la fin ne pourra jamais être accompli de façon exhaustive (c'est-à-dire qu'il ne pourra jamais être effectif; la fin ne pourra jamais arriver une fois pour toutes); il est toujours à recommencer. « Votre mort a déjà commencé. » (*MM*, p. 48)

Ainsi, le féminin se situe dans une gravité terrifiante et sacrée, non seulement à voir, mais aussi à entendre. Le décret résonne comme une sentence. Né du non-savoir — « dès que vous m'avez parlé j'ai vu que vous étiez atteint par la maladie de la mort. Pendant les premiers jours je n'ai pas su nommer cette maladie. Et puis ensuite j'ai pu le faire. » (*MM*, p. 23) — il nous paraît nécessaire de rappeler que la femme porte cette parole apocalyptique comme une gestation. Accueillant en elle à la fois la vie et la mort, la « maladie de la mort » afin de la décréter, celle-ci, absolue, ne peut se faire que dans un rapport extrême à l'autre : au meurtre, au viol ou à l'étranglement, le corps féminin appelle à lui la pulsion de mort. Ce faisant, il place aussi le masculin du côté de la mort, d'un décret qui « prend le ton apocalyptique [et] vient vous signifier [...] à la fin du monde⁹. » Mais qu'est-ce que signifie ce ton? Derrida dira que « la fin commence ». Nous ajouterons que la fin commence avec l'amour *indifférent*.

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. Vous demandez : Le sentiment d'aimer pourrait-il survenir d'autres choses encore? Vous la suppliez de dire. Elle dit : De tout [...]. (*MM*, p. 52)

La parole prophétique de la femme fait entendre, à répétition, l'événement *indifférent* par excellence, celui qui fait trembler le genre — humain, dans son caractère mortel, l'homme, le sexe, le récit —, elle-même indifférente à sa capacité à posséder le *logos*. Ainsi, ce que l'on ne pardonne pas à la voix féminine dans ce texte, c'est précisément cette

9. *Ibid.*, p. 69.

indifférence, non seulement aux genres sexués, mais aussi à la prise de parole.

L'avortement de la parole

Plus encore, la particularité apocalyptique de l'œuvre de Duras se situe dans la contamination de l'indifférence, où l'impuissance de l'homme à parler naît de la passivité toute puissante de la femme, une parole qui achoppe et engendre l'avortement généralisé du geste langagier :

Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, le temps ne trouve plus par où passer. Le temps ne passe plus. Vous vous dites qu'elle devrait mourir. Vous vous dites que si maintenant, à cette heure-là de la nuit elle mourait, ce serait plus facile, vous voulez dire sans doute : pour vous, mais vous ne terminez pas votre phrase. (*MM*, p. 30)

On se heurte à quelque chose. On bute contre les mots. On les répète. Et puis, ça arrive : « dès qu'on ne sait plus qui parle ou qui écrit, le texte devient apocalyptique¹⁰. » La révélation — verbale ou visuelle — est exemplaire. Sans autoreprésentation ni destination, rappelons-nous que le récit débute par une énonciation au « je », omnisciente, qui présente les deux protagonistes dans une adresse à l'homme : « Vous devriez ne pas la connaître » (*MM*, p. 7). Elle aussi dans le non-savoir (« je ne sais pas non plus », « je ne le crois pas » [*MM*, p. 15]), cette voix s'ajoute aux deux autres.

Nous disions un peu plus tôt une trilogie de voix. Trois voix desquelles une, suivant le paradigme durassien, devra être sacrifiée. À la question « laquelle? » résonne ici le cri de la femme : une femme ou toutes les femmes, de l'archaïque « bruit sourd et lointain » (*ibid.*) de son rôle :

Vous dites qu'elle devrait se taire comme les femmes de ses ancêtres, se plier complètement à vous, à votre vouloir, vous être soumise entièrement comme les paysannes dans les

10. *Ibid.*, p. 77.

granges après les moissons lorsque éreintées elle laissent venir à elles les hommes, en dormant [...] qui serait à votre merci comme les femmes de religion le sont à Dieu [...] (*MM*, p. 10-11).

C'est donc en cela aussi que la femme est terrifiante : par cette passivité, cet abîme de soumission extrême, où elle donne lieu, par un renversement, à la disparition du pouvoir masculin. L'homme, délesté de ses toutes puissantes certitudes, finira lui aussi par crier, devant le silence de la femme, offerte, indifférente à ses demandes et ses histoires.

Par crier, mais aussi par venir. « Elle demande : Quelles seraient les autres conditions? » (*MM*, p. 9). Se taire. Laisser « venir ». Alors, « chaque jour elle viendrait. Chaque jour elle vient. » (*MM*, p. 11). À ce stade du récit, le contrat se conclut, la temporalité change. Au présent, « viens », il n'y a d'injonction. La femme ne dira jamais à l'homme de venir. « Ni désir ni ordre ni prière ni demande¹¹ », « viens » demeure le geste dans la parole, même s'il n'est pas nommé. « Viens », c'est « la maladie de la mort », ce qui se cache sous le langage, ce qu'on ne réussit jamais à nommer dès le départ, ce qui risque toujours de ne pas être entendu.

Essayer de dire « viens » — qui peut se prononcer sur tous les tons, et vous verrez, vous entendrez, l'autre d'abord entendra — peut-être ou non. C'est [...] ce geste qui ne se laisse pas reprendre par l'analyse — linguistique, sémantique ou rhétorique — d'une parole.

[...]

« Viens » est *seulement* dérivable, absolument dérivable, mais seulement de l'autre, de rien qui soit une origine ou une identité vérifiable, décidable, présentable, appropriable, de rien qui ne soit déjà dérivable et arrivable sans rive.

Vous serez peut-être tentés d'appeler cela le désastre, la catastrophe, l'apocalypse. Or justement s'annonce ici, promesse ou menace, une apocalypse sans apocalypse, une apocalypse sans vision, sans vérité, sans révélation, *des envois* (car le « viens » est pluriel en soi), des adresses sans message et sans destination, sans destinataire ou destinataire

11. *Ibid.*, p. 93.

décidable, sans jugement dernier [...] « Viens » n'annonce pas telle ou telle apocalypse : déjà il résonne d'un certain ton, il est en lui-même l'apocalypse de l'apocalypse, *Viens* est apocalyptique¹².

Indifférent. À qui l'énonce, ou non. Affirmation du fantasme, « viens » souligne d'un nouveau trait le tremblement engendré par la femme de *La maladie de la mort*. Plus terrifiant encore que la passivité, cette certitude indifférente de la femme amène avec elle l'homme du côté de la mort. S'il y a sacrifice, catastrophe ou apocalypse, il passe non seulement par elle, mais surtout par cette cruauté indifférente qui porte au devant le masculin devant l'abîme, le dépouille de tout savoir, et l'abandonne à son néant.

Néantisation des connaissances, mais aussi de toutes formes de (re)connaissance telles qu'elles nous apparaissent comme certitudes. La femme — toujours étrangère, blanche, effacée et par conséquent, infiniment héroïque — donne ainsi lieu au déploiement d'un autre type d'évidences : « plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort. » (*MM*, p. 30-31) Délaissée par la vie, et qui laisse *venir* à elle la mort.

L'a-venir apocalyptique de l'amour

Ainsi invalidé par cet état du féminin dans le récit, le savoir de l'homme est lui aussi saisi de cette indifférence. Plus encore, à cette impossibilité du savoir, s'ajoute un non-vouloir-savoir :

Elle dit qu'elle espère ne jamais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, rien au monde. Elle dit : Je ne voudrais rien savoir de la façon dont vous, vous savez, avec cette certitude issue de la mort, cette monotonie irrémédiable, égale à elle-même chaque jour de votre vie, chaque nuit, avec cette fonction mortelle du manque d'aimer.

Elle dit : Le jour est venu, tout va commencer, sauf vous. Vous, vous ne commencerez jamais. (*MM*, p. 50-51)

12. *Ibid.*, p. 93 et 95.

Ce qu'il y a de terrible, dans cette citation, se trouve peut-être dans le « manque d'aimer », dans ce sous-entendu « mortel » du : « tu ne sais pas comment *venir*. » Venir à elle, venir à la vie par la mort, venir au monde par cette indifférence et indifférenciation des sexes, du genre, des personnes — et en amont de ceux-ci. Bref, *venir* comme elle vient. Dans la jouissance, dans un cri ou dans le plus absolu des silences.

Peut-être, en somme, que *viens* est aussi apocalyptique en ce qu'il réitère la différence, de la même manière que la voix décréte, à la toute fin : « Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare. » (*MM*, p. 56)

Admirable apocalypse? Loin d'être nihiliste, le récit dégage ce passage de l'homme par et à travers un féminin qui, s'il fait trembler, ne détruit pas pour autant, repense les lignes de failles qui permettent de redéfinir le genre, et les relations sexuées entre ceux-ci. Décréter « la fin commence », c'est disparaître, comme la finale de *La maladie de la mort* l'illustre, alors que le jour débute, s'effacer après avoir expérimenté ces états limites de la folie et de l'appel au meurtre — le meurtre peut aussi « venir » — bref, c'est se sacrifier comme ces « passeurs de frontières qui en temps de guerre sauvent des vies quotidiennement, risquant la leur souvent sans témoins et sans bruit¹³. »

Un jour elle n'est plus là. Vous vous réveillez et elle n'est plus là. Elle est partie dans la nuit. La trace du corps est encore dans les draps, elle est froide.

C'est l'aurore aujourd'hui.

[...]

Il n'y a plus rien dans la chambre que vous seul. Son corps a disparu. La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine.

[...]

Le lendemain, tout à coup, vous remarqueriez peut-être son absence dans la chambre. Le lendemain, peut-être éprouveriez-vous un désir de la revoir là, dans l'étrangeté

13. *Ibid.*, p. 219.

de votre solitude, dans son état d'inconnue de vous. (*MM*, p. 53-54)

Au début du jour, la fin, sa disparition, commence. Et si l'amour est vécu au cœur de la perte, par ce sacrifice du féminin, elle donne aussi la possibilité à l'homme « d'abandonner » ses recherches — comme la femme l'avait plus tôt abandonné devant l'abîme. Ce faisant, elle le laisse la rejoindre, dans la différence et l'indifférence d'être, et lui chuchote (peut-être) : « viens, soyons un instant, nous qui ne savons pas encore qui nous sommes, un instant avant la fin les seuls survivants, les seuls à veiller [...] nous formerons une espèce, un sexe ou un genre [...], à nous tout seuls, nous nous donnerons un nom¹⁴. »

14. *Ibid.* p. 70 et 72.

Catherine St-Pierre
Université du Québec à Montréal

Marguerite Duras.
La redéfinition de l'amour maternel

La figure de l'enfant mort

Entre 1999 et 2003, Véronique Courjeault assassine ses trois nouveau-nés. Étouffés, puis brûlés ou congelés. Entre 2000 et 2007, Céline Lesage étouffe ou étrangle ses six bébés. Plus récemment, en 2010, on retrouve les cadavres de huit nouveau-nés sur le terrain de Dominique Cottrez, qui les a étouffés, un après l'autre, à chacune de ses grossesses qu'elle dissimulait. Immense détresse. Dénis de grossesse. Événements malheureux qui au-delà du ou de la journaliste qui les rapportera, dissimulent une voix, un état d'urgence, un appel au secours jamais crié par des mères désespérées, absentes ou silencieuses. Sans chercher à comprendre les causes, il y a surtout, et avant tout, un silence, une voix qui ne peut ou ne veut se faire entendre, parce qu'à la source d'un acte inacceptable socialement. Incompréhensible surtout.

La question nous amène à Marguerite Duras et son texte *Sublime forcément sublime*, missive écrite justement suite à une histoire d'infanticide, celle de Christine Villemin et du petit Grégory. Nous connaissons bien les faits. Au-delà de l'histoire d'un enfant assassiné et d'une mère coupable ou non, Duras s'était intéressée à l'histoire à cause de ce silence éclatant, cette voix de la mère qui disparaissait sous toutes les suppositions journalistiques ou juridiques. Duras s'approprie l'histoire, elle part de ce meurtre et fait éclater le silence de la mère en faisant entrer cette histoire dans la littérature. Au-delà du geste de la mère meurtrière, elle s'intéresse au moteur créateur qu'il peut mettre en branle, qui permet à la femme de s'approprier des mots / maux qui lui appartiennent, par la littérature. Ce n'était pas l'histoire d'une mère meurtrière, mais d'une voix non-entendue.

La figure de l'enfant mort est certes morbide, mais elle génère tout un pan de l'œuvre de Marguerite Duras. L'enfant mort peut effectivement être considéré comme cellule génératrice vers une nouvelle définition de l'amour maternel. Borgomano¹ utilisait cette expression de « cellule génératrice » en décrivant la figure de la mendicante. Nous voulons montrer que si justement cette figure est centrale, elle prend tout son sens dans le fait qu'une mère abandonne son enfant et que cet enfant abandonné meurt. Jusqu'à quel point, et par quels moyens, la figure de l'enfant mort peut générer de la fiction dans l'œuvre de Duras? L'étude de la figure maternelle dans l'œuvre durassienne a fait couler beaucoup d'encre, mais qu'en est-il de la maternité avortée, de la maternité empêchée?

Davantage que l'utilisation du motif dans son œuvre, c'est une perpétuelle redéfinition de l'amour maternel que Duras met en place à partir de l'enfant mort. Ce dernier permet une exploration des sentiments, de la psychologie maternelle, et par le fait même celle des fondements de la relation mère-enfant. Notre travail consistera surtout en un repérage, si l'on peut s'exprimer ainsi, des différents passages,

1. Madeleine Borgomano, « L'histoire de la mendicante indienne, une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique*, vol. 12, n° 48, 1981, p. 479-493.

des traces que le motif aura laissées dans l'œuvre durassienne. À partir de ces présences les plus significatives, nous tenterons de mettre en place précisément cette évolution, ces transformations dans la définition que Duras donne à lire de la relation mère-enfant. Le motif deviendra ainsi le pilier autour duquel s'organisera notre recherche. Aussi, si le motif génère la fiction, nous chercherons à comprendre de quelle façon s'opère le passage de ce drame du domaine du privé — soit la mort, la perte de l'enfant — vers le public. Comment la mort, le vide, l'absence, peut devenir littérature?

Nous débiterons donc en présentant quelques usages du motif par l'auteure, sa fonction, sa symbolique, sa portée. Nous séparerons ensuite notre travail en deux grands axes : en premier lieu, nous ferons le parallèle entre la mère dans l'œuvre durassienne et le mythe de Médée. Nous confronterons ainsi directement le meurtre de l'enfant comme geste créatif, c'est-à-dire une certaine forme d'affirmation de la mère dans la société. Nous aborderons ensuite le meurtre de l'enfant comme une revendication, une prise de parole (de l'écrit) par la femme. Pour ce faire, nous nous appuierons surtout sur le texte *Sublime, forcément sublime*, accompagné du commentaire de Catherine Mavrikakis, *Duras aruspice*, et sur le court texte de Duras publié dans la revue *Outside*, « L'horreur d'un pareil amour »². Dans la deuxième partie, nous traiterons du vide absolu laissé par la mort de l'enfant comme genèse du récit à venir. Nous verrons de quelle façon le meurtre, symbolique ou non, peut être générateur de mouvement, de vie, d'écriture. Nous nous appuierons essentiellement sur le personnage de la mendicante et sur les ouvrages de Nancy Huston³ et de Lia Van de Biezenbos⁴.

2. Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V*, précédé de *Duras aruspice* de Catherine Mavrikakis, Montréal, Éditions Hélotrope, 2006, 61 p. Marguerite Duras, « L'horreur d'un pareil amour », *Outside. Parpiers d'un jour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1984], p. 351-353.

3. Nancy Huston, « Le dilemme de la romancière », *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Montréal, Éditions Leméac, 1995, p. 113-132, et « Marguerite Duras. Les limites de l'absolu », *Ames et corps. Textes choisis 1981-2003*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Acte Sud », 2004, p. 81-93.

4. Lia Van De Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1995, 214 p.

Les diverses utilisations du motif

Il est important de mentionner que dans l'œuvre de Duras l'enfant est problématique, il est dérangeant, entre autre en raison de la complexité de la relation mère-enfant. L'enfance permet à l'auteure d'aborder des thèmes tels que le souvenir, la destruction, la violence, l'inceste, la sauvagerie, la prostitution. Le fait est que, chez Duras, le dénominateur commun de beaucoup des thèmes sous-jacents à celui de l'enfance suggère une forme de morbidité. De là la pertinence de passer par le motif de l'enfant mort pour aborder de façon globale. et du même coup précise, l'enfance.

L'espace accordé au motif n'est pas nécessairement celui de la douleur, de l'absence, du vide ou du silence qui justement constituent souvent les repères vers une analyse (féministe) des textes de Duras. Parfois, l'enfant peut être nommé clairement et les passages qui le présentent sont très denses, concrets et détaillés (par exemple, pour décrire une situation sociale). Cette situation apparaît dans *Le barrage contre le Pacifique*, alors que les enfants morts constituent une part du sol, ils sont comme de l'engrais tellement ils se confondent dans le décor :

Car il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts qu'il n'y en avait qui avaient eu le temps de chanter sur les buffles. Il y en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà on ne leur faisait pas de sépulture. [...] Il fallait bien qu'il en meure. La plaine était étroite et la mer ne reculerait pas avant des siècles⁵.

Ici, le motif de l'enfant mort entre dans une dynamique descriptive qui se rapprocherait d'un réalisme quasi fantastique. Il devient élément ambigu d'un décor, d'une situation précise; c'est une cassure dans la réalité, une porte ouverte sur l'étrange, vu la violence de la rencontre entre la description d'un paysage, qui est tout ce qu'il y a de plus

5. Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 118.

normal, concret, et l'utilisation de ce motif tellement douloureux. Il y a paradoxe entre la banalité de la description, procédé narratif plus souvent qu'autrement passif, et l'ampleur du drame des naissances trop nombreuses qui entraînent des morts qui passent presque sous silence.

Les passages se rapportant au motif de l'enfant mort peuvent donc être de nature descriptive, mais ils peuvent aussi décrire une injustice, par exemple avec la figure de la mendiante dont les enfants morts au fil des années sont la représentation de sa situation. Elle est pauvre, abandonnée, et la mort de ses bébés, —l'inaboutissement de la vie en somme — devient le miroir qui réfléchit son impuissance à s'intégrer à une vie qui lui est refusée :

Les autres enfants qui viendront après cette petite fille, elle les laissera toujours vers la même heure où qu'elle soit. Vers le milieu du jour lorsque le soleil fait bourdonner la tête et étourdit. Le soir elle se retrouve seule, elle se demande ce qu'a bien pu devenir cette chose qu'elle portait il y a un instant, à son image — qu'elle ne devait pas lâcher —, la pause et on repart sans. [...] Elle ne peut pas travailler avec cet enfant, personne n'en voudrait, sans enfant déjà, elle n'a pas réussi, dix-sept ans, et ce ventre, chassée de partout. Allez plus loin⁶.

La mendiante devient symbole de l'injustice et ses enfants morts le miroir réfléchissant de celle-ci.

Dans le même ordre d'idées, le motif peut aussi servir à une dénonciation pure de l'auteure par rapport à un évènement non littéraire, par exemple dans son court texte « Le coupeur d'eau⁷ », où un homme, par son poste obligé de fonctionnaire, pose un geste (il coupe l'eau par une journée de chaleur torride) qui forcera la mère à tuer ses enfants en les amenant s'étendre avec elle sur les rails d'un chemin de fer.

Finalement, le motif peut aussi servir la mémoire de l'auteure; il peut être traité de façon intime et personnelle. C'est le cas du texte

6. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1966, p. 51-52.

7. Marguerite Duras, « Le coupeur d'eau », *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 115-120.

autobiographique « L'horreur d'un pareil amour ». Dans ce dernier, Duras décrit la mort de son enfant à la naissance :

La peau de mon ventre me collait au dos tellement j'étais vide. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée. Il y avait une heure, un jour, huit jours; mort à part, mort à une vie que nous avons vécue neuf mois ensemble et qu'il venait de quitter séparément⁸.

Ici, le motif de l'enfant mort représente la fragilité de la vie. L'enfant est directement relié à l'idée d'une mort possible, d'une mort qui guette. La conclusion du texte évoque le bonheur instable, le bonheur qui peut subitement lui être enlevé : « Parfois quand il baille, je respire sa bouche, l'air de son bâillement. S'il meurt, j'aurai eu ce rire. Je sais que ça peut mourir. Je mesure toute l'horreur d'un pareil amour⁹. » Le motif de l'enfant devient la confrontation de la vie et de la mort.

Sublime, forcément sublime ou « L'horreur d'un pareil amour »

Le motif sert donc différentes fonctions, mais comme nous le mentionnions en introduction, il sert essentiellement « d'outil » (le mot est bien faible vu la portée de sa symbolique) vers une redéfinition constante de l'amour maternel. Premièrement, sa définition s'ancre dans un vide. Par définition, le vide maternel devient l'équivalent de la perte d'un enfant. Le vide vient après l'enfant qui meurt, et nous verrons que cette perte peut être à la base d'une certaine réflexion autour de la création. Dans son introduction à *Sublime, forcément sublime*, Catherine Mavrikakis aborde cette notion de vide en appuyant sa définition de la relation mère-enfant sur une certaine forme de lâchage, d'abandon. Elle écrit :

La mère jette par son vagin-volcan l'enfant dans le monde sans pitié. Tant pis, si l'enfant est ainsi bazaré ou déchiré. De cette projection dans la vie, de ce catapultage dans l'existence, le personnage de la mendicante a témoigné.

8. Marguerite Duras, « L'horreur d'un pareil amour », *op. cit.*, p. 352.

9. *Ibid.*, p. 353.

Duras n'a pas attendu Christine V. pour penser la cruauté maternelle. Son œuvre ne parle que de cela. La mendicante a été jetée elle-même sur les routes par sa propre mère et accouche d'enfants comme le fait un animal, sans conscience. Elle abandonne sa progéniture. Entre la mère et l'enfant, il n'y aura que ce lâchage-là, que cette séparation, terrible¹⁰.

Elle écrit aussi que « si l'enfant est souvent souverain chez Duras, c'est qu'il est capable de porter en lui la violence qui l'a mis au monde. L'enfant est roi, dans la mesure où il comprend l'ampleur de sa chute dans le monde. Ainsi il est sauvé¹¹. » Elle insiste donc sur l'aspect douloureux de la relation entre la mère et son enfant et elle explique que toute l'œuvre ne parle que de cela, de cette cruauté. Elle explique la violence du lien qui est souvent fondé sur ce lâchage, mais aussi sur le fait que si l'enfant est conscient de cette violence, du drame de sa mise au monde par sa mère, alors il est sauvé. Ce passage de l'article de Mavrikakis nous ramène inévitablement vers un extrait des *Parleuses*¹². Dans l'entretien, Duras explique sa vision de l'accouchement : « L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. La sortie de l'enfant, qui dort¹³. » Le même mot revient : lâchage. Mais Duras va plus loin, elle fait intervenir la mort, et non pas une mort passive, mais un assassinat, donc quelque chose qui partirait, consciemment ou non, de la mère. Et elle évoque aussi la culpabilité. Comme si la mère ne pouvait faire autrement, qu'avec la naissance venait nécessairement l'idée de mort. Et cela nous ramène une fois de plus au texte « L'horreur d'un pareil amour ». La mère sait que « cela » peut mourir. Que l'enfant peut mourir. Et d'une certaine façon, par sa faute à elle. Parce qu'elle l'aura mis au monde. Le lien semble peut-être un peu facile, mais si nous mettons en parallèle cette vision de l'accouchement comme un assassinat et le fait

10. Catherine Mavrikakis, *Duras aruspice, op. cit.*, p. 29.

11. *Ibid.*

12. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 243 p.

13. *Ibid.*, p. 106.

que l'enfant peut se sauver par une prise de conscience de l'ampleur de la violence de sa mise au monde, nous pouvons peut-être comprendre l'importance de la représentation écrite de la douleur et de la peine dans « L'horreur d'un pareil amour » : l'enfant naît dans la violence, dans le déchirement, dans la mort. L'enfant ne peut prendre conscience de cette venue au monde, parce que son éveil coïncide avec sa mort. Et Duras insiste là-dessus :

Le jour l'avait tué. Il avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace. Les gens disaient : « Ce n'était pas si terrible à la naissance, il vaut mieux ça ». Était-ce terrible? Je le crois. Précisément, ça : cette coïncidence entre sa venue au monde et sa mort. Rien. Il ne me restait rien. Ce vide était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure. Obligée de tout imaginer. Immobile, j'imaginais¹⁴.

De là, la douleur : cette coïncidence entre la vie et la mort. Il n'y a pas cette possibilité de comprendre, ni pour Duras (à qui la vue de son enfant lui est interdite, elle ne peut donc pas toucher, même du bout des doigts, le fruit de sa maternité), ni pour l'enfant, l'ampleur de cette venue au monde. La mort de cet enfant représente le vide, l'absence. Duras n'a pu ni le voir ni le toucher, et ce vide devient la genèse d'une écriture, devient le moteur du processus créateur de Duras. Elle écrit : « Obligée de tout imaginer. Immobile, j'imaginais¹⁵. » Le vide force à tout imaginer. Duras doit construire l'objet de sa maternité, engendrer le motif de son texte finalement. L'enfant mort, elle l'invente : elle ne l'a ni vu ni connu. L'enfant est parti loin d'elle, il est comme abandonné, mort à part. Et ce vide — pour revenir à Mavrikakis — est le fruit d'une forme certaine de lâchage. Aussi, si nous revenons à la comparaison assassinat-accouchement, ici, dans cette mort, il n'y a rien à sauver, rien à défendre. (De là sans doute toute la place qui est laissée à l'imagination.) C'est un assassinat par la vie, involontaire. Dans *Sublime, forcément sublime*, le meurtre de l'enfant par la mère devient revendicateur, presque un geste d'affirmation, de prise de position de la mère pour se sortir de son

14. Marguerite Duras, « L'horreur d'un pareil amour », *op. cit.*, p. 352-353.

15. *Ibid.*, p. 353.

enfermement maternel. Mais il permet aussi une liberté nouvelle pour la femme. Ainsi, c'est une nouvelle définition de l'amour maternel que Duras donne à lire dans *Sublime*. Elle écrit :

L'enfant, oui, je ne peux m'empêcher de le croire, tout à coup, quel que soit le tueur, il a dû être tué dans la maison. On a fermé les volets pour ça. C'est ensuite qu'on est allé le noyer dans la rivière. On l'a tué ici, sans doute, dans la douceur ou bien dans un amour soudain, incommensurable, devenu fou, d'avoir à le faire¹⁶.

Amour fou peut-être, mais aussi, geste quasi-politique. L'amour maternel devient politique. Mavrikakis l'explique dans son commentaire :

L'enfant doit être pensé comme un lieu de résistance aux liens sociaux, quitte à ce que cette capacité de résilience qu'il a s'exerce dans la mort, quitte à ce que les gamins soient assassinés pour échapper à la loi des hommes. Pour lutter contre la soumission, avec l'enfant, contre l'enfant, la femme doit se faire Médée. [...] Nous sommes peut-être toutes Médée. Voilà ce que Duras affirme. [...] Nous sommes toutes des chiennes capables de tuer les petits pour les sauver et pour s'opposer aux lois de la Cité qui briment¹⁷.

De là sans doute l'explication du vide décrit dans « L'horreur d'un pareil amour » de Duras : rien n'a été sauvé. Que le vide. Absolu. Et l'imagination qui amorce son travail créateur à partir de cette douleur.

Médée. Le meurtre créateur

Dans l'entretien *Les parleuses*, Marguerite Duras et Xavière Gauthier évoquent à plusieurs reprises ce vide comme participant de l'écriture au féminin. Elles parlent d'une écriture des femmes qui tourneraient autour du vide, du silence, des absences. Il est difficile de vérifier si oui ou non une écriture qui repose sur de tels concepts est nécessairement féminine, mais devant un texte comme « L'horreur d'un pareil amour » que nous venons de décrire comme présentant un vide absolu, mis

16. Marguerite Duras. *Sublime, forcément sublime Christine V*, op. cit., p. 45.

17. *Ibid.*, p. 29-30.

en relation surtout avec le texte *Sublime, forcément sublime*, et si ce vide repose justement sur l'expérience de mettre au monde un enfant, donner la vie, donner la mort, enlever du monde aussi (consciemment ou non), alors il est sans doute justifiable d'avancer que cette écriture de l'absolu en est une qui soit féminine.

À propos de ce vide et de la capacité de Duras à puiser dans une espèce d'éternité, d'absolu, en faisant d'événements du genre (la mort d'un enfant dans ce cas-ci) une force de son écriture, Nancy Huston écrit dans son essai *Marguerite Duras. Les limites de l'absolu* :

La société, c'est le « désert ». Alors on s'en éloigne. On va boire à la source. On garde l'essentiel. Et l'essentiel, chez Duras, c'est toujours le pire. Le plus dénué, le plus proche du corps, du squelette, de la mort. L'expérience limite¹⁸.

Utiliser de tels thèmes, de tels événements peut à la limite paraître masochiste. Mais si l'accouchement peut devenir assassinat, l'amour peut l'être tout autant. Aimer, ou surtout, vouloir aimer, c'est vouloir prendre la chance de perdre, d'abandonner, de blesser, et de façon extrême, tuer. Huston écrit, en faisant toujours référence à l'écriture de Duras :

Aimer, ce n'est surtout pas échanger, offrir, écouter, compatir, comprendre. Au contraire. C'est vouloir tuer, vouloir mourir, vouloir se suicider. C'est furtif, secret, criminel, absolu, marginal. Sublimé et sublime. L'amour, c'est le geste meurtrier de Christine Villemin sur son fils, d'après Duras¹⁹.

Il est évident qu'il faut prendre garde à ne pas mélanger le meurtre « mis en littérature » et le meurtre réel. Dans *Sublime forcément sublime*, Duras fait entrer le meurtre dans la littérature pour en faire autre chose, pour faire éclater le silence, pour amener la littérature ailleurs; elle veut dénoncer le sort de la femme, de la mère. Mais inévitablement, quand une écrivaine comme Duras touche l'absolu, comme nous le disions, en écrivant non seulement sur la vie, mais par elle, avant et après elle,

18. Nancy Huston, « Marguerite Duras. Les limites de l'absolu », *op. cit.*, p. 85.

19. *Ibid.*, p. 90.

les deux réalités se mélangent pour amener en un lieu qui est autre : celui de la littérature. En ce sens, dans un autre essai qui s'intitule *Le dilemme de la romancière*²⁰, Nancy Huston présente ce parallèle entre la réalité et la littérature chez la femme auteure. Elle explique que la romancière doit tuer ses enfants si elle veut écrire de bonnes histoires. Selon Huston, ces histoires touchent l'absolu (la mort, la guerre, la douleur, etc.) et une mère ne peut pas écrire une histoire qui mettrait ces horreurs en scène et remplir du même coup son rôle par rapport à ses enfants. La mère doit leur présenter un monde beau, un monde rempli d'espoir. Les deux mondes (la vie et la littérature) se font alors obstacle. Pour résumer l'essai de Nancy Huston, le dilemme est le suivant : « les mères ne doivent pas tuer leurs enfants » alors que « les romancières, en revanche, doivent être prêtes à tuer leurs personnages²¹ ». Pour écrire des histoires vraies, ou plutôt dignes d'intérêt, la femme doit tuer, littérairement, ses enfants. Ainsi une espèce de schizophrénie s'installe chez la romancière, parce que « la moitié de leur esprit continue de gambader dans les forêts palpitantes de l'imagination, tandis que l'autre moitié s'efforce désespérément de présenter un monde raisonnable, solide et stable à leurs enfants²² ». Finalement elle écrit aussi que « seules les mères capables de comprendre le geste de Médée — capables de regarder en face la mort, y compris celle de leurs enfants — peuvent inventer de grandes histoires²³ ». Ici, l'enfant mort — qu'il soit une fabulation de l'auteure, événement réel ou inspiration — devient une nécessité dans le processus créateur, au sens où il devient la représentation d'un monde qui n'est pas idéal, parce que déjà souillé par le drame et l'horreur. En d'autres mots, la femme auteure pourrait écrire des « vraies » histoires, sans œillères, parce cette mort (symbolique, littéraire ou véritable) l'empêche d'écrire avec une volonté de préservation.

20. Nancy Huston, « Le dilemme de la romancière », *op. cit.*, p. 113-132.

21. *Ibid.* p. 113-132.

22. *Ibid.*, p. 128.

23. *Ibid.*, p. 129.

« La mort dans une vie en cours ». L'histoire d'un vide absolu

Comme nous l'avons vu, cette conscience de la fertilité du geste meurtrier, voire cette capacité au « meurtre », est un des fils conducteurs de l'œuvre de Marguerite Duras. Et la plus forte représentation de cette capacité pour Duras d'écrire la mort (qui finalement est aussi une forme d'abandon) est cristallisée en la figure de la mendicante. Elle est présente surtout dans les romans du cycle indien et elle apparaît aussi dans *Le vice-consul* : « – La mort dans une vie en cours, dit enfin le vice-consul, mais qui ne vous rejoindrait jamais? C'est ça? C'est ça, peut-être, oui²⁴. » Toute l'essence du personnage y est.

En fait, en plus de véhiculer la mort, la mendicante est aussi la représentation de deux thèmes majeurs dans l'œuvre de Duras : celle de la maternité et celle de l'enfance. En fait, elle est absolue : elle représente un cycle, enfance-maternité-mort, mais en même temps, sa part de maternité annule celle de l'enfance parce que par sa condition sociale, elle annule la vie, elle mène ses enfants à une mort certaine. Elle représente le cycle de la vie mais aussi son échec. Elle brise le cycle pour en faire une ligne droite qui se termine, abrupte, dans la mort. Et il n'y a jamais de renouveau. Il n'y a que le même triste sort qui se redessine perpétuellement. La mort fait certes partie du cycle de la vie, mais quand nous disons qu'elle annule ce cycle, c'est en raison de cette impossibilité de tout recommencer à neuf, cette impossibilité à briser le cycle tragique. C'est-à-dire que la fille de la mendicante vient au monde et la seule chose qui lui est promise est la mort. La mère, en lui donnant naissance, l'abandonne. Elle ne peut lui offrir que le même destin que le sien : la disparition.

La mendicante est également la rencontre de la mère et de l'enfant. Elle est fille abandonnée; elle est mère qui abandonne. Elle est une enfant dans le corps d'une femme, ou même parfois le contraire selon les descriptions de Duras. Elle est un mélange entre la sauvagerie de

24. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, op. cit., p. 174.

l'enfance et la folie de la mère — pour reprendre des thèmes centraux. Elle est sans mots (elle chante) mais elle génère le récit, l'écrit, comme par exemple le personnage de Peter Morgan dans *Le vice-consul*, qui s'obstine à vouloir écrire son histoire. Et surtout, elle est la vie et la mort. Elle porte des enfants mais elle porte aussi le poids de leur mort, récurrente, associée à chacune des naissances, jusqu'au moment où elle deviendra stérile. À ce propos, il y a un passage dans *L'amant* qui décrit cette situation, cette odeur de mort qui crée comme une aura autour de la mendiante :

À côté d'elle la petite fille de l'histoire. Elle la porte depuis deux mille kilomètres. Elle n'en veut plus du tout, elle la donne, allez, prends. Plus d'enfants, pas d'enfant. Tous morts ou jetés, ça fait une masse à la fin de la vie²⁵.

Nous avons mentionné également le fait que, porteuse de vie et de mort, cette rencontre violente au cœur même du personnage, mêlée justement à la force avec laquelle la figure a marqué Duras (elle a connu cette femme et son enfant mort) fait d'elle, pour reprendre l'explication de Borgomano²⁶, une cellule génératrice de l'œuvre durassienne. Ce qui ressort surtout de la figure, en plus de son omniprésence dans l'œuvre, c'est cette circularité, jumelée à des paradoxes qui font en sorte qu'elle génère le récit par la force de son symbolisme, mais surtout parce qu'elle évolue dans cette circularité qui la font rejoindre des antipodes tout en demeurant la même. Elle génère le mouvement, le récit, et paradoxalement, elle reste toujours la même image sortie de l'enfance de Duras, statique, figée, emprisonnée dans sa situation sans issue. C'est-à-dire qu'elle est femme-enfant, mort et vie, mais dans une évolution qui finalement n'avance à rien, mais tourne en rond. Tourne en rond parce qu'elle permet que le cycle de la féminité se perpétue dans la souffrance. Elle est chassée par une mère destructrice qui lui impose pratiquement la mort parce qu'abandonnée à son sort, et la mendiante prend le relais de cette misère en mettant elle-même au monde une fille qui s'inscrira dans un sort morbide. Il n'y a pas d'évolution positive, qu'un cycle de douleur, d'abandon, de disjonction mère-fille.

25. Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 [1984], p. 106.

26. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 479-493.

Dans l'ouvrage intitulé *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Lia Van de Biezenbos explique ces paradoxes, ce mouvement « anti-initiatique » finalement, vu sa marche vagabonde, l'épreuve perpétuelle que représente sa quête sans but, sinon le mouvement, la survivance, l'errance :

La jeune fille est « tombée enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire de mal, tombée enceinte » (Vice-consul). Comme un fruit trop mûr tombe de l'arbre, elle est tombée, mais trop jeune. Cette contradiction figure dans les paroles de sa mère qui l'avait chassée : « Va-t-en, vieille enfant enceinte » (Vice-consul). Ce sont des paroles qui unissent dans la grossesse les « deux âges de la stérilité et qui mettent hors jeu de la féminité confondue avec la maternité » (Marini, 1977). Elle est condamnée à vivre sa grossesse comme une contradiction douloureuse : elle est écrasée par la faim, et son ventre grossit²⁷.

Elle écrit aussi qu'

avec l'histoire de la mendicante, la maternité dans l'œuvre de Duras atteint sa dimension dramatique maximale. La jeune mendicante accouche à son tour d'une fille, comme pour répéter le malheur féminin, ce malheur d'engendrer sans avoir le choix, d'être un souffle végétal « naturel », à l'exemple des indigènes du Barrage²⁸.

La mendicante est donc à la rencontre du statut de mère et de fille. Elle est en fait comme le miroir réfléchissant une part et l'autre, au centre d'une symétrie. Se situant à la rencontre, elle est construite autant de ses enfants morts qui ont marqué son corps, de ses grossesses qui ont guidé ses errances, que de la voix destructrice de sa mère qui l'aura chassée de chez elle. Pourtant, la mendicante voudrait retourner d'un côté comme de l'autre. Elle renvoie l'image du drame de sa mère et de la mort de son enfant. Elle voudrait retourner dans le sein maternel — chose impossible — autant qu'elle voudrait atteindre le statut de l'enfant

27. Lia Van de Biezenbos, *op. cit.*, p. 110.

28. *Ibid.*, p. 111.

mort, chose autant, sinon plus, impossible étant donné qu'à partir du moment où elle a donné la vie, elle ne peut retourner complètement à l'innocence de l'enfance. Duras écrit dans *Le vice-consul* : « Elle rêve : elle est son enfant morte, buffle de la rizière, parfois elle est rizière, forêt, elle qui reste des nuits dans l'eau mortelle du Gange sans mourir, plus tard, elle rêve qu'elle est morte à son tour, noyée²⁹. » La mendiante fantasma sur la mort qui est celle de sa fille finalement. Elle envie son sort, elle qui doit continuer son errance, semant la mort, mais ne pouvant l'atteindre, et ce, aussi longtemps que son corps sera fertile. La mort devient synonyme d'une féminité exploitée à l'extrême, poussée au bout de sa ressource, comme si elle devait éliminer ce qui reste en elle, en son corps féminin, fertile, pour finalement atteindre le repos et la mort.

« Nous sommes des survivants, des morts-vivants, des cadavres en sursis abritant des Hiroshima personnels au creux de notre monde privé³⁰. »

Revenant sur ce qui a été écrit depuis le début de cette réflexion, nous pourrions envisager la relation mère-enfant dans l'œuvre de Duras comme étant essentiellement conflictuelle. Pourtant, il serait peut-être intéressant de creuser ce conflit pour se rendre compte qu'il prend racine en un amour, (un lien) profond. Parce que si le geste de la mère a été comparé à celui de Médée, il est permis de croire, selon une des nombreuses interprétations du mythe de Médée, que ce rejet, cet abandon, ce meurtre, peut être le résultat d'une forme d'amour : la mère, craignant le monde dangereux, inadapté, non idéal pour ses enfants, préfère les voir morts que souffrants, malheureux. De même que dans la définition du lien basé sur l'abandon et l'assassinat tel que nous l'avons vu à partir de *Sublime, forcément sublime* et de « L'horreur d'un pareil amour », le meurtre (ou une mort naturelle) a pour origine une volonté initiale de donner la vie. La naissance est douloureuse, près

29. Marguerite Duras. *Le vice-consul*, *op. cit.*, p. 70.

30. Julia Kristeva, *Silence noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 243.

de l'assassinat; elle s'accompagne de culpabilité, selon Duras, parce qu'avec le désir de donner la vie, avec l'amour mis en un être à venir, vient aussi le risque de le perdre. Et si ce risque est si grave, c'est parce que la perte est cruelle, viscérale. Aimer c'est vouloir se suicider, c'est vouloir tuer, comme l'a écrit Huston³¹ parce qu'en l'aimant si fort, l'objet de l'amour devient le seul objet qui pourrait en retour faire du mal avec la même intensité. Cela va de soi : seul un amour très profond peut entraîner une douleur qui le serait tout autant.

En fait, ce qui est important de mentionner, c'est que le motif de l'enfant mort ne permet pas seulement d'aborder l'aspect conflictuel de la relation mère-enfant, il permet aussi d'aborder celui de l'amour intense. Acculée au pied du mur, sans moyens, sans ressource autre que celle d'un amour incommensurable pour ses enfants, une mère pourrait en arriver à les tuer. C'est un peu le message derrière *Sublime*. Mais davantage que geste de revendication, le geste peut être aussi amour, même si cet amour en est un qui est découragé et sans ressource. Le texte « Le coupeur d'eau » présente cet aspect du motif de l'enfant mort.

Dans ce court récit, une famille pauvre habite une gare désaffectée. Les parents, souffrant d'une déficience intellectuelle, sont incapables de subvenir aux besoins de leurs enfants. Résultat : ils se font couper l'eau par un fonctionnaire et cet évènement causera un suicide familial. Duras présente ainsi le coupeur d'eau et les conséquences de son geste :

Cet homme, je l'ai appelé le coupeur d'eau. Il a vu que c'était le plein été. Il savait que c'était un été très chaud puisqu'il le vivait. Il a vu l'enfant d'un an et demi. On lui avait ordonné de couper l'eau, il l'a fait. Il a respecté son emploi du temps : il a coupé l'eau. Il a laissé la femme sans eau aucune pour baigner les enfants, pour leur donner à boire. Le soir même, cette femme et son mari ont pris les deux enfants avec eux et sont allés se coucher sur les rails du T.G.V. qui passait devant la gare désaffectée. Ils sont morts ensemble. Cent

31. Nancy Huston, *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, op. cit., p. 113-132.

mètres à faire. Se coucher. Faire tenir les enfants tranquilles.
Les endormir peut-être avec une chanson³².

Duras insiste sur le nom qu'elle a donné au fonctionnaire : le *coupeur* d'eau. Elle insiste surtout sur le verbe « couper ». L'homme coupe l'eau comme s'il avait lui-même, par son geste, coupé la tête de la femme et de ses enfants. Le motif de l'enfant mort permet ici de présenter le contraste entre la tendresse maternelle (les faire tenir tranquille, chanter des chansons : dans ce contexte, ces gestes deviennent des exploits. Des gestes quotidiens et familiers deviennent, au seuil de la mort, héroïques) et la brutalité de la vie, les conditions concrètes, le manque d'écoute, de sensibilité de la société, tous représentés ici par le fameux coupeur d'eau. Ce contraste rend la dénonciation plus forte, ou plutôt force à prendre parti, à réfléchir sur la maternité et les conditions dans lesquelles elle se déploie. Le texte met ainsi en lumière un autre angle de la mort de l'enfant. Surtout, la relation entre la mère et son enfant n'est pas représentée de la même façon que dans plusieurs autres textes : la mort de l'enfant n'est pas la cause et ou la conséquence de la relation problématique mère-enfant mais plutôt, la relation entre ceux-ci en arrive à former un tout visant à se protéger des difficultés et de l'horreur du monde. Nous sommes dans une autre dimension du tragique, même si nous retrouvons toujours la même mère, Médée, prête à tuer ses enfants pour les préserver. Ici, elle les préfère morts qu'assoiffés. Dans ce texte, le mythe de Médée est présenté dans toute sa force, mais il est surtout pertinent de souligner qu'étymologiquement le terme « Médée » signifie « celle qui pense » et dans « Le coupeur d'eau », la mère est décrite comme « arriérée »³³. Le paradoxe nous amène à questionner ce que pourrait être la vraie forme de l'intelligence maternelle. Encore une fois, Duras redéfinit la notion d'amour maternel, toujours à partir du motif de l'enfant mort.

32. Marguerite Duras, « Le coupeur d'eau », *op. cit.*, p. 116.

33. *Ibid.*, p. 120.

Duras termine ainsi son texte :

J'ajoute à l'histoire du Coupeur d'eau, que cette femme — qu'on disait arriérée — savait quand même quelque chose de façon définitive : c'est qu'elle ne pourrait jamais plus, de même qu'elle n'avait jamais pu compter sur quelqu'un pour la sortir de là où elle était avec sa famille. Qu'elle était abandonnée par tous, par toute la société et qu'il ne lui restait qu'une chose à faire, c'était de mourir. Elle le savait. C'est une connaissance terrible, très grave, très profonde qu'elle avait. Donc, même sur l'arriérisme de cette femme, à partir de ce suicide, il faudrait revenir, si on parlait d'elle une fois, ce qu'on ne fera jamais³⁴.

Ce que nous pouvons comprendre de la dernière citation, c'est que si Duras n'avait pas fait entrer cette histoire dans la littérature, elle aurait passé sous silence, cette femme aurait été oubliée. Cela ressemble au cas du petit Grégory. Duras fait éclater le silence, redonne son statut à la littérature. C'est-à-dire que, selon elle, le silence c'est la littérature, et que ces silences si grands, par exemple la maison silencieuse dans laquelle Duras imaginait le meurtre du petit Grégory, permettent de laisser aller son imagination, ou plutôt son intuition créative, et deviennent une forme de tremplin vers l'écriture. À partir d'eux, l'écriture peut naître; elle peut être vraie, absolue. Duras écrit :

Là, je rétablis le silence de l'histoire, entre le moment de la coupure de l'eau et le moment où elle est revenue du café. C'est-à-dire que je rétablis la littérature avec son silence profond. C'est ce qui me fait avancer, c'est ce qui me fait pénétrer dans l'histoire³⁵.

De telles histoires deviennent des histoires tragiques, intensément douloureuses. Elles sont du domaine privé mais atteignent le domaine public par leur puissance d'évocation. Elles deviennent, ainsi, une forme de dénonciation contre l'humanité. Comme si nous regardions (lisions) ces micros événements (les histoires que Duras met en littérature)

34. *Ibid.*, p. 119-120.

35. *Ibid.*, p. 117.

et qu'ils devenaient des loupes sur la carte des malheurs du monde. C'est néanmoins ce que semble mettre de l'avant Julia Kristeva dans son essai *Duras. La maladie de la douleur*³⁶. Les drames, passant du public au privé conservent la même intensité, ou plutôt s'équivalent, parce qu'avec des catastrophes intenses, des malheurs plus grands que la raison, à l'échelle de l'histoire du monde, le seul moyen de garder son humanité est de les réduire au niveau de l'individu. Nous nous retournons sur nous-mêmes, aliénés par un monde douloureux dans lequel notre propre folie, notre propre solitude devient presque une forme de liberté. Le seul moyen d'entrevoir les malheurs du monde est de les ramener à ses propres douleurs, et nos drames personnels prennent la mesure du monde. Kristeva écrit : « Nous vivons la réalité d'un nouveau monde douloureux. [...] Nous sommes des survivants, des morts-vivants, des cadavres en sursis abritant des Hiroshima personnels au creux de notre monde privé³⁷. » Et à l'inverse la chose est vraie aussi : un drame personnel peut prendre les couleurs d'un drame universel, comme par exemple la mort du petit Grégory qui, dans le texte de Duras, devient intemporel, anonyme, littéraire, devient la représentation d'une situation commune à toutes les femmes.

Ce passage de Kristeva peut nous servir de conclusion parce que c'est la rencontre du monde extérieur et du monde intérieur et cela résume une bonne partie de l'œuvre de Duras. Ce sont les malheurs intimes qui éclatent et se confondent dans l'air du temps. Les malheurs intériorisés, ces « Hiroshima personnels » peuvent prendre l'apparence du motif que nous avons étudié ici. L'enfant mort devient la cristallisation d'un drame intérieur, qui appartient à celle qui le porte, mais qui appartient au monde extérieur aussi, parce que hors de son contrôle. L'enfant devient ce qu'il y a de plus personnel, et aussi de plus loin de la femme. Il trace son destin à elle autant qu'elle, la mère, ne peut l'empêcher de partir, de mourir. De là le paradoxe, la douleur. Ce que nous portons au plus profond de nous-mêmes peut devenir, peut se transformer en notre

36. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 227-265.

37. *Ibid.*, p. 243.

plus grand mal, notre plus grande peine. Ce que nous portons en soi peut devenir l'image, la représentation de ce monde extérieur que nous ne pouvons atteindre, un monde douloureux, insaisissable, et surtout incompréhensible. Il ne reste qu'un vide qui, nous l'espérons, deviendra le fruit, la genèse des mots qui en émergeront.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éléine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, n° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8

