



HAL
open science

L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne

Hamida Drissi

► **To cite this version:**

Hamida Drissi. L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne. Littératures. Université Paris-Est, 2008. Français. NNT : 2008PEST0206 . tel-00432049v1

HAL Id: tel-00432049

<https://theses.hal.science/tel-00432049v1>

Submitted on 13 Nov 2009 (v1), last revised 29 Oct 2018 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ ———
— PARIS-EST

*ÉCOLE DOCTORALE
CULTURE ET SOCIÉTÉ*

**Thèse de Doctorat
en
Littérature française**

Présentée et soutenue publiquement par

Hamida Drissi

Le 09/12/2008

L'œuvre de Marguerite Duras

ou

l'expression d'un tragique moderne

*The work of Marguerite Duras
or
the expression of a modern tragic*

Sous la direction de
Madame Gisèle Séginger

Jury:

Professeur Gisèle séginger
Professuer Bernard Alazet
Professeur Samir Marzouki

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier la Directrice de cette thèse, Madame Gisèle Séginger pour l'intérêt qu'elle a accordé à ce travail et pour ses conseils avisés. Je lui suis très reconnaissante pour sa constante disponibilité et son aide précieuse.

Je voudrais témoigner toute ma gratitude à Madame Jeanne-Marie Clerc pour sa lecture attentive de la présente thèse et ses remarques judicieuses. Sa générosité et son humanité m'ont encouragée tout au long de ce projet.

Ma reconnaissance va également à Monsieur Samir Marzouki, qui m'a initiée à la littérature française et qui m'a donné le goût et la passion de la recherche. Je le remercie pour sa confiance et sa bienveillance.

Mes remerciements vont aussi à ma famille pour son soutien et sa foi infaillible dans l'achèvement de mes travaux.

Un grand merci à Madame Geneviève Kindo qui a éclairé mes nombreuses questions et ignorances dans le domaine informatique. Sa gentillesse et son appui m'ont été précieux.

Je remercie également Géraldine Vogel, Stefania Tortora, Sameh Jouini, Sophie Carvalho et Nicolas Kempf qui m'ont entourée durant ces années et qui ont jalonné mon parcours d'encouragements répétés. Leur soutien inconditionnel a contribué à raffermir ma persévérance.

Résumé

Le tragique semble être au cœur de la littérature contemporaine. En effet, la mort de la tragédie classique ne signifie pas la disparition du tragique. Au contraire, celui-ci survit et prend de nouvelles formes. C'est précisément cette « nouvelle forme » que nous analysons dans notre thèse intitulée « **L'œuvre de Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne** ». L'œuvre durassienne participe de ce que Jean-Marie Domenach nomme « le retour du tragique ». Notre étude porte sur la vision tragique de Duras. Elle examine aussi l'évolution du tragique durassien en le comparant souvent au tragique antique. Nous essayons, également, les rapports complexes qui existent, chez Duras, entre le tragique et le comique. Nous tentons, en outre, de voir comment Duras réussit à dépasser ce tragique moderne en développant une esthétique du détachement.

Mots-clés : Marguerite Duras, tragique, comique, rire, détachement.

Abstract

The tragic seems to be at the heart of contemporary literature. Indeed, the death of the tragedy does not mean that the tragic has disappeared. On the contrary, the latter has survived and has taken on new forms. It is precisely this “new form” that we analyze in our thesis entitled **“The work of Marguerite Duras or the expression of a modern tragic”**. Duras’ work is part of what Jean-Marie Domenach names “the return of the tragic”. Our thesis studies Duras’s vision of the tragic. It also examines the evolution of this tragic as we compare it with the tragic of antiquity. We also try to study the complex link between the tragic and the comic in Duras’s work. We attempt to understand how Duras succeeds in surpassing the modern tragic as she develops an aesthetic of detachment.

Keywords: Marguerite Duras, tragic, comic, laughter, detachment.

INTRODUCTION

Marguerite Duras est un des écrivains qui aura le mieux marqué son époque. En effet, en un demi-siècle de création protéiforme, elle aura non seulement imposé son nom dans la littérature du XX^e siècle, mais elle aura aussi provoqué des réactions contradictoires et passionnées qui ne se sont pas éteintes avec elle. Elle est présente sur toutes les scènes: à la télévision, dès 1964, dans un entretien avec Paul Soban¹ à propos de la publication du *Ravissement de Lol V. Stein*, ensuite en 1984 dans l'émission *Apostrophes*² de Bernard Pivot à l'occasion de l'obtention du prix Goncourt avec *L'Amant*, pour ne citer que ces apparitions sur le petit écran parmi tant d'autres ; à la radio, par exemple, dans *Le Bon plaisir*³ diffusé par France Culture ; dans les journaux ainsi qu'en témoignent ses chroniques à *France-Observateur* ou encore ses articles dans *Libération* comme « sublime, forcément sublime », article violemment controversé, écrit au sujet du fait divers connu sous le nom de l'« affaire Grégory » ;⁴ sur la scène politique aux côtés de François Mitterrand avec lequel elle eut une série d'entretiens, parus dans *L'Autre journal* ;⁵ sur la scène sociale en participant activement aux événements de mai 1968 et en soutenant la révolte des étudiants ; au cinéma, que ce soit en tant que réalisatrice, actrice de ses propres films comme pour *Le Camion*,⁶ ou que ce soit en participant à des films comme celui d'*Hiroshima mon amour*⁷ réalisé par Alain Resnais. Marguerite Duras apparaît ainsi sous bien des visages : intellectuelle de gauche, polémique ou scandaleuse.

¹ Entretien retransmis dans *Lire et Écrire* n°8 : *F. comme fiction : Marguerite Duras*, émission de décembre 1993, de Pierre Dumayet. Réalisation de Robert Bobert, La Sept/Arte

² Émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, réalisée par Jean-Luc Léridon et Jean Cazenave, Antenne 2, diffusée le 28 septembre 1984.

³ *Le Bon plaisir*, une émission de France Culture (Radio-France), diffusée le 20 octobre 1984, réalisée par Marianne Alphant avec Denis Roche, Jean Daniel et les comédiens Gérard Desarthe, Nicole Hiss et Catherine Sellers.

⁴ Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime », dans *Libération*, 17 juillet 1985.

⁵ *L'autre journal*, 26 février-4 mars 1986.

⁶ *Le Camion*, film réalisé en 1977.

⁷ *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogues de Marguerite Duras. Film réalisé par Alain Resnais en 1959.

Et pourtant, combien semble insaisissable l'œuvre de cet écrivain dont le nom est si connu. Les biographies se succèdent : Alain Vircondelet,⁸ Frédérique Lebelley,⁹ Laure Adler,¹⁰ pour ne citer que les plus connus, ont chacun donné leur version de la vie de Marguerite Duras, en soulignant les zones d'ombres qui demeurent après leur analyse. Quant aux productions de Marguerite Duras, elles suscitent encore et toujours l'intérêt : les critiques se réunissent autour de colloques, comme celui qui fut organisé à Lyon¹¹ ou encore celui qui a eu lieu à Göteborg,¹² sans que jamais une interprétation ne réussisse à mettre fin aux interrogations que soulève l'écriture de Marguerite Duras. Par ailleurs, le nombre d'études universitaires consacrées à cet écrivain est important et ne cesse d'augmenter. C'est cet aspect d'une écriture porteuse de mystères, auxquels plusieurs écrivains, philosophes, critiques et étudiants se sont confrontés, qui nous a séduit.¹³

En réalité, c'est une expérience un peu similaire à celle que décrit Laure Adler,¹⁴ qui nous a poussé à nous consacrer à l'œuvre entière de Marguerite Duras : comme elle, c'est la lecture, presque fortuite, d'un roman, *Un barrage contre le Pacifique*, qui nous a engagé dans une longue traversée de son œuvre. Ce texte de jeunesse, nous semblait-il, paraissait emblématique de multiples aspects de la pensée contemporaine, tant par les idées qu'il véhiculait que par la vision tragique du monde et de la condition humaine qu'il déployait. Il soulevait des questions qui nous préoccupaient, questions aussi primordiales qu'existentielles, dans la mesure où elles traitaient des sujets tels que le malheur de l'homme moderne, la fuite du temps, le sens de la vie et de la mort. Mais comme ce roman n'a eu d'autres effets que d'attiser notre curiosité et d'amplifier l'intensité de nos questionnements, nous nous sommes intéressé à d'autres livres de cet écrivain. Notre but était de trouver, quelque part dans ses ouvrages des solutions aux difficultés de l'existence humaine aussi justement posées. Or, contrairement à nos attentes, et après avoir épuisé tout ce que Marguerite Duras a publié, nous restions aussi démunis à la

⁸ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, Ed. Seghers, coll. « Ecrivains de toujours », Paris, 1972.

⁹ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Ed. Grasset, Paris, 1993.

¹⁰ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Ed. Gallimard, Paris, 1998.

¹¹ Le colloque « Duras et l'intertexte » a lieu à Lyon le 6 et 7 décembre 2002 et a été publié en 2005 sous le titre *Les lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés et présentés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Ed. Presses Universitaires de Lyon, 2005.

¹² Ce colloque a eu lieu à Göteborg le 10 et 12 mai 2007 et a été publié sous le titre de *Marguerite Duras et la pensée contemporaine. Actes du colloque international*, sous la direction d'Eva Ahlstedt et Catherine Bouthros-Paillart, Göteborg Universitet, « Romanica Gothoburgensia », LIX, 2008.

¹³ L'adjectif ou le participe se rapportant à « nous » lorsqu'il désigne une seule personne se met au singulier. Cf. Grévisse, § 495, 1.

¹⁴ Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 9.

dernière lecture qu'à la première lecture des œuvres écrites par l'auteur. Toutefois, bien que privé d'une philosophie consolatrice ou d'une proposition de ligne de conduite à suivre pour lutter contre le tragique inhérent à la vie de l'homme, nous sortions tout de même raffermi de notre lecture et rempli d'une force nouvelle : tout se passait comme si nous étions subitement, sans raison apparente, à la fois conscient de la nature du tragique qui nous accablait, et plus enclin à l'accepter pour mieux le dépasser et vivre sereinement. C'est précisément la coexistence de ces deux sentiments contradictoires, que tout être humain connaît, qui a retenu notre attention. En d'autres termes, il nous est apparu que ce qui domine dans notre existence, comme dans l'œuvre entière de Marguerite Duras, c'est l'absurdité de la vie et son inanité et non pas le sentiment de certitude et de bonheur préposé dont nous n'aurions plus qu'à nous saisir.

Précisons toutefois que le tragique durassien est différent du tragique de la tragédie classique, définie par Aristote comme étant « l'imitation d'une action de caractère élevé et complet d'une certaine étendue, dans un langage relevé [...], imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions ».¹⁵ Cette identité entre le "tragique" et "la tragédie" persiste jusqu'à la fin de la tragédie classique élaborée au XVII^e siècle, qui, dans une écriture spécifique, reprend, notamment chez Corneille et Racine, les thèmes des tragédies antiques. En effet, à partir du XIX^e siècle, le sens du terme "tragique" évolue dans la mesure où il se sépare de la tragédie. Celle-ci, déjà contestée au XVIII^e siècle, est alors abandonnée au profit du drame romantique. Que devient alors le tragique ? Peut-il même y avoir un tragique au XX^e siècle ? Et sous quelle forme ?

La "mort de la tragédie",¹⁶ pour reprendre le titre de Georges Steiner, ne signifie pas pour autant la mort du tragique. Au contraire, nous pensons, à la suite de Jean-Marie Domenach, que l'époque contemporaine connaît "le retour du tragique".¹⁷ Celui-ci déborde le cadre de la pièce théâtrale et investit d'autres genres comme le roman ou la poésie, ou encore le cinéma. En outre, l'évolution du contexte social et historique participe à la création de nouvelles formes de la conscience tragique chez l'homme. Ces dernières s'écartent peu à peu de la définition aristotélicienne du tragique et instaurent d'autres critères tragiques plus adaptés à l'époque moderne. En effet, les dérives

¹⁵ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1961, p. 36-37.

¹⁶ Georges Steiner, *La mort de la tragédie*, Ed. du Seuil, Paris, 1956.

¹⁷ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.

hitlériennes, les atrocités des deux guerres mondiales laissent croire que le tragique n'est plus seulement causé par une fatalité extérieure, mais qu'il peut provenir de l'homme lui-même, que ce soit par sa condition propre, par ses passions auxquelles il ne peut que céder, ou par les situations qu'il a créées collectivement, comme la guerre. Est tragique alors, nous affirme Alain Beretta, « tout ce qui montre à l'homme qu'il ne peut pas contrôler sa vie ».¹⁸ Alain Couprie, à son tour, définit le tragique comme « l'apparition d'une transcendance écrasante, quelque soit le nom qu'on lui donne ».¹⁹ Nous constatons ainsi que le tragique, qui a trouvé son expression la plus appropriée dans une forme théâtrale dont les différents âges d'or sont l'Antiquité grecque, le théâtre élisabéthain et le classicisme français, est une conception du monde qui a évolué et qui a été définie de diverses manières. Alain Beretta souligne cette diversification en ces termes : « Rien qu'au théâtre, l'éventail s'élargit : certains dramaturges, spécialement sensibles au langage, vont déplorer la difficulté, voire l'impossibilité de communiquer, tels Beckett et Ionesco dont *La Cantatrice chauve* est définie comme une "tragédie du langage" ; d'autres, plus philosophes, comme Sartre et Camus, vont mettre en scène l'absurdité de la vie humaine ; le Norvégien Ibsen remplacera la nécessité divine par l'hérédité, l'Américain O'Neil par la libido freudienne ».²⁰ Le XX^e siècle connaît indéniablement le retour du tragique, un tragique qui a évolué et qui s'est diversifié. C'est justement ce tragique moderne sans Dieu ainsi que son évolution qui nous intéressent par delà l'oubli relatif de la tragédie comme genre théâtral majeur à partir de l'invention du drame romantique, même si on assiste à quelques retours du genre dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Cependant, cette évolution et cette diversification, loin de renier la perception initiale du tragique, permettent à l'inverse d'en confirmer, en les affinant, ses principales caractéristiques.

Au départ de notre réflexion, une intuition qui demandait à être vérifiée : l'œuvre de Marguerite Duras participe de ce retour du tragique au XX^e siècle. En effet, les écrits durassiens déploient, à notre sens, une conception tragique du monde et de la condition humaine. Duras elle-même a manifesté un vif intérêt pour le XVII^e siècle en affirmant dans *L'autre journal* : « J'ai dû aller et venir souvent entre les siècles et les siècles pour finalement découvrir que c'était le XVII^e siècle français qui chaque fois me rendait le plus violemment à la lecture. [...] je suis tombée sur ces dernières années qui ferment le XVII^e

¹⁸ Alain Beretta, *Le tragique*, Ed. Ellipses, Paris, 2000, p. 5.

¹⁹ Alain Couprie, *Lire la tragédie*, Ed. Dunod, Paris, 1998, p. 8.

²⁰ Alain Beretta, *Le tragique, op. cit.*, p. 6.

siècle français et j'en ai relu ce que j'en avais déjà lu et c'est en y revenant que j'ai découvert là ma convenance profonde ».²¹ Ne dit-elle pas son admiration pour certains auteurs tragiques tels que Pascal, dont les *Pensées* sont son livre de chevet, Madame de La Fayette²² dont *La Princesse de Clèves* évoquait, à ses yeux, le sublime de la passion tragique ? N'exprime-t-elle pas sa préférence pour le théâtre de Racine, pour ses personnages aux « grands corps [...] défaillants de désir »²³ et ne mentionne-t-elle pas « le vent du divin »²⁴ qui souffle dans ses œuvres ?

La production de Marguerite Duras semble, à maints égards, emblématique de nombreux aspects du tragique, dans la conception classique, mais surtout moderne du terme. En effet, l'hypothèse que nous formulons et que nous essayerons de démontrer est la suivante : les textes de Duras participent du retour du tragique, un tragique qui évolue petit à petit, abandonne les sphères classiques et qui, pour mieux s'exprimer « ne revient pas du côté où on l'attendait, où on [le] recherchait vainement depuis quelques temps – celui des héros et des dieux –, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu' [il] prend sa nouvelle origine »²⁵ comme l'écrit Jean-Marie Domenach. En vérité, les récits durassiens développent un tragique moderne. Empreint d'un poignant désespoir, il cherche sa voie. C'est dans le comique qu'il finira par la trouver. Mais, l'évolution et la redéfinition du tragique, chez Marguerite Duras, entraînent aussi le changement du comique. Par ailleurs, le tragique et le comique se confrontent à l'absurde et subissent une profonde modification. Fort de notre découverte de la place essentielle du tragique, de son évolution au fil des textes et de ses rapports nouveaux et complexes avec le comique et l'absurde, nous pouvions nous consacrer à l'analyse de « l'œuvre de Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne ».

Signalons toutefois que nous prenons l'expression « œuvre » au sens large du terme. C'est ainsi que nous incluons dans notre recherche toutes les productions de l'écrivain, qu'elles soient de nature romanesque, théâtrale, poétique, radiophonique, journalistique ou cinématographique. Notre étude du tragique ne peut se limiter au champ des pièces théâtrales. Il nous revient donc de nous faire « perceur de frontières », selon l'expression de Julien Gracq, et d'aborder le tragique durassien en faisant fi des

²¹ Marguerite Duras, « La lecture dans le train », dans *L'autre journal*, novembre 1985, p. 8.

²² *Ibid.*, p. 8-9.

²³ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁴ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Ed. P.O.L., Paris, 1987, p. 82.

²⁵ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, *op. cit.*, p. 260.

classifications génériques. Car, comme nous voudrions le démontrer dans notre analyse, Marguerite Duras elle-même abolit les limites entre les genres et tend souvent à une libre circulation entre les arts. En revanche, nous excluons de notre corpus les adaptations que Duras a faites de Henry James, de William Gibson, d'August Strindberg, de Storey et de Tchekhov. En effet, pour relever avec pertinence la part proprement durassienne de ces adaptations, il eût fallu avoir une connaissance précise de chacun des écrivains d'origine. Or, celle-ci nous aurait trop éloigné de notre centre d'intérêt, la création durassienne.

Nous avons été surpris de constater qu'aucun des spécialistes de l'œuvre de Marguerite Duras n'a fait du tragique l'objet exclusif de ses recherches, alors que certains d'entre eux mentionnent, au détour d'une phrase ou d'un chapitre, l'importance de cette notion dans les textes durassiens.²⁶ Aucun critique, exception faite de Marie-Thérèse Ligot,²⁷ n'a établi, non plus, le rapport entre le tragique et le comique chez Duras. Ses diverses remarques et celles des autres commentateurs qui évoquaient le rôle essentiel du tragique chez Duras nous seront bien utiles.

C'est donc avec beaucoup d'intérêt que nous appuierons notre étude sur les travaux des critiques durassiens les plus compétents, à notre sens, pour approfondir et préciser notre recherche. Nous pensons notamment à Alain Vircondelet qui eut le privilège d'être le premier étudiant à s'intéresser à Marguerite Duras. Celui-ci a jalonné notre analyse de ses observations et de ses conclusions. Nous avons porté une attention similaire à Danielle Bajomée et à sa perception de la douleur durassienne,²⁸ à Madeleine Borgomano, pour sa pertinence et la mesure de ses jugements, à Bernard Alazet plutôt versé dans l'écriture de l'indicible,²⁹ et à d'autres encore que nous découvrirons tout au long de notre étude.

Apporterons également une large contribution à l'évolution de notre étude, la théorie de Jean-Marie Domenach sur le retour du tragique et ses considérations sur sa

²⁶ Nous ne citerons pas maintenant les différentes évocations concernant la vision tragique, chez les critiques en question, car elles apparaîtront plus loin dans le corps de notre analyse.

²⁷ Marie Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Ed. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1982. Ligot réserve quelques pages à l'étude du rire et du tragique dans *Un barrage contre le Pacifique*. Voir p. 17-18.

²⁸ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, Ed. Universitaires, Paris, 1989.

²⁹ Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras, Écrire l'effacement*, Ed. Presses universitaires de Lille, 1992. Il a aussi publié plusieurs articles tels que « Le je ne sais quoi de l'écriture », dans *Duras, femme du siècle*, textes réunis par Stella Harvey et Kate Ince, Ed. Rodopi, Amsterdam-New York, 2001 et « Aragon/Duras : une poétique de l'amour "in absentia" », dans *Pour un humanisme romanesque*, textes rassemblés par Gilles Philippe et Agnès Spiquel, Ed. SDES, Paris, 1999. Dans ces deux articles, que nous ne manquerons pas d'exploiter, Bernard Alazet a l'intuition du tragique à l'œuvre chez Duras, surtout le tragique de la passion.

nouvelle source en l'occurrence le comique, la perception de la littérature de Maurice Blanchot³⁰ et la conception que défend Georges Bataille dans *L'Érotisme*.³¹

Notre parcours nous a été suggéré par l'écrivain lui-même, comme nous aurons l'occasion de le monter, et ne fait que confirmer la vision tragique que Marguerite Duras s'est forgée de l'existence humaine. L'auteur nous encourage d'ailleurs à suivre l'évolution de son tragique, ne serait-ce qu'à travers le changement d'attitude de ses personnages et la progression de son écriture.

Notre tâche consistera donc à démontrer en quoi l'étude du tragique est centrale pour tenter de pénétrer l'écriture de Marguerite Duras dont l'une des caractéristiques est de se dérober. Si notre réflexion prend la forme d'une démonstration nous essaierons néanmoins d'éviter de faire de l'œuvre durassienne le seul support de notre thèse sur le tragique. Car même si cette notion est essentielle pour quiconque cherche à aborder ses textes, nous voudrions cependant laisser à ses récits une certaine liberté. En effet, nous ne chercherons pas à résoudre les paradoxes de l'œuvre durassienne pour donner plus de cohérence à notre développement. Car, nous le verrons, ces paradoxes sont à la base même de l'œuvre durassienne et de son évolution vers une nouvelle forme de tragique qui s'exprime à travers le comique. Notre analyse se veut plutôt une proposition de lecture éclairante de son œuvre, et est à interpréter comme prolongement de lecture et non comme une explication restrictive. Dès lors, nous ferons appel à des écrivains qui nous paraissent proches de la pensée durassienne et notamment à Eugène Ionesco et à Samuel Beckett. Les idées de ces auteurs ont exercé une certaine influence sur Marguerite Duras, qui ne s'en cache d'ailleurs pas. Cette affinité avec Ionesco et Beckett nous est apparue sous l'égide de l'absurde, dont ces trois écrivains nous semblent pareillement imprégnés.

En effet, nous aurons l'occasion de parler de la notion d'absurde qui modifiera non seulement le tragique, mais aussi le comique débouchant, chez Duras, sur une nouvelle forme de tragique moderne mieux adaptée à exprimer le désarroi de l'être humain. Nous parlerons, de même, de l'influence de la pensée orientale³² dans laquelle Marguerite Duras a baigné jusqu'à ses dix-sept ans et par conséquent de l'esthétique du détachement et du vide déployée par l'écrivain pour dépasser le tragique. Nous nous

³⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Ed. Gallimard, coll. « Essai/Folio », Saint-Amand, 1988.

³¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Ed. de Minuit, Paris, 1995.

³² En effet, un colloque international « Orient de Marguerite Duras » aura lieu à Sendai (Japon) en septembre 2009. Ce colloque s'intéressera aux influences esthétiques, linguistiques, idéologiques et philosophiques de l'Extrême-Orient sur l'œuvre et la pensée de Marguerite Duras.

appuierons alors souvent sur les théories de Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*³³ et sur les analyses de Catherine Bouthors-Paillart dans *Duras la métisse. Métissage fantasmatisques et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*³⁴ et d'Olivier Ammour-Mayeur dans *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite*,³⁵ qui nous éclairent sur les philosophies orientales.

De sorte que notre étude sur l'expression du tragique moderne dans l'œuvre de Marguerite Duras comportera trois parties. La première intitulée « Une vision tragique de l'existence », correspondra à sa perception obscure de la vie humaine, décrite comme un néant, dans lequel règne le malheur et le désespoir. La seconde, « L'évolution du tragique : la place du rire », s'attachera à mettre en évidence la mutation du tragique durassien qui perd presque définitivement son aspect classique et évolue vers une nouvelle forme où il s'exprime essentiellement à travers le comique et l'absurde. Confronté à ces deux éléments, le tragique durassien subit une profonde métamorphose et exprime la vaine recherche du sens de la vie dans un univers qui n'offre aucune signification. Le troisième élément de notre triptyque, « Vers le dépassement du tragique et l'esthétique du détachement », insistera sur la nécessité, exprimée par cette œuvre, selon nous, d'accepter la vie telle qu'elle se présente, de se détacher de soi et de se fondre dans le Tout du monde afin de dépasser le tragique et d'atteindre la paradoxale plénitude de la vacuité.

Ce plan s'est imposé à nous, alors que nous nous interrogeons sur la nature complexe du tragique qui imprègne l'œuvre entière de Marguerite Duras. Nous nous sommes rendu compte que Duras déployait dans ses livres à veines autobiographiques la conception d'un univers tragique dans lequel l'être avait cédé la place au néant. Il nous est apparu que cette vision plongeait ses racines dans la famille durassienne, plus précisément dans l'histoire familiale. En effet, la mort prématurée du père oblige la mère à subvenir aux besoins de ses enfants. Elle investit alors toutes ses économies dans l'achat d'une terre qui se révèle incultivable car elle est régulièrement inondée par les eaux salées du Pacifique. Révoltée contre un système colonial corrompu et une nature cruelle, la mère

³³ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1983, et 1993 pour la postface.

³⁴ Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse. Métissage fantasmatisques et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Ed. Droz, Genève, 2002.

³⁵ Olivier Ammour-Mayeur, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henri Bauchau et Marguerite Duras*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2004.

mène un combat tragique. Elle fait alors preuve de ce qu'Aristote nommait « *hybris* » en luttant contre des forces obscures et indifférentes qui l'écrasent. Sa démesure est punie car elle connaît le « revirement de fortune »³⁶ évoqué dans la *Poétique*, et sombre presque dans la folie. L'injustice sociale se double d'une injustice familiale, puisque la mère affiche sa préférence pour le grand frère auquel elle transmet sa folie et sa violence. Il semblerait donc qu'à la fatalité antique s'est substituée, chez Duras, une fatalité moderne. C'est le principe de l'Hérédité qui joue, pour le personnage du grand frère, le rôle de fatalité. Nous tenterons de voir comment Duras exploite ces substrats autobiographiques et les transforme en motifs tragiques. Cette perception tragique initiale, dans les récits autobiographiques, ou présentés en tant que tels, loin de s'estomper, va au contraire s'accroître au fil des publications. Elle apparaîtra alors sous différents aspects comme le délitement général du monde, la fascination des êtres durassiens pour la mort, la vanité de l'existence sur terre et la fatalité du destin. En proie à la peur du néant, les personnages de Marguerite Duras se réfugient dans l'amour. Mais la passion amoureuse s'avère illusoire puisqu'elle débouche sur la séparation et l'absence, voire même la mort. Pourtant, les créatures durassiennes ne se laissent pas vaincre et essaient de trouver des réponses à leurs interrogations sur le sens de la vie et de la mort en se livrant à une profonde quête métaphysique. Mais là encore, leur recherche ne fera que renforcer le caractère existentiel du tragique. Ils se confrontent, d'une part, à l'absence de Dieu qui, contrairement, semble-t-il, à ce qu'affirmaient Georges Steiner et ses disciples, apparaît comme à l'origine du tragique typiquement moderne de Duras. Les personnages se heurtent, d'autre part, à la faillite de la Raison humaine, de l'Histoire et du Progrès, nouvelles divinités dérisoires d'une civilisation contemporaine en mal de croyances. Après l'absence de Dieu, ils constatent l'absence de l'homme qui a révélé son incapacité à assumer son propre destin et qui ne peut plus se décharger de ses responsabilités sur un Dieu tout-puissant, puisque celui-ci a déserté le ciel de l'épistémè moderne. Accablés et désenchantés, ils décident de rejeter les théories, les systèmes sclérosés et de baigner dans une incertitude totale.

Cependant, outre cette vision tragique de la vie étroitement liée à l'existence ontologique du néant et généralement privilégiée par les critiques, nous sentions qu'il y avait aussi dans les créations de Marguerite Duras un autre aspect très souvent méconnu par les spécialistes durassiens et par les lecteurs à savoir l'aspect comique. En effet,

³⁶ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, *op. cit.*, p. 46.

Marguerite Duras ne se complaît pas dans le tragique et ne cultive pas le dolorisme. Au contraire, elle insiste souvent sur l'importance du rire et sur la nécessité, pour l'être humain, de considérer la vie d'un point de vue comique. C'est alors que son œuvre évolue tout naturellement vers une nouvelle forme de tragique qui s'exprimera désormais à travers le comique et l'absurde. Cette évolution exigera le passage d'un style « harmonieux » c'est-à-dire de facture plutôt classique vers un style de plus en plus « incohérent »,³⁷ autrement dit plus moderne, fondé sur des structures novatrices plus aptes à traduire la mutation du tragique. C'est ainsi que Marguerite Duras procède à une épuration de son écriture romanesque et accorde une importance accrue au dialogue qui sera le pivot de ce nouveau tragique. Les conversations seront le lieu même du sentiment tragique et l'action ne sera plus dans les péripéties mais se situera dans la parole. Une telle importance des dialogues conduira Marguerite Duras à inscrire le théâtre au cœur même du roman. Grâce aux procédés théâtraux tels que les accélérations ou les ralentissements de rythme dans les échanges et la prédominance de l'oralité, une nouvelle forme de tragique se fait jour, celle d'un tragique du quotidien qui met en scène des personnages ordinaires et non des figures de rois et de reines caractérisées par leur grandeur et leur exemplarité.

En outre, il nous semble que l'éclatement des genres et l'émergence de « textes hybrides », comme elle les appelle, où l'on circule librement entre les catégories et les arts, facilitent la progression de l'œuvre durassienne vers un nouveau tragique qui se traduit à la fois à travers l'absurde et le comique. Si celui-ci garde, initialement, son caractère jubilatoire, il finit tout de même par perdre son aspect gratuit et par avoir une nouvelle fonction : exprimer le tragique. Ce dernier se manifeste à travers différentes modalités. Il repose tantôt sur des mouvements d'attraction, tantôt sur des mouvements de répulsion entre tragique et comique, créant une architecture dynamique au sein de l'œuvre durassienne. Ainsi, confronté au tragique, le comique se défait complètement de son sens habituel, se présente comme une intuition de l'absurde et renforce, de façon paradoxale, le tragique de l'existence humaine. C'est alors le règne du non-sens. Le personnage durassien décide, semble-t-il, de ne plus lutter et s'accommoder de la vie.

Enfin, grâce à l'acceptation de l'absurdité de l'existence et de sa vanité se profile une nouvelle réalité : le dépassement du tragique. Avec elle, nous assistons à l'émergence

³⁷ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Ed. de Minuit, Paris, 1974, p. 139. Le terme « incohérence » n'a aucune connotation péjorative chez Duras. Au contraire, il traduit la tendance de son écriture à transgresser l'obligation d'« harmonie » qui pèse sur la littérature classique.

d'une esthétique du détachement et du « gai désespoir »³⁸ qui permet aux personnages durassiens d'atteindre une sorte de plénitude du vide, que nous qualifierons de vacuité ou d'état de vacance. Ces protagonistes apprennent, et nous instruisent par la même occasion, à ne plus souffrir du tragique et de l'absurde de l'existence. Ils apprennent aussi à voir, paradoxalement, dans l'oubli et la mort les signes de la continuité de la vie et se vouent à l'impassibilité, qui, nous voudrions le montrer, conditionne l'accès à la félicité de l'être. Cette indifférence passe par le rejet du sentimentalisme, le refus de l'engagement et du militantisme, et par une propension à la désappropriation de soi et à la fusion avec le Tout du monde. Nous verrons aussi, pour finir, que cette béatitude de la vacuité prend sa signification dans la relation qu'elle entretient avec l'écriture. Ecrire est un acte démiurgique qui partant d'un rien aboutit, de façon paradoxale, à un tout, c'est-à-dire à l'élaboration d'un monde forgé par l'imagination, seul monde apte à contenir sans fin tout ce à quoi l'être pourrait aspirer.

L'œuvre de Marguerite Duras semble plus optimiste que pessimiste, puisqu'elle nous engage dans « la voie du gai désespoir ».³⁹ Quoi qu'il en soit, les productions durassiennes nous conduisent à nous poser des questions qui sont toujours d'actualité dans notre société post-moderne. Ces interrogations sont alors les suivantes : comment supporter le tragique inhérent à la condition humaine ? Comment accepter les limites de l'être ? Comment vivre dans une époque où les valeurs n'ont plus cours, où Dieu est absent, où la foi en la grandeur de l'homme a disparu avec les charniers de la Seconde Guerre Mondiale, où l'Histoire et le Progrès, substituts de Dieu auxquels l'homme a voué un véritable culte, se retournent contre lui et le rendent à sa finitude ? Comment, dans de telles conditions, redonner à l'homme le goût du rire et le convaincre de sa capacité à transformer le rien de son être en un tout ? Telles sont les interrogations qui jalonnent la réflexion dans laquelle nous nous engageons à présent.

³⁸ Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir », dans *Outside*, Ed. Albin Michel, Paris, [1981], P.O.L., Paris, 1984, p. 171.

³⁹ *Ibid.*, p. 171.

PREMIERE PARTIE

UNE VISION TRAGIQUE DE L'EXISTENCE

Marguerite Duras développe dans son œuvre une vision tragique de l'existence humaine. En effet, le regard que l'écrivain porte sur le monde est hanté par la souffrance de l'être humain et par son désarroi. Cette conception tragique plonge très profondément ses racines dans les événements de l'enfance. En réalité, le vécu personnel de la romancière, réel ou imaginaire, semble être à l'origine du tragique durassien. La plupart des textes durassiens reviennent toujours sur la tragédie familiale. Celle-ci engendre la mort, la folie, l'injustice et la violence tant dans le cadre restreint de la vie privée que dans celui élargi de la société. L'histoire personnelle sera complètement récupérée par la fiction à tel point que le lecteur aura du mal à distinguer le réel du fictif. Mais nous ne chercherons pas à démêler le vrai du faux, la réalité de l'imagination puisque la vie et l'œuvre de l'écrivain semblent étroitement liées. Ce qui compte, pour nous, c'est de voir comment des données autobiographiques ou présumées telles comme la mort du père, l'écroulement des barrages, la folie maternelle et la double injustice sociale et familiale portent en germes des motifs tragiques qui structureront l'ensemble des textes durassiens et qui participeront, très tôt, à la l'émergence d'une vision tragique de l'existence humaine chez Marguerite Duras.

Dans cette première partie, nous tenterons donc de mettre en évidence la dimension dysphorique qui sous-tend l'œuvre entière de Duras. Pour ce faire, nous remonterons, dans le premier chapitre, à la source de cette dimension, autrement dit à la famille durassienne. En effet, nous allons voir que la tragédie vécue par le clan familial (mort subite du père, folie de la mère et violence du grand frère) constitue la première confrontation de la romancière au monde et porte en elle les germes d'un tragique moderne où la fatalité a un nouveau visage, celui de l'Hérédité et de la Société. En vérité, l'aventure désastreuse des barrages met en exergue l'injustice sociale subie par la mère et par ses enfants et souligne la portée à la fois tragique et mythique du combat de la figure maternelle contre les forces du Mal. Ces dernières prennent tour à tour le visage de l'Administration du cadastre et du vampirisme colonial. Maux modernes où les Dieux indifférents et cruels cèdent la place à la Société, carcan d'autant plus tragique et pervers

que c'est l'homme lui-même qui se l'est construit. L'individu, chez Duras, ne participe pas à la marche de la société, mais, semble-t-il, se laisse écraser par elle. C'est ainsi que se fait jour un tragique laïque et moderne chez Duras.

La conception obscure que Marguerite Duras s'est forgée très tôt de l'existence humaine, loin de perdre de sa vigueur, s'accroîtra au fil des œuvres et se déploiera sous différents aspects. Nous relèverons, dans le second chapitre, ces multiples manifestations du tragique, notamment à travers le délabrement généralisé de l'univers, la fascination des personnages par la mort et leur quête de l'amour, qui débouchera sur une impasse puisque la passion amoureuse, chez Duras, se vit sur le mode de l'impossible fusion, de la séparation tragique des amants et sur l'association étroite avec la mort.

Le troisième chapitre essaiera de mettre l'accent sur le caractère existentiel du tragique durassien. En effet, accablés et révoltés par le sort qui leur est imparti, les personnages durassiens tentent de comprendre et de trouver un sens à leur existence. C'est ainsi qu'ils entament une profonde quête métaphysique. Mais celle-ci s'avèrera vaine puisqu'elle ne fera qu'accroître leur sentiment de manque, renforcer leur peur de la mort et donc du néant et aggraver leur crise identitaire. Bien plus, elle mettra en exergue la cause de leur sentiment tragique à savoir l'absence de Dieu et l'incapacité de l'homme à assumer pleinement sa liberté puisque le Progrès et l'Histoire révéleront leurs limites.

CHAPITRE I

La famille : aux origines du tragique durassien

Dès ses premiers écrits, Marguerite Duras s'est forgée une « conception tragique »¹ de l'univers. En effet, Duras porte un regard particulièrement sombre sur l'existence humaine, sur le mal d'être, mettant en scène des personnages profondément meurtris. Pour la romancière, les vrais livres sont ceux qui disent « le deuil noir de toute vie ».² Et justement ses œuvres évoquent souvent ce « deuil noir » et font de lui l'essence même de son projet littéraire. Notons, d'emblée, que cette conception tragique du monde trouve ses origines dans la propre vie de l'écrivain, plus précisément dans son enfance. Dès lors, il nous est apparu inconcevable d'étudier avec pertinence le tragique chez Marguerite Duras sans remonter à la source qui l'alimente à savoir la tragédie familiale, histoire terrible et foyer générateur du tragique durassien.

Il va sans dire que nous sommes conscients des risques que comporte une telle démarche. Mais, plus que chez tout autre écrivain, la vie et l'œuvre de Marguerite Duras sont indissociables. L'autobiographie et la fiction, chez elle, se mêlent, s'entrelacent constamment. Duras elle-même paraît nous autoriser à nous avancer dans cette voie, dans la mesure où elle déclare à Alain Veinstein : « On fait toujours un livre sur soi. C'est pas vrai leurs histoires ! L'histoire inventée : c'est pas vrai... »³ De cet aveu, il ressort ainsi que l'écriture durassienne est intimement liée au vécu : elle y puise ses scènes-matrices et ses figures emblématiques. Cette intrication affichée entre l'autobiographique et le fictionnel dans les écrits durassiens complique sérieusement la tâche du lecteur. Celui-ci n'arrive pas à démêler le réel du fictif et ne sait plus où s'achève le récit de vie et où commence le récit imaginaire.

¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 183.

² Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, Roma, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, Ed. Gallimard, Paris, 1993, p. 34.

³ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement de la parole*. Émission radiophonique par Alain Veinstein "La Nuit sur un Plateau". France Culture, novembre 1986.

Nous sommes aussi conscients que le vécu personnel, d'une façon plus précise l'enfance, est un motif central de l'œuvre entière, autour duquel se développent des réseaux d'images et des figures qui structurent en profondeur l'univers durassien.⁴ Ceci dit, il ne s'agit pas pour nous d'étudier le thème de l'enfance chez Marguerite Duras, ni d'analyser son rôle dans l'organisation du récit ou la position du narrateur à son égard. Nous tenons toutefois à préciser, par souci de clarté et de méthodologie, que l'enfance dans les textes de Duras recouvre une période particulièrement étendue. À la suite d'Anne Cousseau, nous envisageons le terme "enfance" dans un sens large, comme désignation générique renvoyant à la fois à l'enfance ainsi qu'à l'adolescence, que la romancière semble englober dans une acception unique.⁵ Cette enfance est sans cesse reprise et déplacée d'un récit à l'autre et se trouve ainsi mythifiée. Il est très difficile, pour le lecteur, d'en déterminer la part de vérité et la part de mensonge comme il lui est impossible de discerner, dans les versions tantôt romanesques tantôt théâtrales qui en sont livrées, les événements relevant de la vie personnelle et ceux qui sont le fruit de l'imagination. Peu importe, au fond, dans la mesure où « l'événement lui-même est détruit par le livre [...] mais le livre fait ce miracle que, très vite, ce qui est écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu⁶ » comme le déclare Marguerite Duras à Pierre Dumayet lors de l'émission *Lire et Écrire*, enregistrée en 1992. L'écrivain nous apprend, à travers cette déclaration, que ce n'est pas les éléments autobiographiques clairement établis et susceptibles de satisfaire à une réalité historique qui comptent, mais plutôt la transformation de ces substrats par l'imagination.⁷ Notre travail n'étant pas une analyse théorique sur l'autobiographie, nous ne tenterons pas d'étudier les questions de fidélité à la réalité, de ressemblance au vrai ou d'épreuve de vérification qui fondent et codifient ce genre littéraire.⁸ Nous nous contenterons, pour le moment, de formuler une hypothèse qui semblerait hâtive ou réductrice s'il ne s'agissait de l'œuvre de Marguerite Duras : l'autobiographie, chez elle, ne se donne à lire que comme autofiction. Ce terme était utilisé par Serge Doubrovsky pour présenter son livre, *Fils*, mais la pratique à

⁴ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Ed. Droz, Genève, 1999, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Lire et Écrire*. Émission de Pierre Dumayet ; réalisation : Robert Bober ; La Sept, octobre 1992. Au cours de l'entretien ont été diffusés des extraits de : *Lecture pour tous*, entretien avec Paul Seban, 1964 et *Lecture pour tous*, entretien avec Pierre Dumayet, 1965.

⁷ C'est ce que nous aborderons dans le deuxième point du troisième chapitre de notre dernière partie sous le titre « Le foisonnement de l'imaginaire face à la réalité tragique ».

⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1980.

laquelle il renvoie existe bien avant. En effet, selon Jacques Lecarme, l'autofiction réside dans « le montage et l'intervalle lacunaire de deux récits, l'un fictif, l'autre non-fictif ».⁹ D'après lui, c'est un genre hybride qui modifie les codes de l'autobiographie traditionnelle. Il repose sur un « régime narratif variable » et « un contrat de lecture »¹⁰ imaginaire associé à un pacte de lecture référentielle. L'autofiction se définit donc par l'association d'une appartenance au romanesque prêtée par le périphrase (roman ou fiction) et le critère onomastique de la triple identité (un même nom renvoyant à la fois à l'auteur, au narrateur et au personnage principal).

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

⁹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Ed. Armand Colin/Masson, Paris, 1997, p. 278.

¹⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 267.

A – La tragédie familiale

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

1 – La mort prématurée du père

Marguerite Duras développe dans ses écrits à veine autobiographique une vision tragique du monde à partir d'un événement traumatisant en l'occurrence la disparition prématurée du père.¹¹ En 1918, la famille Donnadiu s'installe à Phnom-Penh au Cambodge où le père est nommé directeur de l'enseignement de Hanoi et la mère institutrice de jeunes filles à l'école indigène de Gia Dinh. Mais peu de temps après, Henri Donnadiu est rapatrié en France pour raison de santé. Il y mourra sans avoir revu sa femme et ses enfants. Disparu, parti vers une contrée lointaine, inconnue, telle est la seule et unique réalité du père. De ce point de vue, nous pouvons dire que la mort du père est associée, dans l'esprit de la romancière à une sorte d'abandon comme elle l'écrit explicitement dans *La Vie matérielle* (1987) :

Avec l'épisode des Barrages, ma mère avait été volée et elle avait été abandonnée par tous. Elle nous avait élevés sans aide aucune. Elle nous avait expliqué qu'elle avait été volée et abandonnée parce que notre père était mort et qu'elle était sans défense. Il y avait une chose dont elle était certaine, c'était qu'on était tous abandonnés.¹²

¹¹ Pour cette partie, nous nous appuyons sur les travaux d'Alain Vircondelet notamment sur sa *Biographie de Marguerite Duras*, Ed. Seghers, coll. « Ecrivains de toujours », Paris, 1972 et sur la biographie de Frédérique Lebelly, *Duras ou le poids d'une plume*, Ed. Grasset, Paris, 1993.

¹² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 55.

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

La romancière situe la perte du père à l'âge de quatre ans comme elle l'indique à Michelle Porte : « Mon père, je ne l'ai pas connu. Il est mort, j'avais quatre ans ».¹³ L'écrivain élude presque complètement cet événement de son œuvre. C'est à peine si on en trouve quelques détails sous forme de phrases négatives telles que : « Cet homme qu'ils n'avaient pas connu »,¹⁴ « Je n'ai pas eu de père »¹⁵ ou encore : « Elle [la mère] ne leur en avait parlé que très peu pour ne pas assombrir leur enfance ».¹⁶ Le discours est par ailleurs toujours lapidaire dès qu'il s'agit d'évoquer la disparition du père. Outre les phrases déjà citées, nous pouvons encore lire dans *L'Éden Cinéma* : « Et puis le père est mort. On avait entre quatre et sept ans »¹⁷ ou dans *Les lieux de Marguerite Duras* : « Il est mort, j'avais quatre ans ».¹⁸ La narratrice affirme même n'avoir jamais souffert de la mort subite du père : « Comment peut-on souffrir de l'absence de quelqu'un qu'on n'a jamais vu ? »¹⁹ Cette indifférence affichée par l'écrivain nous paraît fort suspecte pour ne pas nous y attarder.

La perte irrémédiable du père s'inscrit, en dépit des déclarations de Duras, au cœur même de ses récits, exprimant le vide et disant la mort qui hanteront sa vie et son œuvre. Conscients de l'importance de ces deux motifs chez la romancière, nous ne pouvons que croire au rôle fondamental de la perte précoce d'Henri Donnadiou dans l'émergence d'une poétique tragique au sein de la production de sa fille. Un paradoxe très significatif révèle d'ailleurs l'importance de cette perte. Lorsqu'elle commence sa carrière d'écrivain, la jeune Marguerite abandonne son patronyme d'état civil, Donnadiou et choisit le pseudonyme Duras, nom qui renvoie curieusement à la région natale du père !²⁰

¹³ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Ed. de Minuit, Paris, 1977, p. 48.

¹⁴ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Ed. Gallimard, Paris, 1991, p.33.

¹⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 24.

¹⁶ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 33.

¹⁷ Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, Ed. Mercure de France, Paris, [1977], coll. « Folio », 1986, p. 15.

¹⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 48.

¹⁹ Jean-Marc Turine, op. cit., Émission radiophonique par Marianne Alphant "Le bon plaisir de Marguerite Duras". France culture, 20 septembre 1984.

²⁰ Duras est en effet la ville natale du père de Marguerite Donnadiou. Elle se situe en Aquitaine (département Lot-et-Garonne) en France.

Duras se révélera incapable de faire le deuil du père, d'accepter la rupture et de conjurer la souffrance. Citons ici l'analyse pertinente de François Péraldi : « Il lui [Duras] est impossible de refermer, de suturer ce que la mort précoce d'un père a laissé à portée de sa pensée. Un père mort avant d'avoir existé [...] Un père dont le corps mort n'aura jamais été vu et dont la mort ni le nom n'auront jamais été symbolisés ». ²¹ Rien d'étonnant, dans ces conditions, si l'image du père dans l'œuvre de Marguerite Duras se structure autour de deux sentiments contradictoires : la dénégation et le désir.

En effet, s'ils n'éliminent pas le père, les textes du début comme *Les Impudents* et *La Vie tranquille* nous en offrent une image assez effacée et dégradée. Les figures de M. Taneran et du père de Francine destituent la figure paternelle de son rôle de chef de famille. Dans *Les Impudents* (1943), la romancière nous laisse supposer le peu d'estime qu'inspire le père. Il apparaît, le plus souvent, comme une silhouette effacée et singulièrement absente au sein de la famille. La narratrice met l'accent sur cet effacement à travers l'emploi de l'expression « chez les Grant » ²² qui, comble de l'ironie, privilégie le nom du premier mari de la mère au détriment de celui de M. Taneran.

L'écrivain réserve par ailleurs le même sort au père de Francine dans *La Vie tranquille* (1944). Ce dernier ridiculise toute la famille et précipite sa déchéance sociale en volant de l'argent dans la caisse de la mairie :

Il était devenu en une soirée un bourgmestre déchu, plus que déshonoré, qui ne ferait plus de discours dans le salon de la mairie, qui ne porterait plus l'écharpe de sa ville, qui ne serait plus salué dans les rues. Un homme bon à partir ailleurs. ²³

La scène du bal organisé par la mère avant l'exil de la famille signe définitivement la dégénérescence du père. Madeleine Borgomano voit dans cette soirée du bal la scène originaire de la démission paternelle dans l'œuvre durassienne. ²⁴

Tel qu'il est présenté dans les œuvres ultérieures de Duras, le père occupe une place très réduite. Dans le couple des *Petits chevaux de Tarquinia* (1953), le mari est un être complètement désincarné, privé surtout de l'amour paternel puisque celui de la mère envahit tout l'espace. Dans d'autres ouvrages, la figure paternelle existe surtout grâce à son statut social. M. Desbaredes est ainsi toujours désigné, dans *Moderato Cantabile*

²¹ François Péraldi, « L'attente du père, Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras », *Études freudiennes*, n° 23, avril, p. 25-41.

²² Marguerite Duras, *Les Impudents*, Ed. Plon, Paris, [1943], Ed. Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 14.

²³ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, Ed. Gallimard, Paris, [1944], coll. « Folio », 1982, p. 39.

²⁴ Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras, Une lecture des fantasmes*, Ed. Cistre-Essais, Petit-Roeulx (Belgique), 1985, p. 143.

(1958), comme étant le « directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte » ;²⁵ tandis que la représentation du père de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) se réduit uniquement à l'exercice de sa fonction archaïque de père fortuné et responsable de la sécurité matérielle de la famille. C'est un père impitoyable qui interdit l'histoire d'amour avec l'adolescente blanche. La loi castratrice du père suscite la haine du fils et exacerbe son désir de meurtre. Cette mort souhaitée du père est perceptible dans un certain nombre de récits durassiens et se traduit particulièrement à travers la disparition de la figure paternelle. C'est justement le cas dans *Nathalie Granger* (1973) où le père disparaît dès le début de l'œuvre. Dans la maison, espace exclusivement féminin, le père ne « manque »²⁶ pas comme le précise Duras.

La trilogie *Aurélia Steiner* (1979) accorde pourtant un rôle essentiel à la figure paternelle. Ces trois textes que Duras intitule respectivement, d'après l'endroit où est censée résider l'héroïne, *Aurélia Steiner Melbourne*, *Aurélia Steiner Vancouver* et *Aurélia Steiner Paris*, se présentent comme de longues lettres adressées par Aurélia à son père auquel elle témoigne son amour. Or, ce rôle primordial paraît ambigu dans ces trois récits, dans le sens où le père ne tient sa présence qu'à travers l'énonciation de sa fille comme nous l'indique la narratrice/énonciatrice d'*Aurélia Steiner Melbourne* : « Je n'ai connaissance seulement que de cet amour que j'ai pour vous. Entier. Terrible. Et que vous n'êtes pas là pour m'en délivrer ».²⁷ Là encore, la présence du père s'inscrit uniquement dans l'imaginaire et relève du pur fantasme. C'est le cas également dans *Aurélia Steiner Vancouver* où la fille crée le père à travers les lettres qu'elle lui adresse. C'est elle qui construit sa voix et qui le maintient en vie : « Dans la chambre fermée de la plage, seule, je construis votre voix. Vous racontez et je n'entends pas l'histoire mais seulement votre voix. Celle du dormeur millénaire, votre voix écrite désormais, amincie par le temps, délivrée de l'histoire ».²⁸ Le père semble ici créé par la relation épistolaire fictive qu'entretient Aurélia. Écrire maintient en vie la voix et la parole du destinataire.

Dans le parcours de la romancière, la mort du père marque le début d'une série de pertes et inaugure des deuils qui, selon l'expression de Claude Burgelin, s'emboîtent

²⁵ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Ed. de Minuit, Paris, [1958], « Double », suivi de « *Moderato Cantabile* et la presse française », 1988, p. 23.

²⁶ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p.89.

²⁷ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, Ed. Mercure de France, Paris, [1979], Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 114.

²⁸ *Ibid.*, p. 130.

comme des cercueils l'un dans l'autre.²⁹ Le décès brutal du père marque, en outre, la fin d'une période harmonieuse et le début d'une autre beaucoup plus sombre pour le clan familial. Cette période Duras l'évoque de façon détournée et sous le couvert du pacte fictionnel³⁰ dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950) :

Son mari avait été nommé directeur d'une école indigène et, disait-elle, ils avaient vécu très largement malgré la charge de leurs enfants. Ces années-là furent sans conteste les meilleures de sa vie, des années de bonheur. Du moins c'était ce qu'elle disait. Elle s'en souvenait comme d'une terre lointaine et rêvée, d'une île. Elle en parlait de moins en moins à mesure qu'elle vieillissait, mais quand elle en parlait, c'était toujours avec le même acharnement [...] De la période qui avait suivi, elle ne parlait jamais volontiers. Elle disait que ç'avait été difficile, qu'elle se demandait encore comment elle avait pu en sortir.³¹

On devine, ici, que la disparition prématurée du père plonge surtout le reste de la famille dans la misère et le chaos. Les enfants sont livrés à eux-mêmes et souffrent de l'absence d'une véritable autorité paternelle susceptible de les cadrer et de les guider tout au long de leur enfance. Il n'est donc pas surprenant qu'ils développent une sorte de sauvagerie, un refus violent des règles en transgressant toutes sortes d'interdictions aussi bien sociales que morales, ce que souligne le récit autobiographique de *L'Amant* (1984) :

Je lui raconte [l'amant chinois] comme c'était simplement si difficile de manger, de s'habiller, de vivre en somme, rien qu'avec le salaire de ma mère. J'ai de plus en plus de mal à parler. Il dit : comment faisiez-vous ? Je lui dis qu'on était dehors, que la misère avait fait s'écrouler les murs de la famille et qu'on s'était tous retrouvés en dehors de la maison, à faire chacun ce qu'on voulait faire. Dévergondés on était.³²

On lit, à travers ces lignes, le désarroi sous-jacent de la perte et le manque total de repères qu'engendre la mort subite du père. C'est de cette notion de manque qui ne peut être comblé et de blessure qui ne peut être suturée que découle la pensée stragique de Duras. Très tôt, la romancière se confronte à la perte et à l'angoisse du vide. Celui-ci constitue, à notre sens, le mode d'apparition, dans les textes durassiens, d'un tragique existentiel différent du tragique classique. C'est autour de ce vide laissé par le père que se structurent indéniablement les rapports familiaux.

²⁹ Claude Burgelin, « Le père : une aussi longue absence », dans *Lire Duras, Écriture-Théâtre-Cinéma*, textes réunis par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Ed. Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 48.

³⁰ En effet, la valeur autobiographique n'est avouée et assumée que bien plus tard par Marguerite Duras qui, à l'occasion d'articles ou d'interviews a souligné tout ce que son livre devait à sa propre vie.

³¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Ed. Gallimard, Paris, [1950], coll. « Folio », 1978, p. 23-24.

³² Marguerite Duras, *L'Amant*, Ed. de Minuit, Paris, 1984, p. 58.

2 – L’omniprésence de la mère

L’absence significative du père dans la cellule familiale détermine la structuration des liens familiaux et privilégie, dès lors, la présence obsédante de la figure maternelle. L’ombre de cette dernière plane sur tous les récits durassiens. Elle fait partie intégrante de la littérature. Elle est celle qui ne comprend pas la vocation de sa fille, celle qui s’y oppose et qui renforce paradoxalement l’envie d’écrire chez l’adolescente. Elle constitue un *leitmotiv* aux modulations multiples. De texte en texte, l’écrivain ne cesse de mettre en évidence la remise en question de son existence par sa propre mère, l’influence que cette mère « désespérée d’un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n’arrivait pas à l’en distraire tout à fait »³³ a eu sur la formation de son être et sur l’émergence d’une véritable vision tragique chez elle. La pièce de théâtre *L’Éden Cinéma* (1977) montre que la mère reste pour l’auteur son premier cinéma : « Veuve très jeune, seule avec nous dans la brousse pendant des mois, des années, donc seule avec des enfants, elle se faisait son cinéma de cette façon ».³⁴ D’ailleurs, dans cette pièce la mère est au centre de la scène, même si elle ne parle pas. Sa seule présence suffit.

Assez souvent, la mère siège majestueusement « au centre de son royaume ».³⁵ C’est elle qui assure la force et l’unité de la famille et il est très édifiant que sa mort sonne le glas de la cohésion familiale dans *Un barrage contre le Pacifique*. La disparition assez prématurée de son mari l’oblige à pallier ce manque primordial et à assumer un double rôle : « Quand mon père est mort, j’avais quatre ans, mes deux frères sept et neuf ans. Ma mère est alors devenue aussi père, celle qui protège, contre la mort, contre la maladie - à l’époque, c’était la peur de la malaria ».³⁶ L’ambivalence du rôle exercé par la mère est probablement à l’origine de son image paradoxale dans l’univers durassien. En vérité, l’œuvre de Duras nous offre deux visages contradictoires de la

³³ Marguerite Duras, *L’Amant*, *op. cit.*, p. 22.

³⁴ Marguerite Duras, *L’Éden Cinéma*, *op. cit.*, p. 157.

³⁵ Marguerite Duras, *L’Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ Marguerite Duras, « Ma mère avait... », dans *Le Monde extérieur*. Outside 2, Ed. P.O.L., Paris, 1993, p. 199. Ce texte a été publié à l’origine dans : Marcel Bisiaux, Catherine Jajolet, *À ma mère*, Ed. Pierre Horay, « Paroles », 1988.

figure maternelle ; celui d'une mère « nourricière, pourvoyeuse de nourriture et d'amour »,³⁷ et celui d'une mère « dure [...] Terrible. Invivable ».³⁸

En effet, la mère incarne à elle seule le sacrifice et l'amour maternel. Après le décès de son mari, elle se consacre entièrement à sa famille à tel point que la romancière la décrit comme une « martyre de l'amour »³⁹ de ses trois enfants. C'est une mère aimante et douce qui ne songe qu'à prendre soin de sa progéniture et dont la fonction maternelle est sans cesse mise en exergue. Ainsi, elle se définit essentiellement par sa fonction nourricière comme le montre *Un barrage contre le Pacifique* :

Joseph mangeait de l'échassier. C'était une belle chair sombre et saignante.

– Ça pue le poisson, dit Joseph, mais c'est nourrissant.

– C'est ce qu'il faut, dit la mère.

Quand il s'agissait de les gaver, elle était toujours douce avec eux.⁴⁰

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

[...] n'a jamais abandonné un enfant avant qu'il sache lire et écrire. Jamais [...] elle faisait des cours tard le soir pour les enfants dont elle savait qu'ils seraient des ouvriers plus tard, des "manuels", elle disait : des exploités. Elle ne les lâchait que lorsqu'elle était sûre qu'ils étaient capables de lire un contrat de travail.⁴¹

³⁷ Marguerite Duras, « Les enfants maigres et jaunes », dans *Outside*, op. cit., p. 277.

³⁸ Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 16.

³⁹ Marguerite Duras, « Mothers », dans *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 195.

⁴⁰ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 35.

⁴¹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 117.

Admirée, voire même vénérée par tous les indigènes comme Déméter, dont le nom signifie la "Déesse-mère", elle demeure jusqu'au bout « Mère de tous. Mère de tout »⁴² et veille sur la colonie entière.

Mais cette image valorisante de la figure maternelle est cependant perpétuellement contrariée par une représentation moins glorieuse où elle prend les traits d'un « monstre dévastateur [...] un monstre au charme puissant ».⁴³ Le monstre, créature terrible, incarne, depuis l'Antiquité gréco-romaine, une force débordante et désordonnée qui échappe, par anomalie, défaut ou excès, aux lois de la Nature et de la Société. Il semblerait alors que le monstre, chez Duras, est bien cette mère excessive qui suscite la frayeur et sème la confusion par son caractère et son comportement. Ainsi, elle n'hésite pas, dans *Un barrage contre le Pacifique*, à sacrifier sa fille, à la vendre, de façon presque légale et sous le masque d'une extrême convenance, à un parfait inconnu : M. Jo, l'amant chinois. Le caractère monstrueux et immoral de la mère apparaît également lorsqu'elle bat violemment sa fille Suzanne, lui vole le diamant qu'elle a « soutiré »⁴⁴ à M. Jo et lorsqu'elle essaiera de vendre ce diamant mal acquis afin de payer ses dettes. Avec une mère pareille, nous sommes hors des limites du naturel, du soutenable et de l'instinct maternel. La mère est présentée, par ailleurs, comme une figure extrêmement dangereuse. Elle incarne une force originelle d'une vitalité exubérante et donc perturbatrice et menaçante pour l'ordre social.

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

⁴² Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 17.

⁴³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 183-184.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.

Mon petit frère et moi on est près d'elle sur la véranda face à la forêt. On est trop grands maintenant, on ne se baigne plus dans le lac, on ne va plus chasser la panthère noire dans les marécages des embouchures, on ne va plus ni dans la forêt ni dans les villages des poivrières. Tout a grandi autour de nous. Il n'y a plus d'enfants ni sur les buffles ni ailleurs. On est atteints d'étrangeté nous aussi et la même lenteur que celle qui a gagné ma mère nous a gagnés nous aussi. On a appris rien, à regarder la forêt, à attendre, à pleurer.⁴⁵

L'écrivain multiplie, dans ce passage, les tournures négatives pour exprimer l'emprise fatale que la figure maternelle exerce sur ses enfants. Ces derniers ont cessé de vivre pour eux-mêmes et vivent uniquement pour elle. Ils apparaissent comme des êtres « possédés »⁴⁶. À ce propos, la locution négative "ne...plus" qui scande la citation implique une certaine interruption dans la continuité temporelle : les enfants ont suspendu toute activité personnelle et restent désormais aux côtés de leur mère car celle-ci ne supporte pas de les voir s'éloigner d'elle. Dès qu'ils essaient de s'évader un peu et d'oublier leur malheur, elle commence à crier et finit par avoir une crise violente susceptible, selon les dires du médecin, de provoquer sa mort. Il s'agit ici d'une sorte de chantage affectif de la part de la mère puisque ses enfants renoncent à leurs aspirations et demeurent à ses côtés pour la soigner et la protéger. La fréquence des formules négatives montre la puissance du charme maléfique que la mère exerce sur son entourage. En réalité, le malheur qui s'abat sur elle et le désespoir qui la gagne envahissent, par contamination, la vie de ses enfants. Atteints par un immobilisme atavique et paralysés par l'attentisme, ces derniers s'enlisent de plus en plus dans la plaine. C'est ce que semble suggérer le parallélisme que l'écrivain établit entre « l'étrangeté » et la « lenteur » qui définissent la figure maternelle et l'état léthargique dans lequel sombre sa progéniture.

Par ailleurs, la mère envoûte non seulement ses enfants, mais aussi tous les habitants de la plaine. Plus loin, l'écrivain précise en effet qu'elle « retenait les gens auprès d'elle, et cela à tout âge⁴⁷ ». « Retenir », paralyser et neutraliser toute volonté personnelle, telles sont les actions néfastes de ce monstre au charme fascinant et maléfique. Pour s'affranchir de cette mère monstrueuse et dévorante et annuler le sort funeste qu'elle leur a jeté, les enfants doivent couper le cordon ombilical et partir loin. C'est en tout cas le conseil donné par Carmen à Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique* :

⁴⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 70-71.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

Il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait pas comprendre que dans la vie, on pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait crues bonnes. Carmen connaissait bien la mère, l'histoire des barrages, l'histoire de la concession, etc. Elle la faisait penser à un monstre dévastateur. Elle avait saccagé la paix de centaines de paysans de la plaine. Elle avait voulu même venir à bout du Pacifique. Il fallait que Joseph et Suzanne fassent attention à elle. Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle.⁴⁸

Tout indique, dans cet extrait, la gravité de la situation dans laquelle se trouvent les enfants. L'expression impersonnelle « il fallait » associée à la locution adverbiale « avant tout » exprime la nécessité ou plutôt l'urgence, pour eux, d'agir et de briser les chaînes qui les maintiennent captifs. En outre, la reprise anaphorique du pronom personnel « elle » démontre que la mère est omniprésente et qu'elle domine l'action. Cette action est toujours évoquée par la narratrice d'une façon péjorative comme le confirme l'usage fréquent d'expressions dépréciatives telles que : « elle ne pouvait pas comprendre », « elle avait saccagé la paix de centaines de paysans » et « elle avait voulu même venir à bout du Pacifique ». Il semble indéniable que tout ce que la mère approche de près ou de loin connaît tôt ou tard une issue fatale puisqu'elle dévore tout sur son passage. Duras développe d'ailleurs l'isotopie de la monstruosité et de la dévoration et laisse entendre que cette dévoration pourra même toucher les enfants. Si ces derniers n'opposent aucune résistance à leur mère, ils ne seront que de simples victimes, venant s'ajouter à la longue liste de ses proies comme le révèle la construction à la voix passive qui clôt cet exemple.

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

⁴⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 183-184.

le convaincre de revenir vivre auprès d'elle. Son caractère vorace se manifeste, de façon symbolique, à travers la faim boulimique dont elle fait preuve :

La Mère : J'ai toujours faim, la nuit, le jour, toujours, et aujourd'hui, tout particulièrement [...] C'est qu'il faut que je mange, moi [...] Ah mon frigidaire, là-bas, si vous voyez ça...Plein ! Toute l'année, plein ! Le buffet de la gare de Lyon ! [...] Mais que j'ai faim. Dans ces avions, on ne vous donne que du thé léger et des tartines sous prétexte que l'avion fatigue l'estomac de ces dames. J'ai si faim que je rongerais un os...Je voudrais un gros pâté comme Mimi les fait.⁴⁹

La dramaturge accumule, ici, les formules hyperboliques : « J'ai toujours faim », « Toute l'année », « J'ai si faim que je rongerais un os » ainsi que les phrases exclamatives : « Ah mon frigidaire...Plein ! », « Toute l'année, plein ! Le buffet de la gare de Lyon ! » pour traduire le caractère intense, insatiable et constant de la faim qui creuse le ventre maternel. Une faim qui, comme le précise le personnage, se manifeste curieusement avec beaucoup plus de force et d'insistance lors de cette journée marquant ses retrouvailles avec son fils. Dès son entrée sur scène et jusqu'à son départ, la mère ne cessera de manger ou plutôt d'engloutir des quantités énormes d'aliments : les côtelettes de porc succèdent à la choucroute et se mélangent aux petits pois et aux fromages ; le tout arrosé de beaujolais. La dévoration de la nourriture préfigure une autre dévoration symbolique en l'occurrence celle du fils par sa mère. Bien des détails de la pièce permettent en effet de dire qu'entre la nourriture et le fils s'établit progressivement une forte analogie comme en témoigne l'exemple suivant :

Marcelle. Alors, madame, ça y est ? On a revu son fils ?

La Mère, dans un soupir, tout en mâchant. Ça y est. C'est vite fait. Une minute et ça y est.

Marcelle, tout en mâchant.

– Pas croyable !

La Mère, toujours en mangeant très goulûment [...] Je vous avoue, oui, que cette choucroute-là, il y avait bien un mois que je l'avais dans la tête. Et que même des fois, vous verrez plus tard, la choucroute et mon fils ne faisaient qu'un. Je revois la choucroute et je croquais mon fils !⁵⁰

Ainsi, Duras aligne savamment, tout au long de la pièce, des indices tels que la description détaillée des mets ingurgités par la figure maternelle et l'exagération de sa boulimie qui s'accroît et se fait plus pressante et plus « particulière » en ce jour de

⁴⁹ Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres*, dans *Théâtre II : Suzanna Andler, Des Journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le Shaga, Un homme est venu me voir*, Ed. Gallimard, Paris, 1968, p. 90, 92.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 94.

retrouvailles. Cette rigoureuse disposition des indices aiguise la curiosité du spectateur, entretient la tension dramatique de la pièce et prépare l'analogie entre le fils et la choucroute. Nous constatons d'ailleurs, dans la réplique de la mère sus-citée, que cette analogie pressentie cache une réelle et terrifiante identité : dans son esprit il n'y a pas de distinction entre les deux, ils ne font « qu'un ». Sans honte et avec beaucoup d'assurance, manifeste à travers ses phrases affirmatives et catégoriques, la mère passe aux aveux et admet avoir prémédité la double dévoration à laquelle elle se livre.

L'amour excessif et obsessionnel d'une mère pour son enfant se retrouve également chez le personnage d'Anne Desbaresdes, dont l'unique centre d'intérêt est, semble-t-il, son fils, ou chez le personnage d'Isabelle Granger qui à force de couvrir sa fille Nathalie finit par l'étouffer et par susciter son rejet :

Dehors, le long de la porte vitrée de la salle à manger, la mère passe, Isabelle Granger.

Elle passe lentement [...]

La mère. Elle est là, derrière la vitre. Elle est venue voir. Elle est venue voir son enfant. Elle saisit l'occasion de la leçon pour la voir sans se faire remarquer d'elle - comme un moment avant, à l'étang. Elle ne voit pas l'Amie, ne voit que son enfant.⁵¹

On remarque que toute l'attention d'Isabelle Granger est focalisée sur sa fille et que cette attention initialement naturelle chez n'importe quelle mère et vivement souhaitée par l'enfant est violemment rejetée et récusée dès qu'elle dépasse les limites de l'entendement et vire à l'obsession : « Oublie Nathalie. (Sens : c'est ce qu'il te faut faire : coupe le lien de la violence, sépare-toi de ton enfant. Sa violence est dirigée contre sa mère ».⁵² Ces conseils donnés par l'Amie à Isabelle Granger rejoignent ici ceux que Carmen prodiguait à Suzanne.

L'amour dévorant et obsessionnel que la mère porte à ses enfants fait d'elle tour à tour une victime et un bourreau, véhiculant ainsi deux représentations contradictoires qui ne cessent de s'opposer et de se compléter. L'amour maternel excessif est, par ailleurs, un sentiment particulièrement aliénant à la fois pour la mère et pour sa progéniture. Et nous abordons là une nouvelle caractéristique de la figure maternelle, celle de la folie. Celle-ci semble être la source du tragique chez Marguerite Duras puisqu'elle pousse la mère à désirer l'impossible, lutter contre des forces qui la dépassent et oublier les limites de sa condition humaine.

⁵¹ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, op. cit., p. 72-73.

⁵² *Ibid.*, p. 47.

3 - La folie maternelle

La folie de la figure maternelle est une donnée essentielle de l'œuvre de Marguerite Duras. Celle-ci écrit dans un article de *La Vie matérielle* : « La mère représente la folie. Elle reste la personne la plus étrange, la plus folle qu'on ait jamais rencontrée, nous, leurs enfants ». ⁵³ Matrice où se fomentent les angoisses de la romancière, la mère cristallise à elle seule la folie qui précipite l'être humain vers le tragique, en le poussant à ignorer sa condition de simple mortel et à défier le destin. En vérité, la folie caractérise la plupart des mères durassiennes et ternit l'amour qu'elles portent à leurs enfants. Leur amour n'a rien de naturel, il est plutôt excessif et aliénant comme c'est le cas de Sara, cette jeune mère qui dit dans *Les petits chevaux de Tarquinia* que « depuis la minute où [son enfant] est né [elle] vit dans la folie ». ⁵⁴

Lorsque la narratrice d'*Un barrage contre le Pacifique* évoque sa mère, elle la présente, d'emblée, comme une personne bizarre. Cette bizarrerie la mène à concevoir ce qui est précisément inconcevable pour les autres : construire des barrages contre cette mer déchaînée qu'est le Pacifique. En prenant cette initiative, vouée d'avance à l'échec, la mère fait preuve de folie et de démesure. Parce qu'elle a osé défier les forces naturelles, parce qu'elle a commis une faute suite à l'égarement de son esprit, la mère précipite sa chute et celle de sa famille. Cette folie qui crée une situation particulièrement tragique affleure également chez le personnage de la mère dans *L'Amant* et se manifeste, nous dit la romancière, à travers son acharnement aveugle contre l'administration coloniale et ses états paroxystiques de joie et de colère. L'on passe alors avec elle du découragement le plus total à la gaieté la plus intense, dans un chaos psychologique déroutant :

Ma mère, ça la prend tout à coup, vers la fin de l'après-midi, surtout à la saison sèche, elle fait laver la maison de fond en comble, pour nettoyer elle dit, pour assainir, rafraîchir. [...] Toutes les chaises sont sur les tables, toute la maison ruisselle, le piano du petit salon a les pieds dans l'eau. [...] La mère est très heureuse de ce désordre, la mère peut être très très heureuse quelquefois, le temps d'oublier, celui de laver la maison peut convenir pour le

⁵³ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 56.

⁵⁴ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Ed. Gallimard, Paris, [1953], coll. « Folio », 1973, p. 28.

bonheur de la mère. La mère dans le salon, elle se met au piano, elle joue les seuls airs qu'elle connaisse par cœur, qu'elle a appris à l'École normale. Elle chante. Quelquefois elle joue, elle rit. Elle se lève et elle danse tout en chantant Et chacun pense et elle aussi la mère que l'on peut être heureux dans cette maison défigurée qui devient soudain un étang, un champ au bord d'une rivière, un gué, une plage.⁵⁵

La structure répétitive, les phrases juxtaposées et courtes miment la folie maternelle. En effet, Marguerite Duras sépare, dans la proposition liminaire du passage sus-cité, le sujet : "la mère" de son action, autrement dit de la périphrase verbale : "fait laver", par trois syntagmes mis en incise : "ça la prend tout à coup", "vers la fin de l'après-midi" et "surtout à la saison sèche". Le recours à ce procédé stylistique rend plus évident l'inadéquation totale entre les pensées de la mère et ses agissements. Comportement que rend plus flagrant encore la reprise du sujet "la mère" par le pronom anaphorique "elle". La locution adverbiale : "tout à coup", employée systématiquement pour décrire les actes de la figure maternelle, doublée souvent par l'adverbe d'événement "soudain" soulignent également le caractère pathologique et surprenant du bonheur maternel.

L'ombre inquiétante de la folie maternelle plane sur la vie de la romancière et crée chez elle une sorte de phobie. En réalité, Marguerite Duras ne s'est jamais sentie à l'abri de sombrer dans la démence. Outre les phases hallucinatoires consécutives à ses cures de désintoxication et les délires provoqués par la consommation conjuguée de tranquillisants et d'alcools, l'écrivain a lutté jusqu'à la fin de sa vie contre ses propres angoisses et contre la réputation de folle que d'aucuns lui attribuaient à la moindre occasion comme elle le confie à Xavière Gauthier :

M.D – [...] Il y avait une sorte de langage, à mon propos, [...] pour un oui, un non, on me disait : [...] « T'es encore plus folle qu'on ne le pense », « Tu devrais faire attention, t'es vraiment dingue », « Oh, toi, toi, tu es folle, alors tais-toi »...Tu sais, ces petites choses qu'on dit comme aux enfants, quand on leur rabâche toujours une même rengaine, ça finit par devenir frappant et par créer une petite névrose. Moi, j'avais peur, oui.⁵⁶

L'aliénation devient une constante que l'on rencontre chez plusieurs figures féminines durassiennes, en particulier chez ces mères qui abandonnent leurs enfants pour sombrer dans un état second et se perdre dans un univers connu d'elles seules. C'est justement le cas de la mère de Francine Veyrenattes dans *La Vie tranquille* :

Je crois, écrit Duras, que depuis longtemps déjà maman avait en secret, dans son cœur, abandonné ses enfants. Elle l'avait fait à sa manière qui était pleine de grâce parce qu'elle ne devait pouvoir se supporter que dans le dénuement, mais le plus innocent. Je l'avais toujours connue fascinée par le miroitement des jours qui passent ; quels qu'ils aient été,

⁵⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 76-77.

⁵⁶ Marguerite Duras, *Les parleuses*, op. cit., p. 199-200.

sombres ou gais, elle n'était ni heureuse ni malheureuse, elle ne se trouvait pas avec nous ; elle était avec le temps qui passe, d'accord avec lui.⁵⁷

L'opposition grammaticale entre le « elle » et le « nous » souligne l'isolement de la mère dans un monde étrange qui reste inaccessible à ses enfants.

Chassée par sa mère parce qu'elle est enceinte, la mendicante du *Vice-consul* (1965) abandonne aussi son enfant et poursuit sa marche inexorable vers la folie. Dans *La Pluie d'été* (1990), Ernesto ainsi que ses frères et sœurs sont fascinés par l'étrangeté radicale de leur mère. Une étrangeté qui suscite chez eux la crainte perpétuelle d'être abandonnés : « Ernesto et Jeanne savaient que la mère avait en elle des désirs comme ça, d'abandonner. D'abandonner les enfants qu'elle avait faits. De quitter les hommes qu'elle avait aimés. De partir des pays qu'elle habitait. De laisser. De s'en aller. De se perdre ». ⁵⁸ Il apparaît évident que la représentation de la mère dans l'œuvre de Duras doit beaucoup à la propre mère de la romancière. Cependant, celle-ci prend un malin plaisir à brouiller les pistes et à maintenir la confusion entre l'autobiographique et le fictionnel.

Nous pouvons donc penser, à travers ces images maternelles contradictoires et très complexes qui peuplent son oeuvre, que Marguerite Duras découvre des zones de la conscience humaine obscures mais explorées par sa propre mère et qui l'auraient dotée d'une sorte de sagesse suprême sur les mystères de l'existence. Il s'agirait d'une découverte du sens tragique de la vie humaine et de la vanité de toute lutte contre les forces du destin.

B – *L'injustice sociale*

Parmi les causes qui expliquent la conception tragique que Duras s'est forgée du monde, l'injustice sociale semble occuper une place de choix. Dans la préface de *La Vie matérielle*, Marguerite Duras présente ainsi ses écrits : « [...] aucun des textes n'est exhaustif. Aucun ne reflète ce que je pense en général du sujet abordé parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale ». ⁵⁹ Or, si la romancière porte un intérêt aussi particulier à ce mal qui ronge ses contemporains, ce fléau qu'elle fustige à la

⁵⁷ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 64-65.

⁵⁸ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, Ed. P.O.L, Paris, 1990, p. 45.

⁵⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 7.

moindre occasion, c'est qu'il est partie intégrante de son enfance et de son éveil à la vie. L'exploitation du pauvre par le riche et de l'indigène par un système colonial tout-puissant, Duras l'a vécue dans son propre sort de fille d'une institutrice pauvre et déclassée, méprisée et montrée du doigt par les Français de la colonie. L'injustice sociale apparaît en effet comme la première confrontation, précoce et intime au monde, vécue à travers l'histoire tragique des barrages.

1 – Au commencement furent les barrages

Lasse de sa condition de pauvre institutrice d'école indigène, la mère de Duras, Marie-Louise Legrand, engage ses trois enfants dans la folle aventure des barrages. Après le décès de son mari, elle décide d'investir toutes ses économies, durement amassées depuis le début de sa carrière d'enseignante, dans l'achat d'une concession. Celle-ci, obtenue suite à de pénibles démarches auprès de l'administrateur général de la colonie, se révèle incultivable car régulièrement inondée par les eaux du Pacifique. Naïve et ignorante de la corruption qui règne dans l'administration coloniale, la mère ne sait pas qu'il aurait fallu donner des pots-de-vin aux agents du cadastre pour obtenir un lotissement exploitable :

On a vu, raconte l'écrivain, cette femme arriver seule, veuve, sans défenseur, complètement isolée et on lui a collé une terre incultivable. Elle l'ignorait complètement, qu'il fallait soudoyer les agents du cadastre pour avoir une terre cultivable. On lui a donné une terre, ce n'était pas une terre, c'était une terre envahie par l'eau pendant six mois de l'année. Et elle a mis là-dedans vingt ans d'économie. Elle a donc fait construire ce bungalow, elle a semé, elle a repiqué le riz, au bout de trois mois le Pacifique est monté et on a été ruinés.⁶⁰

À travers ce passage où se mêlent explication, narration et implication, la romancière dénonce l'injustice sociale et critique cette société pervertie où les hauts fonctionnaires de l'administration coloniale bâtissent leur empire à la fois au détriment des autochtones et des petits blancs misérables. Vendre une terre insalubre avec l'obligation de la faire fructifier dans les deux années, faute de quoi elle est confisquée sans indemnisation aucune, et remise en vente sans cesse, tel est le pillage institutionnalisé et pervers mis en place par les administrateurs véreux.

⁶⁰ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 56, 59.

C'est à la mère d'*Un barrage contre le Pacifique*, livre dont la nature autobiographique a été avouée et reconnue à maintes reprises, que Marguerite Duras confie le soin de démystifier l'image d'Épinal du colon, roi dans un pays de Cocagne, tant vantée par les affiches de propagande coloniale :

On était alors en 1899. Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de propagande coloniale. « Engagez-vous dans l'armée coloniale », « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend ». À l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux. Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti.⁶¹

L'écrivain dénonce ici les mirages du colonialisme, d'où la référence ironique à Pierre Loti, auteur à succès des premiers romans coloniaux, et à ses descriptions exotiques qui plaisaient aux lecteurs "nordiques". À l'inverse de Loti, Duras s'attache à mettre en évidence les méfaits du système colonial notamment à travers le personnage de la mère. En effet, d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) à *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) en passant par *L'Éden Cinéma* (1977), la romancière décrit une femme affaiblie, prématurément vieillie par la misère, la maladie et en butte à l'échec. Portrait qui contraste d'une manière saisissante et ironique avec l'image idyllique du couple occidental à l'apparence immaculée, se reposant à l'ombre des bananiers et entouré d'indigènes bienveillants. La mère est à la fois française et en marge de la population coloniale, car elle n'en a ni l'arrogance ni les pratiques douteuses. Et surtout, elle ne fait pas partie de la classe privilégiée des propriétaires coloniaux mais appartient à celle des petits fonctionnaires envoyés par l'État français et parfaitement méprisés par les colons. D'où le paradoxe de son attitude culpabilisante propre à une idéologie "progressiste" dont elle est la victime. Il y a là une peinture très habile de la part de Marguerite Duras, elle-même longtemps communiste, à l'égard d'une idéologie mal comprise et jouant ici un rôle pervers, puisque la mère se sent pourtant coupable d'être française, coupable du « grand vampirisme colonial »,⁶² quoiqu'elle en ait été une des victimes. Elle rougit souvent d'être placée, par le hasard de l'Histoire, du côté des plus forts qui s'acharnent contre les plus faibles.

Révoltée par tant de mensonges et d'injustice, et animée par une détermination farouche, la mère va lutter contre la fatalité qui l'accable. À l'aide des paysans

⁶¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 23.

⁶² *Ibid.*, p. 25.

indochinois, elle imagine alors de construire des barrages pour faire reculer les grandes marées d'été et, l'année suivante fait un nouvel essai de plantation. Mais les barrages, édifiés avec des rondins de palétuviers et de la boue, s'avèrent insuffisants pour endiguer les assauts du Pacifique et protéger les récoltes :

Deux mois avaient passé. La mère descendait souvent pour voir verdier les jeunes plants. Ça commençait toujours par pousser jusqu'à la grande marée de juillet.

Puis, en juillet, la mer était montée comme d'habitude à l'assaut de la plaine. Les barrages n'étaient pas assez puissants. Ils avaient été rongés par les crabes nains des rizières. En une nuit, ils s'effondrèrent.⁶³

Les plantations sont donc envahies par la mer, la récolte, encore une fois, brûlée sur pied par les vagues du Pacifique. Marguerite Duras raconte minutieusement les différentes phases de la lutte acharnée de la figure maternelle. Elle commente la plus insignifiante des tentatives de la mère pour extraire un quelconque profit de son lotissement gorgé de sel et d'eau, comme si les mots pouvaient exorciser tout le malheur d'une pareille tragédie.

Devant l'échec de ses projets, la mère comprend qu'elle est ruinée et qu'elle doit abandonner définitivement ses rêves de fortune. L'écroulement des barrages la plonge dans un désespoir sans fond et menace considérablement son équilibre psychologique : « Elle a faillit mourir, raconte l'écrivain, elle a déraillé à ce moment-là, elle a fait des crises épileptiformes. Elle a perdu la raison. On a cru qu'elle allait mourir ». ⁶⁴ Il n'est guère fortuit qu'*Un barrage contre le Pacifique* tout comme *L'Éden Cinéma* situent la mort de la figure maternelle immédiatement après cette catastrophe.

L'effondrement des barrages constitue ainsi le point de départ du malheur familial. C'est l'événement originaire qui imprégnera durablement la vie de la mère, de ses enfants et brisera à jamais leurs rêves comme l'avoue la jeune fille blanche à son amant chinois :

Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle dans tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir.⁶⁵

⁶³ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁴ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 59.

⁶⁵ Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 58-59.

L'histoire des barrages apparaît en définitive comme le centre générateur de toutes les autres actions et événements. La dimension tragique du récit durassien est intimement liée à cette aventure vécue jusqu'au bout, c'est-à-dire la mort, par la mère. En effet, l'écroulement des barrages initie le cycle du désespoir. Des avatars de cette catastrophe ne cessent de ponctuer le texte : la mort du cheval, la mort de la petite indigène recueillie par la mère, le crapaud du diamant, les vers qui rongent le toit du bungalow après les crabes qui ont rongé les barrages, le départ de Joseph et la mort de la mère.

La plupart des textes durassiens ressassent cette histoire, consacrant l'échec d'une existence. Cette histoire est à la fois exemplaire puisque représentative des milliers de pauvres escroqués par le système colonial, et singulière car seule la mère se révolte contre l'hypocrisie de l'Homme et la force de la Nature. De sorte que le combat mortel mené contre les forces sociales et cosmiques fait de la figure maternelle une héroïne tragique.

2- La mère : une héroïne tragique

La mère est un personnage tragique. Elle est en effet la première héroïne tragique, dans la vie de la romancière, à qui plus rien ne peut arriver. Sa vie entière se présente comme l'illustration parfaite d'un malheur exemplaire et d'un échec unique.

À l'instar des figures tragiques les plus célèbres telles que Phèdre ou Andromaque, la mère obéit à la définition aristotélicienne du héros. Dans sa *Poétique*, Aristote précise que celui-ci doit être ni totalement vertueux ni franchement monstrueux et doit surtout subir un revirement de fortune :

On ne doit pas y avoir [dans la tragédie] les bons passant du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance), ni les méchants passant du malheur au bonheur (c'est de tous les cas le plus éloigné du tragique car il ne remplit aucune des conditions requises : il n'éveille ni sentiment d'humanité ni pitié ni crainte), ni d'autre part l'homme foncièrement mauvais tomber du bonheur dans le malheur. [...] Il doit y avoir revirement non du malheur au bonheur mais au contraire du bonheur au malheur, ce revirement survenant non à cause de la perversité mais à cause d'une erreur grave d'un héros.⁶⁶

Précisément, la mère est une héroïne tragique puisqu'elle subit ce revirement de fortune évoqué par Aristote. En effet, la narratrice d'*Un barrage contre le Pacifique* souligne ce

⁶⁶ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, *op. cit.*, p. 46.

changement en insistant sur le bonheur passé de la mère et sur ses débuts heureux et prometteurs : « La mère avait eu pourtant des débuts qui ne la prédestinaient en rien à prendre vers la fin de sa vie une telle importance dans l'infortune, qu'un médecin pouvait parler maintenant de la voir mourir de cela, mourir de malheur »⁶⁷. Si la mère connaît ce renversement de situation, c'est par ce qu'elle a commis une faute grave en se dressant contre des forces plus puissantes qu'elle et en défiant des éléments naturels. Cette démesure doit être châtiée et entraîne donc un malheur inouï.

Personnage excessif et allégorie vivante de l'injustice, la figure maternelle cristallise à elle seule la lutte inégale contre la corruption administrative et les forces naturelles. Animée par une énergie désespérée et portée par un espoir démesuré, la mère se révolte contre cette double injustice. Au lieu de subir sans sourciller l'inégalité sociale et raciale, la figure maternelle décide d'agir. Elle se sent investie d'une mission noble et grandiose, celle de défendre les intérêts de sa famille, mais aussi ceux des milliers d'indigènes exploités. Extrêmement lucide et consciente de ses droits, elle ne se laisse pas écraser : « Je sais bien, explique-t-elle à son fils, que ça les embête de me donner la pleine propriété de la maison et des terres du haut, de couper la concession en deux, mais que ça les embête ou non, c'est mon droit ».⁶⁸ Forte de ses convictions, la figure maternelle entend s'affirmer dans le présent d'une action, fût-elle vouée à l'échec.

La dimension tragique des récits de Marguerite Duras naît, à plusieurs égards, de cette action héroïque menée par la mère contre des forces qui la dépassent. Si l'on part de l'étymologie grecque "*Drâma*", action, on retrouve l'idée de l'acte à accomplir, le fait de lutter pour s'affirmer. Et justement, la mère est un être profondément humain, qui refuse la soumission à une destinée aussi injuste qu'aveugle. Ne se résignant pas à subir la fatalité divine et humaine, elle se révolte et revendique sa liberté. C'est précisément en agissant et en voulant rétablir l'ordre et la justice dans la plaine, que la figure maternelle déclenche un conflit insoluble. En effet, et à en croire Claude Puzin, «il suffit de respecter une valeur, de poursuivre un but, de nourrir une passion et de vouloir agir en conséquence pour entrer dans le monde de la tragédie ».⁶⁹ En refusant de transiger avec ses valeurs et en voulant inscrire sa propre force, la mère attire sur elle la malédiction

⁶⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 22.

⁶⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 238.

⁶⁹ Claude Puzin, *Le Tragique. Textes, commentaires et guides*, Ed. Nathan, coll. « Intertextes », Paris, 1984, p. 82.

tragique. Elle devient le jouet de ce que l'on pourrait appeler l'ironie du sort car elle se précipite vers sa propre perte par l'effort même qu'elle fournit pour y échapper.

En effet, le double combat maternel est évoqué à maintes reprises dans l'œuvre à veine autobiographique de Marguerite Duras. Dans *L'Éden Cinéma* notamment, où les voix de Suzanne et de Joseph, comparables au chœur antique, tantôt se fondent, tantôt alternent afin de chanter la geste héroïque et tragique de la figure maternelle :

Ainsi la mère était quelqu'un qui était parti.
Qui avait quitté sa terre natale, son pays, très jeune, pour aller
vers l'inconnu.
Il fallait un mois de bateau pour aller de Marseille à Saïgon. [...]

La mère avait donc commencé très tôt à inventer d'entreprendre
des choses comme ça. De partir, de quitter sa famille pour aller
vers le voyage. Et la lèpre. Et la faim. [...]

Sans Dieu, la mère.
Sans maître. Sans mesures. Sans limites, aussi bien dans la douleur
qu'elle ramassait partout, que dans l'amour du monde. [...]

La forêt, la mère, l'océan. [...]

La mère a des économies suffisantes pour adresser une demande d'achat
de concession à la Direction générale de la colonie. [...]
La mère engloutit dans cet achat sa force entière, la totalité de ce qu'elle
a placé à la Caisse d'Épargne de Saïgon pendant dix ans. [...]

La première année la mère fait construire le bungalow.
Elle met en culture la moitié de la concession.

SUZANNE ou LA MERE, celle-ci comme ignorant le dire, mécaniquement.

La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte.
SUZANNE, comme lui.

Il restait à la mère la moitié de ses économies.

Elle recommença.

SUZANNE ou LA MERE, idem.

La marée de juillet monta encore à l'assaut de la plaine et noya la récolte.⁷⁰

Le récit des enfants est émaillé d'innombrables images grandioses, de métaphores et de phrases hyperboliques, soulignant la grandeur d'âme et la bravoure de la mère qui défie les forces cosmiques et humaines.

⁷⁰ Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, op. cit., p.13-20.

L'héroïsme de la figure maternelle suscite chez ses enfants et chez tous ceux qui la connaissent à la fois la sympathie, porteuse de pitié, et la terreur. La sympathie, car elle est la seule Française à se révolter contre l'injustice et à s'émouvoir de la misère et de la souffrance des pauvres. La terreur, car elle est également la seule qui ose défier les forces naturelles et affronter un système colonial tout-puissant.

L'excès de la mère la conduit à outrepasser sa condition de simple mortelle, en lui faisant nourrir des pensées au-dessus de cette condition, comme si elle usurpait la place de Dieu et faisait fi de toutes les lois régissant la vie des hommes. Elle se rend ainsi coupable d'*hybris*, ce sentiment de fierté et d'arrogance funeste qui pousse l'homme à se dresser contre les dieux ou à vouloir les provoquer en dépit de leurs avertissements, ce qui entraîne leur vengeance et sa perte⁷¹. L'obstination démente et obsessionnelle de la mère à toujours refaire les mêmes barrages et les mêmes comptes provoque l'effroi dans le cœur de ses proches qui assistent à son acharnement, effarés par l'ampleur du malheur qui ne manquera pas de s'abattre sur elle :

Ce qu'il faudrait c'est creuser plus profondément...dépasser la boue...atteindre l'argile...Temps. Oui c'est ça...creuser l'eau...renforcer le talus le long du rac et de l'autre côté du bungalow...mais avant planter profond les rondins de palétuvier, au moins à un mètre de profondeur...essayer d'atteindre l'argile, de dépasser la boue...tout est là...entre les pieux, cimenter...de loin en loin, tous les dix mètres, couler des bases de ciment...le ciment on peut l'avoir à Réam, à moitié prix dans les réserves des services portuaires...ce n'est pas ça le problème...le problème, c'est de creuser la boue, d'atteindre...d'atteindre le fond des marécages, l'argile...la première fois c'était ça qui manquait...le ciment...rappelle-toi les milliards de crabes qui ont traversé les barrages...la marée est passée...Temps. La première année il ne faut pas s'illusionner, il restera encore du sel...il faudra attendre pour laver la terre jusqu'à l'argile...à mon avis il faudra bien trois ans, etc.⁷²

Duras a fréquemment recours dans cet extrait à des verbes d'actions tels que « creuser », « dépasser », « renforcer », « atteindre », « essayer d'atteindre » pour traduire la démesure de la mère. On remarque que tous ces verbes ont un sème commun, celui de "l'effort acharné", de "l'énergie presque surnaturelle". En outre, la répétition de ces verbes permet à l'écrivain de souligner l'obstination de la figure maternelle qui la condamne à butter éternellement sur les mêmes obstacles et à faire le vide autour d'elle. Le discours direct libre tout comme le verbe conjugué à l'impératif « rappelle-toi » révèlent, pourtant, la présence d'un autre personnage aux côtés de la mère. Il s'agit en l'occurrence du caporal, sorte de confident qui lui donne la possibilité de s'épancher et de faire part de ses projets. Mais, l'écrivain prend un malin plaisir à révéler que cette

⁷¹ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, . *op. cit.*, p. 48.

⁷² Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, *op. cit.*, p. 91-92.

présence est inutile puisque le caporal « n'entend rien » ;⁷³ il est sourd. Il semblerait donc que nous soyons en présence non d'un dialogue avec ce que cela implique d'échanges de points de vue et de confrontations d'idées, mais plutôt d'une sorte de monologue qui montre la solitude de l'héroïne.

Jusqu'à la fin de sa vie, la figure maternelle fera preuve d'un entêtement aveugle en ressassant les mêmes projets, en relançant le même malheur. Comme toute héroïne tragique digne de ce nom, la mère est un personnage qui paye le prix de sa propre imprudence. Son excès et sa volonté démente de vaincre la fatalité, malgré les échecs répétés, font fuir les autres et l'isolent progressivement de tout soutien humain. La mère semble vouée à une grande solitude morale. Plus personne ne la comprend. Son isolement s'accroît de jour en jour. Son enthousiasme et son charisme ont su mobiliser, au début de la construction des barrages, l'attention et l'aide de ses enfants et des paysans de la plaine. Mais suite à la faillite de ses projets, plus personne n'arrive à la suivre. Tous, même ses propres enfants, l'ont abandonnée à ses projets fous, totalement irréalisables, à « "ses comptes de cinglée", comme disait Joseph ». ⁷⁴ Elle se retrouve ainsi seule et abandonnée de tous et de Dieu. Elle subit en effet le Mal absolu, c'est-à-dire l'indifférence, l'abandon fondamental et totalement injustifié de l'instance divine. Pire encore, le châtement de la figure maternelle, la mort, est à la mesure de son sacrilège car l'existence de l'être humain ne saurait se dérouler indépendamment des visées de Dieu ou être, momentanément, en contradiction avec elle. La solitude fait souffrir la figure maternelle mais elle l'accepte avec beaucoup de lucidité. Il semble que la douleur qui naît de cet isolement de la mère constitue en même temps la condition et la conséquence immédiate de sa révolte héroïque. C'est également l'avis de Jacqueline de Romilly qui, tout en évoquant la solitude de certains personnages tragiques comme Antigone et Ajax, en souligne la nécessité :

Antigone et Ajax ne sont pas nécessairement des modèles, des exemples de conduite que chacun devrait adopter. Mais ils sont des cas limites et admirables de ce que l'homme peut être [...] Le fait [...] qu'il soit rejeté par les autres hommes et trompé par les Dieux [...] lui confère un caractère tragique. L'attitude du héros, son désir passionné d'honneur, son refus de tout compromis, ne nous touchent si fortement que parce que cette attitude va avec la solitude et avec l'acceptation de la mort.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁴ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁵ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1970, p. 91.

Ainsi, même en échouant, la mère reste un personnage tragique révolté et orgueilleux. Elle est, à notre sens, une vraie héroïne tragique car, même vaincue par des puissances cruelles et ténébreuses, elle adopte jusqu'au bout une attitude vindicative, voire même agressive.⁷⁶ Témoin l'ironie de son visage sur son lit de mort, qui donne l'impression qu'elle triomphe de tout ce qui l'avait abattue :

Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, inhumaine et celle d'une jouissance non moins extraordinaire, non moins inhumaine. Pourtant, peu avant qu'elle eût cessé de respirer, les expressions de jouissance et de lassitude disparurent, son visage cessa de refléter sa propre solitude et eut l'air de s'adresser au monde. Une ironie à peine perceptible y apparut. Je les ai eus. Tous. Depuis l'agent du cadastre de Kam jusqu'à celle-là qui me regarde et qui était ma fille. Peut-être c'était ça.⁷⁷

La mère est donc le premier personnage qui subit le Mal absolu, incarnant de façon tragique l'injustice humaine et divine. La mère, c'est également cette image de la confrontation terrible entre les forces du Bien et celles du Mal. Il n'est donc pas étonnant que la romancière soit marquée par ce premier personnage et qu'elle découvre à travers son malheur le sort fatalement tragique réservé au commun des mortels ainsi que la face « terrible »⁷⁸ de toute condition humaine. Rien de surprenant non plus à ce que Marguerite Duras confère à l'histoire maternelle une dimension mythique et la présente non seulement comme une expérience individuelle extrême, mais aussi comme un modèle exemplaire susceptible de traduire le sentiment tragique de la vie humaine. On est alors amené à se demander comment Marguerite Duras réussit la gageure de faire de la mère, figure issue de son propre vécu, un personnage tragique et mythique. Au prix de quels procédés de déplacement et d'amplification symboliques, Duras transforme-t-elle l'attitude de cette mère enlisée dans une situation extrême et unique en attitude exemplaire représentative de la nature essentiellement tragique de l'être humain ?

⁷⁶ Outre le personnage de la mère nous pouvons citer également le vice-consul de Lahore, Anne-Marie Stretter et la mendiante indienne. Ces trois personnages occupent une place importante dans l'œuvre durassienne et apparaissent comme des héros tragiques, comme des figures au comportement édifiant qui créent chez le lecteur un sentiment d'absolu.

⁷⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 358.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 141.

3- Une histoire mythique

Incarnant une situation qui reflète l'infortune et le malheur de la condition humaine, la mère, héroïne tragique, glisse peu à peu de l'histoire familiale vers le mythe. Elle est en effet l'une des rares figures durassiennes qui correspond vraiment à l'image traditionnelle du personnage mythique. Le héros mythique est une notion qui doit être entendue dans plusieurs sens. La figure mythique peut d'abord refléter « l'image idéalisée et exaltée »⁷⁹ d'une personne réelle. Elle peut aussi relever du mythe défini par Mircea Eliade comme un récit racontant une action surhumaine, « un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements ».⁸⁰ Le personnage mythique est enfin, selon les termes de Gilbert Durand, l'objet d'un « discours ultime »⁸¹ sur les origines. Or, il nous semble que la mère, dans les récits durassiens, obéit à ces différentes définitions. Nous constatons qu'avec l'histoire familiale entendue à la fois comme produit de fabulation et comme « discours ultime », c'est bien aux sources du tragique durassien, aux origines du processus créateur et au « temps fabuleux des commencements » que nous remontons.

« J'ai pris ma mère, Marie Legrand, et je l'ai livrée à la littérature »⁸² déclare Marguerite Duras à l'occasion de la sortie du film *Des Journées entières dans les arbres* (1976). Marie Legrand, la paysanne du Nord de la France, au regard sévère et aux vêtements usés, devient petit à petit une figure mythique. Elle se défait de toutes les déterminations physiques et psychologiques propres au personnage du roman réaliste et se présente comme une figure universelle et dépourvue de nom. Elle est alors évoquée soit à la troisième personne : "Elle", soit comme étant "la Mère", désignation générique et minimale qui renforce encore sa valeur archétypale. Ces désignations instaurent, comme l'indique Jean Bessière, « des synecdoques du genre qui, posant l'identité du

⁷⁹ Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Ed. Le Robert, Paris, 1951-1966 ; éd. revue et augmentée en 1989 (9 tomes).

⁸⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Ed. Gallimard, Paris, [1963], coll. « Folio Essais », 1988, p. 18.

⁸¹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Ed. Dunod, Paris, 1992, p. 30.

⁸² Entretien avec Jack Gousseland, dans *Le Point*, n° 230, 14 février 1977.

personnage, le situent simultanément dans le particulier et le général »⁸³ et permettent de cerner à la fois sa dimension individuelle, singulière et sa portée exemplaire et générale. Et justement, l'histoire de la figure maternelle, issue du vécu, est soumise, grâce à un savant travail de déplacements et d'amplifications symboliques, à une sorte d'exaltation qui l'achemine progressivement vers l'exemplarité tragique et mythique. La romancière infléchit en réalité l'histoire maternelle dans un sens mythique, non seulement parce qu'elle confère à la mère une force surhumaine, pareille à « celle du vent, des vagues, une force impersonnelle »,⁸⁴ capable de susciter chez l'homme une aspiration à un monde transcendant et une nécessité d'Absolu, mais parce qu'elle donne aussi à l'histoire tragique des barrages la forme répétitive propre au mythe. En effet, le récit de l'écroulement des barrages sera écrit et réécrit indéfiniment par Duras. Il constitue la trame narrative non seulement d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950), de *L'Éden Cinéma* (1977), mais aussi de *L'Amant* (1984) et de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Au fil des textes, Marguerite Duras reprend souvent cette histoire, qui se déploie, à l'infini, dans toutes ses variations et ses modulations. Rappelons, à cet égard, que Pierre Albouy associe étroitement le mythe à l'Éternel Retour, allant jusqu'à écrire dans son livre intitulé *Mythographies* : « L'œuvre elle-même affecte la forme d'un Éternel Retour ». ⁸⁵Chez Marguerite Duras, la répétition joue justement, comme nous le verrons, un rôle de premier ordre aussi bien au niveau thématique qu'au niveau événementiel et confère aux textes durassiens une dimension mythique indéniable.

En effet, en dépit de ses échecs répétés, la figure maternelle ressasse toujours les mêmes projets et refait, infatigable, le monde. Cette « obsession du succès » qui l'anime révèle le « désir obscur de transcender les limites de la condition humaine », ⁸⁶ inhérent à tout personnage mythique. L'obstination aveugle condamne fatalement la mère à revivre la même tragédie exemplaire et le texte durassien à dire et redire le même malheur.

Or, nous pouvons penser que, animée par une sorte d'acharnement héréditaire, Marguerite Duras récupère la révolte que sa mère lui a léguée et continue la lutte sur le plan littéraire. En effet, la jeune femme, qui, petite, a vu sa mère s'acharner contre des

⁸³ Jean Bessière, « La discontinuité dans *Moderato Cantabile* », *Degrés* I, 2 avril 1973, p. 4.

⁸⁴ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁵ Pierre Albouy, *Mythographies*, Ed. Librairie José Corti, Paris, 1976, p. 350. Se reporter sur ce point à l'étude de « Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire » dans la troisième partie : « Écritures mythiques ». Plus largement sur la question de la valeur exemplaire du mythe, on pourra consulter aussi les analyses intéressantes que Pierre Albouy développe dans son livre *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998.

⁸⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 228.

moulins à vent, et nourrir en imagination les mêmes rêves, une fois devenue romancière, ne cessera plus de raconter le malheur familial. Selon Claude Burgelin, Duras « a déployé autant d'acharnement à mettre sa vie en histoires que sa mère à barrer le Pacifique ».⁸⁷ C'est ainsi que l'histoire somme toute banale d'une veuve escroquée par le système colonial et impuissante devant l'injustice sociale et la force des éléments naturels, se transforme au fil des œuvres durassiennes et atteint la grandeur du mythe. Le récit de la concession incultivable et des barrages qui s'écroulent sous l'assaut répétitif des eaux du Pacifique, qui n'est autre que la mer de Chine, est désormais un récit sacré. Il est transmis sans cesse par les enfants, voire par tous les habitants de la plaine et fait ainsi l'objet d'un véritable culte et d'un rituel du souvenir.

À travers une structure itérative et incantatoire, l'écrivain inscrit le récit du malheur familial dans la répétition, et c'est là, à en croire Claude Lévi-Strauss, une des caractéristiques principales du mythe : « La répétition écrit-il, a une fonction propre qui est de rendre manifeste la structure du mythe ».⁸⁸ L'œuvre romanesque, théâtrale et cinématographique de Marguerite Duras paraît fondée pour l'essentiel sur la répétition.⁸⁹ Comme chez Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, le ressassement semble être chez Duras un des mécanismes génératifs de l'œuvre entière. En effet, aucune répétition n'est

⁸⁷ Claude Burgelin, « Le père : une aussi longue absence », dans *Lire Duras, Écriture-Théâtre-Cinéma*, textes réunis par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Ed. Plon, Paris, 1958, p. 254.

⁸⁹ En effet, plusieurs chercheurs français et étrangers dont les perspectives sont différentes se sont intéressés, dans leurs travaux sur l'œuvre de Marguerite Duras, à l'étude de la répétition. Certains se sont attachés, dans une perspective strictement sémantique, à l'analyse de quelques mots qui reviennent constamment dans l'œuvre durassienne. Gaëtan Picon est le premier à dresser une liste de ces termes qu'il appelle « signes ». Il examine comment la réitération des signes le « yacht » dans *Le Marin de Gibraltar* et « l'auto » dans *Un barrage contre le Pacifique* servent à traduire la distance sociale entre les personnages. Quant aux signes « le bateau » et « l'alcool », ils sont, selon lui, le symbole de la libération, de l'évasion (cf. « Les romans de Marguerite Duras », dans : *Mercur de France*, juin 1958, p. 312). Trista Selous évoque de son côté le « symbolisme » qui s'exprime dans les récits durassiens et cite « Lahore » ou « la lèpre » dans *Le Vice-Consul*, la « forêt » dans *Détruire dit-elle* et « la vedette » ou « la fleur de magnolia » dans *Moderato Cantabile* (cf. *The Other Women, Feminism and Fertility in the work of Marguerite Duras*, Yale University Press, 1988, p. 130). Les travaux de Madeleine Borgomano, réalisés dans une optique psychanalytique, ont le mérite de compléter l'analyse sémantique des signes durassiens. Les articles écrits par Jirí Srámek : « La fonction des répétitions dans la composition de *L'Amant* de Marguerite Duras », dans *Études Romanes de Brno*, L : Rada Romanistická/Séries Romanica 29, no. 20, 1999, p. 7-18, « Un aspect du style de Marguerite Duras – La simplicité et la rhétorique », dans *Études Romanes de Brno*, vol. X., 1979, p. 73-81, et ceux publiés par Bernard Alazet : « Une écriture du soupir », dans *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Alain Vircondelet, Ed. Écriture, Paris, 1994, p. 83-98, « Faire rêver la langue – Style, forme, écriture chez Duras », dans *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*. Textes réunis et présentés par Bernard Alazet, coll. L'Icosathèque N° 19, Ed. La Revue des Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2002, p. 43-58 sont des études plutôt stylistiques et rhétoriques et s'attachent davantage à l'analyse de la répétition au niveau de la structure narrative du récit durassien. Tous ces travaux dont les approches sont aussi riches que différentes nous ont été d'un apport précieux dans notre analyse.

gratuite dans ces récits qui, sans être obscurs, ne sont pas facilement accessibles. Si l'on examine d'assez près la composition des textes durassiens, on constate en réalité le retour obsédant de certaines unités lexicales qui acquièrent, en raison de leur récurrence, une densité sémantique particulière.⁹⁰ Par exemple, une recherche dans le corpus informatisé *Frantext*⁹¹ permet de rendre compte de l'ampleur et de l'importance de ce phénomène. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'analyse tant des fréquences de certains mots que de leur voisinage est un outil important et révélateur. Cette analyse révèle que le nombre d'occurrences du mot « mère » se chiffre à 736 fois. L'étude du voisinage de ce terme donne le résultat suivant : le mot « Joseph » est repris 343 fois, « Suzanne » 313 fois et « Jo » 131 fois. On note également que le terme « dormir » revient 44 fois, « plaine » 35 fois, « concession », 31, « barrages », 30. L'intérêt de cette statistique est de montrer comment une isotopie se cristallise et se déploie et de voir quels lexèmes mais aussi quels thèmes sont liés, ouvrant ainsi la voie à l'interprétation. Pour reprendre l'exemple du sème « mère », on note à quel point l'expression du désarroi et du malheur est renforcée dès qu'on mentionne cette héroïne tragique.

Par ailleurs, cette statistique est très significative : la mère et ses deux enfants arrivent en tête de la liste des fréquences : soudés par les affres de la misère, qui les condamne à coexister ensemble et à survivre tant bien que mal dans la plaine, ils constituent ce huis-clos colonial où les échecs et les sentiments sont exacerbés. M. Jo est un intrus qui vient se greffer au trio familial. Celui-ci ne tolère sa présence que dans l'espoir de profiter de sa richesse. Les termes « plaine », « concession » et « barrages » sont étroitement associés au mot « mère » : le réseau lexical fait ressortir ici la dimension

⁹⁰ Plusieurs critiques ne manquent pas de souligner ces reprises qu'ils attribuent à un manque d'imagination de la part de Marguerite Duras. Nombreux sont ceux, qui à cause justement de ces redites, trouvent son œuvre particulièrement pauvre et ennuyeuse. Voir sur ce point les fameux pastiches publiés par Patrick Rambaud : *Virginie Q.*, Ed. Balland, Paris, 1988 et *Mururoa mon amour*, Ed. JC Lattès, Paris, 1996. Dans ces deux parodies, le pasticheur se moque du style de la romancière et dénonce particulièrement la répétition tant thématique que stylistique dans ses textes.

⁹¹ *Frantext* est une base de données de textes français du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle qui regroupe six œuvres de Marguerite Duras notamment *Les impudents*, *Un barrage contre le Pacifique*, *Moderato cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *La douleur* et *L'Amant*. Notre recherche d'occurrences et notre étude de voisinage concerne ici *Un barrage contre le Pacifique* mais nous signalons qu'elles ne se limiteront pas à cette œuvre-là et qu'elles s'appliqueront, tout au long de notre travail, aux autres textes figurant dans le corpus informatisé *Frantext*. Ce corpus est un outil précieux, qui malgré quelques inconvénients, offre la possibilité d'interroger par flexions, catégories les textes et d'appréhender la complexité et l'originalité syntaxique et stylistique d'une œuvre. L'analyse des fréquences et de voisinage qu'il permet est aussi très importante et a une forte valeur informative. La base *Frantext* économise aux chercheurs un temps précieux de recherches longues et laborieuses, de listage et de vérifications. Voir *Frantext*, base de données de textes littéraires français [En ligne]. Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg. <http://www.frantext.fr.categ.htm> (consulté le 7 novembre 2007).

obsessionnelle de l'entreprise maternelle, qui s'accroche désespérément à sa progéniture, à sa plaine marécageuse et à ses terres gorgées de sel et d'eau. La construction des barrages était sa raison de vivre, son ultime espoir et sa vraie folie. Leur écroulement marque la fin des rêves et signe l'arrêt de mort de la figure maternelle. Il importe, à cet égard, de noter que le verbe « dormir », décliné 44 fois dans le récit, est systématiquement lié au terme « mère ». La fréquence de ce verbe a une valeur symbolique, dans le sens où le sommeil de la mère s'apparente à une mort virtuelle. Fatiguée de lutter contre un destin inexorable, la mère dort pour oublier son malheur et échapper à une réalité douloureuse.⁹² Le ressassement auquel certains sèmes et certains éléments linguistiques sont soumis, peut donc être considéré comme un processus de mise en relief, au cours duquel ces unités se chargent d'une densité considérable et induisent, au niveau poétique, un effet d'écho ou de litanie.

Mais, il convient de constater que les répétitions, qui sont dans les textes de Duras le produit d'une prose travaillée et non d'une écriture spontanée, ont bientôt fini par trouver leur place aussi dans l'organisation même du récit. Ainsi, l'analyse des textes du cycle indien (appellation qui regroupe *Le Ravissement de Lol V. Stein* – 1964–, *Le Vice-Consul* et *India Song* – 1973–) permet de montrer que la répétition qui s'exprime sur le plan thématique prédomine les segments événementiels comme celui de « la mendicante » par exemple : l'épisode poignant de la mendicante indienne rejetée par sa mère, folle et amnésique revient souvent et se présente dans l'intrigue de ces récits comme un point d'ancrage et un noyau autour duquel se structurent d'autres sèmes, tels que la marche, l'errance, le sommeil et la faim, faisant naître des phrases, surgir des idées et développant des images et des sortes d'épisodes.⁹³ Il s'agit là, comme l'écrit Jirí Srámek, « d'un fonctionnement tout nouveau de ce qui peut être appelé "signe" ou "mot-clé" au niveau sémantique et qui devient un " mot-relais" au niveau de la structure narrative ».⁹⁴

En effet, on remarque par exemple, dans les œuvres à caractère autobiographique (*Un barrage contre le Pacifique*, *L'Éden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du*

⁹² Marguerite Duras écrit : « Toujours, dans les périodes difficiles de sa vie elle avait dormi comme ça », « Lorsque les barrages s'étaient écroulés, il y avait deux ans, elle avait dormi quarante-huit heures d'affilée ». « Elle dormait une grande partie de la journée », *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 196-249.

⁹³ Outre l'épisode de la mendicante cambodgienne, nous pouvons également évoquer celui des barrages et du bal de S. Thala. La résurgence périodique de ces épisodes marque profondément l'ensemble de la production durassienne.

⁹⁴ Jirí Srámek, « La fonction des répétitions dans la composition de *L'Amant* de Marguerite Duras », *Études Romanes de Brno*, L : Rada Romanistická/Séries Romanica 29, no. 20, 1999, p. 8.

Nord), que l'évocation du sujet très intime se voit, systématiquement, associée au retour constant de certains termes. En réalité, dans ces romans, le réseau connotatif textuel né de la répétition du mot « mère », personnage emblématique et omniprésent dans l'univers durassien, est lié au réseau créé par la reprise du mot « barrages », rempart dérisoire censé protéger la concession sans valeur achetée par la mère et dont l'écroulement prépare l'émergence des termes « mer » et « marrées ». Ces "mots-clés" qui envahissent les récits, traduisent le triomphe du cycle naturel, consacrent l'échec de la tentative maternelle et préparent surtout l'émergence des signes « enfants » et « faim » qui font surgir, à leur tour, les motifs « misère » et « malheur ».

De sorte que les séquences narratives dans ces textes durassiens, où il y a une forte implication biographique, semblent marquées par la reprise constante de certains termes. Même s'ils ne sont pas mis au début ou à la fin des segments narratifs, donc en tant qu'"anaphore" ou en tant qu'"épiphore", ces termes répétés appartiennent au style périodique et fonctionnent non seulement comme des éléments générateurs de la narration, puisqu'ils produisent les segments ultérieurs, mais aussi unificateurs dans le sens où ils garantissent l'unité thématique des différents segments. Nous constatons ainsi que la répétition est le procédé stylistique privilégié de Marguerite Duras. Le choix de ce procédé conduit l'écrivain à favoriser un schéma compositionnel marqué par la prédominance des compositions circulaires et des constructions cycliques. Marguerite Duras, qui raconte par petites touches successives l'histoire familiale, choisit de reprendre dans ses textes quelques thèmes qui, néanmoins, sont approfondis, enrichis et présentés sous divers points de vue.⁹⁵ Cette stratégie adoptée par la romancière a pour conséquence immédiate qu'une part importante de ce qui doit être raconté échappe toujours. Bernard Alazet affirme que « si quelque chose se répète, se ré-cite au sens littéral du terme, c'est semble-t-il qu'à reprendre sans cesse le même texte, la même histoire, la même phrase, on pourrait accueillir quelque chose qui n'a pas encore été dit,

⁹⁵ Par exemple, dans *La Vie matérielle*, Duras revient sur des événements déjà évoqués dans les récits antérieurs tels que la rencontre avec l'amant Chinois ou avec Anne-Marie Stretter. La romancière souligne volontiers ces répétitions en déclarant ceci : « J'ai déjà parlé de Vinh Long », « Vinh Long, je l'ai dit, c'était un poste de brousse de la Cochinchine ». Mais elle évoque aussi des scènes inexplorées de l'histoire familiale : la mère se livrant à un grand nettoyage de la maison, l'enfant faisant une découverte précoce de la sexualité avec un jeune pensionnaire de sa mère. Marguerite Duras insiste de façon particulière sur le caractère inédit de ces scènes : « Et il y a eu Hanoï dont je n'ai jamais parlé, je ne sais pas pourquoi. Avant Vinh Long, il y avait eu Hanoï, six ans plus tôt, dans cette maison que ma mère avait achetée sur Le Petit Lac » (cf. *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 27-28). Le mode du discours choisi par Duras conjugue ainsi à la fois répétitions et révélations et tend vers une vérité qui se dérobe toujours.

pas encore été arraché à la langue pour tracer sa singularité », ⁹⁶ ouvrant ainsi sur la recherche lancinante d'une vérité intérieure et d'un point originaire.

Ainsi, la répétition, procédé qui correspond chez Marguerite Duras à un sens en train d'advenir, révèle d'une part la dimension mythique que l'artiste attribue à l'histoire des barrages et traduit d'autre part, la quête de l'origine qui sous-tend l'œuvre durassienne.

En effet, l'histoire de la concession est un récit d'origine puisque c'est à partir de là que le trio familial peut se comprendre pour ce qu'il est et reconnaître à son existence un sens. C'est un mythe originel qui fait revivre une réalité première du personnage et le temps de ses commencements, que Mircea Eliade nomme « *L'illo tempore* ». Il confère une valeur étiologique, c'est-à-dire explicative, à ces événements décisifs, susceptibles de déterminer une existence et de fonder une vision du monde. Voilà pourquoi, dans *Un barrage contre le Pacifique*, la narratrice fait de l'effondrement des barrages le centre originaire de tous les autres événements. Elle y multiplie les termes relatifs au champ lexical de l'origine :

Depuis l'écroulement des barrages, elle [la mère] ne pouvait presque rien essayer de dire sans se mettre à gueuler, à propos de n'importe quoi. Autrefois, ses enfants ne s'inquiétaient pas de ses colères. Mais depuis les barrages, elle était malade et même en danger de mort, d'après le docteur. Elle avait déjà eu trois crises, et toutes trois, d'après le docteur, auraient pu être mortelles. On pouvait la laisser crier un moment, mais pas trop longtemps. La colère pouvait lui donner une crise. Le docteur faisait remonter l'origine de ses crises à l'écroulement des barrages. ⁹⁷

La romancière retient d'une œuvre à l'autre la quête tenace de personnages constamment à la recherche d'un moment originaire et d'un temps initial. Cette quête de l'origine se double chez elle d'une recherche de sens et d'explication. Selon Duras, « il faudrait qu'on voie le commencement de la spirale pour que ça ait un sens ». ⁹⁸ C'est en effet à partir de la chute des barrages que Suzanne et Joseph essayent de comprendre l'attitude de leur mère. C'est également en remontant à l'histoire d'amour tragique vécue, à Cahors, par Claire Lannes, le personnage principal de *L'Amante anglaise*, que l'enquêteur tente d'élucider l'énigme du crime qu'elle commet contre sa cousine sourde et muette. De même, le comportement des Blancs de Calcutta, qui cherchent dans l'enfance et la jeunesse de la mendicante et du vice-consul les moindres indices

⁹⁶ Bernard Alazet, *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 56.

⁹⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 22.

⁹⁸ Entretien Marguerite Duras et R. Plate, *Cahiers Renaud Barrault*, n° 106, p. 12.

susceptibles d'expliquer et de justifier leur marginalité et leur étrangeté radicale révèle la fonction cognitive que Marguerite Duras confère à l'origine.

Les moments originaires ainsi que les personnages auxquels ils s'attachent s'inscrivent par ailleurs dans un temps mythique. En effet, le temps devient mythique et sacré, chez Duras, puisqu'il échappe à la durée chronologique et au développement linéaire. À titre d'exemple, l'action du trio familial, dans *Un barrage contre le Pacifique*, donne, à maintes reprises, cette impression d'un temps condensé qui neutralise ou refuse l'ancrage historique. En effet, le récit livre quelques indications chronologiques constamment perturbées et les véritables repères historiques restent toujours vagues. Cette neutralisation et ce refus du référent historique renforcent l'achronie et favorisent l'abolition du temps linéaire et l'accès au temps mythique. Il s'agit là d'un temps, certes, mythique, mais surtout tragique car dès le début du roman, le malheur est consommé et il n'y a plus de place que pour des protagonistes tragiques qui croient pouvoir changer le cours des événements, ce qui engendre justement leur caractère tragique et leur illusion d'avenir radieux alors qu'ils sont dans le passé et s'y enlisent de plus en plus. Clément Rosset, qui analyse cette durée tragique, affirme :

Lorsque nous entrons dans le temps tragique, nous commençons par la fin, nous sommes au point culminant du tragique, au point de détente maximum de son ressort : dès qu'il nous atteint le tragique est fini, tandis que nous, qui reparcourons l'itinéraire tragique en sens inverse pour arriver à son point de départ, la mort, avons l'illusion d'aller vers l'avenir, l'illusion que nous sommes dans le temps, alors qu'en réalité, nous nous enfonçons dans le passé du temps tragique. Nous entrons dans le tragique lorsqu'il a fini son œuvre : aussi ne pouvons-nous lutter contre lui, sommes-nous pris au piège sans recours, puisqu'il a déjà gagné, puisque son but est déjà atteint, puisqu'il n'est plus. Nous sommes, dès lors, comme des spectateurs immobiles devant lesquels défilent les images d'un film à l'envers.⁹⁹

Cette analyse du temps à la fois tragique et mythique semble particulièrement pertinente si l'on se rapporte à un roman comme *L'Amant* ou *Un barrage contre le Pacifique*. En effet, dans ce dernier, l'histoire est à peine commencée que l'échec du clan familial est d'ores et déjà annoncé :

Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval [...] Comme quoi une idée est toujours une bonne idée, du moment qu'elle fait faire quelque chose, même si tout est entrepris de travers, par exemple avec des chevaux moribonds. Comme quoi une idée de ce genre est toujours une bonne idée, même si tout échoue lamentablement.¹⁰⁰

⁹⁹ Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Ed. P.U.F, Paris, 1960, p. 13-14.

¹⁰⁰ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 13-14.

Le récit brouille, ici, les durées réelles, abolit le temps chronologique et accède au temps sacré du mythe. Le lecteur se trouve ainsi confronté à une écriture qui, en abolissant le temps ordinaire, instaure une durée mythique et tend en permanence vers l'exemplaire et l'universel.

Outre cette temporalité condensée et mythique, les écrits de Marguerite Duras mettent en scène également une géographie personnelle et mythifiée, induisant une redistribution de la réalité référentielle. En effet, les motifs spatiaux dans lesquels se déploient les fictions durassiennes sont souvent des lieux retranchés du reste du monde comme la propriété des Bugues dans *La vie tranquille*, le domaine d'Uderan dans *Les Impudents* ou encore la plaine dans *Un barrage contre le Pacifique*, coincée entre la mer et la forêt :

[...] la plaine marécageuse de Kam [est], cernée d'un côté par la mer de Chine [...] et [elle est] murée vers l'Est par la très longue chaîne qui longeait la côte depuis très haut dans le continent asiatique, suivant une courbe descendante jusqu'au golfe de Siam où elle se noyait et réapparaissait encore en une multitude d'îles de plus en plus petites, mais toutes pareillement gonflées de la même sombre forêt tropicale.¹⁰¹

Isolés entre la plaine, la forêt et la mer, les personnages de Marguerite Duras sont donc condamnés à vivre ou plutôt à survivre dans cet univers clos, plus souvent propice à la mort qu'à la vie. Ils apparaissent par conséquent comme d'éternels prisonniers, piégés dans un espace où ils ne peuvent pas vivre mais d'où, à l'inverse, ils ne peuvent s'échapper. Franchir les limites de la concession, échapper à cet espace tragique, c'est paradoxalement précipiter sa propre fin. L'ailleurs, en l'occurrence la ville de Ram, avec son luxe et ses beaux quartiers, offre une liberté illusoire. La mère le vérifie à ses dépens : elle n'échappe à la misère de la concession que pour trouver le mépris et le rejet aux portes de la ville.

D'*Un barrage contre le Pacifique* aux *Parleuses*, en passant par *L'Éden Cinéma*, la plaine tout comme la forêt ou la mer se profilent comme les horizons habituels de l'œuvre durassienne. Des horizons étroitement liés à l'enfance de la romancière, chargés d'innombrables images de son pays natal et fortement imprégnés par le malheur de la mère et l'injustice dont elle a fait l'objet. La forêt ainsi que la mer se présentent, par ailleurs, comme des espaces aux contours à la fois précis et flous, concentrant en eux toutes les forces de la vie matricielle, sauvage et renvoyant à l'origine du monde. C'est sans doute pourquoi Marguerite Duras les associe, dans ses entretiens avec Michelle

¹⁰¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 32-33.

Porte, à la « préhistoire » de l'homme, au temps fabuleux du commencement, de la création.¹⁰² La richesse de ces lieux et leur origine autobiographique tout comme leur dimension symbolique attribuent à l'histoire des barrages une valeur particulière, dans le sens où ils la placent à la fois, et c'est là sans doute que réside l'originalité de l'œuvre durassienne, sous le signe du singulier et de l'universel. Dans l'histoire familiale le « mythe personnel », tel qu'il est défini par Charles Mauron,¹⁰³ et le mythe collectif se confondent et se rejoignent sans cesse.

Ainsi, la quête de l'origine qui se décèle chez Marguerite Duras a une dimension paradoxale : elle est recherchée pour donner une assise à la réalité, fournir un caractère véridique à l'injustice infligée à la mère et comprendre la tragédie des barrages. Mais, cette quête menée par les personnages durassiens éloigne pourtant du réel, implique la destruction de la chronologie ordinaire, pervertit les références géographiques réelles et favorise le mythe. Or, comme dit Michel Leiris, le caractère sacré de celui-ci est amené à ritualiser les aspects les plus insignifiants d'une existence et les arracher à leur banalité, en leur conférant toute leur puissance tragique et leur portée symbolique.¹⁰⁴ Le tragique se trouve ainsi indéfectiblement lié au mythe dans l'œuvre de Marguerite Duras.

C- L'injustice familiale

Au-delà de l'injustice sociale, au-delà du combat héroïque et tragique de la mère contre les forces du mal, Marguerite Duras s'emploie à mettre en évidence un autre événement majeur qui constitue le point de départ de son aventure littéraire et qui fonde sa pensée tragique, à savoir l'injustice familiale.

En effet, l'injustice sociale, dont nous faisons la source de la vision tragique de la romancière, se double d'une injustice plus traumatisante encore qui plonge ses racines dans les relations interpersonnelles au sein du cercle familial : l'amour excessif de la mère, Marie Donnadiou, pour son fils aîné Pierre. Cette préférence qu'elle a pour le grand frère exclut les deux autres enfants, Marguerite et Paul, engendre une

¹⁰² Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 27.

¹⁰³ Voir à ce sujet le livre de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Ed. José Corti, Rennes, 1963.

¹⁰⁴ Michel Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne », dans *Le Collège de Sociologie*, textes présentés par Denis Hollier, Ed. Gallimard, Paris, 1979.

confrontation tragique au sein de la fratrie et fait de la cellule familiale un foyer de tensions et de violence extrêmes.

1 – Un amour préférentiel

L'ensemble de l'œuvre durassienne met en exergue la particularité et l'ambiguïté des liens unissant la mère et le frère aîné. Ces derniers entretiennent des rapports plus que complexes et étranges. Encore confus dans les premiers romans, le caractère incestueux de leurs relations est présenté comme une donnée autobiographique dans les textes ultérieurs :

Et puis n'y a-t-il pas eu aussi cette préférence exagérée qu'elle avait pour mon frère aîné ? J'en ai tellement parlé. Elle aimait son fils aîné comme on aime un mec, un homme, parce qu'il était grand, beau, viril, un Valentino, alors que mon petit frère et moi nous étions comme des puces à côté de lui.¹⁰⁵

Dans divers récits autobiographiques, Duras insiste sur le lien privilégié qui unit la mère et le frère aîné. Tel est le cas par exemple dans *L'Amant* où elle met l'accent sur l'injustice maternelle : « Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait : mon enfant. Elle l'appelait quelquefois de cette façon. Des deux autres elle disait : les plus jeunes ». ¹⁰⁶ C'est aussi les rapports privilégiés existant entre la mère et le fils qui constituent l'argument essentiel de nombreux livres comme *Les Impudents*, *Un barrage contre le Pacifique* ou *L'Éden Cinéma*, comme si véritablement le fils aîné prenait la place du père au sein de la cellule familiale. On constate, en réalité, que le couple parental habituel : Père/Mère cède la place au couple pervers : Mère/Fils. La mère comble en effet le vide laissé par la disparition du père en prolongeant, de façon atypique le lien œdipien avec le fils. Ce processus de substitution du fils à la place du père transparait surtout à travers la fonction paternelle assumée par le fils au sein du clan familial et le lien passionnel qui l'unit à la mère.

En effet, la lecture croisée des textes de Marguerite Duras permet de constater que le grand frère exerce la fonction de chef de famille. Encouragé par la figure

¹⁰⁵ Marguerite Duras, « Ma mère avait... », dans *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 203-204.

¹⁰⁶ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 75.

maternelle, le fils aîné, appelé tour à tour Jacques, Joseph ou encore Pierre, impose sa propre loi et assoit petit à petit un pouvoir tyrannique au sein de la cellule familiale.

La nature injustement préférentielle de l'amour maternel ressort, en outre, dans *Des Journées entières dans les arbres*. Il s'agit en effet d'une tragédie contemporaine qui, en trois actes, met en scène l'amour excessif et monstrueux qu'une mère voue à son fils Jacques au détriment de sa fille Mimi. Un amour aussi démesuré qu'injustifié puisque le fils est un être abject et ingrat qui dilapide l'argent familial et qui vole sans vergogne les bijoux de sa mère.

En effet, si la pièce est une glorification du fils, elle n'en reste pas moins une exclusion de la fille. La mère tient sur cette dernière, surtout dans le troisième acte de la pièce, des propos blessants. Elle met en évidence, avec une certaine délectation, le rejet et l'exclusion dont la petite fille a fait l'objet tout au long de son enfance : « La Mère. – Pauvre petite que je n'ai pas aimée... venue après celui-ci, trop tard... C'était lui mon dernier... Pas belle, je me souviens, pas... plaisante..., elle plaisait pas..., seule dans son coin ». ¹⁰⁷ Elle minimise de même les capacités et les qualités de sa fille comme elle désavoue avec véhémence son succès littéraire en l'accusant de partialité et d'affabulation :

[...] Elle a passé le certificat d'études, personne ne s'en est aperçu...Première du canton...C'est alors que j'ai commencé à me demander ce que j'avais pondu là...Si je me retourne...vertige...monstrueux chaos [...] Faut la voir pour le croire, voir ce qu'est devenue cette fille [...] je la regarde s'enfoncer dans l'erreur et je devrais remercier le ciel ? Je la regarde rentrer à la caserne et je devrais pavoiser ? ¹⁰⁸

La passion exclusive et absolue que la mère des *Journées entières dans les arbres* voue à son fils dépasse l'entendement, devient insupportable et révoltante dans la mesure où elle fait d'elle une mère monstrueuse qui subvertit les valeurs communes en préférant la malfaisance de son fils aîné à la réussite de sa fille. En témoigne ses exclamations indignées lorsque son entourage condamne le lien passionnel qui l'unit à ce fils :

Quand je te revois, toi, ah ! (elle ferme les yeux pour s'en souvenir.) Si aimable !... (Le fils la lâche, elle ne s'en aperçoit pas.) Des journées entières, tu étais dans les arbres... Comme c'était charmant... Je n'avais jamais vu ça : tant d'ardeur dans le jeu, tant de charme ! (Charabia.) On dit que j'ai été injuste avec les autres. Je passe, m'a-t-on dit, pour une mère injuste ! Quelle société ! Quelles mœurs ! De quel droit m'empêcher de te préférer ? ¹⁰⁹

¹⁰⁷ Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 128.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 114.

L'injustice de la mère restera entière et l'amour monstrueux entre elle et son fils culminera à travers « la scène primitive »¹¹⁰ réunissant dans la mort et au fond de la même tombe ce couple incestueux : « Elle a demandé que celui-là [Pierre] soit enterré avec elle. Je ne sais plus à quel endroit, dans quel cimetière, je sais que c'est dans la Loire. Ils sont tous les deux dans la tombe. Eux deux seulement ».¹¹¹ Cette scène, évoquant sur un ton volontairement neutre et détaché les rapports privilégiés entre la mère et le grand frère, trouve également un écho dans un autre texte intitulé « *Mothers* » dans lequel Duras revient encore une fois sur le lien passionnel unissant la mère et le fils et sur le sentiment d'injustice, de jalousie et d'exclusion qu'il provoque chez elle :

Non, elle n'est pas morte au retour de cette dernière visite à son fils, de ce dernier voyage en Europe. Elle est morte beaucoup plus tard, chassée par la guerre, loin de cette Indochine qui était devenue sa patrie. Seule, à quatre-vingts ans. Ses dernières paroles ont été pour réclamer mon frère aîné. Elle n'a réclamé qu'une seule présence, celle de ce fils. J'étais dans la chambre, je les ai vus s'embrasser en pleurant, désespérés de se séparer. Ils ne m'ont pas vue.¹¹²

Grâce au pluriel du titre « *Mothers* », Duras passe facilement de l'individuel au collectif, comme si la relation avec la figure maternelle était toujours fondée sur le manque, affectant le langage lui-même, puisque le titre du texte est en anglais. De même, cette scène d'éviction de la narratrice éclaire le rapport étroit qui existe, dans les récits durassiens, entre l'écriture et le rejet.

Il est fort probable, en effet, que l'origine de la vocation littéraire chez Duras soit à rechercher dans l'amour démesuré que la mère porte à son fils aîné, voire dans une certaine mesure à ses deux fils. Ayant toujours eu le sentiment d'être une intruse et une personne de trop dans sa propre famille, la romancière se serait sentie coupable vis-à-vis de sa mère. Par ses bons résultats à l'école et son succès littéraire, elle aurait

¹¹⁰ Sigmund Freud définit la « scène primitive » (*Urszene*) comme un fantasme originaire où l'enfant se voit assister à des rapports sexuels de ses parents, soit qu'il les ait observés réellement, soit qu'il se les soit représentés sur un mode fantasmatique. Outre le traumatisme de la séduction, le complexe de castration, la scène primitive constitue un des fantasmes essentiels qui interviennent dans le développement et la genèse de la névrose et de ses symptômes (cf. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Ed. Payot, Paris, [1975], PUF, trad. Bonaparte Marie et Loewenstein Rudolph Maurice, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 1984). La narratrice est témoin de cette « scène primitive », de cette relation incestueuse qui confond les sentiments maternels et amoureux et qui réunit, pour l'éternité, la mère et le fils dans la même tombe. La « scène primitive » décrite ici dans *L'Amant* était déjà évoquée dans *Un barrage contre le Pacifique* où l'on voit Joseph couché sur le corps inerte de la mère : « Il était affalé sur le lit, sur le corps de la mère. [Suzanne] ne l'avait jamais vu pleurer depuis qu'il était tout petit. De temps en temps il relevait la tête et regardait la mère avec une tendresse terrifiante. Il l'appelait. Il l'embrassait ». Cette étreinte morbide ne laisse aucun doute sur la nature incestueuse de l'amour qui unit la mère au fils. (cf. *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 359.)

¹¹¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 99.

¹¹² Marguerite Duras, « *Mothers* », dans *Le Monde extérieur*, *op. cit.*, p.197.

inconsciemment nourri l'espoir « d'être admise dans sa royauté ».¹¹³ L'œuvre entière de Marguerite Duras, née du rejet et de l'exclusion, pourrait être lue comme un hommage à la mère et une tentative désespérée pour susciter son admiration et son amour. Seulement, la tentative durassienne se révèle infructueuse et la mère restera sourde à l'appel de sa fille. Pire encore, elle s'opposera à son désir d'écrire et ne comprendra jamais sa vocation littéraire comme le montre ce passage de *L'Amant* : « Ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras, si tu veux, ça ne me regardera plus ».¹¹⁴ Le rapport à la mère était toujours marqué par le sceau du désaveu et de l'impossible réconciliation. La rencontre constamment manquée avec la figure maternelle s'exprimera à travers ces quelques lignes où Duras affirme : « Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée ».¹¹⁵ Déclaration mystérieuse qui suscitera la curiosité des lecteurs et des critiques et que Duras expliquera ainsi : « Cette phrase [...] veut dire que j'étais à la porte de la famille, devant la porte du sanctuaire qui contient mon corps même, celui où elle se trouvait, elle, la mère qui avait interdit d'écrire des livres ».¹¹⁶ D'une manière ou d'une autre, la mère qui brise la parole naissante de sa fille et étouffe sa vocation avant même qu'elle ne voie le jour restera liée à l'écriture tragique.

Ainsi pouvons-nous déceler, à travers toute l'œuvre de Duras, combien fut douloureuse, chez elle, la blessure liée au sentiment d'une injuste préférence accordée par la mère au grand frère. Il s'agit là d'un traumatisme profond que chaque œuvre fait renaître et qui transforme la cellule familiale en un espace mortifère où règnent la haine et la violence.

2 - La violence familiale

L'amour passionné de Madame Donnadieu pour son fils aîné exclut les deux autres enfants et scinde la famille en deux pôles opposés : d'une part la mère et le grand

¹¹³ Suzanne Horer, Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, Pierre Horay, « Femmes en mouvement », Paris, 1973, p. 174.

¹¹⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁶ *Le Matin*, entretien avec Gilles Costaz, 28 septembre 1984.

frère, bourreaux sans pitié, et de l'autre Marguerite et Paul, victimes innocentes et fragiles.

L'atmosphère qui règne au sein de cette famille violente est oppressante. En effet, les œuvres à veine autobiographique sont parsemées de scènes de disputes effrayantes entre les quatre membres du groupe familial, où la mort n'est évitée que de justesse. Cet élan mortifère anime constamment la famille durassienne et affleure dans *Les Impudents*. Dès ce premier texte, tout est mis en place pour l'histoire tragique et le conflit impitoyable entre les êtres. Dans ce roman, de facture traditionnelle, Marguerite Duras brosse le portrait d'une famille privée de père et tyrannisée par Jacques, le frère aîné. Celui-ci investit l'espace familial, usurpe symboliquement le rôle et la place du père et exerce un pouvoir meurtrier sur sa sœur Maud et son demi-frère Henri. Encouragé par sa mère, le grand frère s'impose comme le mâle dominant et instaure au sein de la famille une loi animale et barbare, ne tolérant aucune opposition.

C'est par ce frère cruel que la violence arrive. Il terrorise son petit frère ainsi que sa sœur en leur infligeant un traitement avilissant et en les privant de toute dignité. Le spectacle de leur faiblesse aiguise sa cruauté et décuple ses pulsions sadiques :

Il trouvait donc préférable de s'enfoncer dans la méchanceté petit à petit, et de frapper chaque jour d'un coup plus décisif Taneran, Maud, sa mère, qu'il tenait bien en main. Sa vie en prenait une unité et une force. Il gagnait des victoires ; il s'affermissait [...] Maud irritait Jacques de toute sa faiblesse, de toute sa détresse simplement présentées, jusqu'au désir de meurtre : comme on désire tuer une bête inoffensive après l'avoir blessée, sans y penser, sans haine.¹¹⁷

Donnée essentielle d'une poétique qui fait la part belle aux noirceurs de l'âme humaine, la cruauté est la caractéristique de ce personnage complexe et a ceci de singulier qu'elle n'a aucune motivation. Il s'agit là d'une impulsion dévastatrice viscérale et d'une méchanceté perverse et gratuite. La loi du plus fort, le mépris et la violence, telles sont les modalités par lesquelles le grand frère impose sa domination au reste de la famille. Son portrait réapparaîtra, sans doute, dans diverses œuvres ultérieures, avec des variations plus ou moins considérables, jusqu'à *L'Amant de la Chine du Nord*. Sa cruauté et sa force physique suscitent l'admiration, voire même la fierté de la mère dans *L'Amant* :

Elle a toujours parlé de la force de ce fils de façon insultante. Pour le dehors, elle ne détaillait pas, elle ne disait pas que le fils aîné était beaucoup plus fort que le second, elle disait qu'il était aussi fort que ses frères, les cultivateurs du Nord. Elle était fière de la force

¹¹⁷ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 225-226-230.

de ses fils comme elle l'était, l'avait été de celle de ses frères. Comme son fils aîné elle dédaignait les faibles.¹¹⁸

Si la mère éprouve une telle admiration pour la nature maléfique de son fils préféré, c'est sans doute parce qu'elle est animée, comme lui, par une même violence et un même élan destructeur. D'une certaine manière, le grand frère a sans doute génétiquement hérité, au sens médical et zolien du terme, de la violence maternelle. Il est sous le joug d'une fatalité inexorable qui l'écrase non pas parce qu'il appartient à une lignée maudite par les Dieux mais plutôt parce qu'il a une hérédité chargée de cruauté. Marguerite Duras entend ainsi conférer à son œuvre la profondeur tragique, l'hérédité, chez elle, se substituant à la malédiction divine des œuvres antiques. En effet, certains récits durassiens rendent compte de la brutalité à la fois fraternelle et maternelle et révèlent l'existence d'une sorte de concurrence, dans l'exercice du mal, entre le fils et la mère. Témoin cette scène relatée dans « Ma mère avait... », où la narratrice souligne la complicité qui unit les deux personnages :

J'aurais aimé que sa préférence pour mon frère soit vivable. Mais c'est devenu l'invivable, surtout quand, poussée par lui, elle me battait. Il la regardait et il disait : "Vas-y plus fort !" Il lui tendait des morceaux de bois, des manches à balai. Elle m'en a foutu des coups, oui, elle se jetait sur moi quand je couchais avec des types. Pas de gifles, mais des coups de pied et de bâton, aidée par mon frère.¹¹⁹

La variante proposée par Duras dans le récit autobiographique *L'Amant* éclaire plus précisément encore la connivence qui lie, dans le registre de la violence, la mère et le fils :

Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle [...] elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. Et elle pleure en demandant ce qu'elle peut faire avec ça, sinon la sortir de la maison pour qu'elle n'empuantisse plus les lieux. Derrière les murs de la chambre fermée, le frère. Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité, à n'importe quel prix, il leur faut la savoir pour empêcher que cette petite ne se perde, pour empêcher que la mère en soit désespérée. La mère frappe de toutes ses forces [...] Je sais que le frère aîné est rivé à la porte, il écoute, il sait ce que fait ma mère, il sait que la petite est nue, et frappée, il voudrait que ça dure encore et encore jusqu'au danger. Ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant.¹²⁰

Il est frappant de constater à travers les deux citations qu'un enfant de sexe féminin est toujours battu, que son châtement est l'objet de spectacle d'un autre enfant de sexe

¹¹⁸ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 71-72.

¹¹⁹ Marguerite Duras, « Ma mère avait... », dans *Le Monde extérieur, Outside 2*, op. cit., p. 204.

¹²⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 73-74.

opposé et de la même famille (ici le frère) et que c'est une raison d'ordre sexuel qui déclenche la violence de la mère et la pousse à battre sa fille. Duras reproduit de façon obsessionnelle ce scénario traumatisant et suggère d'établir un lien avec le fantasme de « l'enfant battu » décrit et développé par Sigmund Freud dans son célèbre article intitulé « "Un enfant est battu", Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles ». ¹²¹

En effet, si l'on examine d'assez près la scène de correction infligée à l'enfant par la mère, on s'aperçoit que le châtiment de la fille n'est pas vraiment justifié et qu'il n'est en réalité qu'un prétexte qui cache les désirs inavouables et la frustration sexuelle de la figure maternelle. Il semblerait que nous soyons en présence d'une mère castratrice et jalouse de la sexualité de sa fille et de la jouissance que celle-ci a pu partager avec son amant chinois. Par ailleurs, la mère, privée de plaisir après la mort de son mari, frappe violemment le corps nu de sa fille toujours en présence de son fils préféré. Si elle reste sourde aux supplications de son enfant battue, elle semble en revanche prêter son attention aux injonctions meurtrières du fils aîné, figure substitutive du père, qui loin de se contenter d'être un voyeuriste passif, l'incite à prolonger le châtiment. La violence inouïe de la figure maternelle, la nudité de la fille, le voyeurisme du fils ainsi que sa voix « feutrée », « intime » et « caressante », tous ces éléments semblent connoter la sexualité perverse du couple Mère/Fils. Il s'agit ici, à notre sens, d'une sexualité introvertie, puisque frappée d'interdit. Le motif récurrent de « l'enfant battu » exprimerait donc la jouissance perverse que les deux tortionnaires éprouvent, par procuration, en battant l'enfant et traduirait leur entente. La perversion conjugulée de la mère et du frère apparaît comme une incarnation du fatum qui pèse sur le destin de la jeune fille et du petit frère. Ainsi, en cautionnant le comportement meurtrier et injuste de son fils aîné, la mère attise le conflit fratricide.

En effet, le petit frère et la sœur sont constamment martyrisés par l'aîné. Celui-ci sème la terreur, inspire la crainte et exerce ses talents d'agressivité sadique sur son petit frère avant de les amplifier sur sa sœur. À l'intérieur de cette « famille de voyous blancs », ¹²² le frère aîné impose les coups et les insultes comme unique moyen de communication et comme seule loi familiale. Le préambule de *L'Amant de la Chine du*

¹²¹ Sigmund Freud, « "Un enfant est battu", Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles », dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche, Ed. PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 1973.

¹²² Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 109.

Nord où la narratrice décrit minutieusement la réaction violente du grand frère à la vue de la sœur et du frère cadet en train de danser sur un air joué par la mère consacre sa dimension œdipienne :

Une maison au milieu d'une cour d'école. Elle est complètement ouverte. On dirait une fête. On entend des valse de Strauss et de Franz Lehar, et aussi Ramona et Nuits de Chine qui sortent des fenêtres et des portes [...] On lave la maison à grande eau [...] Tout en lavant ils dansent sur la musique européenne. Ils rient. Ils chantent. C'est une fête vive, heureuse. La musique, c'est la mère, une Madame française, qui joue du piano dans la pièce attenante. Parmi ceux qui dansent il y a un très jeune homme, français, beau, qui danse avec une très jeune fille, français elle aussi. Ils se ressemblent. Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci. Lui, c'est Paulo, le petit frère adoré par cette jeune sœur, celle là qui n'est pas nommée. Un autre jeune homme arrive à la fête : c'est Pierre. Le frère aîné. Il se poste à quelques mètres de la fête et il la regarde. Longtemps il regarde la fête. Et puis il le fait : il écarte les boys qui se sauvent épouvantés. Il avance. Il atteint le couple du petit frère et de la sœur. Et puis il le fait : il prend le petit frère par les épaules, il le pousse jusqu'à la fenêtre ouverte de l'entresol. Et, comme s'il y était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il le ferait d'un chien [...] La mère a recommencé à jouer du piano. Mais les enfants du voisinage n'étaient pas revenus. Et les boys à leur tour avaient abandonné la maison désertée par les enfants [...] La mère est encore là où était la "fête" de l'après-midi. Les lieux ont été remis en ordre. Les meubles sont à leur place [...] C'est le frère aîné qui regarde la mère. Il lui sourit. La mère ne le voit pas.¹²³

Malgré sa longueur, ce passage mérite d'être retranscrit intégralement. Il permet en effet de souligner la structure ternaire du récit et de rendre compte de la complexité des rapports qui régissent la famille durassienne. Le récit s'organise autour de trois étapes. La première décrit une scène harmonieuse et euphorique : la fête du grand nettoyage de la maison familiale, sorte de rite quasi païen favorisant la fusion des êtres humains avec la nature grâce à la présence de l'eau purificatrice qui envahit la maison. Lors de cette fête, la mère qui joue du piano, la fille et le fils cadet qui se tiennent étroitement enlacés, s'abandonnant au plaisir de la danse, forment une famille unie et joyeuse. La seconde étape coïncide avec l'arrivée du grand frère, élément perturbateur qui vient gâcher la fête en séparant le couple formé par la sœur et le petit frère, et en faisant fuir les autres enfants du voisinage. Son intervention violente traduit à la fois sa jalousie malade à l'égard du petit frère et sa volonté de monopoliser l'amour maternel. La troisième phase correspond justement à l'isolement du couple Mère/Fils. L'intérêt de ce passage réside dans l'opposition radicale entre la situation initiale où règne le rire et la joie de vivre et celle qui marque l'intrusion brutale du frère aîné. Toute la scène semble reposer sur le passage d'une joie enfantine et spontanée à une autre sadique et perverse, celle que le frère ressent en perpétrant le Mal au sein de la famille.

¹²³ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 13-14-16.

En effet, l'écrivain souligne la contradiction entre la parole foisonnante, au début de la scène, manifeste à travers les chants joyeux entonnés par les personnages et le silence lourd et menaçant qui s'installe dès l'apparition du grand frère. La narratrice révèle les projets de Pierre : il veut tuer le petit frère et évader le cercle familial de toute présence extérieure à lui et à la mère. Tout concourt, ici, à faire de la mère un double de Jocaste. Après l'éviction violente des autres enfants, elle reste seule avec son fils aîné. Ils forment ensemble un couple incestueux où Pierre assume le rôle de l'époux castrateur et garant de l'ordre familial. Au lieu d'intervenir et de mettre fin au comportement agressif et intolérable de son fils aîné, la mère continue à jouer du piano, acceptant ainsi explicitement le nouveau statut de Pierre. Telle Jocaste qui accepte de prendre son fils Œdipe comme époux qu'elle "ne voit pas", autrement dit qu'elle n'identifie pas comme étant son fils, la mère, chez Duras, « ne voit pas » non plus Pierre qui l'observe et qui esquisse un sourire satisfait après le départ des autres enfants. Avec la préférence affichée de la mère pour le grand frère, l'histoire familiale prend très vite une tournure tragique. Tragédie antique, mais aussi tragédie biblique.

En effet, les deux frères s'affrontent souvent avec une violence dont l'intensité transforme la cellule familiale en un lieu infernal. Le conflit tragique qui oppose constamment les deux frères s'énonce, chez Duras, comme une loi universelle et une évidence :

Régulièrement des batailles éclatent entre mes frères, sans prétexte apparent, sauf celui classique du frère aîné, qui dit au petit : sors de là, tu gênes. Aussitôt dit il frappe. Ils se battent sans un mot, on entend seulement leurs souffles, leurs plaintes, le bruit sourd des coups. [...] Quand ils se battaient on avait une peur égale de la mort pour l'un et pour l'autre ; la mère disait qu'ils s'étaient toujours battus, qu'ils n'avaient jamais joué ensemble, jamais parlé ensemble.¹²⁴

Le mode itératif choisi, ici, par la narratrice a pour but de mettre en évidence la fréquence du conflit fraternel et d'insister sur l'aspect presque banal et naturel de la violence qui prédomine au sein du groupe familial.

Pierre et Paul cessent d'être le grand et le petit frère et acquièrent une dimension plus mythique : ils deviennent les doubles de Caïn et Abel. La relecture durassienne du conflit fratricide s'inscrit dans la continuité de l'interprétation augustinienne, qui fait des deux frères bibliques les archétypes du Mal et du Bien.¹²⁵ Duras maintient ce

¹²⁴ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 74-75.

¹²⁵ Saint Augustin a en effet considéré Caïn et Abel comme étant les archétypes du Mal et du Bien. Cette interprétation a prévalu chez les écrivains européens jusqu'à la fin du Moyen-Âge. La Renaissance a

manichéisme en conférant à Pierre tous les attributs du Mal. La brutalité morale et physique du grand frère fait de la famille durassienne un endroit dangereux et une réplique de la famille biblique, meurtrie par le fratricide originel. La Bible nous apprend en effet que le fils aîné du premier couple humain, Caïn le cultivateur, a tué son frère Abel le berger, dans un accès de jalousie, car Dieu avait agréé l'offrande d'Abel et non la sienne. Notons cependant que Duras livre une relecture originale du mythe primitif de Caïn et Abel dans la mesure où elle fait de Pierre un personnage complexe qui condense la double figure d'Œdipe et de Caïn.

En effet, la démence œdipienne et caïnique du frère aîné pèse lourdement sur les deux autres enfants. La sœur et le petit frère peuvent former avec la mère une autre famille, où Paul sera le substitut paternel. Dans l'incapacité de tuer le père (fantasme de tout petit garçon selon Freud), déjà mort réellement, Pierre transfère sa haine sur le petit frère en essayant de le tuer pour s'imposer comme le chef de « la horde primitive ».¹²⁶ Rappelons à ce propos les théories développées par Freud dans *Totem et Tabou* sur la constitution mythique de la fonction paternelle. S'inspirant de certaines idées de Darwin, Freud élabore le mythe de « la horde primitive ». Il suppose en effet, à l'origine de l'humanité, l'existence de petites hordes soumises à l'autorité d'un vieux père tout-puissant qui régnait sur ses enfants et monopolisait toutes les femmes. Le despotisme paternel, nous enseigne le freudisme, aurait provoqué la jalousie et la rébellion des fils. Ces derniers auraient tué leur propre père et auraient mangé son corps en un repas totémique. Une fois le festin cannibalique consommé, les remords se seraient emparés des fils qui érigèrent, en l'honneur du père et par peur de sa vengeance, un totem à son image. Et afin que la situation ne se renouvelle pas, le repas cannibalique se serait perpétué dans le repas totémique par la consommation d'une victime animale. Les fils auraient aussi établi des règles, fixant deux tabous fondamentaux : l'interdiction de

renouvelé considérablement le mythe en lui conférant une signification politique dans le sens où, Luther, d'Aubigné ou encore Shakespeare ont vu dans Caïn l'incarnation de la violence et de la discorde dans la Cité. Le mythe de Caïn et Abel connaît, avec les écrivains romantiques, une véritable réhabilitation du criminel Caïn. Certains écrivains comme Nerval ou Byron l'ont glorifié et ont fait de lui le symbole de leur révolte contre un Dieu injuste et cruel alors que d'autres, comme Hugo, l'évoquent comme étant le symbole de la chute puis de la rédemption. Voir à ce sujet l'analyse développée par Cécile Husserr dans *L'Ange et la Bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Ed. du Cerf, Paris, 2005.

¹²⁶ Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Ed. Gallimard, Paris, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1986, p. 236. Il convient de préciser que Marguerite Duras s'est imprégnée des théories freudiennes, même si elle refuse toute classification ou toute appartenance à un courant bien précis. Comme le fait observer fort justement Pamela Tytell « il est sûr que la psychanalyse freudienne est au centre de l'œuvre de Marguerite Duras, dont la "littérature" est par définition justiciable de la méthode analytique », voir son article intitulé « Lacan, Freud et Duras », dans *Le Magazine littéraire*, n° 158, mars 1980, p. 14.

posséder les femmes appartenant au même totem (l'inceste) et celle de tuer le totem (le parricide). L'animal totémique, explique Freud, cède par la suite la place à Dieu. Le psychanalyste opère ainsi un lien étroit entre le mythe de « la horde primitive » et la naissance et l'évolution des croyances et des religions humaines. Bien plus, Freud suppose que la culture est née sous les auspices du meurtre et de l'inceste et qu'elle s'est développée à partir du refoulement originel de ce meurtre du père, refoulement sur lequel repose par ailleurs le complexe d'Œdipe.

Chez Marguerite Duras, la situation de Pierre est assez complexe dans le sens où il ne peut pas "tuer le père" puisque ce dernier est déjà mort dans la réalité. Il reporte alors sa jalousie et sa haine sur le frère cadet, qui incarne la figure fantasmée d'un autre père. Comme par transfert, Pierre veut assassiner le petit frère. Ses actes violents et son agressivité autant verbale que physique à l'égard de celui-ci sont, d'une certaine manière, des assassinats symboliques qu'il ne peut accomplir sur le père disparu et qu'il perpète sur ce substitut paternel. S'il se précipite, dans la scène inaugurale de *L'Amant de la Chine du Nord*, sur Paulo pour le séparer de la jeune sœur et l'expulser de la fête, c'est par ce qu'il le considère comme l'avatar du père fondateur qui monopolisait toutes les femmes de la horde primitive et qui interdisait donc à ses fils l'accès à la jouissance. De même, si lors d'un repas à Sadec décrit dans *L'Amant de la Chine du Nord*, selon le point de vue de la mère, Pierre exige la viande de son petit frère et l'exclut sauvagement de l'espace familial (lieu du plaisir) c'est parce qu'il voit en lui, à notre sens, la résurgence du père de la horde primitive :

La mère raconte [...] :

Il y a un mois ou deux mois, je ne sais plus, j'étais dans la chambre de Dô, vous êtes venus dîner, Paulo et toi. Je ne me suis pas montrée. Ça m'arrive quelquefois, vous ne le savez pas – pour pouvoir vous voir ensemble tous les trois, je me cache chez Dô. Thanh est arrivé, comme d'habitude, il a mis sur la table le thit-kho et le riz. Et il est sorti.

"Alors Paulo s'est servi. Pierre est arrivée après. Paulo avait pris le plus gros morceau du plat de thit-kho et tu l'avais laissé faire. C'est quand Pierre est arrivé que tu as eu peur. Pierre ne s'est pas assis tout de suite. Il a regardé son assiette vide et il a regardé l'assiette de Paulo. Il a ri. Son rire était fixe, effrayant. Je me suis dit que quand il serait mort il aurait ce sourire-là. Paulo a d'abord ri, il a dit :

– C'est pour rire.

"Pierre a repris le morceau de viande dans l'assiette de Paulo et il l'a mis dans la sienne. Et il l'a mangé – un chien on aurait dit. Et il a hurlé : un chien, oui c'était ça.

–"Espèce de crétin. Tu sais bien que les gros morceaux c'est pour moi.

"C'est toi qui as crié. Tu as demandé :

" – Pourquoi pour toi ?

"Et il a dit :

" – Parce que c'est comme ça.

" – Et tu as crié très fort. J'ai eu peur qu'on t'entende dans la rue. Tu as crié :

" – Je voudrais que tu meures.

"Pierre a fermé ses poings prêt à broyer la figure de Paulo. Paulo s'est mis à pleurer. Pierre a crié :

" – Dehors ! Dehors et tout de suite !

"Vous êtes partis en courant, toi et Paulo.¹²⁷

Cet épisode fait écho à la scène inaugurale de *L'Amant de la Chine du Nord*. Nous retrouvons en réalité le même schéma actanciel : une situation initiale paisible et harmonieuse : deux enfants qui se mettent à table et qui s'apprêtent à manger tranquillement. Ils pensent qu'ils sont seuls et agissent donc spontanément et librement. D'où l'action du petit frère : il se sert « le plus gros morceau de viande », la nourriture remplaçant ici la danse. Mais l'arrivée brutale du frère aîné perturbe la situation de départ et gâche son harmonie : ses paroles terrifiantes et ses gestes violents débouchent sur l'éviction des deux autres enfants. Le dénouement est toujours le même : le grand frère brutal et "tueur" reste seul à l'intérieur de la maison sous le regard de la mère qui observe toute la scène en retrait. Cette scène-ci accentue la violence meurtrière du préambule. L'écrivain multiplie les verbes d'action : Pierre « a regardé », « a ri » « a repris », « a mis » pour souligner la présence écrasante de ce grand frère cruel et barbare. C'est d'ailleurs sur cet aspect bestial du personnage qu'insiste la narratrice lorsqu'elle le compare explicitement à un « chien ». Une isotopie lexicale éloquente, celle de l'animalité, reflète son comportement primaire et sanguinaire : « Et il l'a mangé – un chien on aurait dit », « Et il a hurlé : un chien, oui c'était ça ». Tout, dans l'attitude de Pierre à commencer par ses cris et sa gestuelle, trahit ce processus d'animalisation que lui inflige la romancière. Un processus qui s'accomplit petit à petit puisque l'auteur accumule les détails qui indiquent une certaine progression dans l'action et par conséquent une escalade de la violence chez le frère aîné, contribuant ainsi à créer un effet de réel. Le personnage est soumis à un éclairage particulier qui le montre dans une

¹²⁷ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 28-29.

sorte de pose meurtrière : il semble prêt à passer à l'acte, autrement dit à commettre l'irréparable en tuant réellement le petit frère.

Il semblerait donc que la cellule familiale soit le lieu du crime et de l'envie de tuer l'autre. Nous signalons à ce propos qu'il y a, dans ce passage, une certaine transmission tragique de cette envie de meurtre : Pierre désire tuer Paul mais la petite sœur, elle, veut tuer Pierre. La famille, chez Marguerite Duras, paraît fondée, à l'instar de toute société aux dires de René Girard, sur « un acte violent et fondateur ». ¹²⁸ Le grand frère s'attaque constamment à son petit frère, perpétuant ainsi cet acte violent et ce meurtre du début de l'humanité. Pierre est, aux yeux de la sœur, l'assassin du petit frère qui sera, tel Caïn, privé de rédemption et condamné à expier sa faute originelle.

Si Pierre incarne la figure du Méchant, Paul, lui, est le type du Juste persécuté. C'est un double d'Abel, un être fragile. Il est intéressant de noter à cet égard que le nom "Abel" signifie en hébreu "buée", "petit vent" ou encore "vanité". C'est comme s'il condamnait celui qui le porte à préfigurer, à son insu, l'expérience de la fragilité humaine. Le désarroi et l'innocence du petit frère sollicitent l'instinct protecteur de sa sœur, qui impute son décès à Pierre : « Je considère, déclare Duras, que le petit frère est mort de meurtre. Tué par le frère aîné ». ¹²⁹ Le crime fratricide commis symboliquement ¹³⁰ par le grand frère provoque, chez la sœur, une douleur et une violence inouïes qui débouchent sur une envie de meurtre où s'enchevêtrent la nécessité de protéger le jeune frère et celle de se venger :

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur de cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir. ¹³¹

¹²⁸ René Girard, *Le Bouc Émissaire*, Ed. B. Grasset, Paris, 1982, p. 76.

¹²⁹ Émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, réalisée par Jean-Luc Léridon et Jean Cazenave, Antenne 2, diffusée le 28 septembre 1984.

¹³⁰ En réalité Paul, le petit frère est mort bien après l'enfance en 1942 d'une broncho-pneumonie. Mais c'est dans cette période de l'enfance que Marguerite Duras, grâce à une confusion chronologique très significative, situe sa disparition comme si elle s'inscrivait dans l'horreur de la cellule familiale. Voici ce qu'elle écrit dans *L'Amant* : « Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le cœur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère [...] Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné ». (*L'Amant*, *op. cit.*, p. 37). La romancière incrimine ainsi la mère et surtout le grand frère. Elle ne laisse planer aucun doute quant à la responsabilité directe de ce dernier dans la mort de Paul.

¹³¹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 13.

Pour rendre compte des pulsions meurtrières qui animent la narratrice, l'écrivain organise son récit autour de structures oppositionnelles et de motifs tragiques contradictoires tels que l'« amour » et la « mort », la « peur » et l'envie de « meurtre », l'« être humain » et la « loi animale », « ma mère » et « mon enfant ». Ces thèmes s'opposent, se font écho et traduisent la complexité des rapports existant entre les différents membres de la famille durassienne qui oscille entre l'amour et la haine. De même, l'auteur compare implicitement le frère aîné à une bête sauvage et insiste sur le paradoxe entre son statut d'« être humain » et sa « loi animale ». C'est sa bestialité primaire qui provoque la mort du petit frère. Et l'on voit ainsi à travers ces quelques lignes comment Duras inscrit en filigrane, dans son texte, le mythe de Caïn et Abel pour révéler la responsabilité de Pierre dans la mort de Paul, comment elle conjugue à la fois l'histoire individuelle et l'Histoire collective et comment elle associe le particulier à l'universel.

Sous la plume de Marguerite Duras, le frère aîné perd ses caractéristiques humaines et se métamorphose en prédateur sanguinaire qui s'acharne également sur la sœur. Sa sauvagerie animale suscite une crainte dont la romancière de *L'Amant* fait l'origine fondamentale de son écriture. Nombreux sont en effet les passages qui soulignent la chosification de la narratrice, devenue simple objet entre les mains de son bourreau. Réification rendue encore plus saisissante grâce à la multiplication des formules passives dans les passages où elle évoque l'image de la petite enfant qu'elle fut : « Soudain, je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir ».¹³² Ailleurs, la sœur est sacrifiée par le grand frère, elle est poussée vers l'amant chinois laid mais très riche et vers la prostitution, se sentant obligée de sortir sa famille de la pauvreté. Elle est vendue sans scrupules au plus offrant. Ce n'est ni plus ni moins qu'une monnaie d'échange dont il faut tirer le plus de profit possible. À ce titre, la publication récente des *Cahiers de la guerre et autres textes*, archives déposées par Marguerite Duras à l'Institut de l'édition contemporaine (Imec), écrits entre 1943 et 1949, et dépouillées et établies, récemment, par Sophie Bogaert ainsi qu'Olivier Corpet (2006) mettent à jour des pans entiers de l'attitude violente du grand frère et dévoilent les dessous de cette prostitution de la petite fille tacitement acceptée par le cercle familial :

¹³² Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 20.

L'intrusion de Léo [l'amant chinois] dans la famille changea tous les plans. Dès qu'on connut le montant de sa fortune, il fut décidé à l'unanimité que Léo paierait les chettys, financerait diverses entreprises (une scierie pour mon frère cadet et un atelier de décoration pour mon frère aîné) dont les plans furent soigneusement étudiés par ma mère, qu'en outre et accessoirement il munirait chaque membre de la famille d'une auto particulière. J'étais chargée de transmettre ces projets à Léo et de le "sonder" à cet effet, sans rien lui promettre en contrepartie [...] Je commençai à me plaindre timidement à Léo de manquer d'argent. Je me demande comment je suis arrivée à cette extrémité [...] Je commençai à remettre les sommes que me donnait Léo à ma mère, mais rapidement mon frère aîné me demanda de l'aider [...] Mon frère prit l'habitude, lorsque plus tard nous vivions en France et que je recommençai à faire mon trafic avec des garçons du lycée, de me faire les poches tous les soirs. Après quoi il me battait, en prétextant que "je me faisais entretenir et qu'il se chargeait de m'apprendre à vivre, qu'il faisait ça pour mon bien". Je m'abstiens de juger comme je m'abstenais alors de le faire.¹³³

Notons, ici, comment Duras met l'accent sur les paradoxes qui nourrissent le personnage du frère aîné. Il accepte, d'une part, la prostitution de sa sœur car elle lui procure argent, sorties et loisirs. Mais il la condamne, d'autre part, parce qu'elle déshonore la famille. Cette double posture du grand frère, à la fois complice et censeur de la faute de sa jeune sœur, révèle son hypocrisie et sa perversité. Toutefois, la narratrice refuse, curieusement, de commenter voire même de juger l'attitude de ce frère. Essayer d'analyser et de comprendre les motivations de cet être terrifiant ne l'intéresse pas. Bien plus, il semblerait que les mots soient incapables d'exprimer l'étendue du désastre provoqué par la seule existence de ce frère. L'absence de commentaire et le choix du silence multiplient magiquement la puissance maléfique de Pierre. Mais à regarder de plus près, nous constatons que la narratrice refuse de condamner le comportement de son grand frère car elle juge, au fond, qu'il n'est pas vraiment responsable de ses actes. Sa violence meurtrière est, rappelons le, le fruit d'une lignée familiale tragique lourde. Pierre semble être la victime d'une fatalité qui l'accable, d'une prédestination à laquelle participe l'hérédité, renforcée, en outre, par la présence toujours sous-jacente d'événements politique et historique : la corruption du système colonial, l'exploitation des pauvres par les riches, l'écroulement des barrages et la faillite financière de la mère.

Paradoxalement, Pierre est considéré par sa sœur comme un tueur innocent : il ne cesse de reproduire au niveau familial la violence dont la mère a été la victime au niveau social. Sa méchanceté cache en vérité une immense douleur, celle provoquée par le préjudice causé à la mère dans l'histoire de la concession incultivable et orchestré par l'administration coloniale. C'est la raison pour laquelle, la sœur, et même toute la famille s'abstient de le juger et voit en lui un assassin malgré lui : « Ce qui nous fait l'aimer

¹³³ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Ed. P.O.L/Imec, Paris, 2006, p. 57-67-72.

quand même, c'est ça...C'est qu'il ne le sait pas qu'il est un criminel-né. Qu'il ne le saura jamais, même si une fois il tuait Paulo ».¹³⁴ On peut déduire, à partir de là, que Pierre est plus une victime qu'un coupable. En faisant de lui « un criminel-né », Duras l'innocente en quelque sorte et le considère comme un être accablé par le tragique de l'hérédité. Rappelons, à cet égard, la théorie héréditariste de Lombroso, très en cours au XIX^e siècle, selon laquelle certains individus sont porteurs d'une tare, d'un gène particulier qui fait d'eux, certes, des criminels ou des individus malfaisants, mais aussi des êtres irresponsables de leurs actes.¹³⁵ Le personnage de Pierre s'inscrit probablement dans le sillage de ces malades dont parlaient Lombroso puisque l'écrivain fait de lui « un criminel-né », s'en prenant toujours à plus faible que lui.

Si la jeune fille est considérée par son frère comme un vulgaire objet, bon seulement à être exploité, son amant n'en est pas moins méprisé. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, il est mis à l'écart par le clan familial, exclu de la conversation et toujours ramené à son insignifiance essentielle. *L'Amant* confirme cette exclusion de l'amoureux chinois et insiste sur son statut d'objet d'échange et de source providentielle d'argent. Il y est souvent réduit à n'être que bêtise et laideur, ne méritant aucun intérêt et ne suscitant aucun sentiment amoureux :

Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. C'est comme s'il n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu entendu par eux. Cela parce qu'il est [...] posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne peux pas l'aimer, que c'est impossible [...] La façon qu'a ce frère aîné de se taire et d'ignorer l'existence de mon amant procède d'une telle conviction qu'elle en est l'exemplaire. Nous prenons tous modèle sur le frère aîné face à cet amant.¹³⁶

La violence verbale ainsi que physique et la dureté sont ainsi les caractéristiques essentielles de la famille durassienne d'où d'ailleurs la récurrence des métaphores minérales déployées par Marguerite Duras pour la désigner : « C'est une famille de pierre pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun »¹³⁷. La violence qui règne dans cette famille consacre le triomphe du Mal sur le Bien et débouchera dans les œuvres fictionnelles sur une sorte de fascination morbide pour le crime gratuit.

Au sein de cette communauté violente et tourmentée qu'est la famille de Duras, l'injustice maternelle fait écho à l'injustice sociale, la monstruosité de Pierre s'oppose à

¹³⁴ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 157.

¹³⁵ Zola, par exemple, a remplacé, dans le cycle des *Rougon-Macquart*, la fatalité antique des Dieux par une fatalité scientifique moderne.

¹³⁶ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 65.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 69.

la sainteté de Paul et la haine portée au grand frère répond à l'amour ressenti pour le petit frère. Ce sont là les pôles antithétiques à partir desquels Duras instaure l'histoire familiale. L'écrivain puise ainsi dans le substrat autobiographique quelques éléments et les transforme en motifs tragiques puisque la Société et l'Hérédité apparaissent comme les nouvelles incarnations de la fatalité moderne et laïque. Et c'est probablement cette fatalité qui accable le groupe familial et qui fait éclater l'unité du « Je » durassien.

3 – Un « Je » meurtri

La mort prématurée du père, l'injustice sociale et l'espace profondément violent et conflictuel qu'est la famille Donnadiou, sont autant d'expériences traumatisantes qui déstabilisent le sujet autobiographique et remettent en cause son unité. Sujet flottant, évoqué soit à travers la première personne, soit par le truchement de la troisième personne, il semble fuyant et morcelé. Le tragique, chez Marguerite Duras, s'attaque à l'identité du personnage. Celui-ci connaît, en effet, une désarticulation de sa propre personne qui se présente comme une sorte de fissure. Les protagonistes durassiens illustrent « la décomposition ontologique de l'homme contemporain », son « doute sur [sa] personnalité » analysés par Jean-Marie Domenach dans son article intitulé « *L'écrivain contemporain et le tragique* ». ¹³⁸

L'identité du sujet est au cœur des récits autobiographiques de Marguerite Duras. L'écriture de soi, telle qu'elle est pratiquée par la romancière, ne présente pas de frontières textuelles bien déterminées. Elle ne se structure pas sur un seul visage, comme elle ne se déroule pas dans un seul espace, traduisant de la sorte la crise tragique qui secoue le sujet. En effet, l'ouverture de *L'Amant* témoigne de cette crise identitaire dans la mesure où l'autoportrait se construit à partir de la confrontation de deux images : celle du visage de l'écrivain adulte, « lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée » ¹³⁹ et celle de la jeune fille de quinze ans :

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

¹³⁸ Jean-Marie Domenach, « L'écrivain contemporain et le tragique », dans *Raison et Tragique*, textes réunis par Jean Garnier, Ed. Centre protestant d'études, Genève, 1968, p. 17.

¹³⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 10.

vieillesse de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture.¹⁴⁰

L'image de l'adolescente n'existe pas, elle se construit autour d'un manque, d'une photographie qui « aurait pu être prise » lors de la rencontre avec l'amant sur le bac. Marguerite Duras désigne cette photographie, à l'occasion d'un entretien avec Bernard Pivot, comme étant « *La Photographie absolue* ». La valeur de cette image réside dans l'importance de l'aventure personnelle qu'elle aurait pu immortaliser, aventure primordiale dans le parcours du sujet, justifiant probablement la métamorphose saisissante du visage : « C'est, précise Duras, à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur ».¹⁴¹ Or, précisément cette photographie centrale relève de l'ordre du virtuel, récusant l'unité voire même la présence du sujet, qui n'apparaît que de manière virtuelle ou fragmentée. Il y a là comme la permanence d'un motif tragique essentiel, qui contrairement à ce qu'on pourrait croire, désigne non pas la captation d'une réalité mais d'un « manque » qui se confond avec un « absolu » irréprésentable.¹⁴² Encore une fois, la perte, le manque apparaissent sous un jour angoissant puisqu'ils confrontent l'être humain au néant.

La mise en cause du sujet est manifeste, par ailleurs, à travers l'image du bac évoquée par la narratrice de *L'Amant*. En effet, l'évocation de cette image débouche sur un autoportrait spécifique dans la mesure où l'identité du "je" se révèle à partir de l'étrangeté :

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée [...] J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères [...] Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. Soldes soldés que ma mère m'a achetés [...] Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.¹⁴³

Une évidence se dégage à la lecture de ce passage : le personnage de l'adolescente est complètement incohérent. La description de sa tenue vestimentaire met en exergue une personnalité étrangère à elle-même, qui ne se définit qu'à travers les autres. Rien ou

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 10

¹⁴¹ Émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, *op. cit.* p. 35.

¹⁴² Marguerite Duras accorde la même importance à la photographie dans son film *India Song*. Là encore, l'image ne renvoie pas à la réalité mais à un manque et réaffirme l'échec de toute reconstitution référentielle.

¹⁴³ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 18-19.

presque ne lui appartient comme l'indiquent les différents compléments déterminatifs qui émaillent le passage déjà cité : « une robe de ma mère », « une ceinture de mes frères », « des chaussures du soir » « un chapeau d'homme » ; tant d'éléments qui participent à créer une sensation de décalage de la personne par rapport à elle-même. Le regard extérieur et objectif que la narratrice devenue adulte porte sur la jeune fille qu'elle fut, renforce encore plus l'incohérence du personnage. Pourtant, il s'agit là d'une étrangeté assumée et souhaitée puisque nous pouvons lire à plusieurs reprises les assertions suivantes : « C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là », ou encore « [les chaussures] contredisent le chapeau, comme le chapeau contredit le corps chétif, donc ils sont bons pour moi ». ¹⁴⁴ L'étrangeté de l'héroïne, quoique désirée, trahit un mal être, un tragique existentiel qui renvoie non pas véritablement au non-être mais plutôt à un manque d'être et à une difficile affirmation de l'existence.

L'aspect vestimentaire traduit donc une identité problématique, faite de contradictions et de conflits, et c'est la représentation que la narratrice veut livrer d'elle-même. La saisie de soi, dans l'écriture autobiographique de Marguerite Duras, implique l'altérité, l'étrangeté et l'éclatement de l'unité identitaire. En ce sens, nous pouvons dire que Duras s'inscrit, d'une certaine manière, dans la lignée de Mikhaïl Bakhtine qui estime que le moi doit « devenir autre par rapport à lui-même, se voir par les yeux d'un autre », faisant ainsi de l'épreuve de l'altérité la condition *sine qua non* de la préhension de notre identité : « Notre individualité n'aurait pas d'existence si l'autre ne la créait ». ¹⁴⁵ Nous retrouvons, chez Duras, cette même distanciation par rapport au moi, cette même saisie objective de l'être dans le portrait morcelé, fait par touches : la narratrice de *L'Amant* précise en effet qu'elle a fait couper ses nattes à Paris, qu'elle a emprunté son maquillage à sa mère et à Hélène Lagonelle et que ses robes déformées et ternies étaient faites à partir d'anciennes robes de sa mère. Toutes ces indications révèlent d'une manière significative l'inaptitude de la jeune fille à être elle-même, à s'imposer telle qu'elle est. Autant de signes d'éclatement amènent le critique Marie-Magdeleine Chirol à conclure qu'il y a une sorte de « dispersion du corps de la jeune fille » dans tous les autres personnages :

Son visage est comparé à celui du grand frère : "Nous nous ressemblons à un point très frappant, surtout le visage" (68) ; son corps s'identifie à celui du petit frère : "le corps de mon petit frère était le mien aussi" (128) ; elle se confond à la dame de Vinhlong quant à

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Ed. Gallimard, Paris, 1979, p. 37-55.

son désir de jouissance ; elle devient folle "en pleine raison" comme la mère ou la folle de Vinhlong ; et à l'instar de Marie-Claude Carpenter ou de Betty Fernandez elle aime regarder les rues vides. Bien d'autres détails permettraient encore de montrer cette dispersion du corps de la jeune fille, qui retrouve son unité délabrée dans la somme de tous les autres personnages.¹⁴⁶

La crise identitaire prend un caractère de plus en plus tragique chez Marguerite Duras car elle révèle le déchirement du personnage durassien entre ses aspirations personnelles et les conventions sociales. Elle traduit également, chez lui, une lutte entre un moi introverti et un moi extraverti qui semble liée à une force extérieure : l'Autre. En effet, l'homme ne peut vivre seul et doit donc fréquenter les autres.

La crise identitaire génératrice de tragique est perceptible, en outre, dans la situation d'énonciation. En effet, le récit durassien inscrit systématiquement un glissement de l'autodiégétique vers l'hétérodiégétique. Cette confusion et cette fluctuation de l'instance narrative traduisent le tiraillement de l'être entre deux entités opposées. Le récit autobiographique de *L'Amant* fait surgir un « je » qui domine de bout en bout la narration. Or l'identité même de ce « je » autobiographique pose problème à l'évidence car il renvoie à la fois au personnage, au narrateur ainsi qu'à l'écrivain. Ces trois voix sont censées appartenir à un seul sujet extradiégétique. Mais le texte de *L'Amant* détruit, et ce dès l'incipit, l'unité du « je », brouille les frontières entre la narratrice et le personnage de la jeune fille et rend impossible toute identification de l'une ou de l'autre. L'œuvre de Marguerite Duras traduit, ici, l'angoisse tragique de l'homme moderne qui a perdu tous ses repères et qui doute même de sa propre identité. Ce doute sur la personnalité qui va jusqu'à l'effacement du moi pèse lourdement sur l'homme moderne, le condamne à chercher indéfiniment un point d'appui stable afin de se reconnaître et d'éviter de sombrer dans le néant. Il semblerait ainsi que le tragique durassien soit étroitement lié à l'existence ontologique du néant.

L'indétermination de l'énonciation se double d'une certaine forme de fluctuation pronominale et menace, selon Philippe Hamon, la clarté du récit. La lisibilité du nom propre et de ses substituts constitue pour Hamon « un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture ».¹⁴⁷ Or, le texte durassien comme la plupart des récits modernes se joue de la stabilité des protagonistes, autrement dit de la

¹⁴⁶ Marie-Magdeleine Chirol, « Ruine, dégradation et effacement dans *L'Amant* de Marguerite Duras », dans *The French Review*, vol. 68, n° 2, décembre 1994, p. 266.

¹⁴⁷ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Ed. du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 143-144.

stabilité des attributs classiques des personnages à savoir le nom propre et le caractère physique ainsi que moral. Souvent, l'emploi du « je » et du présent de l'indicatif, dans *L'Amant*, accorde à la « petite au chapeau de feutre » le rôle de narratrice et de sujet de l'action, et gomme de la sorte la présence de la vieille femme : « Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve ». Dans certains autres passages, toutes les deux occupent le même statut de narratrice : « Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère ».¹⁴⁸

Toutefois, lors des moments les plus importants du parcours identitaire de l'adolescente comme celui de la rencontre avec l'amant, de la défloration dans la garçonnère ou de la prise de conscience tardive de son amour pour le Chinois la jeune fille n'est plus le sujet du discours, elle occupe le statut de la troisième personne, de "l'absente" (selon la terminologie de la grammaire arabe), de la « non-personne » selon la classification d'Émile Benveniste. La voix narratrice se scinde en deux instances différentes : celle qui voit et celle qui est vue, celle qui raconte et celle qui est racontée. L'étude linguistique met en évidence des notions que nous avons déjà relevées : l'unité détruite du « je », sa difficulté à s'imposer et à se reconnaître. Cette difficulté à se reconnaître est l'une des manifestations du tragique moderne, un tragique de la perte des repères et de la perte de l'identité

Bien d'autres textes de Marguerite Duras que ceux à veine franchement autobiographique traitent de la dispersion du sujet. C'est le cas de *La Vie tranquille* et du *Ravissement de Lol V. Stein*. Le premier récit offre, en effet, l'image d'une jeune fille, Francine, en proie à une grave crise identitaire. Les événements sont saisis à travers le prisme de cette figure obscure au comportement déroutant qui nous rappelle à maints égards le personnage de Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus. Comme le héros camusien, Francine fait preuve d'indifférence et d'insensibilité et refuse d'assumer sa part de responsabilité dans les événements tragiques dont elle est pourtant l'instigatrice : « Je me suis laissée tomber sur une chaise le long du mur, ma tête s'est appuyée sur le buffet. C'est à ce moment là que j'ai été frappée par la certitude venue de je ne sais où que ce qui nous arrivait n'avait pas d'importance [...] Cette mort m'a paru aussi loin de

¹⁴⁸ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 17-35.

ma propre mort que celle de Tiène, que de la mort elle-même telle qu'on l'imagine toujours ». ¹⁴⁹

L'indignation et la stupeur que Francine provoque chez les estivants en avouant sa passivité lors de la noyade d'un des vacanciers qui s'intéressait à elle nous rappellent les réactions indignées du public pendant le procès de Meursault. C'est que la jeune fille a du mal à appréhender son propre moi et qu'elle entame une longue introspection où elle tente de se comprendre : « Je suis venue ici pour contempler inlassablement ma personne », ¹⁵⁰ affirme-t-elle. De simple témoin de l'action, Francine se transforme en véritable personnage du roman. Désormais, seule sa focalisation interne ou externe tisse la trame narrative. Sa retraite au bord de la mer va donner lieu à une remise en question de sa propre personnalité menée grâce à l'épreuve de la specularité. Mais dans le calme et la solitude de sa chambre d'hôtel et face à son miroir, la jeune fille se révèle incapable de reconnaître sa propre image. Le discours glisse alors sans transition du « je » qui raconte au « elle » distancié, pour laisser enfin place à un « on » désincarné :

Là, dans ma chambre, c'est moi. On croirait qu'elle ne sait plus que c'est d'elle qu'il s'agit. Elle se voit dans l'armoire à glace ; c'est une grande fille qui a des cheveux blonds, jaunés par le soleil, une figure brune. Dans la chambre, elle tient une place encombrante. De la très petite valise ouverte, elle tire trois chemises pour avoir l'air naturel devant celle qui la regarde. Tout en évitant de se voir, elle se voit faire dans l'armoire à glace [...] Il est bien trop tard pour commencer à vivre ou bien mourir, ou bien épouser Tiène. On est plus que vieille, plus que morte. C'est bien trop tard. ¹⁵¹

L'analyse du discours narratif révèle, dans cet extrait, le dédoublement de la narratrice à travers la variation des pronoms personnels : « je », « elle » ou encore « on ». La substitution du discours à la première personne par celui à la troisième personne signale cette extériorité du sujet à lui-même, cette dissociation du personnage et cette transition d'un niveau de conscience à un autre ¹⁵². La narratrice ressent intimement la dichotomie entre son "moi du dedans" et son "moi du dehors". Le moi intérieur correspond à

¹⁴⁹ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 26 et 33.

¹⁵⁰ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 177.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 121-168.

¹⁵² Gérard Genette évoque, dans *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 145, les fractures du système énonciatif dans le roman traditionnel et surtout contemporain en ces termes : « Transgression plus forte encore, le changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage : ainsi, dans *Autre étude de femme*, Bianchon passe-t-il subitement du "je" au "il (2)" (Skira, p. 75-77), comme s'il abandonnait soudain le rôle de narrateur ; ainsi, dans *Jean Santeuil*, le héros passe-t-il inversement du "il" au "je (3)" (Pléiade, p. 319.) Dans le champ du roman classique, et encore chez Proust, de tels effets ressortissent évidemment à une sorte de pathologie narrative, explicable par des remaniements hâtifs et des états d'inachèvement du texte ; mais on sait que le roman contemporain a franchi cette limite comme bien d'autres, et n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la "personnalité" ».

l'essence même de sa personne et le moi extérieur correspond à celui qu'elle donne à voir aux autres. Le tragique naît, à notre sens, de l'inadéquation de ces deux moi et de l'incapacité du premier à s'extérioriser.

Le double spéculaire débouche, semble-t-il, sur un vertige identitaire et ouvre sur une pluralité du moi. Ainsi pourrait-on parler du tragique de l'identité au sens où l'entend Ion Omesco dans *La métamorphose de la tragédie*. Celui-ci parle en effet du « tragique de l'identité multiple » qui se manifeste à travers « la diversité et les variations du moi » qui « empêchent la connaissance de soi-même ». ¹⁵³ Dans *La Vie tranquille*, le reflet de soi dans le miroir dédouble le sujet, le scinde en plusieurs entités et suscite l'inquiétude et la surprise. Cette surprise face au miroir se retrouve jusque dans l'étymologie du mot qui dérive du latin "*mirari*", "admirer" mais également "regarder avec étonnement", "être surpris". La perception spéculaire est une expérience déstabilisante dans la mesure où elle porte atteinte à la notion même de sujet et laisse penser que celui-ci est à chercher dans la concomitance des diverses instances en perpétuel mouvement qui le constituent :

Je me suis regardée [...] Je ne me suis pas reconnue. Je me suis levée et j'ai été rabattre la porte de l'armoire à glace. Ensuite, bien que fermée, j'ai eu l'impression que la glace contenait toujours dans son épaisseur je ne sais quel personnage, à la fois fraternel et haineux, qui contestait en silence mon identité. Je n'ai plu su ce qui se rapportait le plus à moi, ce personnage ou bien mon corps couché, là, bien connu. Qui étais-je, qui avais-je pris pour moi jusque-là ? Mon nom même ne me rassurait pas. Je n'arrivais pas à me loger dans l'image que je venais de surprendre. Je flottais autour d'elle, très près, mais il existait entre nous comme une impossibilité de nous rassembler. Je me trouvais rattachée à elle par un souvenir ténu, un fil qui pouvait se briser d'une seconde à l'autre et alors j'allais me précipiter dans la folie. ¹⁵⁴

On a l'impression que c'est, paradoxalement, l'image reflétée qui est authentique et non pas l'image réelle. Le moi virtuel est doté d'une sorte d'« épaisseur » et d'une présence réelle. En revanche, l'autre moi, le vrai, s'efface car le corps de l'héroïne apparaît, ici, comme une coquille vide et un leurre. Nous retrouvons, dans cet exemple, la même opposition tragique entre intériorité et extériorité.

En définitive, l'être humain apparaît, chez Duras, unique et multiple. Toute la difficulté vient de savoir concilier ces extrêmes harmonieusement et de se connaître soi-même comme l'assemblage d'éléments divers mais inséparables. Il semblerait que le tragique moderne soit là, dans cet échec de l'harmonisation du moi. Par conséquent, nous

¹⁵³ Ion Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, Ed. P.U.F, Paris, 1978, p. 75 ».

¹⁵⁴ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 122-123.

pouvons affirmer que le véritable conflit tragique est donc intérieur chez Marguerite Duras.

Le personnage de Francine procède à une investigation sur sa vraie personnalité et à un déchiffrement de son être le plus profond. Mais cette recherche de soi se fait, là encore, au prix de l'épreuve de l'altérité :

Moi cependant, j'existais quelque part. Mais il m'était impossible de faire l'effort nécessaire pour me retrouver. J'avais beau me remémorer les derniers événements des Bugues, c'était une autre qui les avait vécus, une qui m'avait remplacée toujours, en attendant ce soir. Et sous peine de devenir folle il fallait que je la retrouve, elle, qui les avait vécus, ma sœur, et que je m'enlace à elle.¹⁵⁵

Francine vit jusqu'au bout l'expérience angoissante du miroir qui consiste à reconnaître d'abord son propre moi dans l'autre et puis l'autre dans le moi. Cette expérience du miroir est, selon Lacan, une épreuve fondamentale dans la constitution du sujet parce qu'elle permet le passage du corps fragmenté à une forme « orthopédique de sa totalité ».¹⁵⁶ « Le stade du miroir » est également essentiel dans la reconnaissance du moi avant le passage au langage ou à la dialectique de la reconnaissance dans l'autre.

Tout comme *La Vie tranquille*, *Le Ravissement de Lol V. Stein* comporte un questionnement sur le moi et son identité problématique. La crise identitaire tragique de Francine préfigure celle de Lol. Les deux jeunes filles partagent le même sentiment d'étrangeté et poursuivent la même quête. Privée d'une identité certaine et incapable de s'appréhender de façon cohérente, Lol V. Stein se regarde de l'extérieur et se conçoit comme un être étranger à lui-même : « Elle se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents ».¹⁵⁷ Nous constatons, dans cet exemple, que l'intégrité du moi est encore une fois menacée. Les personnages durassiens semblent habités par la peur de la perte du moi dans le néant.

Cependant, peut-on parler de tragique s'il n'y a plus de visée généralisante mais simplement une focalisation sur les contradictions intérieures et individuelles ? C'est justement là que réside, à notre sens, la particularité du tragique durassien. Chez Marguerite Duras, s'il y a un tragique, il ne peut être en effet qu'individuel. C'est un

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 123-124.

¹⁵⁶ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », communication présentée au XVI^e Congrès international de psychanalyse à Zurich le 17 juillet 1949 et reprise par la suite dans *Écrits I*, Ed. du Seuil, coll. « Points », Paris, 1970, p. 89 à 101.

¹⁵⁷ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Ed. Gallimard, Paris, [1964], coll. « Folio », 1976, p. 41.

tragique intériorisé et éminemment humain, ce qui ne lui interdit pas de prétendre à une certaine généralité. Car c'est par la connaissance du moi que l'on parvient à l'autre. Son œuvre atteint, paradoxalement, l'universalité et la dimension mythique à laquelle elle aspire par la mise en scène de ces conflits intérieurs. Le mécanisme tragique, dans les textes durassiens, s'en trouve inversé. Au lieu de représenter une action mythologique générale de manière à susciter des sentiments de terreur et de pitié fondés sur la projection du lecteur à la place du héros, Duras montre les doutes et les luttes intérieures d'une individualité pour nous amener, ensuite, au sentiment d'un tragique universel.

À travers ce parcours des thématiques et des expériences originelles mises en évidence par Marguerite Duras dans ses œuvres autobiographiques, circonscrites essentiellement entre la mort prématurée du père, l'effondrement des barrages, la folie de la mère et la violence familiale, nous avons essayé de montrer comment les écrits autobiographiques durassiens portent en germes les principes tragiques autour desquels Marguerite Duras développera ses œuvres fictionnelles. Nous avons, en effet, tenté de voir comment s'opère, chez Duras, la transmutation de ces substrats autobiographiques en motifs tragiques. Nous avons noté alors que l'originalité de l'œuvre durassienne réside justement dans cette transformation, puisque la fatalité divine est remplacée par la Société et l'Hérédité, nouvelles incarnations d'un tragique typiquement moderne et laïque. De même, nous avons remarqué que la crise identitaire, qui débouche sur l'impossibilité de concilier le moi intérieur et extérieur du personnage, donne lieu à un tragique individuel et intériorisé. Nous voudrions, maintenant, démontrer que les textes fictionnels durassiens ne feront que confirmer cette vision tragique du monde et de l'être humain dont la romancière a déjà fixé les éléments déterminants.

CHAPITRE II

Les manifestations du tragique ou l'appel du Néant

La vision tragique que Marguerite Duras s'est forgée de l'existence humaine, loin de s'étioler, va à l'inverse se confirmer au fil des productions à la fois romanesques, théâtrales et cinématographiques. À partir de la tragédie qui frappe très tôt sa famille et qui gâche considérablement son enfance, la romancière élabore les fondements d'une conception particulièrement dysphorique de l'univers. De romans en nouvelles, de pièces théâtrales en films, Duras donne à voir un monde agonisant, à vau-l'eau et peuplé de personnages souffrants, léthargiques et fascinés par la mort.

Nous tenterons, dans le présent chapitre, de voir comment Duras réussit petit à petit à construire un univers obscur et structuré pour l'essentiel autour de personnages en perdition et rongés par la maladie. Cette dernière atteint non seulement les personnages, mais infeste aussi la nature dans laquelle ils évoluent. Pire encore, la maladie gangrène l'écriture faisant d'elle une pratique douloureuse et mortifère. Le surgissement de la mort est ainsi, dans l'œuvre durassienne, en corrélation avec l'avènement de l'écriture. Nous chercherons donc à étudier le thème de la mort qui vient doubler celui de la maladie et qui exerce un attrait morbide sur les créatures durassiennes. Celles-ci essayeront de trouver une échappatoire en se réfugiant dans l'amour. Or, force est de constater que la passion amoureuse aboutit toujours, chez Marguerite Duras, à une impasse dans la mesure où elle se vit comme une véritable tragédie

A – Un monde agonisant

Dès son premier roman, Marguerite Duras met en place un monde agonisant, à la dérive et peuplé d'une humanité souffrante. En effet, l'œuvre durassienne décrit un être humain ravagé par la maladie et miné par le malheur. Jamais saisi dans sa totalité, le corps humain est souvent décomposé. Par ailleurs, le délabrement généralisé de l'univers est accentué par le traitement que réserve Duras aux données spatio-temporelles. La romancière confine ses personnages dans un cadre spatial et temporel étouffant qui se ferme inexorablement sur eux et qui ne leur offre aucune issue possible. À la dislocation du corps fait écho, chez Duras, la dislocation de l'écriture. Celle-ci, loin d'être une pratique thérapeutique, est une activité qui engendre la souffrance et enfante la mort.

1 – Un délabrement généralisé

De texte en texte, Marguerite Duras s'attache à dépeindre un univers dévasté, se resserrant impitoyablement autour d'une humanité qui « se découvre originellement souffrante ».¹⁵⁸ En effet, la maladie est un thème incontournable dans l'imaginaire durassien. Thème autour duquel se cristallisent les notions de faiblesse, d'inertie et d'agonie. L'œuvre de Duras semble habitée par un nombre considérable de personnages atteints par des pathologies différentes. Ainsi en est-il de l'héroïne principale de *Détruire dit-elle* (1969), Elisabeth Alione, jeune femme venue se détendre dans une sorte d'hôtel ou plutôt de maison de repos où « il n'y a que des gens fatigués [...] des gens malades »,¹⁵⁹ et où elle essaye de reprendre des forces après une grossesse malheureuse au terme de laquelle elle a perdu son bébé comme elle le confie aux autres convalescents : « – Je suis là à cause d'un accouchement qui s'est mal passé. L'enfant est mort à la naissance ». ¹⁶⁰ Amenée à donner d'autres détails sur sa vie privée, Elisabeth

¹⁵⁸ Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Ed. P.U.F, Paris, 1963, p. 828.

¹⁵⁹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Ed. de Minuit, 1969, p. 30.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

Alione révèle à ses nouveaux amis que son accouchement moribond faisait, en réalité, suite à une grave dépression nerveuse qu'elle venait de traverser.

De même, l'héroïne principale du *Navire Night* (1979), une jeune fille anonyme désignée juste par l'initiale « F », est atteinte d'une maladie incurable qui la voue à une mort certaine comme le précise l'écrivain : « Elle est malade. Leucémique. Condamnée à mort. Maintenu en vie à force de soins, d'argent, depuis dix ans ». ¹⁶¹ La leucémie dont est atteinte la jeune fille rend impossible par ailleurs l'histoire d'amour qui se développe, à distance, entre elle et le jeune homme des Gobelins. En effet, les deux amants sont destinés à vivre une passion amoureuse qui demeurera purement platonique. Ils ne se rencontreront jamais et resteront l'un pour l'autre des inconnus, chacun réduit pour l'autre à une simple voix. Il s'agit là d'une « histoire mortelle », vécue par-dessus « le gouffre téléphonique » et rythmée par les évanouissements de la jeune malade « de plus en plus faible » ¹⁶² et fragile.

On songe, en outre, à la petite fille chétive, mal nourrie et abandonnée par sa mère, la mendicante indienne. Recueillie et soignée par la mère de Suzanne, dans *Un barrage contre le Pacifique*, elle finira quand même par succomber à sa maladie. Le spectacle de son petit corps rongé par les vers, sans défense et tétanisé par la souffrance révolte la mère à tel point qu'elle décidera de ne plus jamais recueillir d'enfants chez elle :

La petite fille vécut trois mois. Puis un matin en effet, tandis qu'elle la déshabillait pour la laver, la mère s'aperçut que ses petits pieds étaient enflés [...] Elle la veilla pendant les deux jours et la nuit qui précédèrent sa mort. L'enfant étouffait et rendait des vers qu'elle lui retirait de la gorge en les enroulant autour de son doigt. Joseph l'avait enterrée dans une clairière de la montagne, dans son petit lit. Suzanne avait refusé de la voir. Ç'avait été bien pire que pour le cheval, pire que tout, pire que les barrages, que M. Jo, que la déveine. La mère, qui pourtant s'y attendait, avait pleuré des jours et des jours, elle s'était mise en colère, elle avait juré de ne plus s'occuper d'enfants, "ni de près ni de loin". ¹⁶³

Dans ce passage, l'écrivain décrit l'agonie de la petite fille, victime innocente d'un monde mercantile et dresse implicitement un réquisitoire contre le colonialisme et le capitalisme.

Le spectre inquiétant de la maladie plane également sur d'autres personnages durassiens dont la caractéristique la plus frappante est sûrement la maigreur. Tel est le

¹⁶¹ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, op. cit., p. 82.

¹⁶² *Ibid.*, p.24.

¹⁶³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 120-121.

cas par exemple du petit garçon de *L'Été 80* (1980) qualifié de « maigre », et de sa monitrice, Jeanne Goldberg, jeune fille « longue et sombre, si mince qu'on dirait une ombre ». ¹⁶⁴ On retrouve aussi cette même maigreur atavique chez l'enfant de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) qui se déplace maladroitement « sur ses jambes maigres à peine galbées, des pattes d'oiseau ». ¹⁶⁵ Anne-Marie Stretter, nous explique-t-on dans *India Song*, « est restée maigre » ¹⁶⁶ après sa tentative de suicide. Voilée de cette maigreur, elle se montrera au bal de T. Beach : « [elle avait] cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été ». ¹⁶⁷

De même, les créatures durassiennes se singularisent par une pâleur effrayante. Ainsi, dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), le teint pâle de l'héroïne intrigue le jeune homme et suscite sa curiosité. À plusieurs reprises, il ne peut pas s'empêcher d'opérer un lien entre la pâleur étrange de la jeune fille et la tristesse malade qui la caractérise comme nous pouvons le constater dans le passage suivant : « Votre peau est tellement blanche, on dirait que vous venez d'arriver au bord de la mer. Elle dit que c'est sa peau qui ne prend pas le soleil, que ça existe. [...] Il revient à la peau blanche et de telle façon que la peau blanche pourrait être un prétexte pour aller chercher le pourquoi des larmes ». ¹⁶⁸ Les personnages de Marguerite Duras, sorte de funambules au regard absent et à la voix presque inaudible, glissent dans la vie, se laissent emporter par le cours des événements et trahissent une lassitude « immémoriale », « monumentale ». ¹⁶⁹ Lol V. Stein, abandonnée par son fiancé lors du bal de T. Beach est ainsi en proie à une léthargie, traduite physiquement par un évanouissement, et suivie par une torpeur pathologique ; tandis que Monsieur Andesmas, vieillard impotent, semble prisonnier de son corps et condamné à l'immobilité et à l'attente. Il convient de préciser à ce propos que, dans l'imaginaire durassien, la vieillesse renvoie à l'âge malade de l'homme et implique une asthénie à la fois physique et psychologique. Jean Pierrot corrobore d'ailleurs cette interprétation lorsqu'il évoque la « tragédie du vieillissement » dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* et affirme qu'elle se manifeste chez le vieillard

¹⁶⁴ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Ed. de Minuit, 1980, p. 22.

¹⁶⁵ Marguerite Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Ed. Gallimard, Paris, [1962], coll. « L'imaginaire », 1979, p. 41.

¹⁶⁶ Marguerite Duras, *India Song*, texte-théâtre-film, Ed. Gallimard, 1973. p. 51-52.

¹⁶⁷ Marguerite Duras, *La Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 15.

¹⁶⁸ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Ed. de Minuit, Paris, 1986, p. 28.

¹⁶⁹ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Ed. de Minuit, Paris, 1982, p. 24 et 51.

notamment « par l'impossibilité dans laquelle il se trouve désormais d'engager de nouvelles affections, de concevoir de nouveaux sentiments ». ¹⁷⁰

Chez Marguerite Duras, il n'est pas rare que la maternité, événement présumé joyeux, soit elle aussi associée à la maladie. En effet, on remarque que la plupart des mères durassiennes offrent leurs propres corps en pâture à leurs enfants. Si la mère apparaît comme un « monstre dévastateur » qui couve son enfant et l'empêche de prendre son envol, il n'en reste pas moins que l'enfant, à son tour, dévore le corps maternel et le vide de toute énergie. Les mères, chez Duras, se laissent complètement dévorer et submerger par l'être qui les mine, à petit feu, de l'intérieur. Selon la romancière elle-même, l'expérience féminine de la maternité est toujours vécue sur le mode de la dévoration et de la dislocation du corps maternel : « Dans la maternité, précise Duras, la femme laisse son corps à son enfant, à ses enfants, ils sont sur elle comme sur une colline, comme dans un jardin, ils la mangent, ils tapent dessus, ils dorment dessus et elle se laisse dévorer et elle dort parfois tandis qu'ils sont sur son corps ». ¹⁷¹ Ainsi dans *Le Vice-Consul*, la mendicante folle, chassée par sa mère, cherche-t-elle à se nourrir et à remplir son ventre à la fois vide et encombré. Toutes les indications fournies par Marguerite Duras nous suggèrent d'appréhender l'enfant qu'elle porte comme une sorte de parasite particulièrement vorace :

Elle vomit, s'efforce de vomir l'enfant, de se l'extirper, mais c'est de l'eau de mangué acide qui vient. Elle dort beaucoup, elle est devenue une dormeuse, c'est insuffisant : 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 – elle le cherche, il n'y a que des trous là où elles étaient dans le Tonlé-Sap – , 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. Le feu acide de l'estomac apparaît comme un soleil rouge pendant le sommeil. ¹⁷²

La mendicante indienne, figure obsédante qui hante l'œuvre durassienne, est repoussée par sa mère car elle est tombée enceinte trop jeune. Son périple se fonde non seulement sur l'errance et la folie, mais aussi sur la faim et le désir impérieux de manger. Pour rendre compte de cette faim au cœur d'une interminable marche, Marguerite Duras privilégie le style métaphorique. Les comparaisons et les métaphores qu'elle utilise sont si suggestives qu'elles ont valeur d'image, donnent à voir la faim et la rendent presque concrète. Pour la mendicante, se nourrir est une nécessité vitale. Elle doit survivre dans cette Indochine ravagée par la misère. Elle doit surtout survivre à ce manque de la mère,

¹⁷⁰ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Ed. José Corti, Paris, 1986, p. 141.

¹⁷¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 62.

¹⁷² Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 18.

comme celle-ci le présageait : « Sa mère lui a dit : Mange, ne va pas t'ennuyer de ta mère, mange, mange ». ¹⁷³ La narratrice confère donc au réflexe nutritif une dimension symbolique dès le moment où la jeune fille enceinte se trouve éloignée de sa vieille mère. Mais, sur le chemin de l'exil, elle n'arrive pas à oublier cette dernière, à se nourrir et à calmer sa faim. Son incapacité à rassasier cette faim à la fois affective et physique la conduit à faire une sorte de fixation sur l'alimentation qui en vient à exprimer plus que jamais l'envie de retourner auprès de la figure maternelle.

De plus, la voracité et la sensation de manque éprouvées par l'héroïne sont accentuées par sa grossesse. En effet, la narratrice multiplie les sèmes qui signifient l'abondance et le trop-plein de la grossesse : « elle vomit », « s'efforce de vomir l'enfant » alors même que la mendicante symbolise les notions contraires de vide, de trou et de manque à combler : « il lui a mangé les cuisses, les bras, les joues ». C'est grâce à ce paradoxe entre un personnage vide et un autre plein que l'écrivain traduit ce qui est par définition indicible : la faim de la mendicante. Assimilé à un pullulement intolérable, qui dévaste le ventre maternel, l'embryon se transmue en un véritable rongeur, dont le grignotement perpétuel ne laisse que des creux là où était la chair. D'où ces métaphores d'agression et d'animalité : « manger », « grignotement incessant » « décharne ». Incapable de lutter contre cet être qu'elle était censée contenir et qui finit peu à peu par l'engloutir, la mendicante se réfugie dans le sommeil. Elle manifeste souvent une envie de dormir, comme si le sommeil était pour elle une manière de mourir, de perdre la conscience de sa faim et d'oublier qu'elle était chassée par sa mère. La métaphore « le feu acide de l'estomac » suggère que même pendant son sommeil, l'oubli est impossible. « Le feu acide de l'estomac » renvoie en réalité aux brûlures que provoque chez elle la consommation des mangues vertes et acides. Les mangues constituent l'essentiel de ce qu'offre la nature qui prend, durant l'exil de la mendicante, le relais de la mère. Comme dans l'imaginaire universel, l'arbre fruitier en l'occurrence le manguier ici, parce qu'il produit des fruits, qu'il nourrit et que son jus se substitue au liquide nourricier premier, le lait, ramène de nouveau vers la figure de la mère. La comparaison entre le feu du « soleil rouge » et le feu provoqué par l'eau des mangues acides signifierait que la faim ne peut être estompée et que la mère ne peut être oubliée. La mendicante enceinte est désormais une épave, n'offrant plus au regard qui se pose sur elle que des lambeaux, au sens littéral du terme comme le laisse présumer la citation suivante : « Par terre, dans la carrière, elle

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14.

trouve ses cheveux. Elle tire, ils viennent par mèches épaisses, c'est indolore, ce sont des cheveux, elle devant, avec le ventre et la faim ».¹⁷⁴ Décomposée par un enfant qui lui mange les entrailles, la mendiante indienne ne supporte plus son calvaire et implore, dans un sursaut ultime, l'aide de la nature. Témoin cette supplique émouvante, révélatrice de l'intensité de sa souffrance dans *Le Vice-Consul* : « Nature, donne-moi un couteau pour tuer ce rat ».¹⁷⁵ La mendiante, personnage dépourvu de nom, de mère et de repères incarne d'abord l'essence du tragique, l'extrême déchéance à la fois matérielle et morale à laquelle, selon la romancière, un être humain puisse être soumis. Elle représente avec sa misère sociale et sa décadence physique non seulement la souffrance des Indes, mais aussi le tragique de la maternité où la relation mère/enfant est constamment fondée sur la douleur, le manque et la dévoration.

Si la maternité se présente, dans l'œuvre durassienne, comme une expérience fondamentale sans laquelle la femme ne serait pas femme à part entière, la romancière n'occulte pas pour autant son aspect traumatisant, qui débouche invariablement sur une interdévoration et sur une dislocation du corps maternel. Rappelons ici, quelques idées que l'écrivain a développées sur cette notion de maternité dans *La Vie maternelle* :

Mais peut-être que la femme secrète son propre désespoir tout au long de ses maternités, de ses conjugalités. Qu'elle perd son royaume dans le désespoir de chaque jour, cela au cours de toute sa vie. Que ses aspirations de jeunesse, sa force, son amour s'écoulent d'elle par justement les plaies faites et reçues dans la plus pure légalité. Peut-être que c'est ainsi. Que la femme relève du martyr. Que la femme complètement épanouie dans la démonstration de son savoir-faire, de sa sportivité, de sa cuisine, de sa vertu, elle est à jeter par les fenêtres.¹⁷⁶

Sans doute pouvons-nous dire que cette conception assez particulière de la maternité, chez Duras, prend le contre-pied de la représentation chrétienne, idéalisant le mythe maternel. Elle éclaire, par ailleurs, la position, jugée scandaleuse par l'opinion publique, prise par la romancière concernant "l'affaire Villemin". Dans son article « *Sublime, forcément sublime* » publié dans *Libération* en 1985, Marguerite Duras justifie et excuse en quelque sorte l'infanticide présumé de Christine Villemin par une oppression millénaire exercée sur la femme et une maternité vécue dans la douleur et le morcellement. Pour elle, cette maternité empiète sur tout, même sur la féminité. Au risque de choquer certains esprits puritains, Duras commence d'abord, dans son article, par interpeller avec force le lectorat : « Pourquoi une maternité ne serait-elle pas mal

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁶ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 62-63.

venue ? », puis confère au geste infanticide de Christine Villemin une dimension tragique et universelle, révélatrice de la condition de toute femme pour conclure enfin sur l'innocence de l'accusée:

Du moment que ce crime, dans le cas précis où elle était d'avoir à le commettre personne n'aurait pu l'éviter, coupable elle n'a pas été... J'ose avancer que si Christine V. est consciente de l'injustice qui lui a été faite durant la traversée du long tunnel qu'a été sa vie, elle est complètement étrangère à cette culpabilité que l'on réclame d'elle. Elle ne sait pas ce que veut dire ce mot. Qu'elle ait été, elle, victime de traitements injustes, oui, mais coupable, non, elle ne l'a pas été.¹⁷⁷

Il n'est donc pas étonnant que la femme soit appréhendée comme mère et comme amante, deux images contiguës mais peu compatibles dans l'œuvre de Marguerite Duras, où la figure maternelle est souvent évincée au profit de l'amante. Ainsi, fondé sur le manque, le rapport mère/enfant est de part et d'autre entaché de culpabilité et donne rarement lieu à une sensation d'épanouissement. Les déclarations de Duras elle-même, sur l'accouchement, nous éclairent sur l'origine de ce manque et sur les raisons de cette culpabilité :

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 [...] l'enfant est comme un bienheureux. Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur [...] c'est des cris d'égorgé, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas.¹⁷⁸

La naissance est tragique, pour Duras, car elle marque une déchirure originaire entre la mère et l'enfant. Les séparations, toujours douloureuses, mais comme inévitables, récurrentes dans les écrits durassiens entre la mère et sa progéniture, renvoient, semble-t-il, à l'accouchement. En outre, la maternité acquiert une portée tragique chez Duras car elle incrimine la mère et la rend responsable du malheur de son enfant. Elle sait que l'existence humaine est absurde et vouée inéluctablement à la mort et au néant. Pourtant, elle met au monde un être qui n'a pas demandé à naître et qui se confrontera toujours à l'impossibilité de retrouver l'innocence irrémédiablement perdue depuis la naissance.

Dans le discours durassien, il appert ainsi que la maternité, associée à la dévoration et à la maladie, se conjugue souvent avec la vision d'un corps humain particulièrement disloqué. Cette dislocation est, semble-t-il, non seulement psychique mais aussi physique. En effet, la décomposition mentale du personnage s'impose très tôt dans l'œuvre de Marguerite Duras. Nous la rencontrons par exemple chez la figure

¹⁷⁷ *Libération*, 17 juillet 1985.

¹⁷⁸ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 23.

principale de *La Vie tranquille*, Francine, qui souvenons-nous, n'arrive pas à s'identifier et à saisir son intégrité : « Les premiers soirs, je m'intimidais, je rencontrais mes mains partout, ma figure dans les glaces, mon corps sur mon chemin. Je ne reconnaissais pas très bien ce qui m'appartenait, c'est pourquoi je repensais sans cesse à Nicolas pour me rappeler qui j'étais en fin de compte et rassembler mes morceaux qui traînaient dans la chambre »¹⁷⁹. Quant au morcellement physique, il prévaut dans l'œuvre entière de Duras et favorise une perception fragmentaire du corps humain. Cette lecture est confirmée par de nombreux personnages durassiens qui présentent un corps éclaté et désarticulé. Le corps de Marie-Thérèse Bousquet, dans *L'Amante anglaise* (1967), est découpé par sa cousine, puis dispersé aux quatre coins de la France, ne pouvant être identifié que grâce à l'intervention du service médico-légal, qui seul pourra affirmer « que ces différents débris appartiennent à un même corps ».¹⁸⁰ Dans *La Vie tranquille*, la chair de Nicolas déchiquetée par un train, se disloque en « Trois morceaux »¹⁸¹ alors que le cadavre du démineur des *Petits chevaux de Tarquinia* se réduit à des bribes disséminées par la force fulgurante de l'explosion.

Le texte du *Vice-consul* met en scène des individus gangrenés par la maladie durassienne par excellence : la lèpre, que la narratrice inscrit au cœur de la trame narrative de divers romans. Dans *Les Parleuses* (1974), Marguerite Duras revient longuement sur la peur qu'elle éprouvait quand elle était petite à la vue des lépreux. Elle situe ainsi cette peur dans l'enfance, plus précisément à l'âge de douze ans quand elle allait de Sadec à Kampot en compagnie d'un chauffeur indochinois pour payer les ouvriers qui travaillaient pour sa mère, et qu'elle voyait les lépreux agglutinés autour des puits :

On [Marguerite Duras et le chauffeur] s'arrêtait dans la forêt au point d'eau, près du puits, pour boire, pour mettre de l'eau dans le moteur et près de ces puits, il y avait toujours des lépreux. Et j'ai commencé une phobie de la lèpre, une angoisse à propos de la lèpre. Oh je l'ai eue, je ne sais pas, peut-être deux ans ou trois ans, ça a duré même après ma ..., après l'université, c'est revenu à certains moments, une peur terrible d'avoir attrapé la lèpre. Je regardais mes taches de soleil, je voyais si elles étaient indolores, je me souviens d'une tache que j'avais sur le bras, je croyais que c'était une [mot inaudible], tu sais les premières taches blanches, et c'était des taches de soleil, bon.¹⁸²

¹⁷⁹ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 133.

¹⁸⁰ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, Cahiers du Théâtre National Populaire, Paris, [1968], Ed. Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 1991, p.17.

¹⁸¹ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 185

¹⁸² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 206-207.

On lit, ici, « phobie », « angoisse » et « peur terrible », mots fortement connotés qui évoquent la terreur que la lèpre et sa conséquence immédiate à savoir l'insensibilité physique provoquent chez Duras. Mais l'auteur précise aussi, dans un passage de ses entretiens avec Xavière Gauthier, qu'elle a réussi à exorciser cette terreur en la projetant sur ses personnages et en la transférant dans ses récits :

Eh bien, maintenant, la lèpre est dans mes livres, et j'en ai plus du tout peur. La peur est complètement passée, mais, si tu veux, ce qui me faisait prisonnière, attachée à ce poteau de ma peur, ce qui a fait que le..., le..., le lien a été cassé et que la lèpre s'est répandu dans mes livres, ça m'a guérie de cette peur, c'est une thérapie en somme.¹⁸³

À travers cette explication, la romancière elle-même met en évidence le transfert de la peur suscitée par la lèpre de la réalité à la fiction et révèle par la même occasion la fonction cathartique de l'écriture. Mais il importe de voir comment Marguerite Duras arrive à sublimer sa peur dans l'écriture et à faire d'elle un motif littéraire et poétique. Autrement dit, comment confère-t-elle à la lèpre une portée symbolique et fantasmatique ?

L'écrivain se délivre de sa phobie de la lèpre en la transférant à ses protagonistes. En effet, on constate qu'elle hante et terrorise les Blancs de Calcutta. Ceux-ci restent cloîtrés dans les différents bâtiments qui leur sont attribués, comme l'ambassade de France, le *Prince of Wales* ou encore la résidence de France aux Îles et évitent tout contact avec les lépreux. Leur peur et leur enfermement sont, cependant, inutiles puisque, comme l'explique Charles Rossett, ils ne courent aucun risque de contamination : « Vous avez peur de la lèpre ? Il ne faut pas, vous savez bien que la lèpre n'atteint que les populations qui souffrent d'une mono-alimentation ».¹⁸⁴ Cependant, force est de constater que ce discours qui se veut rassurant, en s'appuyant sur une explication scientifique et rationnelle, ne sera pas convaincant :

Ce qu'on voit avant tout c'est l'enceinte première le long du Gange. Ils sont en rangs ou en cercles, sous les arbres, de loin en loin. Parfois ils disent quelques paroles. Charles Rossett croit les voir de mieux en mieux et que sa vision augmente chaque jour en intensité. Il croit voir maintenant de quoi ils sont faits, d'une matière friable, et une lymphe claire circule dans leur corps. Armées d'hommes en son sans plus de forces, homme de son à cervelle de son, indolores.¹⁸⁵

Les indigènes lépreux sont décrits toujours selon le point de vue de Charles Rossett. Mais, sa description est, ici, loin d'être réaliste. Elle est plutôt fantasmatique comme le

¹⁸³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸⁴ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 165.

suggère la modalisation répétée du verbe « voir » par le semi-auxiliaire « croire ». Cette modalisation marque une sorte de glissement d'un voir effectif à un voir fantasmatique. Le désir de voir chez le narrateur se substitue, ici, à la vision elle-même. Par ailleurs, on relève l'emploi d'expressions signifiant la confusion telles que « de loin en loin » et « armées d'hommes » qui renforcent l'aspect allégorique et fantasmatique de la perception. L'écrivain souligne, de même, ce caractère imprécis et imagé de la vision de Charles Rosset en jouant explicitement sur la polysémie du mot « son », opérant ainsi une transition des taches de son, qui obsédaient la romancière quand elle était petite, aux poupées de son. On apprend ainsi que cette maladie désagrège les corps en « matière friable »; et que « les lépreux éclatent sous les coups comme sacs de poussière ».¹⁸⁶ La chair humaine perd sa consistance et surtout sa sensibilité. Or, comme le fait observer Madeleine Borgomano, c'est cette perte de sensibilité chez les lépreux qui traumatise et fascine les Blancs de Calcutta.¹⁸⁷ Nul doute que Marguerite Duras fait de la lèpre un motif idéologique et esthétique qui accentue l'intensité tragique de son œuvre. Interrogée par Xavière Gauthier sur ce double travail d'idéologisation et de symbolisation du motif, l'auteur déclare :

X. G. – [...] Tu disais aussi que la lèpre, c'était pas seulement la lèpre, c'était...

M. D. – C'est ça, oui la lèpre et tout son cortège derrière, la faim – j'ai su très, très jeune que la lèpre venait d'une mono-alimentation –, la famine, le colonialisme, l'errance des lépreux dans les forêts de la Chaîne de l'Éléphant, etc.¹⁸⁸

Dans l'œuvre durassienne, la lèpre incarne de façon concrète le tragique de la condition humaine : c'est l'image qui rend visible la douleur des Indes, le malheur intolérable de l'existence amplifié par l'injustice sociale et raciale de l'administration coloniale, comme le reconnaît Duras elle-même dans ces phrases : « C'est l'horreur même [...] C'est la concrétisation d'une horreur. C'est l'extrême pointe, on peut pas aller plus loin ».¹⁸⁹ L'écrivain confère au signifiant « lèpre » des signifiés symboliques qui désignent Calcutta comme le lieu de condensation et le point culminant du malheur tragique. Pourtant, cette maladie qui décompose les corps et confronte les personnages à la « vision quotidienne de l'absolu du mal » est, paradoxalement, souhaitée par certains

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 165 et 114.

¹⁸⁷ Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras, Une lecture des fantasmes*, op. cit., p. 73.

¹⁸⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 207.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 208-209.

héros durassiens comme Anne-Marie Stretter ou le vice-consul.¹⁹⁰ Ce que désirent ces deux personnages trop sensibles à la douleur absolue de cette Inde misérable, c'est en effet atteindre cet état d'insensibilité vécus par tous les lépreux ; état d'absence à soi et au monde dans lequel la souffrance se présente comme une sorte de délivrance désespérée et tragique.

Ainsi, l'écrivain exorcise la lèpre, ce souvenir d'enfance obsédant, grâce à un savant travail d'allégorisation et de stylisation. De réelle, la lèpre devient fictive pour dire la décomposition des corps durassiens dans un monde délabré et voué à une disparition fatale et tragique.

En outre, bien que le cadavre du personnage, dans l'œuvre de Duras, préserve son intégrité physique, il apparaît néanmoins comme un corps morcelé. Ainsi en est-il du corps de la mère dans *Un barrage contre le Pacifique* qui se réduit à une série de fragments distincts entre lesquels toute liaison semble avoir disparu : « Mais les yeux fermés étaient pleins d'une ombre violette, profonde comme de l'eau, la bouche fermée était fermée sur un silence qui donnait le vertige. Et plus que son visage, ses mains posées l'une sur l'autre étaient devenues des objets affreusement inutiles, qui clamaient l'inanité de l'ardeur qu'elle avait mise à vivre ».¹⁹¹ Les premières images du film *Hiroshima mon amour* (1960) exhibent une illustration audacieuse de ce thème du morcellement. La scénariste précise en effet dans le synopsis : « Ce couple de fortune, on ne le voit pas au début du film. Ni elle. Ni lui. On voit en leur lieu et place des corps mutilés – à hauteur de la tête et des hanches – remuants – en proie soit à l'amour, soit à l'agonie – et recouverts successivement des cendres, des rosées, de la mort atomique – et des sueurs de l'amour accompli »¹⁹².

En effet, cette décomposition qui détruit les personnages ne laisse pas la nature intacte. Les corps chétifs et squelettiques qui peuplent l'univers durassien évoluent dans un espace où règne le chaos. La désagrégation est conçue, chez Marguerite Duras, comme le résultat d'un déroulement qui s'attaque à l'univers lui-même et non comme un événement personnel et injuste. Les lieux durassiens semblent alors marqués par une lente érosion et animés par d'éternels mouvements, les condamnant à une perpétuelle

¹⁹⁰ Anne-Marie Stretter est, nous dit Duras, atteinte d'une « lèpre du cœur » (*India Song*, texte-théâtre-film, *op. cit.*, p. 34.) car elle ne supporte pas le spectacle de la douleur universelle et le vice-consul désire attraper la lèpre qui cesse d'être une phobie et devient, de façon paradoxale, une mal nécessaire. Il confie à l'épouse du consul d'Espagne : « La lèpre, je la désire au lieu d'en avoir peur » (*Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p. 131.)

¹⁹¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 359-360.

¹⁹² Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Ed. Gallimard, Paris, [1960], coll. « Folio », 1971, p. 9-10.

instabilité. Le fantasme de la décomposition des êtres et de l'espace est omniprésent dans les récits de notre écrivain et oriente sa vision du monde.

Mais, ce fantasme ne provient-il pas de l'une des grandes peurs collectives du XX^e siècle à savoir l'angoisse aiguë par la multiplication des mises en gardes scientifiques de voir la terre et les hommes qui l'habitent submergés par les déchets, les objets, envahis et emportés par des marées noires et des eaux polluées ?¹⁹³ L'homme moderne s'est laissé séduire par la facilité qu'offre le progrès scientifique et a inventé de plus en plus d'objets. Il pensait les posséder, mais c'est eux qui le possèdent. C'est là que réside, semble-t-il, le tragique de l'être moderne complètement dépassé par ses propres créations et incapable de les contrôler. En effet, les objets vont proliférer et prendre une vie plus ou moins autonome, jusqu'à envahir l'homme et l'engloutir. La multiplication des objets et des choses crée ainsi un double tragique : d'abord en tant qu'elle sépare l'homme de l'univers concret pour le livrer au flux de la consommation, ensuite en tant qu'elle l'enchaîne à la nécessité sociale de produire et de consommer toujours davantage. L'aliénation de l'homme moderne par les objets semble irrémédiable, aliénation d'autant plus tragique et pernicieuse que c'est l'homme lui-même qui se l'est inventée.

Certes, Marguerite Duras traduit cette angoisse collective et tragique propre au XX^e siècle, mais elle la met en scène de façon particulière en la nourrissant à partir de son propre fond fantasmatique individuel. En effet dans la plupart de ses textes, tout s'effrite et perd sa consistance d'élément solide et homogène. Dès lors, la terre n'est plus qu'un mélange curieux de boue et de vase. Dans sa *Lecture des fantasmes*, Madeleine Borgomano, faisant une étude sémantique du verbe « décomposer », écrit :

Loin des Tropiques, la terre n'est guère plus stable, décomposition d'un élément solide remplace la poussière. La mer bouge, envahit rythmiquement la terre, "noyant les marécages" sous les yeux de Lol [...] Partout la terre se décompose en boue, en vase : sous la pluie diluvienne qui se déverse sur la petite ville espagnole de Dix heures et demie du soir en été, le sol devient "une boue rouge" dans laquelle pataugent les enfants, et où, dans la nuit, tourne la ronde "des polices". Sous la pluie que déversent les arroseuses municipales, les rues de Calcutta se transforment aussi en cloaque.¹⁹⁴

La nature est, dans l'œuvre romanesque et cinématographique de Marguerite Duras, largement imprégnée par l'image de la désintégration. Cette dernière est cernée dans son intensité même et saisie souvent dans ses instants les plus fulgurants. Dans *Les Impudents*, les lieux où se déroule l'action dégagent « la forte odeur de la terre et de l'eau

¹⁹³ Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras, Une lecture des fantasmes*, op. cit., p. 67.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 64-65.

et celle des marécages où pourrissent déjà les déchets de l'été ». ¹⁹⁵ Il en est de même des lieux de *L'Amour* (1971), où la décomposition débouche sur une vision apocalyptique de S. Thala « empoisonnée » et inexorablement désagrégée par un « rongement incessant, très sourd » : « La ville, là-bas, est invisible, engluée dans ses excréments [...] L'enchaînement continu étale au soleil sa putréfaction générale ». ¹⁹⁶ La ville sombre ici dans le chaos et le monde perd sa qualité humaine.

L'univers durassien, tel qu'il se présente dans les œuvres et dans les films, est un univers dévasté, où « tout ne débouche que sur des apocalypses, des mondes en perdition, des ruines et des ravages » ¹⁹⁷ selon l'expression d'Alain Vircondelet, et où la maladie et le délabrement sont perçus toujours comme une atteinte à l'intégrité des personnages et des lieux. La décomposition est inhérente à l'espace qui la distille furtivement et se profile petit à petit comme un espace infernal.

2 - Un univers infernal

Le délabrement généralisé du monde est explicitement situé par Marguerite Duras dans un cadre spatio-temporel particulier. En effet, la romancière retient ses personnages dans un espace-temps confiné, qui se referme inexorablement sur eux, ne leur offre aucune issue et exacerbe par là même leur sentiment d'étouffement.

Duras inscrit, en réalité, ses protagonistes dans une temporalité figée, régie par l'éternel retour. L'œuvre entière semble hantée par des créatures tantôt désœuvrées, répétant invariablement les mêmes mouvements, tantôt pétrifiées et enlisées dans un statisme profond. Ainsi en va-t-il des personnages du premier roman *Les Impudents*. Dans cette œuvre, les habitants du village d'Uderan mènent une vie monotone, ponctuée par des activités répétitives et stériles :

Les paysans dinaient tôt. Ils mangeaient sans doute en un silence fait de lassitude et de paix. Bientôt ils se couchaient harassés de la fatigue de la journée écoulee et de celle plus épaisse et de celle plus épaisse et plus pesante dans laquelle imperceptiblement, s'engloutissait un peu plus chaque jour leur vie. ¹⁹⁸

¹⁹⁵ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 193.

¹⁹⁶ Marguerite Duras, *L'Amour*, Ed. Gallimard, Paris, [1971], coll. « Folio », 1992, p. 19.

¹⁹⁷ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 371.

¹⁹⁸ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 44.

L'usage fréquent des imparfaits à valeur itérative exprime une temporalité étale et une durée immuable et oppressante qui accable les êtres. L'existence dans ce village semble marquée par l'ennui, dans la mesure où rien ne vient perturber l'écoulement inexorable des jours qui succèdent les uns aux autres, toujours identiques. La même monotonie semble régenter le quotidien des personnages de *La Vie tranquille*. Ceux-ci sont en effet victimes d'une existence morne et vide, seulement rythmée par l'alternance cyclique des saisons qui ponctuent les activités agricoles :

Septembre est venu, les jours se faisaient et se défaisaient longs, courts [...] Les jours de septembre sont venus qui s'arrondissaient bien aux angles noirs du soir. Quand l'ombre venait, plus rien à faire aux champs et on rentrait...Toujours plus tôt, et l'on savait que ce serait toujours plus tôt jusqu'à la Noël. Trois mois...¹⁹⁹

Les ellipses traduites par les points de suspension ainsi que les anaphores signalent la domination prééminente et inéluctable du temps sur les êtres humains. Avec précision et régularité, il impose son cycle infernal à leur vie et à leurs actions. Les journées, les semaines se suivent, se ressemblent indéfiniment et rendent tangible le tragique d'une vie vide et dévorée par l'ennui.

De même, cette vision figée du temps se manifeste dans *Moderato cantabile*, où l'immobilisation événementielle va de pair avec la pétrification d'Anne Desbaresdes et de son enfant. Tous les deux sont dépourvus de parole et de mouvement. Les séquences descriptives qui leur sont relatives, sont chargées de structures verbales négatives et de sèmes propres au champ lexical de l'immobilité. On constate ainsi que, pendant la leçon de piano, « l'enfant resta immobile. Pas un cil de l'enfant ne bougea », tandis que sa mère, qui « ne peut pas chanter » « ne broncha pas » ou « se figea », en plaquant sur ses lèvres « un sourire fixe »²⁰⁰. L'aspect statique du temps durassien atteint, semble-t-il, son point culminant dans *L'Amour*, où tout concourt à traduire la paralysie, la claustration et l'enlèvement. On a l'impression, dans cette œuvre, que le personnage du voyageur n'est rien d'autre qu'une sorte de machine qui répète inconsciemment les mêmes mouvements. Cette impression est renforcée par l'usage constant de l'itératif et le recours systématique aux verbes préfixés en « re » :

Il marche, écrit Duras, il vient, il va, il revient, son parcours est assez long, toujours égal [...] Le pas reprend. Irrégulier, incertain, il reprend. Il s'arrête encore. Il reprend encore [...] Il prend du sable, il le verse sur son corps [...] Il en reprend, il recommence. Le sable

¹⁹⁹ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 86.

²⁰⁰ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 11-89.

s'écoule encore. Il en reprend encore, le verse encore [...] Les yeux s'ouvrent, ils regardent sans voir, sans reconnaître rien, puis ils se referment, ils retournent au noir.²⁰¹

Ici, on comprend que le voyageur tourne en rond, en proie à une temporalité cyclique qui se ferme comme un étau sur lui. Il est d'ailleurs décrit comme un « prisonnier fou »²⁰² par la narratrice.

En outre, Marguerite Duras accentue ce sentiment d'emprisonnement et de statisme temporel en imprimant à ses œuvres, qu'elles soient romanesques ou cinématographiques, une structure itérative. L'étude du schéma narratif et structurel d'un roman comme *Les petits chevaux de Tarquinia*, révèle en effet que l'écrivain organise son récit autour de la répétition. Celle-ci est devenue un mécanisme clef, destiné à exprimer une action qui s'enlise et un temps qui se fige dans une effrayante ataraxie. Les quatre chapitres de ce livre s'ouvrent et s'achèvent presque sur la même affirmation. Ainsi, la phrase suivante qui ouvre le premier chapitre : « Sara se leva tard [...] La chaleur était là, égale à elle-même », est reprise, à quelques différences près, pour le refermer : « La chaleur était si grande qu'on aurait pu croire qu'il allait pleuvoir sans tarder, peut-être dans l'après-midi. Elle s'endormit dans cet espoir ».²⁰³ La même phrase, les mêmes expressions se répercutent, également, en différents moments de l'œuvre, notamment à l'ouverture du troisième chapitre : « Le lendemain, la chaleur était toujours là, égale à elle-même » ainsi qu'à sa clôture : « La chaleur était si grande qu'on aurait pu croire qu'il allait pleuvoir sans tarder, peut-être dans l'après-midi. Elle s'endormit dans cet espoir ».²⁰⁴ Effet de ressassement qu'on décèle aussi dans *Le Square* (1955) dont les trois parties s'ouvrent sur la même séquence : « L'enfant arriva tranquillement du fond du square et se planta devant la jeune fille ».²⁰⁵

Le même procédé est à l'œuvre dans le film *Hiroshima mon amour*, à travers la réduplication lancinante d'une phrase telle que « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. »,²⁰⁶ ou encore dans le diptyque *India Song* (le film 1975)/*Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) grâce à la reprise continue de certaines images et au retour constant de la musique « India Song » qui ponctue, de bout en bout, le film. Ainsi, la répétition et la modulation de certains détails et de certaines situations où évoluent un nombre restreint

²⁰¹ Marguerite Duras, *L'Amour*, op. cit., p. 20.

²⁰² *Ibid.*, p.13.

²⁰³ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 7- 52.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 115-168.

²⁰⁵ Marguerite Duras, *Le Square*, Ed. Gallimard, Paris, 1955, p. 9, 81, 143.

²⁰⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 22.

de personnages sert à renforcer l'impression de monotonie et à rendre plus sensible l'écoulement irréversible et absurde du temps. Elle sert surtout à resserrer l'action dans le temps et dans l'espace et à favoriser l'émergence d'une nouvelle technique narrative caractérisée par un allègement considérable de la matière romanesque, l'importance accrue du dialogue qui assure, désormais, l'essentiel de la narration et la rigueur presque géométrique de l'intrigue.

Autre moyen privilégié par Marguerite Duras pour créer une atmosphère étouffante, le choix de lieux clos dans lesquels elle enferme ses personnages malades et désespérés. En effet, les récits durassiens se développent presque toujours dans un cadre spatial et géographique isolé qui suggère l'emprisonnement. Tel est le cas par exemple du domaine d'Uderan et de la propriété des Bugues, lieux fermés et retranchés du reste du monde qui abritent les actions des premières œuvres de Duras. On songe également à l'hôtel des *Chantiers* ainsi qu'à la maison de M. Andemas, perchée au sommet de la colline et entourée d'une forêt dense. L'intrigue des *Petits chevaux de Tarquinia* se situe, de même, dans un petit village italien étroitement délimité, d'un côté, par la montagne, et de l'autre, par la mer et l'estuaire de la Magra :

C'était un petit village au bord de la mer, de la vieille mer occidentale la plus fermée, la plus torride, la plus chargée d'histoires qui soit au monde [...] Trente maisons au pied de cette montagne, le long du fleuve, séparées du reste du pays par un chemin de terre de sept kilomètres de long qui s'arrêtaient là, au bord de la mer [...] C'était ce que disait aimer Ludi [...] que ça ne ressemble à rien, que ce soit si isolé et sans espoir d'être jamais agrandi à cause de la montagne [...] cette montagne qui était trop proche, asphyxiante.²⁰⁷

La disposition des lieux, dans cet extrait, nous laisse croire qu'il s'agit là d'une prison plutôt que d'un lieu de villégiature agréable et propice à la détente. En effet, les touristes présents dans ce petit village coincé entre la mer, le fleuve et la montagne apparaissent comme les victimes d'un enfermement volontaire. Ils sont détenus dans ce lieu infernal et condamnés à une attente interminable : attente de la baignade et de la fraîcheur qu'elle procure au milieu de cet enfer, attente constamment déçue de la pluie, attente toujours différée d'un événement nouveau qui viendrait rompre le statisme de plus en plus implacable qui s'est abattu à la fois sur les hommes et sur les objets. Cet état de passivité aliénante appelle, ici, le rapprochement avec la fameuse pièce intitulée *En attendant Godot* de Beckett. En effet, chez ce dernier comme chez Duras, la situation fondamentale est celle de l'attente. Le rapprochement avec l'œuvre de Beckett s'impose si l'on pense

²⁰⁷ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 8-9.

également au seul arbre de la plage durassienne presque mort et dont les branches sont toutes coupées. Cet arbre unique du village italien renvoie implicitement à celui qui représente le seul élément de décor d'*En attendant Godot*. Le lien que nous opérons ici avec le théâtre beckettien est d'autant plus légitime que la nouvelle technique romanesque privilégiée par Marguerite Duras la mène progressivement vers le théâtre.²⁰⁸ On est en présence de récits de plus en plus concentrés dans le temps (durée limitée) et l'espace (« lieux uniques, antichambres du théâtre »²⁰⁹ selon l'expression d'Arnaud Rykner) et dont l'action implique un petit nombre de personnages enfermés dans un huis-clos angoissant. Les vacances des rares estivants qui ont choisi la plage des *Petits chevaux de Tarquinia* se transforment en véritable cauchemar d'autant plus qu'ils sont soumis à une chaleur caniculaire qui les oblige à prendre conscience du « caractère normalement insoutenable de la condition humaine »,²¹⁰ à être plus sensible à la dimension dérisoire et tragique de l'existence réservée au commun des hommes.

Cette configuration géographique isolée et oppressante, qui constitue le cadre des *Petits chevaux de Tarquinia* et qui renvoie à l'espace clos de la tragédie classique, on la retrouve ultérieurement dans *Dix heures et demie du soir en été* (1960), à travers la petite ville espagnole dressée au beau milieu d'une campagne déserte et inondée par une pluie torrentielle : « La ville, écrit la romancière, est petite, elle tient dans deux hectares, elle est enfermée tout entière dans une forme irrégulière mais pleine, aux contours nets. Après elle, de quelque côté que l'on se tourne, une campagne s'étend, nue, dans une ondulation à peine sensible ».²¹¹ On constate que l'écrivain, encore une fois, concentre son action dans un temps limité : vingt-quatre heures et dans un seul lieu : la petite ville espagnole perdue au milieu d'une campagne isolée et totalement cernée par des policiers qui recherchent activement Rodrigo Paestra, l'auteur d'un double crime passionnel. Toutes les issues de la ville sont condamnées et les personnages sont voués à vivre un état de siège. Cette intrigue resserrée à la fois dans le temps et dans l'espace favorise

²⁰⁸ Nous considérons en effet que Marguerite Duras déploie dans ses quatre premiers romans : *Les Impudents*, *La Vie tranquille*, *Un barrage contre le Pacifique* et *Le Marin de Gibraltar* une écriture qui reste assez classique. Elle inaugure en revanche, à partir des *Petits chevaux de Tarquinia*, une nouvelle technique romanesque et imprime à son œuvre une évolution radicale. Nous allons étudier ce nouveau modèle romanesque et cette évolution majeure de l'écriture durassienne dans notre deuxième partie.

²⁰⁹ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute ~Pinget~ Duras*, Ed. José Corti, Paris, 1988, p. 142.

²¹⁰ Jean Pierrot, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 71.

²¹¹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, Ed. Gallimard, Paris, [1960], coll. « Folio », 1985, p. 25.

donc la dramatisation. Comme Jean Pierrot, nous serions alors tentés de rapprocher *Dix heures et demie du soir en été* de la tragédie classique :

Le resserrement de l'action dans la durée restreinte d'environ vingt-quatre heures, la concentration géographique dans l'espace limité de la petite ville contribuent efficacement à entretenir une dramatisation liée aux deux éléments parallèles de suspens ménagés par l'intrigue, dans son aspect policier et dans son aspect sentimental. Selon les règles de la tragédie classique, l'intervention de Maria, qui tente de sauver à la fois Rodrigo des mains de la police et son propre couple de la désagrégation pourtant sans doute inévitable constitue bien une péripétie sous sa forme la plus classique.²¹²

Cette concentration et tension dramatiques se retrouvent non seulement dans *Les Petits chevaux de Tarquinia* et dans *Dix heures et demie du soir en été*, mais aussi dans d'autres textes durassiens comme *Abahn Sabana David* où toute l'action se passe en une nuit et dans un lieu unique, une maison vide.

Certes, l'action se déroule le plus souvent dans un seul espace, strictement circonscrit, mais il arrive aussi que cette action se concentre en deux lieux, situés à quelque distance l'un de l'autre. C'est précisément le cas dans *Un barrage contre le Pacifique* où l'essentiel de l'intrigue se joue entre ces deux pôles de Kam, ville abritant le bungalow du trio familial, et de Ram dont la cantine sera le lieu de la première rencontre avec M. Jo. L'espace s'organise aussi, dans *Moderato cantabile* autour de la maison du boulevard de la Mer où habite Anne et le café du port, tandis que dans *L'Amour ou La femme du Gange* (1973) l'action se cristallise autour de l'hôtel, où réside le voyageur, et de ce lieu incertain, situé de l'autre côté de la rivière, où chaque soir va dormir la jeune femme. Ailleurs, dans *L'Amante anglaise*, Claire Lannes effectue indéfiniment des va-et-vient entre sa demeure et le viaduc alors que dans *Emily L.* (1987) les protagonistes reprennent inlassablement le même trajet qui les conduit des quais vers l'entrée du port. Sans doute peut-on voir dans ces espaces ouverts, qui condamnent pourtant les créatures durassiennes à parcourir les mêmes chemins, des avatars du labyrinthe dont le héros ne parvient pas à trouver la sortie et échapper donc au monstre qui le hante. Rappelons à cet égard que dans la tragédie grecque le chœur reproduisait, tout en psalmodiant et en dansant lentement, le cheminement du héros tragique dans le labyrinthe. Il s'agit là d'un rituel tragique et d'une danse sacrée pour symboliser la marche inexorable du personnage vers la mort.

Ainsi, l'évolution d'un lieu vers un autre est loin de sortir les personnages durassiens de leur claustration. Le déplacement décrit par la romancière se réduit à une

²¹² Jean Pierrot, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 138.

simple marche d'un endroit fermé à un autre encore plus fermé, reconduisant i le même protagoniste vers son espace initial. Par la configuration spatiale, Marguerite Duras réussit à tisser une sorte de toile d'araignée autour de ses créatures malades dont les déplacements sont toujours cycliques.

La représentation spatiale mise en relief dans *Le Vice-Consul* nous rappelle la même forme circulaire et le même enfermement. En effet, dans ce livre, la narratrice enferme les Blancs dans des endroits clos, toujours grillagés. À perte de vue, s'étendent des espaces constamment fermés, à l'instar du jardin de l'Ambassade de France à Calcutta : « [...] C'est un salon, [...] le grand piano noir est fermé, sur le porte-musique, il y a une partition également fermée, dont le titre illisible est *Indiana's Song*. Le cadenas de la grille est fermé à double tour, on ne peut pas pénétrer dans le jardin, s'approcher, on ne peut pas lire le titre de la partition [...] mais qui est donc le propriétaire de cette maison toujours fermée ? »²¹³ Les Blancs de la haute société vivant à Calcutta sont donc souvent confinés à l'intérieur de l'ambassade, tenus à l'écart des mendiants et des lépreux indiens et protégés par les grilles et les sentinelles présentes sur les lieux. Les Blancs ne quittent cet endroit clos et étouffant que pour regagner d'autres espaces encore plus fermés comme le *Prince of Wales* ou la résidence de France aux Îles. Pourtant, ce déplacement des personnages d'un cadre à un autre ne signale aucun élargissement de leur horizon et aucune ouverture au monde extérieur. Au contraire, il ne fait, là encore, que renforcer cette sensation d'enfermement de la société blanche, classe repliée sur elle-même, sur ses préjugés et sur son système de valeur.

Certes, l'espace fermé et quadrillé protège les personnages durassiens et neutralise les agressions du monde extérieur, mais il obstrue l'horizon, délimite l'action et se transforme en véritable piège pour ceux-là même qui l'ont installé. L'espace, dans l'œuvre de Marguerite Duras, s'organise, à notre sens, en cercles successifs et impénétrables, ne débouchant sur aucune communication ou rencontre entre les protagonistes des différentes sphères. Ainsi en est-il de Peter Morgan et du vice-consul, quittant tous les deux un lieu pour rejoindre un autre sans établir le moindre contact avec les mendiants, la bonzesse de Battambang ou les lépreux qui dorment tout au long du Gange :

Peter Morgan. Il s'arrête d'écrire. Il sort de sa chambre, traverse le parc de l'ambassade et va sur le boulevard qui longe le Gange [...] quitte vivement le boulevard [...] traverse les

²¹³ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Ed. Gallimard, Paris, [1965], coll. « L'imaginaire », 1977, p. 65.

jardins de l'ambassade de France, il revient vers la résidence de ses amis, les Stretter [...] Le vice-consul fait le trajet à pied, il longe le Gange pendant dix minutes, il dépasse les arbres à l'ombre desquels les lépreux hilares attendent. Il traverse les jardins de lauriers-roses et de palmes de l'ambassade : les bureaux du consulat forment un bâtiment enclos dans ce jardin.²¹⁴

Les structures narratives s'organisent dans cet exemple autour du sème de la marche et du déplacement. Pourtant, les verbes d'action employés : « sortir », « traverser », « aller » et longer » ne signalent aucune évolution vers une autre sphère. Au contraire, ils reconduisent les deux personnages vers leur espace initial sans qu'ils fréquentent ou même frôlent un seul membre d'un autre cercle. Duras insiste sur l'enferment de la population coloniale en utilisant l'expression « bâtiment clos ». Il s'agit là d'une population qui se maintient à l'écart de ces lépreux qui « attendent ». L'emploi intransitif du verbe « attendre » reflète justement l'attente stérile et inutile des lépreux qui n'ont plus rien à espérer et sont submergés par leur propre douleur. L'absence de complément qui viendrait expliquer ou objectiver leur attente traduit leur souffrance extrême et signifie leur mort dans un univers qui ne les intéresse plus. Par ailleurs, l'écrivain évoque leurs visages « hilares ». Le recours, par antiphrase, à l'adjectif « hilares » qui connote habituellement la joie de vivre ou encore le rire franc, revoie dans ce cas précis aux plaies ouvertes qui rongent les visages des lépreux et leur laissent des trous béants à la place des bouches. En outre, l'auteur accentue la laideur de ces lépreux en l'opposant à la beauté des « lauriers-roses » et des « palmes » du jardin de l'ambassade. Ainsi, l'espace indien est organisé en cercles dans lesquels évoluent des individus qui ne se rencontrent jamais et qui s'ignorent complètement.

D'une certaine manière, le Gange sert de frontière entre l'Occident et l'Orient. Ce fleuve sépare, dans l'imaginaire durassien, le cercle de la société occidentale et blanche de l'Inde coloniale, du cercle indigène et oriental de l'Inde colonisée. Marguerite Duras établit un lien entre l'espace compartimenté, carcéral des colonies et un monde infernal de morts et de survivants qui errent comme des âmes en peine, en instance de jugement. Dans ces conditions, la tentation est grande de qualifier l'espace durassien, peuplé de personnages prisonniers de sphères successives qui ne se fréquentent pas, d'espace dantesque. En réalité, l'organisation spatiale dans les textes de Duras, avec ses divers cercles composés par les îles et les zones attribuées à certaines classes sociales et raciales

²¹⁴ *Ibid.*, p. 29-30-34.

s'apparente à celle de L'Enfer dans *La Divine Comédie* de Dante.²¹⁵ Comme chez ce dernier, on retrouve dans le récit durassien le thème de la barque ou du passeur d'âmes. À maintes reprises, il est question de passage et de traversée d'un lieu à un autre et d'une rive à l'autre symbolisant ainsi l'entrée dans le royaume des morts : « Peter Morgan et Georges Crawn ont loué un canot et font une promenade en mer [...] C'est l'autre rive [...] Elle est arrivée en effet dans l'île – elle traverse presque chaque semaine pendant la mousson d'été, par la première chaloupe du ravitaillement [...] Un chant s'élève, tout à coup, assez loin, qui doit venir de l'autre rive de l'île ». ²¹⁶ Par ailleurs, le jardin, les demeures de l'ambassade et les maisons du personnel consulaire se présentent, dans *Le Vice-Consul*, comme une reconstitution de l'Enfer avec ses différents cercles, ainsi que l'atteste cet exemple :

C'est la première fois, écrit Duras, qu'il voit se lever le jour ici. Au loin, des palmes bleues. Le bord du Gange, les lépreux et des chiens emmêlés font l'enceinte première, large, la première de la ville. Les morts de faim sont plus loin, dans le grouillement dense du Nord, ils font la dernière enceinte. La lumière est crépusculaire, elle ne ressemble à aucune autre. Dans une peine infinie, unité par unité, la ville se réveille. Ce qu'on voit avant tout c'est l'enceinte première le long du Gange. Ils sont en rangs ou en cercles, sous les arbres, de loin en loin.²¹⁷

L'Inde subit, ici, une métaphorisation en s'apparentant à une représentation de l'Enfer avec ses cercles. Elle est l'incarnation du tragique de l'existence humaine. Celui-ci se manifeste à travers l'image révoltante des lépreux qui subissent une déchéance morale et physique extrêmes, puisqu'ils se confondent avec les chiens. Les hommes et les animaux partagent le même espace et finissent par ne plus faire qu'un. L'Inde semble, aux yeux de Marguerite Duras, le foyer du tragique et de l'absurde et la concrétisation extrême de l'horreur.

Dans *India Song*, Duras suggère encore une fois de faire le rapprochement avec les *Enfers* de Dante car on peut lire dans la troisième section de l'œuvre une autre allusion très nette aux cercles infernaux à travers la reprise de la même organisation spatiale et grâce à la réutilisation du sème « enceintes » :

Voix 4

Le jour.

²¹⁵ Dante Alighieri, *La Divine Comédie*. Traduction, introduction et notes de Alexandre Masseron, Ed. Albin Michel, Paris, [1950].

²¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 164-165.

La première enceinte est celle de la lèpre et des chiens. Ils sont au bord du Gange, sous les arbres. Sans plus de forces. Indolores.

Voix 3.

Les morts de faim ?

Voix 4

Plus loin dans la densité du Nord :

C'est la dernière enceinte [...]

Voix 4

Les usines. L'enceinte médiane.²¹⁸

Plusieurs autres allusions viennent renforcer, dans l'écriture d'*India Song*, cette dimension dantesque de l'univers durassien comme par exemple l'image du Gange, fleuve sacré, charriant des bûchers funéraires et exhalant des odeurs de crémation :

Puis, au-delà du jardin, dans le ciel, lueurs, soit

Du jour, soit d'un feu - d'un feu couleur de rouille.

Voix I

Ces lueurs...là ?

Voix 2

Les crématoires.

Voix I

On brûle les morts de la faim ?²¹⁹

Le spectacle du feu, les odeurs de cendres et la crémation suscitent dans l'esprit du lecteur des images relatives au passage de la vie à la mort et font ainsi de l'Inde du *Vice-Consul* et d'*India Song* le royaume symbolique des Enfers et des morts.

En outre, on peut évoquer la chaleur accablante qui écrase, de façon systématique, les personnages de Marguerite Duras et dont l'intensité et les conséquences néfastes rappellent les affres causées par les feux destructeurs de l'Enfer. De la ville espagnole de *Dix heures et demie du soir en été*, à la côte italienne des *Petits chevaux de Tarquinia* en passant par la place de la Paix dans *Hiroshima mon amour* et la Calcutta du *Vice-Consul*, la chaleur prend les traits d'un véritable fléau planétaire et d'un supplice insupportable.

²¹⁸ Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*, p. 113-115.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 124.

Elle est omniprésente, entraîne la fatigue, rend plus douloureusement perceptible la fuite du temps et exacerbe les tensions entre les personnages comme le souligne Jean Pierrot :

Ces êtres désaxés, déboussolés, arrachés à la routine de leur vie ordinaire que sont souvent les protagonistes du récit durassien, verront leur insatisfaction, leur mal de vivre, exaspérés par l'action invisible mais omniprésente de cette chaleur. Leur désir de changement, leur attente s'en trouveront multipliés. L'enfer en quoi se résume leur vie présente les conduira à désirer à tout prix une issue [...] à souhaiter un paroxysme. Alors les conflits latents entre les individus, en particulier à l'intérieur d'un couple, éclateront au grand jour. Tous appelleront de leurs vœux la tragédie.²²⁰

La chaleur se manifeste partout, chez Marguerite Duras, et liquéfie les objets ainsi que les êtres humains. Tout fond sous son action et se décompose ainsi qu'en témoigne cette assertion de Sara dans *Les petits chevaux de Tarquinia* : « Il n'y avait rien à faire, ici, les livres fondaient dans les mains. Et les histoires tombaient en pièces sous les coups sombres et silencieux des frelons à l'affût. Oui la chaleur lacérait le cœur ».²²¹ Rien n'échappe à cette chaleur infernale qui rend l'air brûlant, l'atmosphère irrespirable et ravage tout sur son passage, même « l'écriture dont elle est née », même « l'espace [...] où elle prend existence »²²² selon l'expression de Madeleine Borgomano.

Ainsi, c'est bien un univers carcéral, asphyxiant et grouillant de créatures malades et décomposées que Marguerite Duras met en scène. Il serait intéressant maintenant de voir si la maladie et la décomposition qui rongent les personnages et la nature, dans l'œuvre durassienne, atteignent également l'écriture et si la claustration se situe, en premier lieu, du côté de l'activité créatrice elle-même.

3 - « Une maladie de l'écrit »

Marguerite Duras a toujours manifesté un vif intérêt pour l'événement scriptural. En effet, la romancière s'est intéressée, très tôt, au travail sur l'écriture, cette dernière constituant pour elle la seule matière possible de la création littéraire. L'importance accordée à « l'aventure de l'écriture »²²³ selon la formule de Jean Ricardou, acquiert chez Duras une valeur existentielle. À l'instar de Proust ou de Michaux, seul l'acte d'écrire

²²⁰ Jean Pierrot, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 190.

²²¹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia, op. cit.*, p. 18.

²²² Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras, Une lecture des fantasmes, op. cit.*, p. 78.

²²³ Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Ed. du Seuil, « Tel Quel », Paris, 1971.

légitime et résume la vie de celle qui n'a pu trouver un sens à l'existence et à l'univers que dans la création littéraire. Il convient cependant de signaler que Marguerite Duras ne développe pas une poétique traditionnelle du romanesque. Au contraire, les récits durassiens s'emploient à échapper à cette poétique, élaborée par les Romantiques, selon laquelle l'écriture est un acte thérapeutique et cathartique. Dans son livre intitulé *Écrire*, la romancière nous éclaire sur l'idée qu'elle se fait de l'écrivain et de l'écriture en établissant un lien entre l'activité littéraire et la maladie : « On peut parler, affirme Duras, d'une maladie de l'écrit ». ²²⁴ À la maladie qui gangrène les corps des personnages durassiens, répond donc « la maladie de l'écrit ».

En réalité, l'écriture durassienne suit, mimétique, la dislocation des corps et la désintégration de la nature, comme si l'écrivain cherchait à infliger au corps textuel les mêmes blessures et morcellements qui affaiblissent les êtres et l'univers. Duras semble communiquer cette intensité de l'écriture-maladie à la faveur d'énoncés brisés et lacunaires et de bribes de phrases marquées d'hésitations, ponctuées de silences et toujours en attente d'un complément d'informations comme le montre cette phrase relevée dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* : « La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que Ø. » ou cette deuxième phrase : « Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, égorgé par Ø. » ²²⁵ ou encore cet autre exemple figurant dans *Moderato Cantabile* : « Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement que pour Ø. » ²²⁶ On peut déduire, à partir de ces citations, que le texte durassien se dissout en une multitude de phrases incomplètes. Selon certains critiques, la pratique scripturale de Marguerite Duras se distingue par la dislocation et le refus de la cohésion ou de la continuité. Ce démembrement imposé à la facture même des récits durassiens est étudié par Danielle Bajomée dont l'analyse corrobore le lien que nous avons déjà établi entre le morcellement des corps et celui des textes :

Cette écriture blessée, comme marquée dans sa chair, esquisse des analogies entre l'éparpillement des corps, leur démembrement/remembrement, et ces mêmes qualités appliquées, cette fois, au corps du texte. Le discours, en effet, bifurque, avance par tressaillements pour se dérober brutalement dans un reflux de la parole, dans failles et des béances répétées. Le rythme est coupé, la démarche haletante. Le texte se démantèle, se dissout en bribes jamais achevées, en une atomisation de la linéarité, dans le lacunaire [...]

²²⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, Roma, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, op. cit., p. 52.

²²⁵ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 14-132.

²²⁶ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 74.

Trancher, retrancher au texte, procéder par ellipses indécide le sens, le mue en sens flottant, libre, pluriel.²²⁷

Trop souvent la critique a voulu voir dans ce style disloqué et marqué par l'absence de liens logiques entre les phrases et le refus à la fois de la subordination et de la coordination, la marque d'une œuvre plurielle qui laisse flotter le sens et ouvre l'éventail des possibles ou encore la marque « d'une lente conquête sur l'incertain ».²²⁸ Nous y voyons pour notre part plutôt l'effet d'une évolution stylistique qui conduit Duras, petit à petit, à rompre avec les formes classiques du roman et à se diriger volontairement vers un dépouillement à la fois syntaxique et stylistique réduisant la phrase à sa maigreur. Ce dépouillement de l'écriture durassienne a à voir avec le tragique, puisque l'écrivain sera constamment tendu vers un langage pur et un sens qui se dérobe à l'infini. Le dénuement de l'écriture chez Marguerite Duras prend une dimension tragique car il condamne la romancière à écrire encore et toujours. Il favorise, chez elle, une quête d'un langage hors du langage et une volonté de dépasser les limites des mots. Dès lors, écrire apparaît comme un acte tragique puisqu'il voue l'auteur à l'inachevé et à l'impossible clôture du sens.

En effet, Duras s'emploie à débarrasser ses textes des ornements superflus et à aller « à l'os, au plus pauvre de la phrase ».²²⁹ S'éloignant progressivement du foisonnement qui caractérise ses premiers romans, qu'elle qualifie d'ailleurs de « bavards », Marguerite Duras engage son écriture sur la voie du dénuement, et ce à partir du *Square* et de *Moderato Cantabile*. Cette maigreur qui définit les récits de Duras ne passe pas inaperçue et retient l'attention de maints critiques notamment d'Hélène Cixous qui déclare :

Ce que Duras invente, c'est ce que j'appellerai : l'art de la pauvreté. Petit à petit, il y a un tel travail d'abandon des richesses, des monuments, au fur et à mesure qu'on avance dans son œuvre, et je crois qu'elle en est consciente, c'est-à-dire qu'elle dépouille de plus en plus, elle met de moins en moins de décor, d'ameublement, d'objets, et alors c'est tellement pauvre qu'à la fin quelque chose s'inscrit, reste, et puis ramasse, rassemble tout ce qui ne veut pas mourir.²³⁰

²²⁷ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 264.

²²⁸ Dominique Noguez, « La Gloire des mots », *L'Arc*, numéro consacré à Marguerite Duras, n° 98, 1985, p. 25.

²²⁹ Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, Roma, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, Ed. Gallimard, Paris, 1993, p. 15.

²³⁰ Hélène Cixous et Michel Foucault, « À propos de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°89, p. 9-10.

Écrire est un acte de suppression qui conserve juste l'essence et l'ossature même du récit. C'est justement ce qu'a fait la romancière lorsqu'elle a rédigé *La Maladie de la mort* (1982). En effet, Duras elle-même reconnaissait, lors d'un entretien avec Yann Andréa, cette sorte de dépouillement qu'elle a infligé à son texte : « J'ai mis deux mois à écrire *La Maladie de la mort*. Tout un travail a été fait pour réduire ce livre à sa maigreur, à ce qu'il n'était plus possible d'effacer ».²³¹ D'ailleurs, l'auteur recourt assez fréquemment à la métaphore organique pour évoquer l'acte d'écrire. On peut citer, entre autres, ce passage de *La Vie matérielle*, où Duras souligne la portée anatomique que revêt à ses yeux l'écriture :

Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue [...] Ce n'est pas le passage de l'être en puissance à l'être en acte dont parle Aristote. Ce n'est pas une traduction. Il ne s'agit pas du passage d'un état à un autre. Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu [...] On a devant soi une masse entre vie et mort qui est dans votre dépendance. J'ai eu souvent ce sentiment de confrontation entre ce qui était déjà là et ce qui allait être à la place de ça. Moi au milieu, j'arrache, je transporte la masse qui était là. Je la casse, c'est presque une question musculaire.²³²

Autant de verbes qui connotent la violence du morcellement et l'intensité de l'ablation que Duras fait subir au corps textuel. Brisée et trouée, l'écriture durassienne progresse de manière discontinue et hésitante. Elle cherche, tragiquement, à rejoindre l'essentiel et atteindre la perfection absolue. La romancière s'attache souvent à désarticuler, sinon totalement, du moins partiellement, le sens informatif privilégiant par conséquent une véritable poétique de la rupture et de la privation. Dès lors, le texte de Duras occulte non seulement des informations que les lecteurs jugent primordiales et qui demeurent ou dans le sous-entendu ou dans le flou, mais les protagonistes durassiens eux-mêmes suspendent leurs phrases et les laissent inachevées, déclenchant la frustration à la fois de leurs interlocuteurs et des lecteurs comme l'illustre cet exemple : « Elle dit : – Ce soir, il y a très peu de gens de passages à cause du vent froid sans doute et des événements – elle ne dit pas lesquels ».²³³ Par ailleurs, cette pauvreté est visible, au sein du récit à travers la multiplication d'énoncés privés de leur thème, voire de leur prédicat, dans une ellipse du sujet lui-même comme le montre l'exemple suivant :

²³¹ « Marguerite Duras : c'est fou c'que j'peux t'aimer », entretien avec Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier 1983.

²³² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 30-31.

²³³ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 102.

Puis de nouveau, Ø montre l'espace, Ø décrit l'espace entre les fauteuils alignés, Ø répète le geste, Ø attend, Ø ne dit rien.

Ø Marche, Ø parcourt l'espace, Ø le parcourt encore. Ø Se fige.²³⁴

Les tournures elliptiques privées de sujet, dans ce passage, indiquent que l'auteur ne se soucie pas d'établir des causalités, mais se contente de poser de brefs fragments descriptifs et des gestes quasi mécaniques qui paraissent sans liens les uns avec les autres. Cette absence de liaison se renforce d'œuvre en œuvre au point de devenir une caractéristique stylistique de l'écrivain. Interrogée, dans *Les Parleuses*, par Xavière Gauthier à propos de cet effacement Marguerite Duras déclare :

X. G. – Je pensais...sans articles. Dans *L'Amour* [...] un moment vous dites : "Ne sait pas être regardée." Il n'y a même plus de pronom personnel – c'est "elle" –, et puis c'est négatif : "Ne sait pas" et puis, "être regardée", c'est passif. Je me demandais s'il n'y avait pas une espèce de retrait, de reprise du sens grammatical habituel.

M. D. – Elle n'est pas consciente. C'est des blancs, si vous voulez, qui s'imposent. Ça se passe comme ça : je vous dis comment ça se passe, c'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe [...]

X. G. – Et quand vous dites "blancs", c'est aussi creux, ou manques ?

M. D. – Quelqu'un a dit le mot : anesthésie, des suppressions.²³⁵

Le texte durassien, dépouillé, accorde, précisément, une place de choix à la parataxe. Celle-ci semble être un procédé déterminant qui scande la phrase dans des fragments inachevés, favorisant ainsi l'émergence d'un rythme saccadé. L'écriture de Marguerite Duras refuse les marques explicites de liaison. Dominique Noguez, dans son article « *La Gloire des mots* » consacré à l'étude du style durassien, rend compte de ce refus de subordination en affirmant que Duras « ne subordonne pas ; à peine si elle coordonne : elle juxtapose. Écrivain de la parataxe ». Cette figure cultive la syncope du sens et la fragmentation linguistique et transforme le texte en un tissu de propositions indépendantes juxtaposées les unes aux autres qui ont pour finalité, toujours selon l'analyse de Noguez, « de retarder et même de dilater le temps de la lecture, comme pour le faire coïncider avec la durée supposée de ce qui est décrit – moment privilégié, prenant du coup l'éclat d'une épiphanie (au sens joycien), ou enlissement, stagnation ».²³⁶ Avec *L'Amour*, la fragmentation du récit est manifeste à travers des séquences hachées, sorte de segments qui se suivent dans un ordre, défiant toute causalité et logique comme le

²³⁴ Marguerite Duras, *L'Amour*, op. cit., p. 65-66.

²³⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 11-12.

²³⁶ Dominique Noguez, « La Gloire des mots », *L'Arc*, op. cit., p. 25.

montre le passage suivant : « Ø Se tient face à la mer. Visage blanc. Mais à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant ». ²³⁷ De même, sur le plan cinématographique, Marguerite Duras est soucieuse d'effacer toutes les phrases ou les images qui garantissent la cohésion du récit. C'est justement ce qu'elle s'attache à faire dans des films tels que *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* où les voix tantôt s'entremêlent tantôt alternent pour évoquer, de façon très morcelée et lacunaire, les histoires d'Anne-Marie Stretter, de la mendiante de Battambang et du vice-consul. Et nous nous rallions à Najet Limam-Tnani pour rappeler que « toute démarcation entre un récit et un autre, entre le présent et le passé est effacée, les différents niveaux narratifs qui composent le film s'interpénètrent, ce qui donne lieu de temps à autre à des flous sémantiques que la désynchronisation entre images et paroles ne dissipe pas mais condense et opacifie ». ²³⁸

En outre, le dénuement, véritable enjeu de l'écriture chez Marguerite Duras, est renforcé par l'organisation typographique du texte. Celle-ci se singularise par la présence de vides typographiques et de blancs textuels, plus ou moins considérables qui, dans certaines œuvres, se glissent entre les séquences et isolent les phrases les unes des autres. Ils métaphorisent, semble-t-il, l'angoisse tragique de l'écrivain, qui tout en aspirant au dénuement craint la disparition des mots et du sens. Les trous et les vides typographiques incarneraient la hantise de la page blanche, vouant ainsi l'écrivain au néant. Cette mise en page très peu fréquente dans les textes romanesques, adoptée initialement par Duras dans la transposition des découpages cinématographiques, afin de mettre en évidence les silences et délimiter les répliques des acteurs, est parfois appliquée au texte narratif lui-même. Aussi, dans certains écrits tel que *Les Mains négatives*, la disposition typographique apparaît-elle très aérée et le texte mutilé et menacé par de larges espaces blancs et vides :

L'homme seul dans la grotte a regardé
dans le bruit
dans le bruit de la mer
l'immensité des choses

²³⁷ Marguerite Duras, *L'Amour, op. cit.*, p. 12.

²³⁸ Najet Limam-Tnani, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*, Faculté des Sciences humaines et sociales, Tunis/Alif, Ed. de la Méditerranée, Tunis, 1996, p. 56.

Et il a crié

Toi qui es nommée toi qui es douée d'identité

Je t'aime.²³⁹

Le choix de cette mise en page qui disloque à son tour le texte est, de plus, renforcé par une ponctuation particulière où les points de suspensions se multiplient, creusent le blanc de la page, dérèglent le discours et instaurent la perte de sens. Autant de techniques de rupture, dont Michel de Certeau fait la synthèse :

Au niveau du récit, les narrateurs se mêlent en un quiproquo progressif (qui dit quoi ?) ; les modalisations (croire, pas savoir, sembler, pourrait) minent la crédibilité des affirmations et des jugements. Au niveau de l'histoire racontée, les noms propres se décharnent en initiales (LVS, AMS, HL...) ou se perdent dans la grisaille des noms communs (la femme), les verbes restent en suspens, sans complément ; l'usage de l'indéfini amollit les découpages sémantiques [...] La ponctuation même, tantôt nulle, tantôt proliférante crée des scansions étrangères aux règles du sens.²⁴⁰

Le moins que l'on puisse dire c'est que le texte durassien est dépouillé, en proie au manque et voué à la disparition. Par les plaies symboliques qu'elle inflige au corps de ses écrits, Marguerite Duras démontre qu'à aucun moment elle n'envisage l'acte d'écrire comme un acte cathartique. À l'inverse, il s'agit d'un « subissement traumatique », d'une expérience douloureuse au cours de laquelle elle risque sa vie et sa santé tant physique que mentale comme elle le confie à Viviane Forrester : « C'est pour ça, explique-t-elle, que j'écris de moins en moins. J'avais peur de ce que j'écrivais, comme si ça allait s'écrouler autour de moi. Les mots, à ce moment-là, deviennent dangereux, vraiment chargés presque physiquement de poison, de poudre... ils empoisonnent, oui ». ²⁴¹ De sorte qu'on pourrait, peut-être, dire que Duras suggère d'établir un lien entre le crime et l'écriture.

En effet, pour elle, il y a une analogie de posture entre l'écrivain qui arrache, dans un état inconscient l'écrit aux archives du moi et le criminel qui perpètre son crime, oublieux de lui-même et comme victime d'une sorte de transe. Le langage du crime et celui de l'écriture puisent, à cet égard, au même vocabulaire, jusqu'au sème de "meurtre", commis sur sa propre personne, que Duras emploie à maintes reprises pour désigner l'acte d'écrire. Parler du crime revient à parler de l'écriture. N'insiste-t-elle pas

²³⁹ Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, dans *Le Navire Night*, op. cit., p. 65.

²⁴⁰ Michel de Certeau, « On dit », dans *Écrire dit-elle*, Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (eds), Ed. Université de Bruxelles, 1985, p. 21.

²⁴¹ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*, Émission radiophonique par Viviane Forrester, « Les chemins de la connaissance : le discours intérieur », France Culture, mai 1974.

sur cette équivalence quasi absolue entre le meurtre de l'autre et celui de soi en affirmant que « chaque livre est un meurtre de l'auteur par lui-même »²⁴² et qu'il y a un déplacement physique du corps de l'écrivain vers le corps textuel : « le remplacement physique du moi par le livre ou par la mort. La solution de continuité livre ou Mort »²⁴³ ? Au creux de cette écriture souffrante, c'est toujours la douleur et l'épouvante de pénétrer, de manière quasi suicidaire, dans des zones obscures et dangereuses qu'elle ne cherche pas et dans lesquelles elle ne peut, paradoxalement, s'empêcher de s'aventurer chaque jour davantage. Rompant avec l'idée traditionnelle mettant en valeur la "mission sacrée de l'écrivain" et vantant les vertus salvatrices et rédemptrices de l'écriture, Marguerite Duras envisage la pratique scripturale comme un « labeur terrifiant »,²⁴⁴ et « une occupation tragique »²⁴⁵ minant à petit feu celui qui s'y consacre et convoquant sans cesse la mort. Julia Kristeva a perçu cette dimension lorsqu'elle indique dans *Soleil noir, dépression et mélancolie* que les textes durassiens font côtoyer la mort et qu'avec Duras le pouvoir cathartique de la littérature est presque mort :

[...] Sans valeur ni beauté autre que celle de la maladie elle-même prise au lieu de sa brisure essentielle, jamais, peut-être, art ne fut aussi peu cathartique. Il relève, sans doute et pour cela même, plus de la sorcellerie et de l'envoûtement que de la grâce et du pardon traditionnellement associés au génie artistique. Une sombre, et à la fois légère parce que distraite, complicité avec la maladie de la douleur et de la mort se dégage des textes durassiens.²⁴⁶

Ainsi, il semblerait que les récits durassiens se singularisent par une esthétique de la douleur, l'écrivain refusant toute visée cathartique pour développer à l'inverse une véritable fascination pour la mort.

B – La fascination pour la mort

Les textes durassiens semblent hantés par la mort dont l'ombre funeste plane sur les êtres et les lieux et dont l'action dévastatrice atteint l'écriture elle-même en y inscrivant

²⁴² Didier Eribon, « Marguerite Duras : "C'est fou c'que j'peux t'aimer", discussion entre Marguerite Duras et Yann Andréa », *Libération*, 4 janvier 1983, p. 22.

²⁴³ Jean Schuster, entretien publié dans *Archibras*, n°2, Le terrain vague, octobre 1967, p. 178.

²⁴⁴ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner*, op. cit., p. 43.

²⁴⁵ Marguerite Duras, *C'est tout*, Ed. P.O.L, Paris, 1995, p. 11.

²⁴⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Ed. Gallimard, Paris, 1987, p. 235-236.

la disparition. L'acte d'écrire chez Marguerite Duras coïncide avec le surgissement de la mort. Cette dernière devient ainsi la toile de fond du texte dans le même temps qu'elle est son foyer générateur. L'image dominante est celle du désastre et de l'anéantissement, où la mort contamine l'œuvre entière et s'y présente sous plusieurs formes. Partout se lit le tragique, la vanité de la condition humaine et le malheur de l'homme voué à un destin inexorable. Partout se dit l'obsession de la mort, que cette mort soit subie, souhaitée ou donnée volontairement.

1 - La mort : horizon de l'écrit

L'œuvre entière de Marguerite Duras semble se placer sous le signe du deuil. En effet, la peur de la mort, qui était quasiment absente dans la tragédie antique, le trépas n'était qu'un drame supplémentaire, apparaît fondamentale dans le tragique moderne de Marguerite Duras. Jean-Marie Domenach explique cette importance nouvelle par la dissolution de « l'image de la Cité » et par le « désir de jouissance individuel » qui finit par projeter « l'homme dans l'abstrait, le sépar[er] de sa mort ». ²⁴⁷ En réalité, ce qui intéresse Marguerite Duras ce n'est pas la mort elle-même, mais sa découverte. Car c'est là un instant proprement tragique où se déchaînent passion et désespoir. Les personnages se heurtent à une réalité qui les dépasse : ils ne naissent que pour mourir.

En effet, dans les écrits durassiens, la mort est non seulement tragique mais aussi absurde et inadmissible. Elle ne peut être évitée et figure le nouveau visage de la fatalité. C'est la condition humaine dans sa totalité qui est tragique et non le destin particulier de tel ou tel individu. La mort est cette entité angoissante et abstraite contre laquelle l'homme moderne vient se briser. En vérité, tous les textes de la romancière mettent en place une esthétique funèbre et portent les stigmates de la désolation et de la perte.

Dans *Moderato Cantabile* et *Le Vice-Consul*, les personnages baignent dans un climat hostile où tout leur rappelle la fin imminente. En effet, les signes de la mort sont perceptibles à travers les indications météorologiques. Selon Anne Desbaresdes, le spectre de la mort se dessine dans les orages et les vents qui s'abattent sur la ville où elle habite, faisant d'elle un endroit infernal et menaçant aussi bien pour les hommes que pour les animaux : « Tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve

²⁴⁷ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 221.

crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irai »²⁴⁸. On a l'impression, ici, qu'il y a une sorte d'équivalence entre le cri et la mort. L'échange qui s'établit entre eux et les rapports de substitution qui les lient laissent croire que le cri n'est rien d'autre que le présage de la mort. Les mauvaises conditions climatiques font de la nature un véritable univers sonore où les cris, les gémissements et les hurlements se conjuguent et se relaient sans cesse pour créer une atmosphère lugubre, prélude d'une fin tragique.

Par ailleurs, la mort est métaphorisée par le hêtre pourpre d'Amérique. Celui-ci se présente comme une métonymie de la mort car il renferme depuis longtemps les cadavres de plusieurs femmes, à tel point que lui-même « ne grandit plus »²⁴⁹ depuis des ans. Cet arrêt dans sa croissance et la volonté d'Anne Desbaresdes de l'abattre le dotent d'une dimension mortifère. La mort se manifeste également dans la lente désagrégation des corps morcelés et des cadavres qui jonchent l'univers durassien. Nombreuses sont les situations ou les expressions funèbres qui marquent les récits : enfants morts de faim, jeune homme qui se suicide en se jetant dans la mer, cadavre de femme assassinée et jeune démineur au corps déchiqueté. Ainsi la mort apparaît partout chez Marguerite Duras autant dans l'espace que chez les personnages eux-mêmes.

De même, les signes de la mort se lisent dans la netteté des lieux dans lesquels évoluent les créatures durassiennes. En effet, pour exprimer la fin morbide qui guette ses personnages, Marguerite Duras les place dans des endroits qui reflètent une propreté et une transparence inquiétantes. Dans l'imaginaire durassien la netteté et l'ordre impliquent invariablement la fin morbide comme le laisse entendre ce passage de *Lol V. Stein* : « Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour de Lol, de la perfection ».²⁵⁰ L'organisation et la propreté méticuleuse qui prédominent dans la demeure de Lol, cette figure plus morte que vivante et cette « dormeuse debout », intrigue son mari : « cet ordre immuable devait frapper Jean Bedford » et suscite l'interrogation du narrateur : « n'était-il pas inévitable

²⁴⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p.79-80.

²⁴⁹ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, op. cit., p. 43.

²⁵⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 33.

que parfois Jean Bedford y ait peur ? »²⁵¹ L'obsession de l'ordre et de la propreté inspire l'angoisse car elle est toujours chargée d'une dimension funèbre et préfigure un malheur implacable. Le personnage principal de *L'Homme atlantique* n'avait-il pas tout rangé et mis en ordre comme pour dire l'approche de sa mort : « J'avais balayé la maison, j'avais tout nettoyé comme avant mes funérailles. Tout était net de vie, exempt, vidé de signes » ;²⁵² et Claire Lannes, l'héroïne de *L'Amante anglaise* qui a tué sa cousine, n'était-elle pas une personne maniaque et obsédée par l'ordre ?

Cette menace de la mort qui se manifeste à travers les décors, Marguerite Duras la déploie aussi au cinéma. Dans le film *India Song*, la pensée de la mort est étroitement liée à l'existence ontologique du néant et se traduit en grande partie dans la gestuelle des acteurs ainsi que dans la configuration spatiale. La pénombre dans laquelle sont plongées les images initiales du film, les couchers de soleil, le vide et le délabrement des lieux qui défilent sur l'écran sont présentés par la cinéaste comme des manifestations du trépas : « La mort est partout dans *India Song*. Partout, dans le soleil qui se couche, dans la lumière, c'est toujours le soir, toujours la nuit, dans les formes, dans la réception qui est complètement moribonde ». ²⁵³ L'encensoir d'où s'élèvent les volutes de fumées, la photo de la défunte qui gît sur le piano et le vase contenant des fleurs immuables s'exhibent en plein centre de l'écran et s'organisent comme une sorte d'autel « à la mémoire d'Anne-Marie Stretter ». ²⁵⁴ Les positions horizontales des acteurs, la fixité des images, la séparation fréquente entre les corps et les objets et la lenteur des mouvements renvoient tous, d'une manière ou d'une autre, à l'absence, au vide et créent un univers oppressant et entièrement investi par la mort.

Dans ses œuvres romanesques ainsi que dans ses productions cinématographiques, le regard de Marguerite Duras célèbre la mort et s'ouvre sur la disparition comme en témoigne cet extrait où la narratrice fait la description d'un jeune aviateur anglais mort au combat : « Le plus difficile à supporter c'est le visage détruit, la peau, les yeux arrachés. Les yeux vidés de la vue, sans plus de regard. Fixes. Tournés vers plus rien », ²⁵⁵ et cet autre exemple où elle évoque Emily L. : « Elle, la femme du Captain. Elle regarde le sol. Son corps caché est devenu visible. Il est visible qu'il est mortel [...] La

²⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁵² Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Ed. de Minuit, Paris, 1982, p. 17.

²⁵³ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 78.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁵⁵ Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, *Roma*, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, *op. cit.*, p. 42.

mort est à nu sous les robes, sous la peau, sous les yeux aussi, sous leur regard farouche et pur ».²⁵⁶ Ces lignes sont révélatrices de l'omniprésence de la mort dans l'imaginaire durassien. Une mort qui est l'absurde même en ce qu'elle ramène au néant. Absence de signification et de l'être, la mort n'est rien. Mais que dévoile cette omniprésence du trépas, si ce n'est la vision tragique que l'écrivain s'est forgée de la condition humaine ? S'agit-il de conjurer la peur du néant ontologique et d'exorciser l'angoisse de la mort, en la transférant dans la littérature et dans le cinéma ou simplement de nous confronter à l'indicible et nous obliger « à regarder la mort en face »²⁵⁷ selon l'expression de Stéphane Patrice ?

Le regard de Marguerite Duras s'ouvre sur le néant et débouche sur la mort. À l'instar des photographes, désignés par Roland Barthes comme étant des « agents de morts », la romancière tisse des liens étroits entre la photographie et le trépas. C'est ce que souligne le « ça a été »²⁵⁸ barthésien et ce que confirme l'œuvre durassienne. Tel est le cas de la photographie d'Anne-Marie Stretter posée sur le piano et entourée de roses et d'encens. Il en va de même aussi pour les photos représentant la jeune femme dans *Le Navire Night*. Ces photos étaient données par la lingère au jeune homme des Gobelins, images déjà happées par l'effacement, quasi méconnaissables et qu'il est, de plus, obligé de rendre pour que l'histoire d'amour avec F. puisse se poursuivre. Duras confère, en outre, la même dimension moribonde à la photographie de la mère dans *L'Amant* :

Quand elle était vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe [...] Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait [...] Ce n'est pas que la vieillesse se ressemble, c'est que les portraits étaient retouchés [...] Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis [...] Ils avaient tous le même air que je reconnaîtrais encore entre tous. Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé.²⁵⁹

Ce passage illustre la valeur funéraire de la photographie en la rapprochant du rituel « indigène » et en faisant d'elle une sorte de relique et de mémorial. L'image photographique perd sa portée documentaire au profit d'une portée beaucoup plus symbolique et forte qui consiste à préfigurer le destin lugubre de la mère et confirmer les élans mortifères qui l'animent et dont nous avons déjà analysé l'intensité.

²⁵⁶ Marguerite Duras, *Emily L.*, Ed. de Minuit, Paris, 1987, p. 32.

²⁵⁷ Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, Ed. P.U.F, Paris, 2003, p. 7.

²⁵⁸ Roland Barthes, *La Chambre Claire, Cahiers du Cinéma*, Ed. Gallimard, Seuil, 1980, P. 144.

²⁵⁹ Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 118-119.

Par ailleurs, l'acte photographique met en relief le pouvoir d'uniformité qu'exerce la mort sur les êtres. En effet, elle annihile l'identité de l'être humain et le plonge dans l'anonymat. C'est par exemple le cas d'Anne-Marie Stretter qui disparaît sans laisser de trace et dont le nom même devient illisible sur la pierre tombale ainsi qu'en témoignent les voix 1 et 2 d'*India Song* :

Voix 1 : Ses yeux crevés de lumière, morts.

Voix 2 : Oui. Sous la pierre, là-bas [...]

Voix 2 : Calcutta : elle meurt [...]

Voix 1 : Anne-Marie Stretter écrit sur la tombe ?

Voix 2 : Anna Maria Guardi. Effacé. Sa tombe de cimetière anglais.²⁶⁰

C'est dans ce processus de néantification des êtres humains que réside l'originalité de l'œuvre durassienne. Contrairement à la tragédie classique qui faisait des êtres des héros, le tragique moderne de Marguerite Duras précipite les individus dans le néant, comme s'ils n'avaient jamais existé.

Il en va de même aussi pour le jeune aviateur anglais à propos duquel Duras affirme : « Ici, on est très loin de l'identité. C'est une mort, une mort de vingt ans [...] Le nom ce n'est plus la peine : c'était un enfant [...] La mort de n'importe qui c'est la mort entière. N'importe qui c'est tout le monde ».²⁶¹ L'idée selon laquelle la mort détruit la spécificité de l'individu, le fait disparaître dans l'indistinction et le plonge dans la masse du groupe revient de manière plus explicite lorsque la romancière évoque la mort de son frère :

Mon petit frère [...] Il était mort, lui, sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune [...] Et c'est une chose si terrible à penser [...] dont on ne sait pas [...] à quel point. Ce n'est pas le mélange des corps [...] c'est la disparition de ce corps dans la masse des autres corps. C'est le sien, son corps à lui, jeté dans la fosse des morts, sans un mot, sans une parole [...] Pour que ça devienne un événement tellement personnel, cette mort du jeune aviateur anglais, il y a plus que ce que je crois, moi. Je ne saurai jamais quoi. On ne saura jamais. Personne.²⁶²

Même si Marguerite Duras nous met au défi de trouver une explication justifiant l'analogie qu'elle établit ici entre la mort d'un étranger : W. J. Cliffe, le jeune aviateur anglais et celle de son petit frère mort pendant la guerre du Japon, en multipliant les

²⁶⁰ Marguerite Duras, *India Song*, texte-théâtre-film, *op. cit.*, p. 32-44.

²⁶¹ Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais, Roma, Le Nombre pur, L'Exposition de la peinture*, *op. cit.*, p. 78.

²⁶² *Ibid.*, p. 74-75.

structures négatives : « Je ne saurai jamais quoi. On ne saura jamais. Personne », on ne peut s'empêcher de penser qu'il en va ici de l'intolérable de l'anonymat. En effet, grâce à l'écriture, l'auteur opère une sorte de fusion entre le jeune aviateur et son frère, tous deux morts et enterrés loin de leurs familles. Mais, à la différence du jeune soldat auquel tout un village français a su rendre hommage en lui offrant une sépulture et puis des fleurs pour garnir la tombe édifiée à l'endroit de sa chute, le petit frère de l'écrivain n'a pas eu une sépulture et un enterrement personnel qui lui aurait rendu un peu de son identité unique. Ainsi, on peut saisir l'ampleur de la douleur provoquée par le trépas de ce frère. Sa mort est d'autant plus douloureuse et insupportable qu'elle se passe dans l'anonymat et l'indifférence puisque tel un animal il a été « jeté » dans une « fosse commune ».

La mort apparaît comme un leitmotiv dans l'œuvre durassienne car rien ni personne ne peut lui échapper et parce qu'aucun recours n'est plus possible pour contrer son pouvoir moribond. Lorsque la mort naturelle déploie son action dévastatrice, elle sape tout sur son passage et frappe de nullité toutes les actions. C'est ce que laisse entendre cette phrase proférée par la mère dans *Un barrage contre le Pacifique* : « J'ai froid. Mais ne faites rien pour moi, rien ne servirait plus à rien, je suis trop vieille désormais, c'est le sang qui ne circule plus ». ²⁶³ L'aspect particulièrement destructeur de la mort atteint son apogée, chez l'écrivain, lorsque le début d'une vie correspond en même temps à sa fin. Nombreux sont en effet les livres de Duras où il est question d'enfants mort-nés. Ce qui est frappant dans ces romans, c'est l'aura tragique qui entoure un tel événement et le désespoir qui s'empare des mères suite à leurs accouchements malheureux. À l'instar de Claire Cérasi, ce qui nous interpelle, « c'est ce paradoxe de la mort présente au moment où on croit la nier en donnant la vie ». ²⁶⁴ Il semblerait, qu'à travers la récurrence de ces accouchements moribonds, Marguerite Duras exprime le tragique de l'être humain qui naît non pas à la vie, mais à la mort. Elle essaye de traduire la détresse de l'homme confronté à une fin certaine et obligé, en même temps, d'admettre cette mort et de l'accepter. La meilleure illustration de cette détresse humaine ce sont ces propos que Duras attribue au vieil épicier veuf des *Petits chevaux de Tarquinia* : « Oui, dit l'épicier [parlant de sa femme]. On l'a trouvée morte sur le comptoir. La mort, c'est toujours un malheur, toujours, même après la pire des vies qu'on a pu faire ensemble ». ²⁶⁵ Nul doute

²⁶³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 187.

²⁶⁴ Claire Cérasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Ed. Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1993, p.142.

²⁶⁵ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 39.

que les personnages durassiens refusent d'admettre la fin de leur existence et que la perspective de la disparition de tout être les conduit à envisager la fin de leur propre vie.

Dès lors, toute mort, même la mort d'une simple mouche est vécue comme un événement individuel et suscite la terreur par son caractère impersonnel. À cet égard, l'agonie de la mouche, sa lente et malheureuse venue à la mort est une histoire qui revient souvent dans l'imaginaire durassien. Pour l'écrivain, cette agonie devient une image absolue pour traduire la mort de tout être. Du statut de simple insecte, la mouche passe à celui de métaphore qui traverse l'écriture durassienne d'*Aurélia Steiner*, aux *Lieux de Marguerite Duras* en passant par *Écrire*. Minutieusement, la romancière note l'agonie puis l'heure exacte de la mort de l'insecte car ce spectacle révèle, de manière saisissante, le regard fasciné qu'elle porte sur la mort, et lui permet surtout de rendre présent ce qui disparaît définitivement :

Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur, ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d'un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité.²⁶⁶

La répétition de certains mots et le recours à la parataxe laissent croire que la présence matérielle de la mouche cède progressivement la place à la présence d'un affect. Ces procédés suggèrent, également, la difficulté qu'éprouve la romancière à penser et à dire l'avènement de la mort et de l'innommable. De même, ils montrent que la pensée durassienne reste réfractaire à l'idée de la mort. Cette attitude de refus que Duras adopte face au trépas appelle ici le rapprochement avec la réflexion développée par Jean-Marie Domenach dans son livre intitulé *Le Retour du tragique*. En effet, l'écriture durassienne nous confronte souvent à la pensée de la mort, ce que Jean-Marie Domenach présente plutôt comme un avantage dont tire profit toute œuvre tragique : « L'avantage c'est que le plus grand nombre soit mis ainsi, comme le héros tragique, au contact des grandes forces cosmiques, au défi de la mort et de tout ce qui écrase ».²⁶⁷ Lorsque les personnages de Duras affrontent la mort, à l'image des héros mis en scène dans la tragédie classique, ils gagnent en valeur et en grandeur d'âme, sans pour autant se proclamer comme les partisans du nihilisme.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁷ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, *op. cit.*, p.223.

En réalité, nous serions tentés de dire, à la suite de Domenach, que « le nihilisme, nous l'accompagnons tant qu'il ne se théorise pas, car il n'y a rien de plus affreux que ce moment hystérique où la raison adhère à la mort ou la justifie ». ²⁶⁸ Or il importe de préciser ici que si les créatures durassiennes sont fascinées par la mort, c'est avant tout parce qu'elles ne peuvent l'admettre, l'accepter et encore moins la justifier. C'est en tout cas ainsi que nous comprenons leur désir de mettre fin à leur calvaire : la difficulté à concevoir et à admettre cet irreprésentable qu'est la mort les pousse à s'interroger sur la signification réelle de la vie et son utilité au point que certains d'entre eux aspirent à la mort et trouvent un certain apaisement à l'idée de disparaître. Cependant, ce soulagement n'est que l'expression d'un profond désarroi et le recours ultime et malheureux d'un être révolté par le tragique. Dès lors, le personnage durassien lutte non seulement contre le tragique de l'existence, mais également contre son instinct nihiliste qui l'attire constamment vers le néant.

En effet, conscients de la vanité de leur action et de leur existence, les protagonistes durassiens manifestent leur envie de mourir, seul moyen d'en finir avec la hantise de la mort qui les taraude. Tel est le cas par exemple de Rodrigo Paestra, l'auteur d'un crime passionnel, qui ne veut plus vivre après la mort de sa compagne : « Le suicide de Rodrigo Paestra dans les blés, au petit matin était prévisible [...] la présence de cette arme dans sa poche qui le gênait pour s'allonger, pour s'endormir, le fait se souvenir de cette aubaine, oubliée distraitemment jusque-là, la mort ». ²⁶⁹ La volonté de mourir s'exprime, de même, chez la figure emblématique d'Anne-Marie Stretter et la conduit au suicide. Incapable de supporter le vide de son existence dorée, confrontée au spectacle insoutenable de la misère à Calcutta et trop sensible pour ignorer cette misère extrême, Anne-Marie Stretter se laisse mourir, assimilant et portant en elle le désespoir du monde. Elle est, nous dit Duras, comme terrassée par « cette vision quotidienne, l'absolu du malheur, la lèpre [...] elle traverse ça, elle voit et en meurt, la lèpre...Elle est atteinte de la lèpre du cœur ». ²⁷⁰ La mort est apparue comme le seul recours possible pour cette femme touchée par sa réalité et trop consciente de la douleur d'exister. Contrairement aux autres, Anne-Marie Stretter a choisi de défier ce tragique qui domine son existence sans lutter, parler, aimer ou sans écrire. Selon Marguerite Duras, son héroïne fait partie d'une

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 296.

²⁶⁹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 141.

²⁷⁰ *La Couleur des mots*, Entretiens avec Dominique Noguez, de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, vidéo BVU-PAL, 1984, 63mn.

catégorie minoritaire de personnes qui ont le courage de penser qu'aucune occupation ne justifie la vie et osent se donner la mort. Interrogée sur la portée du geste de son personnage, lors d'une série de conférences à Montréal, Marguerite Duras met l'accent sur « la puissance du refus que représente sa mort » :

J'ai dit que si je pouvais ne rien faire, je ne ferai rien. C'est par ce que je ne pouvais pas ne rien faire que j'écris et que je fais du cinéma. C'est une occupation du temps. Ce n'est pas une justification profonde. Et la justification, elle serait peut-être de se tuer, tout simplement, d'oser affronter cette vacance, cette absurdité phénoménale qu'est l'existence, comme ça, tout seul, sans rien, sans rien faire, sans rien aimer [...] Anne-Marie Stretter ne supporte pas l'Inde. C'est une femme qui ne supporte rien et qui n'écrit pas. Elle ne peut se battre qu'avec sa propre vie. Au lieu d'écrire, elle se tue. C'est pareil.²⁷¹

Vivre sans objectifs et sans justification, c'est refuser de mener une existence sclérosée et végétative. Et l'on rejoint l'analyse que Jean-Marie Domenach développe à propos de l'œuvre de Samuel Beckett et qui, à notre sens, pourrait servir de discours d'escorte s'appliquer à l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, dans son étude, Domenach affirme que « ce n'est pas la mort qui fige le destin mais la vie : naître c'est arriver chez les morts [...] Beckett étale la logique de l'absurde : ce n'est pas de mourir que nous devons incriminer les dieux, mais de vivre ».²⁷² Ces propos éclairent la pensée durassienne. En effet, Marguerite Duras a probablement lu les œuvres de Beckett, dont il n'est pas difficile de cerner l'influence dans ses propres productions. Chez Duras comme chez Beckett, le sentiment de déréliction, engendré par une conscience aiguë de la souffrance d'exister, est si intense qu'il en devient intolérable. Mais il est important de préciser que contrairement aux personnages beckettien, jugés comme morts dès leur naissance et privés à la fois de la vie et de la mort, ceux de Marguerite Duras conservent le pouvoir de se donner la mort quand ils le veulent. Certains critiques de l'œuvre durassienne, comme Alain Vircondelet, interprètent cette envie de se tuer qui prédomine chez les créatures de Duras comme étant un « inévitable appel de l'ailleurs », un « goût d'en allée [...] de pas à sa place ».²⁷³ Quant à nous, nous pensons que cette pulsion de mort et cette fascination pour le néant qui s'inscrit au cœur de l'œuvre durassienne se rapproche considérablement du "non" philosophique de Hegel dont Marguerite Duras connaît bien les concepts.

²⁷¹ *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Ed. Spirale, Québec, 1981, p. 68.

²⁷² Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 261.

²⁷³ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 60.

En effet, les personnages durassiens se révoltent contre une mort qui, de leur vivant, les transforme déjà en épave et fait d'eux des fantômes. Il s'agit là d'une mort différente de la mort clinique qu'on connaît, c'est une sorte de mort qui, selon Duras, n'est pas « une mort matérielle mais une mort morte, privée de douleur, de descendance, d'enfance, d'amour ». ²⁷⁴ Elle se manifeste chez des individus "vivant-morts" incapables d'éprouver la moindre émotion et insensibles à la douleur comme à la joie. Elle atteint plusieurs êtres durassiens tel que le grand frère de *L'Amant* dont l'absence de compassion et la mort sont évoquées ainsi : « Quand il meurt c'est un jour morne. Je crois, de printemps, d'avril. On me téléphone. Rien, on ne dit rien d'autre, il a été trouvé mort, par terre, dans sa chambre. La mort était en avance sur la fin de son histoire. De son vivant c'était déjà fait, c'était trop tard pour qu'il meure, c'était fait depuis la mort du petit frère. Les mots subjuguants : tout est consommé ». ²⁷⁵ Cette forme particulière de mort qui détruit toute sensation chez l'être humain, on la décèle également chez le vice-consul dont l'air imperturbable et glacial retient l'attention des voix dans *Le Vice-Consul* : « On voit mal ses yeux, son visage n'est pas expressif. Il est un peu mort le vice-consul de Lahore...vous ne trouvez pas qu'il est un peu mort ? ». ²⁷⁶ L'incapacité d'aimer et l'indifférence face à la souffrance, tels sont les traits caractéristiques des "vivant-morts" qui hantent l'univers durassien et retiennent l'attention de Mieke Bal. Celle-ci s'attache en effet à l'analyse de l'expression : « la mort dans une vie en cours et qui ne vous rejoindrait jamais », ²⁷⁷ employée par le vice-consul à propos de la mendiante. Dans son étude, Mieke Bal pense que cette expression s'applique au monde mort dans lequel évoluent la mendiante indienne et les lépreux de Calcutta. La misère de ces individus est tellement grande et leur malheur est tellement infini qu'ils débouchent sur une sorte d'immunité et d'indifférence. La mendiante qui part en lambeaux, se laisse gangrener par son enfant et devient muette et folle ne meurt pas tout à fait ; elle est obligée de mener une existence qui n'en est pas une. Elle est vouée justement à vivre cette « mort dans une vie en cours mais qui ne vous rejoindrait jamais ». La mendiante de Battambang est désormais « trop morte » déjà pour être touchée par le malheur ou la lèpre. Ce que dit ici Mieke Bal ²⁷⁸ à propos de la folle et des autres personnages du *Vice-*

²⁷⁴ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, Ed. P.O.L, Paris, 1992, p. 121.

²⁷⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 99.

²⁷⁶ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p.100.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁷⁸ Mieke Bal, *Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans moderne*, Ed. Klincksiek, Paris, 1977, p. 80-81.

Consul confirme exactement notre interprétation de cette « mort dans une vie en cours » comme étant une incapacité à compatir avec l'Autre.

En somme, la mort règne sur toutes les œuvres durassiennes et révèle la pensée tragique de Marguerite Duras. Tantôt subie, tantôt désirée, la mort s'immisce partout, détruit toute forme de vie et rend sensible la vanité de l'action humaine.

2- Vanité de l'existence humaine

La pensée obsédante de la mort chez Marguerite Duras se double d'une réflexion sur la signification de la vie et la vanité de l'existence humaine. En réalité, comme nous voudrions le montrer, le monde durassien est « surplombé par l'avoir été...et le jamais plus »²⁷⁹ selon la formule de Danielle Bajomée.

En effet, les textes de Marguerite Duras relèvent tous d'une conception discontinue du temps. Bien plus, il semble que les manifestations de la vie sont toujours saisies par rapport à la mort envisagée comme terme fatal et que la vie en cours ne fait que différer. Ainsi, dans *La Vie tranquille*, la narratrice porte un regard synchronique sur son existence, regard qui surgit de la mort comme si elle avait déjà disparu et procédait à une sorte de bilan de sa vie écoulée :

Voici l'aurore, la nuit craque de tous les côtés. On la croyait éternelle. On aurait dû dormir. Puisque voici un nouveau, un immense jour jusqu'à ce soir. Tout est déjà passé. Tout est déjà passé de l'autre côté, déversé dans le gouffre où les jours s'entassent lorsqu'ils ont été vidés, et la mort de Jérôme, et ma vie qui traîne le long des années et de mon âge sans y entrer jamais [...] J'ai vécu de leurs attentes [...] J'attendais ce qui suivrait [...] un matin le soleil s'est levé mais sur leurs cadavres et il n'y a rien eu à voir. La maison s'est refermée [...] C'est tout.²⁸⁰

Ces propos laissent croire que Francine possède une vision rétroactive de sa propre existence comme si elle avait déjà fini d'exister. À partir de la mort, à rebours, elle revisionne le film de sa vie et celui de ses proches. L'apparition brutale du passé composé dans la phrase accentue le sentiment de mort dans une existence en cours dont il est question au moment présent. Le futur, lui aussi, débouche sur l'absence et le néant. Or comme le fait observer Danielle Bajomée, dans les récits durassiens : « autobiographiques ou non, tout a déjà eu lieu : ainsi, ce que raconte *Le Navire Night* est

²⁷⁹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 125.

²⁸⁰ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 49-142.

une histoire déjà morte [...] Toute aventure se bâtit ici sur sa fin, toute relation commencée est déjà rompue partout, quand commence le récit qui fera qu'elle n'aura pas de fin. Tout se passe comme si Duras ne pouvait s'attacher qu'à des événements fragiles, évanouis, éteints ». ²⁸¹ Ce commencement qui porte déjà en lui-même les germes de la fin et cette vie empoisonnée dès le début par la mort se retrouvent également dans la nouvelle intitulée *Madame Dodin* (1954).

En effet, les deux personnages principaux de cette nouvelle : Madame Dodin, la concierge, et Gaston, le balayeur, sont placés du côté de la fin de toute chose puisqu'ils n'appréhendent la vie que par le truchement de ses rebuts. Gaston, le balayeur, est confronté tous les jours à la disparition et à l'usure du temps : « Il a assisté, précise Duras, à tous les événements publics ou privés, qui arrivent dans les rues qu'il balaie. C'est trop pour un seul homme [...] Et de toutes les réjouissances ou les deuils humains il n'aperçoit que l'usure, et il n'intervient que pour en accomplir l'acte dernier, la liquidation des vestiges ». ²⁸² On remarque que le narrateur appréhende l'action dans son déroulement. Il emploie alors le présent qui indique des faits en cours d'élaboration et saisis dans leur immédiateté : « balaie », « intervient ». Cependant, on constate également, dans cet exemple, que Marguerite Duras invalide tout déroulement chronologique du récit puisqu'elle joue sur le chevauchement de moments chronologiquement différents et la saisie simultanée de formes temporelles (le présent, le passé : « il a assisté », et indirectement aussi le futur) en principe distinctes. La superposition de ces temps verbaux provoque une sorte de décalage, bouleverse la dimension temporelle narrative du récit et la rend instable. Le balayeur, parce qu'il est chaque jour affecté au maniement des détritiques, a une conscience aiguë du temps vécu et de la fin inéluctable de toute vie. Cette conscience profonde l'empêche non seulement d'oublier le passé et de vivre le moment présent, mais aussi de se projeter dans l'avenir et d'envisager le futur. Gaston le balayeur vit ainsi dans une inadéquation totale et permanente.

Il en va de même pour Madame Dodin, la concierge, qui s'occupe des poubelles, affrontant quotidiennement l'effacement exercé par le temps sur les êtres et les objets. Responsable des déchets de la vie, Madame Dodin se place à contresens de la chronologie linéaire. La notion de temps dépasse donc chez Duras largement le domaine

²⁸¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 136-137.

²⁸² Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers*, Ed. Gallimard, Paris, 1954, p. 151-152.

de la narratologie et débouche sur une temporalité phénoménologique qui s'appréhende en fonction du vécu humain, de la subjectivité et qui n'est pas une simple succession du passé, du présent et du futur.²⁸³ Cette inadéquation par rapport à la chronologie ordinaire explique peut-être le malin plaisir que Madame Dodin prend à maltraiter ses locataires :

C'est en général celui qui vide le dernier sa poubelle qui essuie la colère de Mme Dodin. Jusqu'au dernier elle se contient encore mais au dernier, régulièrement, elle explose. C'est là une des servitudes particulières à notre immeuble du 5 de la rue Sainte-Eulalie. On s'y fait engueuler parce qu'on a une poubelle à vider. Autrement dit parce que l'on mange, donc parce que l'on vit encore, donc que l'on n'est pas encore mort. Autant vous engueuler parce que vous ne vous abstenez pas de manger, de vivre [...] C'est d'ailleurs là, en général, quand on l'ose, ce qu'on répond à Mme Dodin. Inutilement.²⁸⁴

À force de côtoyer la mort et l'érosion qu'opère le temps, Madame Dodin finit par se désintéresser de l'existence.

Ce dégoût de la vie se lit notamment dans le refus de certains personnages durassiens de se nourrir parfois comme on le constate chez Maud, l'héroïne des *Impudents* : « Elle pensa à déjeuner [...] Mais au moment de se diriger vers un restaurant, elle revint vers le jardin, trouvant inutile de manger ». ²⁸⁵ En effet, à quoi bon vivre quand la fin de toute chose est toujours déjà attendue et annoncée inéluctablement ? L'action destructrice de la mort rend l'existence stérile et tue l'espoir dans le cœur des personnages durassiens, notamment dans celui de la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* qui décide de planter un guau, un arbre qui met cent ans à pousser :

Il y avait quelques mois elle avait planté un guau. Les guaus mettent cent ans à devenir des arbres et servent alors à l'ébénisterie. Elle l'avait planté un jour de tristesse où sans doute elle désespérait tout à fait de l'avenir et où elle se trouvait à cours d'idées. Une fois qu'elle l'eut planté elle considéra le guau en pleurant et en se lamentant de ne pouvoir laisser de traces plus utiles de son passage sur la terre qu'un guau dont elle ne verrait même pas les premières fleurs.²⁸⁶

À travers ce passage, on retrouve la même obsession de la mort et la même attitude des personnages interprétant toujours les signes de la vie courante par rapport à la fin attendue. Cette saisie de la vie à partir du trépas s'exprime même dans les événements les plus insignifiants tels que celui du passage d'un chien sur la plage dans *L'Amour*, à

²⁸³ Voir à ce sujet les analyses de Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, Paris, 1945. Dans ce livre, l'écrivain explique que le temps phénoménologique est un temps « mouvant » (p.480), incontrôlable. C'est un temps bien plus complexe qu'une chronologie linéaire : ce n'est jamais une ligne mais plutôt un « réseau » (p. 480).

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁸⁵ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 235.

²⁸⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 115.

propos duquel Duras écrit : « Le voyageur repasse. Le chien ne repasse jamais ».²⁸⁷ Analysant la valeur symbolique de cette phrase, Claire Cérasi relève une « note d'angoisse [...] contenue [...] dans le mot "jamais" accolé à un événement sans importance » et juge que « certes, le chien ne compte pas. Mais le néant, l'irréversible, eux sont essentiels : "jamais" introduit l'éternité dans le présent ».²⁸⁸ Ainsi l'absence et la mort s'inscrivent au cœur même de la vie comme un arrière-plan que les personnages durassiens ne peuvent ignorer.

En vérité, Il y a chez Marguerite Duras un enchevêtrement total entre la mort et la vie, lesquelles fusionnent paradoxalement dans un seul et même élan vital. Et l'on décèle là l'impact possible des théories développées par Georges Bataille, dont l'influence a été prépondérante sur la pensée de l'écrivain. Chez Duras comme chez Bataille, on retrouve le même rejet de la distinction traditionnelle entre le Mal et le Bien, entre Eros (la pulsion de vie) et Thanatos (la pulsion de mort). On reconnaît le même refus de la dissociation classique née du christianisme, l'aspiration à une entité unique ayant une double nature ainsi que la tendance à la conciliation dialectique des contraires.

En outre, les créatures de Marguerite Duras sont conscientes de l'inutilité de leur existence dans la mesure où elles sont convaincues qu'elles ne vivent que pour mourir et qu'elles ne doivent rien escompter de leur passage éphémère sur terre. Ainsi en est-il des enfants indigènes qui pullulent dans *Un barrage contre le Pacifique* :

Ils jouaient. Ils ne cessaient de jouer que pour aller mourir. De misère. Partout et de tout temps. À la lueur des feux qu'allumaient leurs mères pour réchauffer leurs membres nus, leurs yeux devenaient vitreux et leurs mains violettes. Il en mourrait sans doute partout. Dans le monde entier, pareillement [...] Et bien qu'il en mourût par milliers il y en avait toujours autant sur la piste de Ram [...] Les enfants apprenaient à marcher, à nager, à s'épouiller, à voler, à pêcher, sans la mère, mouraient sans la mère.²⁸⁹

Là où il se pose, le regard durassien reflète la fin du monde, l'absence des êtres et des objets et la vanité des actions humaines. À l'évidence, rien n'arrête l'action corrosive de la mort et les pertes semblent irrévocables. Dans cette perspective, on pourrait dire que la vision du monde, chez Marguerite Duras, traduit un tragique moderne, d'après l'Holocauste et la Seconde Guerre Mondiale. En effet, l'écrivain donne à voir, dans *India Song*, un monde apocalyptique qui s'achemine vers une mort de plus en plus violente et totale. C'est en tout cas ce qu'elle déclare à Michelle Porte :

²⁸⁷ Marguerite Duras, *L'Amour*, op. cit., p. 22.

²⁸⁸ Claire Cérasi, *Du rythme au sens, une lecture de L'Amour de Marguerite Duras*, Ed. Minard, « Archives des Lettres Modernes », Paris, n° 254, février 1992, p. 26.

²⁸⁹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 330-331.

Je pense qu'*India Song* est aussi un film sur la fin du monde. Je pense qu'on est là dans la fin du monde [...] Je pense [...] à la disparition de l'Europe. Ce n'est pas seulement la mort de l'histoire qui est écrite dans *India Song* c'est la mort de notre histoire [...] J'avais trouvé le lieu pour dire la fin du monde. Le colonialisme, ici, c'est un détail, le colonialisme, la lèpre et la faim aussi. Je crois qu'ici la lèpre a gagné plus loin et la faim aussi. La faim, elle est aussi à venir, voyez, dans *India Song*, elle vient.²⁹⁰

Il est évident que l'anéantissement acquiert ici une dimension planétaire et « exhause une vie se détachant sur des lambeaux de réalité effondrée »²⁹¹ selon l'expression de Danielle Bajomée, comme il est clair aussi que Duras brosse le tableau d'une vie qui renferme sa propre fin. Dès lors, il est légitime de se demander à quoi elle sert, si ce n'est à amplifier le désastre et à généraliser le malheur.

En réalité chez Marguerite Duras, tout comme chez Georges Bataille, la vie ne peut être envisagée qu'en fonction de la mort. Toutes les deux font partie d'une globalité régie par une sorte d'alternance entre apparition et disparition, création et destruction.

Si la mort existe c'est par le truchement de la vie et de sa destruction. À l'inverse, la vie, elle, présume la disparition de ceux qui l'ont engendrée. Vues sous cet angle, vie et mort s'instruisent l'une de l'autre, s'engendrent mutuellement et ne peuvent exister l'une indépendamment de l'autre ainsi qu'en témoigne cette déclaration de Georges Bataille : « La reproduction exige la mort de ceux qui engendrent, qui n'engendrent jamais que pour étendre l'anéantissement, de même que la mort d'une génération exige une génération nouvelle ».²⁹² Plusieurs romans durassiens vérifient cette théorie de Bataille comme par exemple *Le Marin de Gibraltar*, où Marguerite Duras semble partager cette théorie de la généralisation et de la propagation de la destruction par la création :

Parce que la terre, c'est comme le reste, comme la patience, ça use, dit le barman. Il a fallu trente millions d'années [...] pour que l'homme dispose de soixante-quinze centimètres de terre végétale, alors à la fin, on a beau replanter tout ce qu'on mange, la terre, elle en a marre [...] Avec leur bombe atomique, on sera liquidé avant, dit Henri [...] – C'est curieux dit le barman, même en partant de l'époque glaciaire, on en revient toujours aux bombes atomiques. C'est comme qui dirait, une loi.²⁹³

On relève également la même image de succession entre la naissance et la mort dans *Le Camion* (1977) où il est question de la naissance de l'univers: « C'est frappant comme la terre cherche à inverser son ordre. Partout. Que son dedans à son tour devienne

²⁹⁰ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 77.

²⁹¹ Danielle Bajomée, « La nuit battue à mort », dans *La Revue des Sciences Humaines*, tome LXXIII, n°202, avril-juin 1986, p. 17.

²⁹² Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 69.

²⁹³ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, Ed. Gallimard, Paris, [1952], coll. « Folio », 1977, p. 390-391.

son dehors... Ici, on est encore dans un mouvement à peine visible, qui commençait ». Cependant, à peine ce commencement entamé, l'image de la fin se profile à l'horizon : « Elle dit : regardez : la fin du monde. Tout le temps, à chaque seconde. Partout. Ça s'étend. Elle dit : c'est mieux, oui [...] Ce n'est pas la peine, je crois, moi... [...] Elle dit : il y avait déjà, la mer ici. Là, voyez là ». ²⁹⁴ En quelques lignes Duras retrace comme une sorte d'accouchement de la terre, puis amorce tout de suite sa destruction, confirmant ainsi la loi de la rotation qui régit l'univers.

Dans ces conditions, il est naturel que vie et mort se succèdent perpétuellement, que les enfants indigènes de *L'Éden Cinéma* « retournent à la boue des rizières, à la terre des mangues sauvages de la montagne », que « d'autres l'année d'après les remplacent » ²⁹⁵ et que s'élève dans *Le Vice-Consul* le « chant joyeux de Battambang qui dit que le buffle mangera l'herbe mais qu'à son tour l'herbe mangera le buffle lorsque l'heure sonnera ». ²⁹⁶ Néanmoins, l'on ne peut s'empêcher de percevoir « la vanité de la Vie qui s'achève » ²⁹⁷ comme l'exprime Danielle Bajomée, sans que l'être humain puisse infléchir son cours.

3- Un destin inexorable

Confrontés à la vanité de leur existence, les personnages de Marguerite Duras semblent, par moments, baisser les bras et admettre leur incapacité à lutter contre un destin implacable. Ainsi en est-il de la mère dans *Un barrage contre le Pacifique* qui, après avoir consacré sa vie à dénoncer l'administration coloniale et à lutter contre les rouages d'un système politique gangrené par la corruption, finit par admettre son échec et abandonner une lutte perdue d'avance. Elle reconnaît, enfin, son impuissance face à une destinée contre laquelle il était aussi vain de lutter qu'il était aussi inutile de dresser des barrages contre le Pacifique. Obligée d'admettre son échec, la mère se résigne à garder son lit en déclarant : « Je ne vois pas ce que je pourrais faire de plus si je me levais. Moi, je ne peux plus rien pour personne ». ²⁹⁸ L'héroïne des *Impudents* fait aussi

²⁹⁴ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », Ed. de Minuit, Paris, 1977, p. 19-21.

²⁹⁵ Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, *op. cit.*, p. 28.

²⁹⁶ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p. 52.

²⁹⁷ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op. cit.*, p. 144.

²⁹⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 351.

preuve de la même résignation en acceptant, sans rien faire, une situation qui se retourne contre elle : « Elle n'en voulut pas une minute à son frère d'accaparer l'homme qu'elle aimait. La fatalité en avait décidé ainsi. Que pouvait-elle, en effet, contre une séduction qui l'étonnait toujours elle-même ? »²⁹⁹ Dans cette œuvre, la plupart des personnages semblent ployer sous le poids du destin, et ce malgré certaines tentatives visant à contrer son action. En effet, suite à divers et dérisoires rebondissements, « la vie reprendrait son cours infernal »³⁰⁰ dans la famille de Maud.

Par ailleurs, on constate, chez le voyageur de commerce de *Nathalie Granger*, la même abdication face à un destin qui s'accomplit inexorablement et pèse sur sa vie. En effet, le vendeur s'évertue, avec beaucoup d'énergie, à chanter les louanges d'une machine à laver avant de remarquer, en même temps que ses interlocutrices, qu'elle est déjà en leur possession : « Aucune réaction de la part des femmes. Lui n'est pas en colère. Il est "dégonflé", plat. Se tient devant elles comme devant la fatalité de sa propre vie. Elles ne s'excusent pas. Ils se regardent comme s'ils étaient tous les trois ensemble devant cette même fatalité. Que le voyageur nommerait : malchance ».³⁰¹ La précision et la brièveté de ces quelques lignes contrastent avec la verve et la longueur du discours initial du vendeur, qui s'étale sur plusieurs pages, comme si Duras cherchait à souligner la futilité de la parole et de l'action. Les efforts désespérés du voyageur de commerce et son échec suscitent une sorte de compassion de la part de ses deux auditrices, assez distantes au départ, une compassion motivée sans doute par le sentiment d'une parenté dans le malheur. La romancière corrobore notre interprétation puisqu'elle affirme que l'on devrait « ressentir que dans ce constat d'échec, l'homme et les femmes sont très proches tout à coup ».³⁰²

De même, Marguerite Duras évoque, dans *Le Marin de Gibraltar* (1952), la vanité de toute action humaine face à une fatalité cruelle qui se joue des efforts déployés par les êtres humains. La romancière exprime cette inutilité de l'action grâce à la métaphore du bateau pris dans une vaste tempête. Elle parle ainsi de « son mouvement continu et vain » qui « n'avancait pas et durait comme il pouvait » et qui « aurait pu nous faire trouver entre nos efforts et les siens une ressemblance ».³⁰³ Cette conscience aiguë de la

²⁹⁹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 90.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 227.

³⁰¹ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, op. cit., p. 62.

³⁰² *Ibid.*, p. 62.

³⁰³ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 346.

vanité de toute intervention humaine, Jean Duvignaud l'observe également dans *Les Petits chevaux de Tarquinia* dont « la trame, nous dit-il, [...] est une succession d'événements minuscules et inopinés dont aucun n'aboutit jamais ». ³⁰⁴ Les protagonistes tournent en rond et remettent tout au lendemain, « tant la paresse ou simplement le poids étrangement lourd de notre propre existence nous cloue au sol ». L'événement est étouffé dans l'œuf et l'action est souvent suspendue dans ce roman qui a pour titre le projet jamais réalisé des protagonistes. En réalité, Duvignaud note qu'« "on ne verra jamais" "les petits chevaux" [...] on restera dans la moiteur du petit groupe où des liens se font et se défont, où rien n'aboutit jamais ». ³⁰⁵ Il en ressort que chaque velléité de mouvement ou de réaction de la part du personnage durassien se trouve ridiculisée et frappée de nullité tant elle semble dérisoire.

Il n'est pas rare, dans l'œuvre de Marguerite Duras, que les personnages décident parfois de ne plus lutter et s'investir dans leur vie quotidienne. Conscients de leur impuissance et de la futilité de leurs faits et gestes sur le dénouement des événements, ils délaissent l'action. Tel est le cas par exemple des paysans, dans *Un barrage contre le Pacifique*, qui se caractérisent par une grande passivité. En effet, la narratrice insiste particulièrement sur leur statisme tragique : « Leur misère leur avait donné l'habitude d'une passivité qui était leur seule défense devant leurs enfants morts de faim ou leurs récoltes brûlées par le sel ». ³⁰⁶ La même immobilité tragique se manifeste, dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, chez Madame Arc et chez le vieil homme affaibli par la maladie que Jean Pierrot considère comme « deux victimes, immobiles et passives, se bornant au rôle du chœur dans la tragédie antique, qui commente l'action sans jamais pouvoir intervenir dans son cours ». ³⁰⁷ Marguerite Duras elle-même souligne la valeur tragique de la passivité chez ses personnages, notamment chez celui d'Aurélia en affirmant que celle-ci « est très lointaine, elle se définit par une immobilité tragique » ³⁰⁸. En outre, lorsque la romancière décrit les champs de bataille dévastés par la guerre, elle met moins l'accent sur le combat et sur les déplacements des troupes que sur « la désespérance tranquille » qui prédomine quand « l'habitude de la guerre s'est installée ». La romancière pense en effet que l'opinion publique ne « parle pas assez de l'ennui de la

³⁰⁴ Jean Duvignaud, « Le clair-obscur de la vie quotidienne », dans *Les Cahiers Renaud-Barrault*, décembre 1995, Ed. Gallimard, Paris, p. 18-19.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁰⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 53.

³⁰⁷ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 144-145.

³⁰⁸ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, n° 312-313, juin 1980.

guerre. Dans cet ennui, des femmes derrière des volets clos regardent l'ennemi qui marche sur place ».³⁰⁹

En effet, inutile de se dépenser et de réagir puisque les forces ne sont guère équilibrées et le résultat connu d'avance. Pire encore, les personnages durassiens ne savent pas souvent contre qui ou quoi lutter et ignorent à qui s'en prendre car ils ne sont pas face à un coupable identifié, mais plutôt à des forces obscures que la narratrice appelle tantôt "déveine" ou "malchance", tantôt fatalité ou destin. Ainsi en va-t-il du père de M. Jo, dans *Un barrage contre le Pacifique*, qui a consacré toute sa vie à bâtir un empire et amasser une fortune considérable et qui voit ses espoirs anéantis puisque le fils sur lequel il a parié n'est pas à la hauteur de ses espérances :

Monsieur Jo était l'enfant dérisoirement malhabile de cet homme inventif. Sa très grosse fortune n'avait qu'un héritier, et cet héritier n'avait pas une ombre d'imagination. C'était là le point faible de cette vie, le seul définitif : on ne spéculait pas sur son enfant. On croit couvrir un petit aigle et il vous sort de dessous le bureau un serin. Et qu'y faire ? Quel recours a-t-on contre ce sort injuste ? [...] Il n'avait jamais vu d'injustice que celle qui l'avait frappé, lui, en son fils. Et cette fatalité étant organique, irrémédiable, il ne pouvait que s'en attrister.³¹⁰

Le père de M. Jo, qui refuse de céder face à la fatalité, tente vainement de contourner le destin en envoyant son fils en France faire de hautes études auxquelles il n'était pas du tout prédestiné, augmentant ainsi son malheur comme le suppose ici, avec beaucoup d'ironie le narrateur : « peut-être ne serait-il pas devenu aussi bête que son père se résignait à le croire, s'il n'avait pas été élevé à contresens ». ³¹¹ La jeune fille de *L'Amant*, quant à elle, évite de contrarier les desseins impénétrables du destin qui s'acharne contre sa famille et se contente de se lamenter sur son sort et de verser des larmes sur sa vie gâchée. La romancière évoque en effet « ce dégoût [...] qu'elle a quelquefois de la vie, quand ça la prend, qu'elle pense à sa mère et que subitement elle crie et elle pleure de colère à l'idée de ne pouvoir changer les choses, faire la mère heureuse avant qu'elle meure, tuer ceux qui ont fait ce mal ». ³¹² Avertis d'emblée des enjeux et sans illusion sur l'issue tragique de leurs actions, les personnages durassiens possèdent cette « conscience aiguë du désespoir, pas encore "gaie", mais une conscience assurée de la vanité des choses » ³¹³ qu'Alain Vircondelet relève chez la romancière elle-même.

³⁰⁹ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 126.

³¹⁰ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 64.

³¹¹ *Ibid.*, p. 64.

³¹² Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 123.

³¹³ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, Vérités et légendes*, accompagné de photographies inédites de la collection Jean Mascolo, Ed. du Chêne, Paris, 1996, p. 86.

Dans le monde tragique de Marguerite Duras, les actions sont loin de changer le cours des événements, d'améliorer la vie des personnages ou même de la rendre supportable. Il n'est donc pas étonnant que l'écrivain place ses histoires après que tout a déjà eu lieu. Il semble en effet que rien d'autre n'advient jamais que ce que le sort implacable aura laissé deviner. La plupart des histoires durassiennes s'ouvrent, à l'image des tragédies classiques, *in medias res* et nous confrontent le plus souvent à un espace tragique où tout est déjà arrivé ainsi qu'à une crise dont les conséquences sont irréversibles. Les actions, dans l'univers tragique durassien, se déroulent toutes sur le mode du "trop tard". Dès lors, le temps privilégié par l'écrivain est le futur antérieur : « Quelquefois, déclare Duras, je dévoile le destin par le futur antérieur des événements » [...] de telle façon que le présent participe de la fin, de la mort, qu'il en soit emprunt »³¹⁴. Ce dévoilement du destin grâce à l'utilisation du futur antérieur condamne toute promesse d'avenir meilleur et neutralise l'ouverture sur le futur. Bernard Alazet, qui analyse ce recours fréquent de Marguerite Duras au futur antérieur tout en le rattachant au caractère tragique de l'œuvre durassienne, affirme :

C'est par ce qu'elle se donne pour objet d'écriture – ce qui n'aura pas lieu et qui comme tel se vit – (AS, p. 157), entendons ce qui n'aura pas lieu et qui comme tel s'écrit, que Marguerite Duras rejoint ce rituel tragique de la création. Toute histoire que décline son œuvre témoigne d'abord de ce qu'elle ne sera pas, de ce qu'elle n'aura pas été. Mise en scène d'un futur antérieur qui conjugue le devenir au passé révolu, et barre d'un tracé tragique tout avènement des mots. Il est à ce titre peu étonnant que la structure narrative ou théâtrale de nombreux textes de Duras, tels *Moderato Cantabile* ou *India Song*, épousent avec tant de minutie le cadre formel de la tragédie classique.³¹⁵

Les protagonistes durassiens sont donc pris au piège et ne peuvent nourrir l'espoir de s'évader dans un futur proche puisque ce dernier est toujours préfiguré à l'avance et inclus dans le futur antérieur. Le film *India Song* (1975) offre, à cet égard, une parfaite illustration de ce procédé parce que les spectateurs savent, dès le début du film, que l'héroïne est déjà décédée au moment même où ils voient son incarnation défiler sur l'écran. C'est sans doute pourquoi, Dionys Mascolo, dans son article intitulé « *La Naissance de la tragédie* », souligne la parenté d'*India Song* avec la tragédie classique et parle, à propos de ce film, de « tragédie sans action » car « toute l'action du film se passe hors champs ».³¹⁶ Madeleine Borgomano met aussi l'accent sur le caractère tragique de

³¹⁴ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 234-235.

³¹⁵ Bernard Alazet, « Le je ne sais quoi de l'écriture », dans *Duras, femme du siècle*, op. cit., p. 41.

³¹⁶ Dionys Mascolo, « Naissance de la tragédie », dans *Marguerite Duras*, par Marguerite Duras, J. Lacan, M. Blanchot, D. Mascolo, X. Gauthier, B. Jacquot, P. Fédida, V. Forrester, Ed. Albatros, « Ça/Cinéma » Paris, [1979], 1988, p. 152.

cette œuvre qu'elle considère comme « une tragédie moderne, représentation intense d'une situation sans issue ».³¹⁷

De même, on constate que toutes les rencontres amoureuses chez Marguerite Duras sont frappées par le sceau de la fatalité. Il y a chez cet écrivain comme une sorte de tragique inhérent à la rencontre amoureuse, puisque les personnages se trouvent poussés l'un vers l'autre et précipité l'un dans les bras de l'autre par une force à la fois imprévisible et irrésistible. Il est vain, suggère Duras, de lutter contre la fascination et la magie qu'engendre une telle force. Yves-Alain Favre analyse le mécanisme qui régit cette attirance inexorable, « cette cérémonie tragique » à l'œuvre dans des textes comme *Emily L.*, *Dix heures et demie du soir en été*, *Moderato cantabile* ou encore *Les Chantiers* (1954) et conclut que : « les personnages se trouvent envoûtés, charmés et entraînés vers une issue fatale où s'accomplit leur destin. Ils ne peuvent en rien intervenir et n'ont pas la licence d'échapper aux rôles qui leur étaient impartis. N'est-ce pas exactement la définition du tragique ? Quoi qu'il fasse le personnage est captif du rituel ».³¹⁸

Ainsi, les personnages de Marguerite Duras sont-ils voués, d'emblée, à un échec certain et à une issue fatale car leurs combats s'avèrent inutiles et ne débouchent sur aucun changement. L'analyse que développe Roland Barthes au sujet de l'œuvre de Racine, dans laquelle il affirme que « l'action n'a rien où s'appliquer » et que le personnage racinien est « l'homme du *que faire ?* non du *faire* ; il appelle, il invoque une action, il ne l'accomplit pas » et dans laquelle il cite *Bérénice* comme « l'exemple le plus pur de cette rotation » d'une action qui n'infléchit rien, reconduit la même situation et i fait coïncider le début avec la fin, rotation « dont il ne sort, comme Racine l'a si bien dit, rien » ;³¹⁹ cette analyse reflète le même processus chez Marguerite Duras, peut s'appliquer à ses œuvres et éclairer sa conception du tragique. C'est dans cet ordre d'idée que s'intègre une œuvre comme *La Musica deuxième* (1985).

En effet, il s'agit, dans cette pièce, d'un homme et d'une femme qui se retrouvent après leur divorce et se remémorent leur bonheur passé. Cependant, comme le note Gilles Costaz, « plus ils évoquent cet amour clos, plus ils le ressuscitent [...] Mais avec le jour, inéluctable, la fin de l'histoire surviendra. C'est avant le lever du jour les derniers

³¹⁷ Madeleine Borgomano, *India Song*. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 100.

³¹⁸ Yves-Alain Favre, « Duras et la cérémonie tragique », dans *Marguerite Duras. Actes du colloque international*, Ed. Elena Réal, Université de Valence, 1987, p. 55.

³¹⁹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Ed. du Seuil, coll. « Point/Essai », Paris, 1963, p. 51-52.

instants de leurs dix dernières heures ».³²⁰ La pièce de théâtre est fondée sur des retrouvailles qui ne sont là que pour sceller un peu plus une rupture définitive. L'action, dans *La Musica deuxième*, est par conséquent sans issue et fait coïncider la situation finale avec la situation initiale, puisque Marguerite Duras conduit les deux personnages jusqu'à l'aube et, précise-t-elle, jusqu'à la tragédie. En effet, les deux amants semblent toujours décidés à se séparer définitivement et à rester fidèles à leur histoire d'amour impossible où l'action n'a pas de place comme le montre l'exemple suivant : « Lui : - je ne comprends pas ce qui se passe. (un temps.) la fin et le commencement mêlés ... [...] Elle : - Il y a cette solution – ne rien faire – rien – inventer ça ».³²¹

À l'instar de Racine, Marguerite Duras essaye de « faire quelque chose de rien » notamment dans des textes comme *Le Marin de Gibraltar*, *Les Chantiers*, *Le Square* ou encore *Dix heures et demie du soir en été*. Dans ce dernier livre, l'héroïne assiste désespérée au naufrage de son couple et ne fait aucune tentative pour sauver sa vie conjugale et empêcher la nouvelle histoire d'amour qui se développe entre son mari et Claire. Elle adopte une attitude passive parce qu'elle semble convaincue que l'éloignement de son partenaire est aussi inéluctable que le vieillissement qu'elle constate sur sa propre chair.

Les personnages durassiens renoncent, parfois, à lutter et se soumettent à un destin aussi cruel qu'inexorable. Ils se résignent à accepter leur sort, finissent par s'accommoder de leur existence et se laisser vivre. Ils se replient sur eux-mêmes et ne cessent de s'interroger au lieu d'agir. Antihéros, ils ne peuvent pas échouer parce qu'ils ne font rien. Cette résignation et cette passivité révèlent, contre toute attente, un tragique moderne que Clément Rosset analyse en ces termes : « Le tragique, considéré d'un point de vue anthropologique, n'est pas dans un "manque à être", mais dans un "plein à être" : la plus dure des pensées étant non de se croire dans la pauvreté, mais de savoir qu'il n'y a "rien" dont on manque ».³²² C'est en quelque sorte la passivité, l'absence de conflit et par conséquent de but qui engendre ce tragique moderne de l'inaction. Clément Rosset parle d'ailleurs de « tragique anthropologique »³²³ pour le différencier de la tragédie

³²⁰ Gilles Costaz, « Théâtre : La plainte-chant des amants », dans *Marguerite Duras, L'Arc*, n° 98, Le Revest, Le Jas, 1985, p. 62.

³²¹ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Ed. Gallimard, Paris, 1985, p.16.

³²² Clément Rosset, *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Ed. PUF, Paris, 1971, p. 38.

³²³ *Ibid.*, p. 38.

classique. Écrasés par une destinée fatale et conscients de la vanité de leurs existences, les personnages durassiens cessent de lutter et se réfugient dans la passion amoureuse.

C- Passion fatale et quête de l'Absolu

L'univers de Marguerite Duras est marqué par le délitement et ravagé par la maladie et la mort. C'est un monde peuplé d'une humanité souffrante et soumise constamment à la fatalité. Certes, les créatures durassiennes sont confrontées à la vanité de leur existence, mais elles tentent souvent de conjurer le sort, d'oublier le tragique de leur condition humaine et de trouver une solution à ce problème essentiel formulé par le personnage d'Alissa dans *Détruire dit-elle* : « Comment vivre ? Comment vivre ? »³²⁴ En effet, les personnages de Duras sont à la fois accablés par le malheur et animés par un instinct de vie qui les pousse à trouver des solutions susceptibles de leur faire oublier, même provisoirement, la souffrance et le désespoir. L'amour constitue, à cet égard, un refuge idéal puisqu'il permet à l'être humain de s'évader et de transcender ses limites. Toutefois, la passion amoureuse chez Duras débouchera, elle aussi, sur une impasse, amplifiant ainsi la dimension tragique de l'œuvre durassienne.

1 - L'amour comme miracle

Conscients du *fatum* qui pèse sur leur existence et la transforme en un véritable enfer, les personnages durassiens essayent d'échapper au désespoir et à la souffrance qu'il provoque en eux. À l'image des « brothers and sisters » de *La Pluie d'été*, ils tentent de « trouver la porte par où sortir de l'étouffante douleur ».³²⁵ Mais est-ce que cette « porte » recherchée par les créatures durassiennes existe vraiment et est-ce qu'elle mène vers la délivrance ?

À en croire certains exégètes de l'œuvre durassienne, notamment Youssef Ishagpour, il existe une échappatoire susceptible de protéger les individus durassiens et

³²⁴ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, *op. cit.*, p. 107.

³²⁵ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p. 148.

d'apaiser, même momentanément, leurs douleurs. Il s'agit en effet de l'amour, qui seul, « ébranle la suffisance du moi et du monde ».³²⁶ La romancière elle-même semble valider cette hypothèse. En effet, interrogée par Aliette Armel sur les valeurs et les sentiments qu'elle considère comme nobles, Duras répond sans hésitation : « l'amour et l'amitié. Ce sont des choses à mes yeux sacrées ».³²⁷ Elle révèle ainsi l'importance qu'elle accorde à l'amour et au désir. Mais il convient de préciser que chez l'auteur les termes "amour", "désir" et "passion" sont équivalents à ses yeux. Faisant fi de la philosophie dualiste où corps et esprit sont distincts, Marguerite Duras n'établit pas de distinction entre ces notions et déclare à Xavière Gauthier : « La terreur linguistique, je ne la connais pas. Dans *Détruire* dit-elle, déjà, j'ai posé en principe cette équivalence entre le désir et l'amour ("L'amour, le désir, c'est pareil", dit Stein ou Alissa, je ne sais plus). Et, si tu lis à travers, ça circule en douce à peu près dans tous mes écrits ».³²⁸ Cette équivalence entre l'amour et le désir s'exalte dans la passion qui sollicite l'être entier et donne sens à sa vie. Marguerite Duras étaye, d'une manière plus explicite, sa pensée lors d'un entretien accordé à Michelle Monceaux : « Si l'on n'est pas passé par l'obligation absolue d'obéir au désir du corps, c'est-à-dire si l'on n'est pas passé par la passion, on ne peut rien faire dans la vie ».³²⁹ En effet, la passion est un thème omniprésent qui revient souvent sous la plume de Duras et nourrit l'essentiel de son œuvre. Danielle Bajomée rend compte de cette omniprésence lorsqu'elle affirme que « Duras ne cesse d'accumuler les interviews et témoignages où elle redit parfois quasi obsessionnellement la splendeur, le miracle de l'amour ».³³⁰

En effet, l'amour illumine les êtres durassiens et les rend à la vie. Le temps d'une rencontre et d'une aventure, ces derniers quittent l'univers obscur et mortifère dans lequel ils évoluent pour pénétrer dans l'univers magique de l'amour. Selon Duras, la passion amoureuse, en dépit de son aspect aliénant, a le mérite de ressusciter l'homme et de lui faire oublier la vanité de son existence et le tragique de sa destinée. Elle confie à Xavière Gauthier : « Cette aliénation-là [la passion], il est souhaitable au plus haut degré de la vivre. Non, je ne vois rien, dans quelque ordre que ce soit, rien de plus souhaitable d'être vécu ».³³¹ Aimer signifie pour l'écrivain vivre réellement, refuser de céder aux

³²⁶ Youssef Ishagpour, *D'une Image à l'autre*, Ed. Denoël-Gonthier, Paris, 1982, p. 107.

³²⁷ *Le Magazine littéraire*, entretien avec Aliette Armel, n°278, juin 1990.

³²⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 222.

³²⁹ *Marie-Claire*, entretien avec Michelle Monceaux, n° 297, mai 1977.

³³⁰ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 34.

³³¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p.224.

forces cruelles du destin et chasser le spectre de la mort. Il semblerait que l'amour soit, pour Marguerite Duras, le remède miraculeux contre la douleur tragique et l'usure inéluctable du temps, à tel point qu'elle ne peut pas envisager l'éventualité d'une vie qui en soit dépourvue. Dans *La Vie matérielle*, elle affirme : « Il est impossible de rester sans amour aucun, même s'il n'y a plus que les mots, ça se vit toujours. La pire chose c'est de ne pas aimer, je crois que ça n'existe pas ». ³³²

Cependant, les œuvres durassiennes notamment *La Maladie de la mort* prouvent que certaines personnes sont incapables d'aimer dans leur vie. Cette absence totale d'amour équivaut, pour la romancière, à une absence de vie. On la constate chez le jeune homme homosexuel de *La Maladie de la mort* qui n'éprouve aucun désir pour le corps de la femme qu'il paie, pourtant, pour qu'elle fasse l'amour avec lui. Cet homme fait partie de la procession de "vivant-morts". En effet, Alain Goulet le considère comme un « homme gangrené par "la maladie de la mort", parce qu'il n'a jamais aimé ni désiré une femme ». ³³³ La romancière elle-même reconnaît que « l'homosexualité de *La Maladie de la mort* reste aride, solitaire » et précise qu'« il n'y a aucune connaissance, aucune espèce de sentiment » entre ces deux personnes qu'elle fait se rapprocher, que « c'est un désert *La Maladie de la mort* » et que « l'homosexualité c'est peut-être la mort » ³³⁴. Mais il ne faut pas croire que Marguerite Duras porte un jugement de valeur sur les homosexuels et les voue à une vie stérile. Elle voudrait juste montrer que l'absence de désir chez cet homme pour le corps féminin inscrit la mort en lui ainsi qu'en témoigne ce passage :

Vous ne regardez plus rien. Vous fermez les yeux pour vous retrouvez dans votre différence, dans votre mort [...] Vous n'aimez rien, personne, même cette différence que vous croyez vivre vous ne l'aimez pas. Vous ne connaissez que la grâce du corps des morts, vos semblables. Tout à coup la différence vous apparaît entre cette grâce du corps des morts et celle ici présente faite de faiblesse ultime [...] Vous découvrez que c'est là, en elle que se foment la maladie de la mort. ³³⁵

On note, ici, c'est l'absence d'amour qui annihile toute vie. Selon Duras, l'inaptitude du jeune homme homosexuel à aimer la différence symbolisée par la femme trahit son incapacité à aimer l'Autre, quel qu'il soit, y compris ses semblables qu'il pensait aimer

³³² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 148.

³³³ Alain Goulet, « La mort dans *L'Amant*, dans *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy*, textes réunis par Alain Vircondelet, Ed. Écriture, Paris, 1994, p. 26.

³³⁴ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel dans *Le Magazine littéraire*, op. cit., p. 18.

³³⁵ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, op. cit., p. 36-38.

avant de découvrir son manque total d'amour. Celui-ci exige, dans la conception durassienne, la différence pour se découvrir et s'épanouir. Cette impossibilité de vivre le miracle d'une passion fulgurante et entière condamne l'être humain à la mort. Certes, les récits durassiens exaltent l'amour, mais ils le considèrent aussi comme un Absolu qui se dérobe toujours et se vit comme une tragédie.

2- L'amour comme tragédie ou l'impossible fusion

Marguerite Duras ne cesse de célébrer la passion amoureuse et d'exalter sa force et sa magie. En effet, la romancière pense qu'« il n'y a pas de vacances à l'amour »³³⁶ et que ce sentiment régénérateur est capable de divertir les personnages, au sens étymologique de "*divertire*" c'est-à-dire les détourner de l'intolérable face-à-face avec le vide de leur existence. C'est un des motifs privilégiés de son œuvre puisque son univers est marqué par l'envahissement du désir et puisqu'elle avoue écrire depuis son lieu. Il n'est donc pas étonnant que la critique la considère comme l'écrivain de la passion et accorde un intérêt particulier à ce thème. Seulement, la passion chez Duras ouvre sur une quête de l'Absolu et se vit souvent comme une tragédie. En effet, la romancière affirme dans *Les petits chevaux de Tarquinia* qu'« aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour, il n'y a rien à faire ».³³⁷ Se profile, ici, une longue tradition, celle de "l'Amour de l'Amour" incarnée par le mythe de Tristan et Iseut. Analysant cette tradition, tout en remontant au "*amabam amare*" de Saint Augustin, Denis de Rougemont affirme dans *L'Amour et l'Occident* que le véritable objet de l'amour-passion ce n'est point la personne réelle mais l'amour lui-même : « Tristan et Iseut ne s'aiment pas, ils l'ont dit et tout le confirme. *Ce qu'ils aiment, c'est l'amour c'est le fait même d'aimer* ».³³⁸ Selon Rougemont, l'amant aime son délire et invente l'aimé conformément à ses souhaits et à ses besoins. La meilleure illustration, chez Duras, de cet aspect irréel de l'être aimé c'est le marin de Gibraltar. Il s'agit de l'amant recherché par Anna, qu'elle ne sait même pas identifier si par hasard elle croit le retrouver.

³³⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 219.

³³⁷ *Ibid.*, p. 168.

³³⁸ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Ed. Librairie Plon, 1972, p. 43. C'est l'auteur qui souligne. Il ne s'agit pas ici de revenir sur les diverses polémiques que le livre a suscitées ou d'attribuer à Marguerite Duras les théories de Rougemont dont les croyances chrétiennes sont à l'opposé des siennes. Nous cherchons juste à dégager certaines similitudes entre les deux écrivains.

De même, Duras s'inscrit, nous semble-t-il, dans le sillage de cette tradition de "l'Amour de l'Amour" lorsqu'elle écrit dans *L'Été 80* les phrases suivantes : « Je crois qu'il n'y a rien de plus pessimiste que Gdansk. Sauf cet amour que j'ai pour vous et dont je sais qu'il est illusoire et qu'à travers l'apparente préférence que je vous porte je n'aime rien que l'amour même non démantelé par le choix de notre histoire »³³⁹ ou lorsqu'elle décrit la Française d'*Hiroshima mon amour* : « celle-ci, l'amour la jette dans le désordre de l'âme (choix volontairement stendhalien du terme) un peu plus avant que les autres femmes. Parce qu'elle est davantage que les autres femmes "amoureuse de l'amour même" ». ³⁴⁰ Cet "Amour de l'Amour" se perpétue à travers l'amour de l'impossible, conçu comme seul possible. En effet, l'œuvre durassienne déploie un discours marqué par la quête d'un désir invivable qui écartèle le passionné entre l'Idée d'amour et la pauvre façon qu'il a de le vivre. En vérité, comme le fait remarquer Aliette Armelle, la passion durassienne relève essentiellement de l'impossible :

J'ai l'impression, écrit-elle, que le sens de la passion, de l'amour qu'avait Marguerite était d'un tel absolu qu'il n'était presque pas vivable sur terre. Je prends l'exemple du vice-consul qui fait cette déclaration d'amour à Anne-Marie Stretter : "Je vous aime d'un amour qui n'est pas pour ici, je vous attendrai dans un autre monde, c'est là que prendra vraiment place ce que nous sommes l'un pour l'autre".³⁴¹

Cette difficulté et impossibilité à aimer ici-bas sont au cœur de l'œuvre durassienne. On a l'impression que l'impossible s'érige en principe et condamne les amants à une destinée malheureuse. S'accomplit dès lors, dans les textes de Marguerite Duras, tout un cérémonial tragique mettant en scène une passion impossible qui se défait avant même d'avoir pu commencer. Tel est le cas par exemple dans *La Maladie de la Mort* où on peut lire le constat suivant : « 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 advenu ». ³⁴² Ces phrases portent à croire que Duras ressuscite là encore le mythe de l'amour tristanien ainsi défini par Denis de Rougemont : « La passion est cette forme de l'amour qui refuse l'immédiat, fuit le prochain, veut la distance et l'invente au besoin, pour mieux se ressentir et s'exalter ». ³⁴³ Il semble justement que les héros de Duras participent, dans leur rapport à l'amour, de cette exaltation de l'impossible analysée par Rougemont. En effet, ils subliment la passion au point de refuser sa réalisation physique et d'empêcher sa

³³⁹ Marguerite Duras, *L'Été 80*, op. cit., p. 88.

³⁴⁰ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 154.

³⁴¹ Aliette Armel, « Marguerite Duras et l'absence de Dieu », dans *Duras, Dieu et l'écrit*, op. cit., p. 31.

³⁴² Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, op. cit., p. 57.

³⁴³ Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Ed. Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1967, p. 50.

consommation. Et l'on comprend aisément la résonance que peuvent avoir les paroles suivantes prononcées par l'héroïne du *Navire Night* dans le cœur de son amoureux :

Elle dit qu'elle l'aime à la folie. Qu'elle est folle d'amour pour lui. Qu'elle est prête à tout quitter pour lui.

Par amour pour toi, je quitterais ma famille, la maison de Neuilly.

Mais il n'est pas nécessaire pour autant qu'on se voie.

Je pourrais tout quitter pour toi sans pour autant te rejoindre.

Quitter à cause de toi, pour toi, et justement ne rejoindre rien.

Inventer cette fidélité à notre amour.³⁴⁴

Ce qui se lit, ici, à travers la fréquence des structures négatives : « il n'est pas nécessaire », « ne rejoindre rien » et des tournures paradoxales : « Je pourrais tout quitter pour toi sans pour autant te rejoindre », c'est une passion qui se fonde sur un manque et un désir sans cesse différé. Il n'est dès lors pas étonnant que les récits de Marguerite Duras s'articulent autour de l'absence. Celle-ci devient la loi d'un rituel tragique qui célèbre la toute puissance de la passion. En témoignent ces paroles proférées par Agatha : « Je pars pour vous fuir et afin que vous veniez me rejoindre là même, dans la fuite de vous, alors je partirai toujours de là où vous serez ».³⁴⁵ Ce qui importe dans cet extrait ce n'est point le franchissement de la distance qui sépare les amoureux, mais l'existence de celle-ci comme nourrissant l'exacerbation passionnelle. C'est dans l'absence que l'être aimé a paradoxalement plus de chance d'exister, c'est dans l'évitement de la passion qu'on accède à elle et c'est dans sa suspension qu'elle impose sa puissance.

Toutefois, il importe de signaler que si l'amour se vit sous le mode de l'impossible et du tragique dans les récits durassiens, c'est parce que Marguerite Duras, tout comme Proust, pense que « tout amour vécu est une dégradation de l'amour ».³⁴⁶ L'impossibilité de l'amour paraît, à notre sens, comme le seul gage de sa survie. L'interdit qui frappe la relation amoureuse préserve l'intensité et la splendeur de la passion. Comme si, en refusant la réalisation du désir, les couples durassiens pouvaient éterniser leurs sentiments et échapper à la lente érosion du temps et à la réalité sordide.

³⁴⁴ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, *op. cit.*, p. 31-32.

³⁴⁵ Marguerite Duras, *Agatha*, Ed. de Minuit, Paris, 1981, p. 89.

³⁴⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 88.

En effet, l'amour qui lie Anne-Marie Stretter à Jean-Marc de H., dans *Le Vice-Consul*, est un amour à distance : il naît et meurt dans le temps de la réception à l'ambassade, pendant la danse qui réunit les deux personnages : « Le vice-consul la regarde, rivé à la distance qui l'en sépare ».³⁴⁷ Il semble évident que la séparation devient le garant de la pérennité et de la pureté de la passion. Ainsi dans *Moderato cantabile*, on note que les nombreuses rencontres entre Anne Desbaresdes et Chauvin ne débouchent jamais sur la consommation du désir, mais sur un long dialogue fragmenté et lacunaire. Le seul rapprochement entre les deux partenaires, outre leurs mains qui se frôlent et leurs lèvres qui s'effleurent, se fait par le langage. D'où ces paroles révélatrices proférées par Chauvin : « On va donc s'en tenir là où nous sommes ».³⁴⁸ La séparation, sorte de stratégie préventive contre la détérioration de l'amour, se fait plus totale dans *Le Navire Night* : les amoureux, rappelons-le, ne se sont jamais vus et vivent leur passion à distance, ils n'ont de consistance l'un pour l'autre que grâce à leurs voix qui s'achèment à travers les conversations téléphoniques. Duras parle de la jouissance qui advient dans l'absence : « C'est un orgasme noir. Sans toucher réciproque. Ni visage. Les yeux fermés ».³⁴⁹ Le désir se vit « *in absentia* »³⁵⁰ selon l'expression de Danielle Bajomée et ne se satisfait de rien. À travers les amants du *Navire Night*, Marguerite Duras montre que l'amour, loin de s'étioler, se nourrit de l'absence et de la séparation.

La passion incestueuse qui se développe entre le frère et la sœur dans plusieurs œuvres durassiennes se lit aussi comme une véritable tragédie car semble frappée de malédiction et d'interdit. Présent de façon implicite dès *Un barrage contre le Pacifique*, l'amour incestueux culmine dans *L'Amant* et surtout dans *Agatha* (1981). En effet, dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne manifeste un attachement particulier à son frère Joseph. Tous les deux forment un couple soudé et complice. Les liens privilégiés qui les unissent renforcent leur ressemblance et marquent leur radicale différence avec la mère : « Toutes les dix minutes à peu près, la mère levait la tête au-dessus des cannas, gesticulait dans leur direction, et criait. Tant qu'ils étaient ensemble, elle ne s'approchait

³⁴⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p. 42.

³⁴⁸ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, *op. cit.*, p. 20.

³⁴⁹ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *op. cit.*, p. 27.

³⁵⁰ Danielle Bajomée, « Amour spéculaire et inceste dans l'œuvre de Marguerite Duras », *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, Ed. Champ Vallon, Paris, 1984, p. 240. Lire à ce sujet aussi l'article de Bernard Alazet, « Aragon/Duras : une poétique de l'amour "*in absentia*" », dans *Pour un humanisme romanesque*, *op. cit.*, p. 35-41.

pas. Elle se contentait de gueuler ». ³⁵¹ L'adoration que Suzanne voue à son frère reprend le schéma de l'amour-passion et nous introduit dans une sorte de quintessence de l'amour, idéalisant l'être aimé, mais transformant aussi l'être aimant. Joseph incarne, aux yeux de sa sœur, l'homme idéal, l'emblème de la force et de la virilité : « Suzanne se souvenait parfaitement de cette minute où elle sut qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph ». ³⁵² Comment ne pas voir dans cette constatation et cette cristallisation, au sens stendhalien du terme, l'expression d'une passion incestueuse refoulée ?

Interdit fondateur, l'amour incestueux se prolonge dans d'autres relations et l'image obsédante du frère se substitue à celle de l'amant. Tel est le cas par exemple pour Suzanne et surtout pour la jeune fille de *L'Amant*. Dans ce livre, Duras évoque explicitement le transfert de la passion interdite pour le frère à la passion charnelle avec l'amant chinois :

[L'ombre] d'un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires. Tout allait à son désir et le faisait me prendre. ³⁵³

Le récit suggère, ici la substitution qui a lieu d'un corps à un autre et le déplacement effectué de l'amour platonique éprouvé pour le frère à la relation physique avec l'amant chinois. D'ailleurs, la ressemblance entre le frère et l'amant est à ce point forte qu'elle favorise un tel déplacement :

L'enfant caresse le corps de son amant. Elle dit :

- Toi aussi tu as la peau de la pluie.

- Ton petit frère aussi.

- Oui, aussi, on est trois à avoir la peau de la pluie. ³⁵⁴

La figure du frère et celle de l'amant se recouvrent souvent, donnant lieu à une configuration trinitaire où l'Autre et le Même tendent constamment à se confondre. Faire l'amour avec l'amant maintient la radicale étrangeté devant exister entre le frère et la sœur tout en réalisant, grâce à sa ressemblance avec le frère aimé, le rêve de fusion sur

³⁵¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 22.

³⁵² *Ibid.*, p. 311.

³⁵³ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 122.

³⁵⁴ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 144.

lequel se structure l'amour passionnel comme on le constate dans cet l'exemple : « [Le Chinois] la caresse encore. Elle se rendort. Il la regarde. Il regarde celle qui est arrivée chez lui. Cette visite tombée des mains de Dieu, cette enfant blanche de l'Asie. Sa sœur de sang. Son enfant. Son amour »³⁵⁵. En un certain sens, la tentation de l'inceste renvoie à un besoin viscéral d'abolir la différence et de franchir la distance.

En effet, l'amour entre le frère et la sœur exprime, chez Duras, un désir d'identité et un rêve de gémellité. Il s'agit d'un amour fusionnel qui aspire, selon la tradition platonicienne,³⁵⁶ à réunir en un seul corps deux corps séparés. Dans un entretien avec Renaud Monfourny, Marguerite Duras évoque cette déchirure : « Un frère et une sœur, c'est comme un corps partagé en deux ».³⁵⁷ Dans l'œuvre durassienne, le couple incestueux frère-sœur symbolise la conjonction spontanément retrouvée du principe féminin et masculin et désigne idéalement l'harmonisation des contraires. Ce rêve de fusion et de réunion des contraires constitue le nœud du texte le plus emblématique de la réflexion durassienne sur l'inceste à savoir *Agatha*. Bouleversée par l'histoire d'amour incestueuse entre Ulrich et Agatha dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, Duras consacre à la relation incestueuse au frère un petit livre, intitulé *Agatha*, jouant ainsi explicitement de l'intertextualité avec l'œuvre de Musil. Dans les entretiens de Montréal qui suivent la sortie d'*Agatha*, Duras revient sur la genèse de son ouvrage. Certes, elle évoque l'influence primordiale de Musil, mais elle insiste surtout sur l'origine autobiographique de son texte :

À l'origine de ça, il y a ma vie, ma propre vie. J'ai perdu un frère – il avait 27 ans – en trois jours, en Indochine. Il y avait la guerre avec le Japon, il n'y avait pas de médicaments. J'étais en France, et quand j'ai appris la mort de ce frère, je voulais mourir. C'était quand même anormal. Je me jetais la tête contre les murs ; les gens m'ont empêchée de me tuer parce que je voulais mourir. Très souvent après, je me suis dit : "Qu'est-ce qui s'est passé, pour que cette mort ce soit si grave ?". Et petit à petit, je suis arrivée, à travers *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*, à comprendre que ce frère, je l'avais aimé et qu'il m'avait aimée. J'ai fait cette lecture de Musil, j'ai été très malade, l'année dernière. J'ai lu Musil, 2000 pages comme ça ; je n'ai rien pu lire depuis. [...] C'est comme ça, à partir d'une lecture, que j'ai fait *Agatha*. Mais en fait, si je n'avais pas vécu l'histoire avec mon frère, je ne l'aurais pas écrit, *Agatha*. C'est la conjugaison de ces deux faits, de la lecture et de mon adolescence avec ce jeune frère.³⁵⁸

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

³⁵⁶ Nous pensons ici au mythe de l'Androgyne, de façon plus précise à celui de l'être originel divisé en deux rappelé par Platon dans *Le Banquet*. *Phèdre*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Ed. Garnier-Flammarion, 1964.

³⁵⁷ Entretien avec Renaud Monfourny, dans *Les Inrockuptibles*, n° 21, février-mars 1990.

³⁵⁸ *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, *op. cit.*, p. 19-20.

L'amour indescriptible, tant il est puissant, que Marguerite Duras voue à son frère prédomine tout son discours et imprègne sa conscience et son œuvre. En effet, on ne tente pas, ici, de démêler le vrai du faux, mais on souligne que l'amour incestueux apparaît dès *Un barrage contre le Pacifique* (1950) comme une thématique fondamentale de l'imaginaire durassien qui ne cessera pas, au fil des publications, de modeler les formes de la passion au-delà du fait autobiographique³⁵⁹. Il en est ainsi dans *Agatha*, récit qui fera aussi l'objet d'un film avec Yann Andréa et Bulle Ogier, où Duras décrit les retrouvailles d'un frère et d'une sœur, prénommée Agatha. Les deux personnages évoquent dans une interminable conversation un passé commun. Le texte, structuré autour de longues parties dialoguées et ponctuées de silences, reconstitue de façon fragmentaire l'enfance et l'adolescence au bord de la mer du frère et de la sœur. Cette reconstitution gravite surtout autour de l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cet amour, c'est la valeur tragique qu'il revêt dans le texte durassien. En effet, la passion entre le frère et la sœur est tellement intense qu'elle les amène à vouloir se séparer. Non pour s'oublier, mais au contraire pour sauver leur passion et l'inscrire dans l'infini :

Lui – Tu pars pour aimer toujours ?

Elle (lent) – Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts.³⁶⁰

La séparation entre Agatha et son frère accentue l'interdiction morale et sociale qui frappe leur amour et ravive paradoxalement leur désir. En réalité, le tragique de cette relation incestueuse au frère éclate avec force dans cette terrible tension qui nourrit le désir et l'exacerbe jusqu'à l'intolérable. L'inceste apparaît dès lors comme l'absolu du désir et donne lieu à ce que Duras nomme, à l'occasion des entretiens de Montréal, « le jeu tragique » :

³⁵⁹ L'amour tel qu'il apparaît dans l'œuvre entière de Marguerite Duras est toujours tragique, invivable et reproduit d'une certaine façon l'amour interdit et impossible pour le frère. Citons entre autres ce dialogue fort significatif entre Suzanna Andler et son amant qui s'interrogent sur la malédiction de leur passion, sur les raisons de leur échec : « Tu n'as pas pensé...qu'autre chose...une autre histoire, plus, plus lointaine...intervenant ? Mais sans qu'on le sache ? sans qu'on la voie ? [...]...et que chaque nuit...à un moment donné...après...tu vois Suzanna, après..., elle entre dans la chambre et nous...nous sommes assassinés...[...] Comme...comme un autre amour, tu vois...[...] Je te parle d'un amour mort. [...] Un frère. Imagine un frère que tu aurais aimé [...] Que tout au long de votre vie il y ait eu – à l'insu de tous – cette durée que personne ne peut atteindre. / Suzanna, *mots arrachés* : Un amour...invivable ? une agonie ? », *Suzanna Andler*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 77-78.

³⁶⁰ Marguerite Duras, *Agatha*, op. cit., p. 42.

Si elle [Agatha] veut partir, c'est pour garder ou symboliser ou matérialiser, ce serait le mot le plus juste, la distance de l'interdit. Nous ne ferons pas l'amour parce que nous sommes frère et sœur. Nous ne le ferons pas, parce que je suis partie. Et tu viendras me rejoindre, et l'interdit jouera encore. C'est une sorte de jeu tragique [...] C'est ce jeu tragique d'amants impossibles. Ils se sont donné cet interdit comme leur loi et ne peuvent donc pas le transgresser.³⁶¹

La valeur tragique de l'amour incestueux réside dans la tension insoutenable qui sous-tend le désir et séparation qui éloigne les corps. Et nous rejoignons là la définition de l'inceste telle que la conçoit Marguerite Duras. Selon elle, c'est « un amour qui ne se terminera jamais, qui ne connaîtra aucune résolution, qui n'est pas vécu, qui est invivable, qui est maudit, et qui se tient dans la sécurisation de la malédiction ».³⁶² L'amour incestueux est vécu comme une tragédie car il n'aboutit jamais à autre chose qu'à sa fin : il n'a aucune réalisation possible et ne se maintient, curieusement, que dans la séparation.

Seule cette passion vécue dans l'insatisfaction, conjuguant à la fois présence et absence, débouche sur une communication véritable entre les amoureux. C'est pourquoi, Duras la maintient dans les deux textes de *Césarée* et *Dialogue de Rome*, Film dont le texte est paru sous le titre de « Roma ». Le premier texte rejoue, de façon elliptique et par la profération du terme « Césarée » qui désigne autant un lieu qu'une femme, la séparation tragique de Bérénice et de Titus, jadis mise en scène, par la fameuse tragédie de Racine :

Césarée.

Césarée.

Capturée.

Enlevée.

Emmenée en exil sur le vaisseau romain

la reine des Juifs,

la femme reine de la Samarie.

Par lui. [...]

Elle, la reine des Juifs.

Revenue là.

³⁶¹ Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, *op. cit.*, p. 51.

³⁶² *Ibid.*, p. 18-19.

Répudiée.

Chassée

Pour raison d'État

Répudiée pour raison d'État

Revient à Césarée. [...]

Foudroyée par l'intolérable douleur de l'avoir

quitté, lui, le criminel du temple.³⁶³

L'histoire d'amour évoquée ici n'existe que portée par la scansion litannique de la profération et la voix. Celle-ci acquiert un rôle fondamental et devient la texture et l'essence de l'œuvre. Entre la figure emblématique de Bérénice, reine des Juifs répudiée par son fiancé et morte abandonnée et Titus, l'Empereur romain, Duras imagine un dialogue qui se poursuit par-delà les distances et la séparation. C'est un dialogue et un réel échange passionnel qui fait écho, à maints égards, à ceux qui s'établissent entre les amants du *Navire Night*.

Dialogue de Rome, à son tour, met en scène une cérémonie tragique qui accorde à la voix une importance accrue. Dans ce texte, une longue conversation se développe entre un homme et une jeune femme rencontrée dans le hall d'un hôtel. Les deux personnages évoquent, là encore, la passion tragique de Titus et de Bérénice, tout en l'associant à l'histoire de Rome et à celle d'une civilisation ancienne et disparue. Comme dans la *Bérénice* de Racine, les deux protagonistes "récitent" cette histoire d'amour passionnel fondée paradoxalement sur la séparation et vécue sur le mode de l'exil et de l'errance. D'où d'ailleurs la prédominance remarquable des dialogues et des voix dans *Césarée* (1979) et *Dialogue de Rome*, et la forte influence racinienne qui marque l'œuvre de Duras.

Il n'est donc pas étonnant que les récits durassiens soient adaptés, au prix de légères modifications, au théâtre. Chez Marguerite Duras, la passion appelle, selon nous, une théâtralisation déjà latente dans les textes romanesques. En réalité, pour l'écrivain, la passion implique le visuel et nécessite une mise en scène, que l'on retrouve également dans l'œuvre filmique de Duras. Jean-Louis Libois ne compare-t-il pas les voix qui traversent le film *India Song* à un chœur antique, établissant par là même une sorte de

³⁶³ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, op. cit., p. 97.

rapport dialectique entre ce qui se dit et ce qui se fait : « Voix et scène tissent un espace non plus du visible mais du lisible (du lu) ». ³⁶⁴ Il est question, ici, d'approcher par le regard et la représentation qu'il engendre ce désir fuyant qui fonde toute passion durassienne. C'est ainsi la théâtralité même de l'amour qui, chez Marguerite Duras, porterait cette dimension tragique. Duras accorde aux voix et aux déplacements des corps dans l'espace une place prépondérante. Cette prédilection de plus en plus nette pour la voix la conduit vers une écriture proche du théâtre. Il convient de préciser à ce propos que Marguerite Duras est particulièrement fascinée par le XVII^e siècle et qu'elle est influencée par les œuvres de Pascal, de Madame de La Fayette et de Racine. Elle admire ce qu'elle nomme dans *La Vie matérielle* « la musique de Racine » et « le vent du divin » ³⁶⁵. À cet égard, Bernard Alazet, dans son article intitulé « *Le je ne sais quoi de l'écriture* » relève les réminiscences raciniennes qui traversent l'écriture de la passion chez Duras. Par ailleurs, il décèle une parenté entre l'œuvre de la romancière et celles d'autres écrivains du XVII^e siècle :

Au même titre que d'autres écrivains de notre modernité, Marguerite Duras participe confusément de ce que l'on nomme le retour du tragique, dont le modèle pour notre littérature est, plus que l'Antiquité gréco-latine, la deuxième moitié du XVII^e siècle. De ce classicisme patiemment élaboré dans les dernières décennies du siècle, Duras apparaît l'une des héritières les plus probantes, en particulier du fait d'une poétique qui ne sépare pas son objet – la passion amoureuse, de l'esthétique qui lui prête voix. ³⁶⁶

Entre les auteurs classiques du Grand siècle et Marguerite Duras, il semble, de prime abord, n'exister aucun lien ; et pourtant, Bernard Alazet, dans ce passage, affirme qu'un rapport existe, en dépit de leurs différences ou de leurs oppositions. Comme lui, nous pensons que la notion de passion, telle qu'elle était conçue et envisagée dans les textes majeurs du XVII^e siècle, nourrit non seulement la thématique de l'œuvre durassienne, mais encore et surtout son écriture. À notre sens, la passion se présente également dans l'œuvre durassienne comme la quête lancinante d'un style qui pourrait l'exprimer. Placée sous le double signe de la présence et de l'absence de l'être aimé, l'écriture de la passion chez Duras se trouve confrontée à la nécessité de traduire en même temps le caractère inéluctable de l'amour et son impossible concrétisation, son perpétuel évitement. Comment Duras réussit-elle la gageure de dire et le désir et son

³⁶⁴ Jean-Louis Libois, « Texte, théâtre, film », dans *Marguerite Duras*, par Marguerite Duras, J. Lacan, et al., *op. cit.*, p. 191.

³⁶⁵ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 82.

³⁶⁶ Bernard Alazet, « Le je ne sais quoi de l'écriture », dans *Duras, femme du siècle*, textes réunis par Stella Harvey et Kate Ince, *op. cit.*, p. 37.

impossibilité, et le plaisir et la souffrance ? Comment parvient-elle à évoquer une passion qui ne naît que pour mourir aussitôt ? Comment arrive-t-elle à écrire un texte au moment même où elle inscrit sa fin et son effacement ?

Dans *La Vie matérielle*, Marguerite Duras déclare à Jérôme Beaujour : « Écrire, ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence ».³⁶⁷ En s'appuyant sur cette déclaration, on peut dire que l'œuvre de Duras met en évidence la disparition même au cœur du réel à décrire. Elle s'emploie notamment à mettre en scène une passion amoureuse qui n'advient que dans le moment où elle prend fin. Pour accomplir cette gageure de dire la passion et de l'inscrire dans le langage et pour rendre compte de cet impossible textuel qu'est la passion, Marguerite Duras privilégie quelques figures de style telles que la métaphore ou encore l'hyperbole.

En effet, l'écrivain a souvent recours à la métaphore pour exprimer l'invivable de la passion. On relève dans les récits durassiens la récurrence d'une des métaphores classiques de l'amour à savoir la métaphore du feu. On la retrouve, par exemple, dans *Hiroshima mon amour*. La chaleur insupportable semble suggérer, dans ce texte, la passion qui s'empare des personnages et les laisse comme anéantis : « J'ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix. Comment l'ignorer ? ».³⁶⁸ Vivre la passion, c'est vivre la destruction totale. La métaphore du feu se déploie également dans *La pluie d'été* et renvoie à la passion qui consume Jeanne et à l'amour fou qu'elle porte à son frère Ernesto. Or, l'auteur décrit la jeune fille comme une sorte d'incendiaire dont la fascination pour le feu effraye sa mère :

Alors elle pouvait l'oublier et perdre la tête à trop regarder le feu. Et cela jusqu'à allumer des incendies dans sa propre maison, avait-on dit [...] L'amour d'Ernesto et celui du feu chez la petite fille, la mère les avait réunis dans une même peur. Ainsi, à ses yeux, Jeanne se trouvait-elle vivre au cœur d'une région dangereuse et inconnue de tous y compris d'elle, la mère, et dont elle pressentait que jamais elle n'y aborderait.³⁶⁹

Il y a dans cet extrait une sorte d'équivalence entre l'amour « d'Ernesto et celui du feu ». Les deux se font écho, soulignant explicitement l'aspect dévastateur de la relation incestueuse au frère.

³⁶⁷ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 31-32.

³⁶⁸ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 25.

³⁶⁹ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 32-33.

De même, l'incendie qui ravage les paysages dans *Les petits chevaux de Tarquinia* et dans *L'Amour* reflète l'intensité et la puissance destructrice de la passion qui envahit les personnages et les pousse à vivre leur sentiment jusqu'au bout, au risque de se tuer.

La quête de la passion se fait également quête tragique d'un style qui fixerait dans les plis de l'écriture même ce qui en elle témoigne à la fois d'une présence et d'un manque, d'une naissance et d'une disparition. La recherche de ce style possède une dimension tragique puisqu'elle confronte l'écrivain aux limites du langage. Elle le conduit à transcender les mots et à traduire un indicible. L'énonciation de cette passion qui apparaît comme « un précipité, une condensation de mouvements divergents dont la coexistence, espace oxymorique s'il en est, crée le tragique »³⁷⁰ a partie liée avec une figure stylistique essentielle dans les textes de Duras : l'hyperbole, « figure de l'infigurable »³⁷¹ selon l'expression de Dominique Noguez. Par exemple, dans *Hiroshima mon amour*, l'hyperbole participe de ce double mouvement que nous avons essayé de mettre en relief entre « une présence que l'on fuit et une absence que l'on trouve »,³⁷² entre une envie de dire et une impossibilité à dire la passion :

LUI

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

[...]

ELLE

J'ai tout vu. Tout.

[...]

ELLE, bas

Ecoute...

Je sais...

Je sais tout.

[...]

LUI

³⁷⁰ Bernard Alazet, « Le je ne sais quoi de l'écriture », dans *Duras, femme du siècle*, textes réunis par Stella Harvey et Kate Ince, *op. cit.*, p. 40.

³⁷¹ Dominique Noguez, « La Gloire des mots », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 32.

³⁷² Bernard Alazet, « Le je ne sais quoi de l'écriture », dans *Duras, femme du siècle*, textes réunis par Stella Harvey et Kate Ince, *op. cit.*, p. 44.

Rien. Tu ne sais rien.³⁷³

D'une certaine manière, le style hyperbolique exprime, ici, une extrême tension entre le « rien » et le « tout » et un mouvement fluctuant du texte durassien entre « faire parler le langage », selon la formule de Michel Leiris, et le faire taire. Ces remarques sont valables tout aussi bien pour le texte de *L'Été 80* qui oscille entre la fulgurance du désir et sa nécessaire fin et qui, là encore, adopte une tonalité hyperbolique :

C'est alors, au bout d'un moment, que la jeune fille a dit qu'elle préférerait qu'il en soit ainsi entre elle et lui, elle a dit : que ce soit tout à fait impossible, elle a dit : que ce soit tout à fait désespéré. Elle a dit que s'il avait été grand leur histoire les aurait quittés, qu'elle ne pouvait même pas imaginer une telle chose et qu'elle préférerait que cette histoire en reste là où elle en était, pour toujours, dans cette douleur-là, dans ce désir-là, dans le tourment invivable de ce désir-là, même si cela pouvait porter à se donner la mort. Elle a dit qu'elle souhaitait aussi que rien d'autre n'arrive entre eux lorsqu'ils se reverraient dans douze ans ici près de la mer, rien d'autre que cette douleur-là, encore, de maintenant, si terrible qu'elle soit, si terrible qu'elle serait, car elle le serait, et qu'il faudrait qu'ils la vivent ainsi, écrasante, terrifiante, définitive. Elle a dit qu'elle souhaitait qu'il en soit ainsi jusqu'à leur mort.³⁷⁴

Dans cet extrait, l'amour et la souffrance se présentent sans détours. Le tragique de la passion s'exprime, sobrement mais dans une infinie certitude, par le choix d'un régime hyperbolique, associant des mots qui, au moment où ils désignent le désir absolu, formulent pourtant sa fin proche. La syntaxe restitue ces mouvements fluctuants et binaires, aux confins du lisible, en articulant à la fois la concision et la sobriété de la parataxe à la longueur des subordonnées consécutives, la stagnation des phrases répétitives et hésitantes à la mobilité circulaire et étourdissante du chiasme.

Le recours à la métaphore et l'emploi de l'hyperbole sont autant de moyens privilégiés par le discours durassien pour appréhender cette impossibilité textuelle qu'est la passion amoureuse. Dès lors, écrire l'amour est, pour Marguerite Duras, « moins inventer des mots pour dire ce qui échappe à toute configuration que faire de la langue elle-même le territoire d'une dévastation, d'une rencontre mortifère des mots qui ne naissent que pour mourir. C'est convoquer sur la page le langage en ce qu'il porte de négativité première, constitutive, et percevoir, au plus juste peut-être, ce qui en lui relève d'un déchirement ».³⁷⁵ Tenter de dire la passion est un tragique qui voue l'écriture durassienne à « circonscrire un espace ténu, limité par autant de gouffres où elle pourrait

³⁷³ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 22-30.

³⁷⁴ Marguerite Duras, *L'Été 80*, op. cit., p. 85.

³⁷⁵ Bernard Alazet, « Le je ne sais quoi de l'écriture », dans *Duras, femme du siècle*, textes réunis par Stella Harvey et Kate Ince, op. cit., p. 40.

s'abîmer ». ³⁷⁶ D'où la nécessité de se tenir dans un espace intenable, pris entre l'amour et la mort, un espace où « l'on est sourd et aveugle » selon l'expression de Duras elle-même.

3- L'amour et la mort

La dualité Eros/Thanatos est un thème constant depuis le premier texte de Marguerite Duras. En effet, l'amour et la mort sont étroitement liés l'un à l'autre et sont présents dans l'ensemble de l'œuvre. Cette bipolarité suggère une « métaphysique de l'amour » ³⁷⁷ typiquement durassienne selon laquelle la vraie passion ne peut être envisagée que comme une forme radicale de la destruction dont l'issue logique serait la mort. Tout se passe comme si les personnages de Duras étaient animés par la nostalgie d'un désir absolu, comme s'ils tentaient d'échapper par la mort à l'inéluctable érosion du temps. Cette mort correspondrait à l'accomplissement du désir et à son paroxysme. La violence inouïe de la passion mène à la mort car apparemment la destruction totale de soi et de l'autre traduit une expérience transcendante et coïncide avec la volonté de l'individu séparé de rejoindre l'autre, se fondre en lui et dépasser les limites du moi.

De sorte que la mort devient une étape fondamentale qui réalise l'union originaire et suture la blessure de la déchirure primitive. Elle est omniprésente et exerce sur les personnages de Duras une fascination macabre. Ainsi, dans *Moderato Cantabile*, la découverte de l'amour passe par la fascination de l'héroïne devant le spectacle du corps sanglant d'une jeune femme tuée par son compagnon. Dans *Les Chantiers*, un homme tombe amoureux d'une jeune fille ordinaire qu'il surprend en contemplation devant le chantier d'un cimetière. Avec *Dix heures et demie du soir en été*, cette attraction morbide pour la mort se renforce. Elle devient un vecteur déterminant de l'amour et lui confère une intensité peu commune. Dans ce récit, l'histoire principale qui retrace la séparation inéluctable du couple formé par Maria et Pierre est doublée par une seconde histoire : le crime passionnel commis par Rodrigo Paestra, la fuite de celui-ci et sa mort. À l'instar d'Anne Desbarèdes qui s'identifie à la femme tuée par son amant dans le café, Maria assimile son image au corps pétrifié de douleur et voué à la mort de l'assassin : « Mais

³⁷⁶ Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras*, op. cit., p. 109.

³⁷⁷ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 15.

elle reste sur le balcon, les yeux fixés sur lui, sur cette forme réduite à l'imbécillité animale de l'épouvante : sa propre forme à elle, Maria, aussi bien ».³⁷⁸ Cette assimilation des deux personnages suggère, à notre sens, une sorte de parenté dans le malheur. La passion amoureuse entraîne les protagonistes durassiens sur la voie de l'anéantissement et se présente toujours comme un rite mortuaire. Les personnages sont comme prisonniers d'un espace tragique où la passion est dans une proximité étroite et troublante avec la mort.

Dans la pensée durassienne, l'omniprésence de la mort, comme point de départ et d'aboutissement du désir, met celui-ci à l'abri de la dégradation et de la trivialité et lui confère un caractère sacré. Ainsi, à Hiroshima, la ville de l'épouvante, un « halo particulier » y « auréole chaque geste, chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral ».³⁷⁹ Il y a, semble-t-il, autour de la passion une aura de mort.

Par ailleurs, les textes de Marguerite Duras insistent non seulement sur l'association de l'amour et de la mort, mais aussi sur l'union de la passion et de la violence. Il y a dans la relation sexuelle, telle qu'elle apparaît souvent dans l'œuvre durassienne, l'idéal d'une extase à en mourir et le fantasme d'une union qui débouche à la fois sur le plaisir et la violence. Ce dont il est question ici, c'est évidemment l'univers obscur et implacable de l'érotisme avec ce qu'il implique de transgression, d'interdit et de transcendance. De ce point de vue, l'œuvre de Duras est proche de celle de Georges Bataille puisque l'image dominante, chez elle, est celle du crime passionnel où le plaisir sexuel se confond avec la mort et où s'enchevêtrent la mort donnée et la mort reçue.

En effet, dans *Hiroshima mon amour*, l'érotisme est en corrélation avec le paradigme de la mort : « tu me tue, tu me fais du bien »³⁸⁰ ne cesse de dire la Française à son compagnon et le premier rapprochement, dans *Moderato Cantabile*, entre Anne Desbaresdes et Chauvin déclenche chez lui l'envie de tuer et chez elle le désir d'être tuée. Dans *Le Vice-Consul*, Charles Rossett et Anne-Marie Stretter s'embrassent longuement et leur baiser est, nous dit Duras, imprégné « d'une douleur discordante, d'une brûlure ». L'évocation de leur étreinte donne lieu à une autre vision, celle « des oiseaux morts sur la plage ».³⁸¹ Charles Rossett éprouve à l'égard de l'héroïne des sentiments ambigus et teintés de sado-masochisme qui culminent dans une image

³⁷⁸ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 64.

³⁷⁹ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 11.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

³⁸¹ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 190.

fantasmatique dans laquelle il se voit caressant le visage d'Anne-Marie Stretter, puis frappant celle-ci de plus en plus violemment : « Sa main se dresse, retombe, commence à caresser le visage, les lèvres, doucement d'abord puis de plus en plus fort, les dents sont offertes dans un rire disgracieux, pénible, le visage se met le plus possible à la portée de la main, il se met à sa disposition entière, elle se laisse faire, il crie en frappant : qu'elle ne pleure plus jamais, jamais, plus jamais ». ³⁸² Or, la même scène revient encore une fois, dans *L'Homme assis dans le couloir* (1980), à la demande de la femme :

La main de l'homme se dresse, retombe et commence à gifler. D'abord doucement puis sèchement. La main gifle la naissance des lèvres puis, de plus en plus fort, elle gifle contre les dents. Elle dit que oui, que c'est ça. Elle relève son visage afin de l'offrir mieux aux coups, elle le fait plus détendu, plus à la disposition de sa main, plus matériel...la main descend, frappe sur les seins, le corps. ³⁸³

Les coups s'abattent, dans cet extrait, sur le corps entier et métaphorisent de la sorte l'acte sexuel. L'accomplissement érotique passe par la violence qui génère paradoxalement la souffrance, mais aussi le plaisir, autant pour le bourreau que pour la victime. Ce récit, aux confins du supportable, où la passion s'ouvre sur la mort et l'affection se double d'une violence extrême, recèle une représentation et une reconnaissance de cette envie d'anéantissement de l'être et cet attrait de la mort qui, selon Georges Bataille, constituent la théorie de l'érotisme : « Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. Ce qui désigne la passion est un halo de mort ». ³⁸⁴ C'est donc le meurtre qui achève la relation passionnelle et en fait l'ultime seuil à franchir.

Notre but, dans ce chapitre, était de montrer que la conception tragique que nous avons dégagée initialement dans les œuvres à veine autobiographique de Marguerite Duras, loin de perdre de sa vigueur s'est au contraire renforcée au fil des parutions et s'est manifestée dans l'ensemble de la production durassienne pour aboutir à un apparent constat d'échec et une confirmation d'un tragique initial que rien, à priori, ne peut conjurer. Déçus, les personnages durassiens se livrent à une profonde introspection afin de trouver un sens à leur existence sur terre, mettant ainsi l'accent sur la portée métaphysique de l'œuvre durassienne.

³⁸² *Ibid.*, p. 203.

³⁸³ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Ed. de Minuit, Paris, [1980, 1989, p. 32.]

³⁸⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p.28.

CHAPITRE III

Enjeux métaphysiques

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, la recherche de l'amour absolu s'achève invariablement dans la mort. La passion amoureuse, telle qu'elle apparaît dans l'univers durassien, joue comme illusion aliénante et solution éphémère et dérisoire. Elle se révèle incapable de racheter l'insignifiance de la vie. Désenchantés, les personnages durassiens se replient sur eux-mêmes et se livrent à une profonde quête métaphysique³⁸⁵. Lors de cette recherche, les héros durassiens se retrouvent confrontés à l'absurdité de la vie humaine, l'absence de Dieu et la faillite de la Raison, du Progrès scientifique et de l'Histoire. Désormais, nulle croyance et nul engagement ne sauraient les distraire de l'inanité de la vie et du tragique de la condition humaine.

Dans le chapitre suivant, nous allons procéder tout d'abord à l'analyse de la quête métaphysique menée par les personnages de Marguerite Duras. Cette étude permettra de rendre compte de l'état de manque qui prédomine chez les créatures durassiennes et les pousse à mener une recherche d'être ardente, impliquant une interrogation sur l'absence de signification de l'existence. Ce travail s'orientera alors vers une réflexion sur Dieu, son absence et la crise de la Raison. Toutes ces préoccupations suggèrent, *a priori*, une parenté de l'œuvre durassienne avec l'existentialisme. Or, nous voudrions montrer, dans ce chapitre, que même si les réflexions des différents personnages de Duras sont imprégnées des considérations existentialistes, elles demeurent, au fond, assez différentes pour ne pas dire opposées aux théories développées par le courant existentialiste.

³⁸⁵ Par métaphysique, nous entendons, à la suite d'Aristote, la réflexion menée par l'homme sur des questions fondamentales telles les questions concernant la présence de Dieu, les raisons de l'existence du Mal ou le vrai sens de la vie. Cf. Aristote, *Métaphysique*, Trad. Jules Tricot, Ed. J. Vrin, Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, 1991.

A – Une métaphysique paradoxale du néant

Nombre de romans durassiens se présentent comme des romans de quête métaphysique : quête des origines, de l'identité et du sens de la vie. Mais cette recherche débouche, nous le verrons, sur une paradoxale métaphysique du Néant. En effet, les textes de Marguerite Duras témoignent, sur un mode sombre, du désarroi et du sentiment de manque ressentis par l'être humain. Celui-ci est constamment en quête de lui-même de quelque chose de difficile à cerner. L'homme est-il ainsi condamné, dans l'univers durassien, à une entreprise vouée à l'échec et une éternelle lutte pour trouver une signification à son existence.

1 – Un sentiment de manque

Les personnages de Marguerite Duras donnent le sentiment de vivre un état de manque et d'évoluer dans un univers cerné par le néant. Ce terme désigne en effet la non-existence, c'est-à-dire le non-être. En réalité, la romancière acquiert progressivement la conviction que l'homme est un être mutilé et que son existence se résume à une recherche infinie, comme d'un objet égaré et d'une certaine faculté perdue. Ce que décrivent les textes de Duras, ce sont des créatures qui se définissent non par ce qu'elles sont ou ce qu'elles ont, mais par ce qu'elles ne sont pas ou ce qu'elles n'ont pas. Cette carence essentielle, on la décèle très tôt, dans l'œuvre durassienne, notamment dans *La Vie tranquille* dont la narratrice se définit comme une forme creuse, dépourvue d'identité propre et ayant toujours vécu par procuration :

La pensée de ma personne de même est froide et lointaine. Elle est quelque part hors de moi, paisible et engourdie comme l'une d'entre toutes ces choses qui sont sous le soleil. Je suis une certaine forme dans laquelle on a coulé une certaine histoire qui n'est pas à moi. Je mets à la porter, ce sérieux et cette indifférence avec lesquels on se charge de ce qui ne

vous appartient pas. Je pense bien cependant qu'il pourrait exister un événement qui serait le mien tellement que je l'habiterais tout entier.³⁸⁶

L'héroïne se livre, ici, à un long travail d'introspection qui passe par une sorte de distanciation. Elle suggère à travers l'opposition du « je » et du « elle » le dédoublement de personnalité. Elle a nettement l'impression d'avoir été remplacée par une autre et d'occuper un corps étranger et creux qu'elle ne maîtrise pas.

Cette sensation de non-être, le lecteur la retrouve chez plusieurs autres figures durassiennes telles que la jeune « bonne à tout faire » du *Square*, qui n'a aucune prise sur son destin puisqu'elle vit « un état infamant, au service presque corporel des autres ».³⁸⁷ L'écrivain recourt volontiers à la dureté de la désignation « bonne à tout faire » pour exprimer l'aliénation de l'héroïne qui se définit non par l'exercice d'un métier, avec ce que cela implique de qualités requises et de compétences nécessaires exercées dans un cadre d'horaires précis, mais par « un état » dégradant qui empiète sur tout et qui envahit son existence entière. Nous avons l'impression qu'elle n'a pas encore entamé sa propre vie et qu'elle souffre d'un manque fondamental, l'empêchant de « devenir enfin quelque chose » et de « commencer à s'appartenir ».³⁸⁸ Marguerite Duras, elle-même, conforte notre impression en décrivant la jeune employée de maison, à l'occasion de l'adaptation théâtrale de son récit en 1955, en ces termes : « La jeune fille n'a pas du tout commencé à vivre. D'ailleurs, elle le crie, elle le proclame tout au long du livre : elle n'est rien, elle n'existe pas ! Cette jeune fille, qui n'est personne, ne fait qu'exprimer un sentiment général d'une attente insupportable, qui ne laisse aucune marge au moindre plaisir de vivre, à la moindre liberté ».³⁸⁹

En outre, le voyageur de commerce avec qui la jeune fille engage la conversation semble souffrir du même manque. L'essentiel du texte durassien est constitué par le dialogue de ces deux personnages qui font résonner leurs voix singulières, échappant aux stéréotypes et aux conventions qui caractérisent d'habitude les échanges entre deux individus qui ne se connaissent pas. D'emblée, on est frappés par l'urgence de plus en plus poignante, l'authenticité et la lucidité de leur parole. Au fil du dialogue, chacun parle de ses doutes, ses peurs, ses rêves et, dans le flot même de ses mots subjectifs, force l'autre à se confier et à dévoiler son être profond. Dans cet échange verbal, s'exprime et

³⁸⁶ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 136.

³⁸⁷ Marguerite Duras, *Le Square*, op. cit., p. 131

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁸⁹ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*. Émission radiophonique par Pierre Barbier « La vie des lettres ». Chaîne Nationale, octobre 1955.

se précise une souffrance sociale, psychologique et existentielle. Les deux protagonistes du *Square* s'accrochent à la parole, comme à une bouée de sauvetage. D'ailleurs, ils ne cessent de confronter leurs opinions et de se parler, dans une sorte de nécessité pathologique où l'accès au langage devient vital. Ce sont des êtres assoiffés de parole qui profèrent, au sens étymologique du terme, autrement dit qui portent en avant et qui dégagent le tragique de leur existence. La simple énonciation de ce tragique les soulage et leur « fait du bien ». ³⁹⁰ Conscients de la précarité de leur présence dans l'univers et du vide de leur vie, les personnages de Duras parlent sans cesse pour ne pas succomber au désespoir, atténuer la difficulté de vivre et prouver qu'ils existent tout de même. Car la parole, comme l'écrit Alain Vircondelet dans *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, acquiert dans l'œuvre durassienne une dimension existentielle : « Les héros durassiens, affirme-t-il, n'ont pas renoncé à parler. Ils sont intarissables, tentent de pallier l'inconsistance de leur vie [...] Par crainte que le silence s'installant ne révèle leur néant, ils parlent, parlent. La fonction du langage devient alors existentielle : on parle pour se prouver que l'on est ». ³⁹¹ L'énoncé du malheur et du manque, même s'il n'entraîne aucun changement dans le quotidien des protagonistes durassiens, apaise toutefois leurs souffrances et les empêche de se tuer.

De même, Mlle Barbet, la directrice de pension dans *Le Boa*, courte nouvelle publiée en 1954 dans le recueil *Des Journées entières dans les arbres* et très peu étudiée par les critiques malgré son rôle essentiel dans l'élaboration de l'imaginaire durassien, est atteinte par un mal dévastateur qui la rend acariâtre et amère. La vieille fille est en effet minée par l'absence d'amour et son corps est dévoré par les remords et la virginité. Restée seule avec Mlle Barbet, la narratrice doit subir le spectacle hebdomadaire d'un boa dévorant un poulet :

On allait donc voir le boa gober son poulet du dimanche. En semaine, le boa la sautait. Il n'avait que de la viande morte, ou des poulets malades. Mais le dimanche, il avait son poulet bien vivant, parce que les gens préféraient ça [...] Enroulé sur lui-même, noir, luisant d'une rosée plus pure que celle du matin sur l'aubépine, d'une forme admirable, d'une rondeur rebondie, tendre et musclée [...] le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert, transsubstantiation accomplie dans un clame sacré. ³⁹²

³⁹⁰ Marguerite Duras, *Le Square*, op. cit., p. 138.

³⁹¹ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Ed. Seghers, « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », Paris, 1972, p. 51.

³⁹² Marguerite Duras, *Le Boa*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa*, *Madame Dodin*, *Les Chantiers*, op. cit., p. 101-102.

Dans cet exemple, le spectacle fascinant du boa avalant sa victime tire indéniablement sa magie et sa portée symbolique de sa juxtaposition systématique avec le spectacle d'une autre « dévoration », celle du corps de la vieille directrice de pension par les regrets, la virginité et le manque d'amour :

Ce manque la dévorait, ce manque de celui qui n'était jamais venu [...] J'étais la seule à qui elle exposait ce corps consumé [...] Je restais donc chez la Barbet deux ans, moyennant le quart de solde de ma mère et la contemplation hebdomadaire de sa virginité septuagénaire [...] Pendant deux ans, une fois par semaine, il me fut donné d'être la spectatrice d'abord d'une dévoration violente, aux stades et aux contours éblouissants de précision, ensuite d'une autre dévoration, celle-là lente, informe, noire.³⁹³

La confrontation régulière, presque rituelle des deux spectacles tourne, dans ces lignes, en faveur du serpent, « monstre du jour », au détriment de Mlle Barbet, « monstre nocturne ». La jeune fille accorde sa préférence au boa et adhère, dans une subversion radicale de la morale et des valeurs classiques, aux lois d'un monde naturel qui se nourrit tour à tour du bien et du mal et qui nécessite l'existence à la fois du crime et du sacrifice. En prenant le parti du boa, la narratrice préfère, par conséquent, la vie à la stérilité et à la mort. En effet, Duras décrit l'existence de la directrice comme une mort et comme un néant. Elle est prisonnière d'un corps stérile et rongé par le manque de « n'avoir jamais servi ni aux enfants qui s'y seraient allaités, ni à un homme qui l'aurait découverte ».³⁹⁴ La préférence accordée au serpent implique aussi le désaveu d'une certaine vision manichéenne du monde et le rejet de la distinction habituelle entre le bien et le mal. Elle signifie également l'adhésion inconditionnelle à une sexualité naturelle et le refus de la chasteté moribonde du corps. La morale traditionnelle se trouve, ici, renversée : à l'exaltation classique de la chasteté et de la virginité séculaire l'adolescente oppose une exaltation subversive de la prostitution. La perspective de la stérilité et du manque d'amour enlève toute immoralité au bordel, considéré dès lors comme un temple où l'on vient se purifier, « se faire laver, se faire nettoyer de sa virginité, s'enlever la solitude du corps »³⁹⁵. *Le Boa*, cette nouvelle brève mais complexe, apparaît comme une vaste allégorie. Elle nous instruit sur les motifs réels qui poussent Duras à rompre avec la morale chrétienne et les valeurs traditionnelles, aspirant sans cesse à la conciliation dialectique des contraires. Par-delà l'anecdote, ce récit nous éclaire surtout sur les attitudes de certaines héroïnes durassiennes, comme Suzanne dans *Un barrage contre le*

³⁹³ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 112.

Pacifique qui préfère se donner au fils Agosti au lieu de subir les affres de l'attente, du manque d'amour et de finir vieille fille.

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le personnage éponyme est aussi un être déficient. En effet, Lol est décrite par sa meilleure amie Tatiana Karl comme étant une jeune fille au comportement étrange et au « cœur inachevé ». ³⁹⁶ Cette carence et cette mutilation, car rappelons-le le substantif "manque" dérive du bas latin "*mancus*" qui signifie "le manchot, le mutilé", corrompent l'âme de l'héroïne et font d'elle une forme creuse et égarée. Lol se présente comme l'être durassien le plus vide et le plus atteint par le manque. Son histoire est marquée par la nuit du bal de T. Beach au cours de laquelle elle voit son fiancé, Michael Richardson, succomber aux charmes d'une autre femme, Anne-Marie Stretter puis, à l'aube, disparaître avec elle : « Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie ». ³⁹⁷ Le manque ressenti par l'abandon de son ex-fiancé anéantit Lola. Pendant cette scène du bal, la jeune fille est « remplacée » par une autre femme et tuée symboliquement. Elle, à qui il manquait, aux dires de Tatiana Karl, « déjà quelque chose [...] pour être [...] là », elle qui était, depuis longtemps, absente, « toujours en allée loin de vous et de l'instant » ³⁹⁸ se trouve déplacée sur cette scène du bal où, rigoureusement, se perpétue « cet anéantissement de velours de sa propre personne ». ³⁹⁹

En effet, le thème du manque s'impose comme le fondement de l'explication du ravissement, lui-même si important dans l'œuvre durassienne qu'il figure dans le titre du récit le plus étudié de l'auteur. D'ailleurs, le substantif « ravissement » renferme par définition la notion de manque : l'acte de ravir étant d'abord celui de prendre de force, synonyme d'enlèvement ou de rapt. Absente aux yeux du nouveau couple, Lol assiste, impuissante, à sa propre éviction et se trouve confrontée au néant laissé par l'absence de son ex-fiancé. Au fond, rien de plus ordinaire que cette histoire de perte du bien-aimé envoûté par les charmes d'une autre : l'intérêt du *Ravissement de Lol V. Stein* qui en fait ce livre si fascinant, à en juger par les commentaires élogieux de psychanalystes comme

³⁹⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 13.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 50-12-13.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

Lacan qui lui rendra hommage et la félicitera d'avoir saisi l'essentiel de son œuvre sans l'avoir lue,⁴⁰⁰ est bien ailleurs.

En réalité, si Lola souffre autant, c'est, paradoxalement, non pas à cause de la trahison de son fiancé et de sa perte, mais au contraire, semble-t-il, à cause de sa propre perte et éviction. La jeune fille a vécu sa mise à mort dans une sorte d'état second. Évoquant l'apathie et la prostration qui définissent sa vie ultérieure et qui la rendent indifférente à son mari, ses enfants et tout son entourage, l'écrivain expliquera : « Elle payait maintenant, tôt ou tard cela devait arriver, l'étrange omission de sa douleur durant le bal ». ⁴⁰¹ Si pour l'héroïne le temps s'est figé depuis cette nuit tragique du bal, c'est sûrement parce qu'elle n'a pas eu l'occasion d'exprimer sa jalousie et d'assimiler sa souffrance comme le précisera l'écrivain plus tard à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses* : « La jalousie n'a pas été vécue, la douleur n'a pas été vécue. Le chaînon a sauté, ce qui fait que dans la chaîne tout ce qui suit est faux, c'est à un autre niveau ». ⁴⁰² Après une période de délire et de léthargie, Lol V. Stein reprend, en apparence, une vie normale : elle épouse Jean Bedford, fonde une famille et donne le jour à trois enfants. Mais, on devine que cette normalité est douteuse et qu'elle n'est qu'une façade. En effet, sous le masque d'une épouse bourgeoise, d'une mère aimante et d'une femme au foyer maniaque et très organisée, se cache une morte-vivante. Puis, à cause d'une rencontre inopinée avec son ancienne camarade Tatiana Karl, ou peut-être à cause de la ressemblance de l'amant de celle-ci, Jacques Hold avec son ancien amant Michael Richardson, la vie de Lola recommence. C'est en tout cas ce que suggère le narrateur qui laisse planer l'incertitude dans le passage suivant :

Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach ? Non, il ne lui ressemblait en rien. Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu ? Sans doute, oui dans les regards qu'il avait pour les femmes. Il devait courir, celui-là aussi, après toutes les femmes, ne supporter qu'avec elles ce corps difficile, qui pourtant réclamait encore, à chaque regard. Oui, il y avait en lui, décida Lol, il sortait de lui, ce premier regard de Michael Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal. ⁴⁰³

On ne peut qu'être frappé par l'importance que prend la modalité interrogative dans cet extrait. La modalité interrogative associée au modalisateur d'approximation et

⁴⁰⁰ Jacques Lacan, « Hommage fait à M. Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 93-99.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op. cit.*, p. 20.

⁴⁰³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein, op. cit.*, p. 52-53.

d'incertitude « sans doute » exprime l'ignorance du narrateur et sa difficulté à cerner la personnalité de Lol et à raconter son histoire.

Quoiqu'il en soit, la jeune fille sort de sa prostration et entame une véritable reconstruction du passé. Avec d'acharnement, elle cherche à revivre l'instant crucial que constitue la fusion amoureuse entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter et combler le vide laissé par leur disparition. Dans sa tentative de reconstruction du passé, Jacques Hold et Tatiana Karl joueront un rôle primordial dans la mesure où ils seront, inconsciemment, les doubles respectifs de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter. Il s'agit là, pour elle, d'une volonté de captation et « ravissement » de l'amour entre les amants présents, lui permettant d'assouvir un désir de voir et de participer, même par délégation, à leur histoire. Telle est, sans doute, le sens de ces scènes récurrentes de voyeurisme qu'elle orchestre avec la complicité de Jacques Hold, mais à l'insu de sa meilleure amie Tatiana.

En effet, de victime passive du ravissement, Lol V. Stein devient progressivement un agent actif qui inflige ce même ravissement aux autres. Elle va entraîner tous ceux qu'elle côtoiera dans la nuit fatale du bal de T. Beach. Elle va susciter, chez ceux qu'elle fréquentera, la fascination et le manque à commencer par Jacques Hold : amant de Tatiana, il sera ravi par Lol, cette dernière provoquant le manque chez son ancienne camarade de collège. De là découle, selon Pierre Mertens, cette image de « dévoreuse » qui symbolise Lola : « Ravie, elle l'est doublement car elle se vit comme enlevée à la réalité même de sa vie. En même temps, elle prend ainsi son plaisir. Écorchée et prédatrice. Plus morte que vive. Plus vivante que tous ceux qu'elle rencontre, qu'à leur insu elle dévore ». ⁴⁰⁴ Mais bien entendu, demeure pour toujours le manque qui contamine jusqu'aux lieux traversés par l'héroïne, à commencer par sa maison de U Bridge et en passant par la salle de bal du Casino Municipal vide, ne portant « aucune trace » ⁴⁰⁵ où elle revient une dernière fois en compagnie de Jacques Hold.

Par ailleurs, on constate qu'il y a comme une sorte de fascination pour cet état de ravissement. En effet, le récit tente de reconstituer ce moment crucial et fulgurant où s'opère le mécanisme d'évitement de la personne de Lol. Dès lors, il semble que *Le Ravissement de Lol V. Stein* prend la forme d'une investigation à laquelle se livre Jacques Hold, à la fois narrateur et personnage du texte, sur l'étrange personnalité de

⁴⁰⁴ Pierre Mertens, *L'Agent double : sur Duras, Gracq, Kundera, etc. le regard littéraire*, Ed. Complexe, Bruxelles, 1989, Chap. 4 : Pour en finir avec Marguerite Duras ? p. 106

⁴⁰⁵ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 181.

Lol. Cette enquête reconnaît souvent son caractère spéculatif et lacunaire. Car Jacques Hold précise et rappelle à maintes reprises qu'il reconstitue la trame du ravissement de Lola en s'appuyant sur les témoignages fournis par son entourage et la mémoire défaillante de Lola elle-même. Écrivant à partir des informations incertaines et douteuses d'un tiers, le narrateur ne peut rédiger qu'un récit ou plutôt des récits aléatoires, lacunaires et marqués par l'usage fréquent du conditionnel. Ce mode place l'histoire racontée dans l'ordre de l'incertain. La narration de Hold cherche à saisir le moment où l'héroïne s'est évanouie et l'instant tragique du ravissement. Mais sa tentative se solde par un échec et n'aboutit qu'à un vide : il tente d'écrire sur un manque en partant d'un manque. On a alors l'impression que le texte est parsemé par ses suspicions à l'égard des informations de Tatiana et ses remarques sur la nécessité d'inventer le passé de Lol :

Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien. Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach [...] Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie.⁴⁰⁶

Jacques Hold avoue, ici, son ignorance d'où la prédominance du régime négatif radical : « je ne crois plus à rien », « je ne suis convaincu de rien » qui invalide les informations données par Tatiana Karl. Pourtant, il continue à les consigner afin de reconstituer l'histoire de Lol. Ce paradoxe le mène à juxtaposer le faux-semblant du récit de Tatiana à ses propres inventions. La situation narrative oscille alors entre mensonge et fiction et savoir et manque de savoir, se heurtant souvent à l'impossibilité de mettre en mots la vie de Lol.

On relève le même caractère hypothétique et lacunaire de la narration dans la plupart des œuvres ultérieures de Marguerite Duras. Ainsi en est-il par exemple du *Vice-Consul* dont le narrateur Peter Morgan essaye de retracer l'itinéraire de la mendicante indienne à travers les informations vagues et insuffisantes qu'a voulu lui dévoiler l'Ambassadrice Anne-Marie Stretter. Le manque s'inscrit au cœur du récit comme il s'inscrivait déjà, explicitement, au cœur de la trame du *Ravissement de Lol V. Stein*. Le narrateur paraît incapable de suivre le destin déroutant de la mendicante indienne et de reconstituer son itinéraire particulier. Son incapacité se traduit à travers la brisure de sa voix narrative qui, souvent, se laisse interrompre et réduire au silence par le murmure

⁴⁰⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 14-37.

d'autres voix plus ou moins anonymes. Cette prolifération des voix culmine dans le récit de la réception à l'Ambassade. Tout au long de ce récit fragmentaire et aléatoire, Marguerite Duras pousse très loin la subversion de la voix du narrateur à tel point que la polyphonie du dialogisme classique se transforme en véritable aphonie du narrateur qui touche aussi les autres personnages, dont l'identité est également dissoute dans une pléthore de voix désincarnées et anonymes. Ces voix multiples qui s'interrogent sur l'issue des événements renvoient au chœur de la tragédie antique. La totalité du récit est assumée désormais par les voix confuses du "on", qui disent toutes l'impossibilité de raconter et combler les lacunes de leur savoir :

On dit : À la dernière minute elle a invité le vice-consul de Lahore. Voici, elle ouvre le bal avec l'ambassadeur, observe le rituel méprisé. Alors d'autres danseront. Les ventilateurs plafonniers font un bruit d'oiseaux effarouchés, d'un envol immobile au-dessus de la musique, des lents fox-trot, des faux lustres, du creux, du faux, du faux or. On dit : c'est cet homme brun près du bar. Pourquoi l'a-t-elle invité ? [...] On dit, on demande : Mais qu'a-t-il fait au juste ? Je ne suis jamais au courant.

– Il a fait le pire, mais comment le dire ?

– Le pire ? Tuer ?⁴⁰⁷

"On" ne sait pas, "on" s'interroge et "on" invente. La diégèse tente de déstabiliser le narrateur et saper les fondements de sa supposée connaissance. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter la multiplication des structures interrogatives sans réponses et l'expression récurrentielle « on dit ». Ces procédés soulignent la nature hypothétique du savoir détenu, habituellement, par le narrateur et mettent en évidence son ignorance partielle, voire même totale. Faut-il s'étonner, dès lors, que le livre s'achève ironiquement sur le terme le plus redondant de l'œuvre durassienne, c'est-à-dire sur le terme « rien » ?

Ainsi, les personnages durassiens se définissent par un manque essentiel. Ce sont des êtres au regard absent, à la parole brisée et à la mémoire défaillante. Ce motif du manque que nous avons décelé chez les êtres durassiens nous l'avons également constaté au niveau du texte lui-même. Le manque est partout chez Duras. Il ébranle les assises de l'univers et fait chanceler les certitudes des lecteurs. On ignore tout concernant les motivations psychologiques des personnages et les raisons qui les poussent à commettre tel ou tel acte. Il manque quelque chose non seulement aux héros des textes, aux narrateurs qui essayent, tant bien que mal, de raconter leurs aventures, mais aussi à tous

⁴⁰⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 93-94.

les lecteurs qui tentent de déchiffrer les récits durassiens. Les personnages de Duras tenteront de combler ce manque essentiel en entamant une recherche d'être, une quête de sens dont l'issue restera, nous voudrions le montrer, ambiguë et renforcera le sentiment tragique chez eux ainsi que chez le lecteur.

2- Une recherche d'être

Dès ses débuts, l'œuvre durassienne exprime une vaste et ample quête existentielle. *La Vie tranquille*, un des premiers romans de Marguerite Duras, est le texte le plus édifiant de ce point de vue. Cela grâce à son personnage principal, la jeune Francine, à qui Duras confie la responsabilité de raconter son récit. Figure obscure au comportement incohérent, Francine paraît obsédée par « l'envie de changer d'existence » et le désir de « chercher la vérité »,⁴⁰⁸ sa propre vérité. Suite à des événements tragiques dont elle est la principale instigatrice, la jeune fille entame une profonde introspection et amorce une méditation sur sa vie. Elle décide de s'éloigner de la maison familiale et s'isoler au bord de la mer afin de chercher, au fond d'elle-même, son être essentiel. Sa quête existentielle aboutit à une crise identitaire et débouche sur une remise en question sous-tendue par un doute essentiel quant à soi et au monde. N'affirme-t-elle pas ceci : « Je ne sais plus comment on pense », et ne déclare-t-elle pas, un peu plus loin : « J'ai su en même temps que j'existais »⁴⁰⁹ ?

En effet, la narratrice de *La Vie tranquille* n'arrive pas à trouver un sens à sa vie et sa tentative d'élucidation de son moi, sa méditation sur L'Être demeurent sans résultats : « Il devait m'arriver quelque chose. J'attendais que surgisse un matin quelque événement qui me guérisse définitivement de l'attente ridicule qu'était devenue ma vie depuis que j'étais à T... Mais il y a quinze jours que j'y suis et rien n'est arrivé ».⁴¹⁰ C'est sur ce constat d'échec amer et irrévocable que s'achève la longue introspection initiée par Francine dans ce roman des débuts qui en dit déjà long sur la nature et l'intensité de la recherche d'être qui sera menée par la plupart des personnages durassiens.

Les récits postérieurs à *La Vie tranquille* se structurent, pour la plupart, autour d'une quête d'être fondamentale au cours de laquelle les figures durassiennes se

⁴⁰⁸ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 62.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

détachent progressivement de leur vie ancienne. Tel est le cas, justement, du personnage principal dans *Le Marin de Gibraltar*. En effet, ce roman écrit en 1952 s'ouvre sur une situation grave : un couple qui se sépare et des réflexions métaphysiques. Dès le départ, le narrateur semble vivre une crise existentielle faite d'interrogations sur le sens de la vie, de l'amour et de la mort. Il apparaît comme un être malheureux, incapable de trouver une signification à son existence et d'accepter son sort. À la faveur d'une discussion avec un ami qu'il se fait lors de ses vacances en Italie en compagnie de sa partenaire, il reconnaît qu'il déteste son travail de fonctionnaire au service de l'état civil du Ministère des Colonies et avoue également que sa compagne, une personne « d'un genre particulier, le genre optimiste »⁴¹¹ l'agace et le laisse indifférent. Cet ami lui conseille de changer de vie puis lui parle de Rocca, un petit port de pêche où il a aperçu une riche Américaine qui traverse les mers à la recherche du marin de Gibraltar qu'elle a connu autrefois. Son ami l'invite par ailleurs à le rejoindre sur la petite plage de Rocca pour faire de la pêche sous-marine. Une semaine après et dès son arrivée à Florence, le narrateur décide de mettre fin à son enfer quotidien. Il semble dès lors agité par des préoccupations qui favorisent une nécessaire remise en cause et une plongée dans les abysses de son moi :

Ces phénomènes dont j'étais l'objet m'impressionnaient un peu sur moi-même [...] Et ce fut ainsi, en essayant de ne penser à rien, à des choses anodines, en essayant de me rappeler quel jour on pouvait bien être, que l'enfer commença [...] Fallait-il à mon âge, avoir ces soucis -là ? Quel âge avais-je ? [...] Non, décidai-je, je n'allais pas demander cette retraite proportionnelle à mes années de service. Je célébrerai mon anniversaire en [...] oubliant tout à fait ce genre de soucis-là, ces calculs, à la lueur desquels il était évidemment trop tard pour entreprendre quoi que ce soit [...] De nouveau je fus la proie de calculs infernaux.⁴¹²

Le monologue du personnage révèle l'intensité de son désarroi. Duras multiplie le recours aux phrases interrogatives : « Fallait-il à mon âge, avoir ces soucis-là ? » qu'elle oppose aux structures affirmatives : « Je célébrerai mon anniversaire en [...] oubliant ce genre de soucis-là » pour traduire l'hésitation du héros entre un monde stable et ennuyeux et un avenir précaire mais passionnant. L'introspection à laquelle se livre le protagoniste le pousse, comme Francine, à changer le cours de son existence. C'est ainsi qu'il décide de quitter son travail et rompre avec sa compagne pour mener une vie aventureuse et débarrassée de toute contrainte familiale, sociale ou encore morale. Il a

⁴¹¹ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 43.

⁴¹² *Ibid.*, p. 57-68-69.

enfin le courage de se libérer des chaînes qui l'entravent et de prendre son destin en main :

J'étais un homme libre, sans femme, et qui n'avait plus aucune autre obligation [...] Mais on aurait demandé à cet homme pourquoi il avait décidé de quitter l'État civil, qu'il aurait été incapable de le dire. Je venais de rompre avec le monde du bonheur dans la dignité et le travail, parce que je n'avais pas réussi à les convaincre de mon malheur. En somme, je ne tenais plus mon destin d'aucun autre que de moi-même, et désormais ma cause ne concernait que moi seul.⁴¹³

L'auteur insiste sur la contradiction entre l'opinion publique qui estime que le narrateur ne doit pas se plaindre, doit se sentir heureux puisque toutes les conditions sont réunies pour assurer son bonheur et l'avis personnel de ce dernier qui se sait malheureux et réalise que le bonheur qu'il affiche n'est qu'une façade. Libre et seul, il finit par se rendre à Rocca où, dans un instant d'éblouissement, il fait la connaissance de la belle Anna, qui erre de port en port à la recherche de l'homme qu'elle aime : le marin de Gibraltar. La belle milliardaire accepte le jeune homme sur son voilier, nommé le Gibraltar, et tous les deux continuent à écumer les mers à la recherche de l'amant disparu. Mais la quête de cet éternel absent n'est qu'un simple prétexte. C'est en tout cas l'hypothèse que nous formulons ici et que nous essayerons d'étayer en s'appuyant sur différents exemples extraits du livre.

Inutile en effet de détailler les pérégrinations des deux protagonistes, comme il est de même superflu de revenir sur les différents rebondissements de leur quête. Celle-ci s'étale sur quatre cents pages et va les mener vers des endroits exotiques, situés aux quatre coins du monde et chargés de légende. Signalons simplement que la recherche de l'amant mystérieux et insaisissable se présente comme un prétexte ; elle masque l'angoisse métaphysique des personnages durassiens face au néant qui menace leur vie. En prenant le large, ils essaient d'oublier l'usure du quotidien, l'écoulement irréversible du temps et le tragique de leur destin. Ils nourrissent l'espoir d'échapper à l'évanescence et la précarité de leur condition humaine. On constate effectivement que tout l'intérêt de la recherche menée par Anna et le narrateur réside, paradoxalement, dans l'absence d'une issue heureuse, à savoir trouver finalement le marin disparu.

En effet, ce qui compte pour eux ce n'est pas tant l'objet de la recherche que la recherche elle-même comme le montre ce dialogue empreint de complicité, qui les rapproche encore un peu plus l'un de l'autre :

⁴¹³ *Ibid.*, p. 124.

- Parce que ce sont ces histoires –là que je préfère.
- Les fausses histoires ?
- Non, si tu veux, les histoires interminables. Les borborygmes.
- Moi aussi, dit-elle.
- Je vois, dis-je en riant.⁴¹⁴

À travers cet échange, on note que la quête du marin, fantôme dont l'ombre hante les ports où vient mouiller le Gibraltar, n'est qu'une feinte pour pouvoir accepter, tant bien que mal, « l'enfer de la vie quotidienne ».⁴¹⁵ À l'instar de Vladimir et d'Estragon qui attendent Godot chez Beckett, Anna et le narrateur attendent le marin de Gibraltar, mais avec une seule et unique certitude : qu'il ne viendra jamais. D'ailleurs, la jeune femme en vient parfois, dans des éclairs de lucidité tragique, à se demander si l'amant disparu existe vraiment, si elle n'a pas tout imaginé : « Et si j'avais tout inventé ? » Question à laquelle le narrateur s'empresse de répondre avec conviction : « Ça ne changerait pas grand-chose ».⁴¹⁶ On ne peut qu'appuyer cette réponse car la valeur de leur quête tient précisément à ce qu'elle ne s'achève jamais car cela signifierait, symboliquement, leur arrêt de mort. Et il n'est guère fortuit que le roman s'achève sur un nouveau départ vers les Caraïbes, donc sur une éternelle navigation et une interminable quête du fabuleux marin, destinée à dissimuler une autre recherche, celle du véritable sens de l'existence humaine.

3 - L'interrogation sur l'absence de sens de la vie ou le tragique existentiel

L'œuvre de Marguerite Duras déploie une profonde réflexion sur la vanité de l'existence humaine et l'impossibilité qu'éprouve l'homme moderne à vivre dans un monde hostile et privé de signification. En effet, dans la biographie qu'il consacre à Duras, Alain Vircondelet affirme que la romancière se livre à une « ample méditation sur le "sort inconcevable d'exister", sur le voyage symbolique de la vie, l'éternelle errance, l'explicite et absurde malédiction de vivre, la douleur d'avoir découvert trop tôt "le

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.53.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 247.

gouffre commun des orphelins du monde" ». ⁴¹⁷ Les héros durassiens semblent complètement égarés dans un monde où ils ne maîtrisent plus rien même pas leur destin, qui ne se dévoile que pour mieux se cacher. En effet, on constate que le tragique, chez Duras, atteint son point culminant puisque, dans ses œuvres, le destin ne se contente pas seulement de frapper de nullité toute action humaine, mais il ne cesse pas également de se dérober. Comme le note Vircondelet, dans *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, on a l'impression que les personnages durassiens « errent dans un univers cellulaire, hermétique, dans un petit endroit délibérément clos où ils deviennent fantoches tragiques. D'autant plus tragiques qu'ils sont sans destinée, à la différence des héros raciniens. Rien ne vient survoler leur aura [...] Ni passé, ni conscience. Seul le désert. Seul le vide » ⁴¹⁸. Or cette absence de destin est manifeste dans maints récits comme *Le Square*, *Le Marin de Gibraltar* ou encore *Détruire dit-elle* dont le dénouement demeure incertain et le sort des protagonistes ambigu. La destinée qui se dérobe dans l'univers durassien appelle, à cet égard, le rapprochement avec ce que Jean-Marie Domenach nomme l'« anti-tragédie » contemporaine qu'il définit ainsi en se basant sur les œuvres de Beckett et Ionesco :

Le nouveau destin colle à l'individu [...] c'est ce qui a été séparé de moi, non point la part d'existence qui me fut attribuée, la moïra grecque, mais la part qui me fut enlevée, que j'ai perdue [...] Dans la tragédie classique, ce sont des pleins qui s'affrontent : des passions, des intérêts, des valeurs ; dans l'anti-tragédie contemporaine, ce sont des creux : des absences, des non-valeurs, des non-sens. L'anti-tragédie prend sa source dans l'échec de tout ce qui donnait consistance à la tragédie : caractère, transcendance, affirmation [...] L'interrogation qu'elle suggère n'est pas : quel sens, quelle faute, quelle action ? Mais comment peut-il y avoir sens, faute, action ? [...] Ionesco lui-même s'est expliqué sur ce point avec une grande clarté : "Nous ne pouvons plus éviter de nous poser le problème des fins dernières, de nous demander ce que nous faisons sur terre et comment, n'ayant plus le sens profond de notre destinée, nous pouvons supporter le poids écrasant de notre monde matériel" ». ⁴¹⁹

C'est justement cette absence de signification du destin qui prédomine dans l'univers durassien, perceptible au détour d'un regard que pose Nathalie Granger sur l'amie de sa mère, un regard lourd d'un « pourquoi absolu. Insoutenable » ; ⁴²⁰ au détour d'une image chargée de désarroi, celle « des enfants arrêtés qui regardent sans comprendre » ou celle des « paysans qui marchent pieds nus à la queue leu leu sur les talus. Depuis des milliers d'années » ⁴²¹ dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

⁴¹⁷ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 28.

⁴¹⁸ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, op. cit., p. 85.

⁴¹⁹ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 261-262.

⁴²⁰ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, op. cit., p. 71.

⁴²¹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 245.

Bien plus, l'œuvre de Marguerite Duras est, à notre sens, traversée par une interrogation sur le sens de l'existence humaine dans le monde. Les personnages du *Marin de Gibraltar* s'interrogent souvent sur l'origine de l'univers dans lequel ils évoluent, notamment Anna qui s'exclame : « – C'est vrai, [...] comment expliquer tout ce qu'il y a maintenant ? » et avoue que l'absence de réponses à ses interrogations est « quand même difficile à supporter »⁴²². Les textes durassiens soulèvent aussi, d'une manière plus générale, la question de l'origine de l'être humain et de sa place dans l'évolution des espèces. Dans son article intitulé « *Cette grande animale de couleur noire* », écrit en hommage à Koko le singe mis en scène dans le film de Barbet Shroeder, l'écrivain explique que l'absence de réponses à cette question suscite le désarroi autant chez nous : les êtres humains, que chez notre ancêtre Koko qu'elle préfère appeler Africa. Celle-ci est, selon Duras, un « gorille, un anthropoïde, le plus grand de tous » et « le plus proche de nous sur l'autre rive du monde. Elle est aussi séparée de nous que de ceux qui la précèdent et nous sommes aussi séparés d'elle que du vide qui est devant nous ».⁴²³ Ce flou qui enveloppe non seulement notre origine mais également notre futur suscite à la fois la solitude et la tristesse chez Africa et chez l'être humain, à une différence près et non des moindres : « Africa, précise l'auteur, ne sait pas être triste d'une tristesse qui nous est commune à elle et à nous, être triste de tristesse, mélancolique de mélancolie, au-delà de tout savoir ».⁴²⁴ Ainsi on constate que les origines de l'existence humaine restent obscures et que l'avenir de la vie sur terre demeure incertain. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que Marguerite Duras déclare à Jérôme Beaujour et Jean Mascolo : « La vie est une erreur, c'est une sorte d'épiphénomène planétaire d'une absurdité totale »⁴²⁵. Plusieurs récits illustrent cette déclaration durassienne tel que *Le Vice-Consul*, où rien n'a plus de signification ni l'existence ni le geste énigmatique de Jean-Marc de H. tirant sur les lépreux de Calcutta. Ce manque de sens de la vie s'exprime également dans *Les Eaux et forêts*, pièce de théâtre qui s'inscrit dans la foulée du théâtre de l'absurde et se rapproche à maints égards de *La Cantatrice chauve* d'Ionesco. Les trois personnages de la pièce : Mister

⁴²² Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 383-386.

⁴²³ Marguerite Duras, « Cette grande animale de couleur noire », dans *Outside*, op. cit., p. 180-181.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁴²⁵ Propos recueillis par Jérôme Beaujour et Jean Mascolo : *Duras filme*, 1981, 49mn. , avec Marguerite Duras, Bulle Ogier et Yann Andréa.

Thompson, Missis Johnson et Missis Thompson soulignent le caractère vain et absurde de la pensée et de l'action humaine :

Homme. – Et puis du temps. Oui pour penser, du temps, du temps...des tonnes...et un parc [...] tout, j'ai tout, tout. Et non seulement j'ai, mais je fais, j'agis, je m'actionne. Je fais. Je pense. Je varie [...] Quelquefois je pense je pense je pense. Quelquefois je fais je fais je fais [...] Quelquefois je pense à ce que je fais, quelquefois non, je fais ce que je pense, je pense, je fais, je pense, pense, je fais, quelquefois j'en ai marre, j'en ai marre...marre [...] J'prends des boulons et je te les visse dans tout ce que j'trouve [...] Je m'dis pourquoi ? J'me d'mande pourquoi qu'j'ai vissé des boulons comme ça toute la journée ; pourquoi ? pourquoi ? [...] J'ai beau fouiller, je trouve plus rien.⁴²⁶

À travers cet exemple où foisonnent les interrogations : « pourquoi ? », l'hyperbole « des tonnes », « j'ai tout » et les répétitions « je pense, je fais, je pense, je pense, je fais... » deux évidences s'imposent : d'une part, l'existence reste inexplicable ; d'autre part la vanité de toute tentative de compréhension de la part de l'homme car plus il s'évertue à chercher un sens à sa vie, plus il s'enferme dans une situation inextricable et un cercle vicieux d'où il ne ressort aucune explication.

Ainsi, l'œuvre de Marguerite Duras met en scène un homme écrasé par un monde hostile, indifférent et complètement effacé devant un cosmos où « survit seule l'espèce humaine à la tête vide »⁴²⁷ selon l'expression de Dionys Mascolo. Il s'agit d'un univers où règne l'ignorance et l'absence de signification. En effet, l'écrivain moderne a substitué, semble-t-il la notion d'absurde à celle du sacré. L'absurde est ce qui est contraire à la logique et produit un non-sens. Ne pouvant plus se référer culturellement à l'écrasement de l'homme par des divinités cruelles, le tragique moderne évolue vers l'absurde comme nous le verrons dans notre deuxième partie. La conscience de l'absurde se retrouve au cœur de l'existentialisme, notamment français avec Albert Camus et Jean-Paul Sartre. Elle renvoie chez eux aux thèmes de la futilité de la vie, l'indifférence de l'Univers et l'absence de signification du monde, de l'humanité et de sa condition. Mais, n'est-ce pas justement ces thèmes qui se déploient à travers toutes ces réflexions à l'œuvre chez Duras ?

En effet, les idées développées précédemment ainsi que les interprétations des critiques évoquées ci-dessus nous autorisent, apparemment, à rapprocher l'œuvre durassienne du courant existentialiste. On a montré la vanité de l'action humaine dans un

⁴²⁶ Marguerite Duras, *Théâtre I : Les Eaux et forêts, Le Square, La Musica*, Ed. Gallimard, Paris, 1965, p. 40-41.

⁴²⁷ Dionys Mascolo, « Naissance de la tragédie », dans *Marguerite Duras*, par Marguerite Duras, J. Lacan, etc... , *op. cit.*, p. 156.

univers qui lui est profondément indifférent et hostile. Quant à la révolte de l'homme, il nous suffit de rappeler celle de la mère d'*Un barrage contre le Pacifique*. D'ailleurs Alain Vircondelet la compare à une sorte de « Sisyphes moderne [...] rebâtissant ce que les marées viennent de détruire. L'inévitable, le fatal, l'impossible liaison ...Les motifs de Sophocle prennent racine en Indochine ». ⁴²⁸ Or, il serait intéressant de voir pourquoi Vircondelet, parlant à propos de la mère d'une espèce de « Sisyphes moderne », évoque Sophocle plutôt que Camus, qui a pourtant revisité et modernisé le Sisyphes de Sophocle dans son livre intitulé *Le Mythe de Sisyphes*. Cela d'autant plus qu'il n'avait pas hésité, ultérieurement, à opérer un lien entre *La Vie tranquille* et la mouvance existentialiste en affirmant que ce roman durassien « faisait davantage penser aux rudesses de Faulkner et de Steinbeck qu'aux tensions psychologiques des romans de Mauriac, s'inspirait plutôt de l'air du temps, de l'existentialisme naissant et singulièrement de *L'Étranger* ». ⁴²⁹

Si Alain Vircondelet renonce à rapprocher l'œuvre durassienne de l'existentialisme, c'est à notre sens parce que Marguerite Duras dépasse les interrogations soulevées par ce courant ou pour être plus précis les réponses fournies par cette mouvance aux questionnements existentiels. Selon Laure Adler, Duras était « furieusement et comme beaucoup d'autres jeunes intellectuels de la rive gauche, naturellement existentialiste », mais elle « ne reconnaîtra jamais cette influence, s'en défendra même avec vigueur, voire avec agressivité ». ⁴³⁰ Pourquoi tant de rejet ? Pour quelles raisons Duras refuse-t-elle toute parenté entre son œuvre et les théories véhiculées par le courant existentialiste ?

Il nous semble que Duras échappe aux critiques formulées à l'encontre des écrivains dont la pensée se réclamait du courant existentialiste et auxquels on reprochait de n'avoir pas su préserver « la distance entre l'homme et les autres hommes, distance entre l'homme et lui-même, entre l'homme et le monde », distance qui caractérise la véritable pensée tragique, et « de n'avoir eu rien de plus pressé que de jeter "un pont d'âme" entre l'homme et les choses ». ⁴³¹ Jean-Marie Domenach affirme :

À peine découverte, l'hostilité primitive du monde laissait place à la tentation de réconciliation [...] la nature y est interpellée tantôt comme un décor étouffant, tantôt comme une complice fraternelle, et tour à tour [...] écrase et console [...] Et la nature ne

⁴²⁸ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, Vérités et légendes*, op. cit., p. 24.

⁴²⁹ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 113.

⁴³⁰ Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., 1998, p. 178.

⁴³¹ Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme et tragédie », dans *Pour un Nouveau Roman*, Ed. de Minuit, Paris, [1961], coll. « Critique », 1996, p. 56.

ne dure pas longtemps [...] L'absurde est donc arrêté au point où il mettrait en cause la figure traditionnelle de l'homme [...] Sartre et Camus se dépêchent de le ligoter dans une morale provisoire : sainteté laïque et engagement révolutionnaire [...] Mais l'homme a été prématurément réinstallé dans sa liberté sans que sa confrontation avec ce qui l'écrase ait été menée jusqu'au point où elle pouvait devenir tragique. Camus hésite devant l'absurde. Sartre hésite devant l'Histoire.⁴³²

Mais, il convient de préciser que Marguerite Duras, elle, ne se préoccupe pas de donner une signification ou des explications à l'absurde, ni ne supprime la distance entre l'être humain et l'univers : les personnages durassiens restent confrontés à leur vie vaine et insignifiante et la romancière ne cherche, en aucune façon, à nier ou à résoudre l'inanité de l'existence humaine. Au contraire, Duras met en scène « une absurdité qui participe d'une harmonie d'ensemble, où domine l'outrance » et décrit un univers où « l'horreur n'atteint jamais un seuil d'intolérance, [où] l'insoutenable spectacle se joue jusqu'à son dernier acte [et où il est] impossible d'attraper le sens de ce qui se fait là »⁴³³. Le gouffre qui s'est creusé entre l'être durassien et l'univers n'est ni comblé, ni dissimulé mais révélé, voire même exhibé.

Ainsi, si on opère un lien entre la pensée durassienne et l'existentialisme, c'est en prenant le soin de souligner que l'existentialisme de Marguerite Duras réalise et vérifie « l'outrance », la démesure tragique et n'offre aucune échappatoire à l'être humain. On précise, de même, que l'existentialisme durassien dépasse amplement le courant existentialiste, ne serait-ce que par son souci de l'universel : Duras se place en effet dans la vie concrète, tente de porter un regard toujours renouvelé sur la situation de l'homme et de revenir au sentiment primitif de son existence. Comme Ionesco le note à propos de l'œuvre de Beckett, on a l'impression que l'œuvre durassienne « est essentiellement tragique, tragique parce que justement, c'est la totalité de la condition humaine qui entre en jeu et non pas l'homme de telle ou telle société, ni l'homme vu à travers, et aliéné par une certaine idéologie »⁴³⁴ comme c'est le cas chez les existentialistes. Duras développe un existentialisme que nous pourrions nommer un existentialisme universel car, dans son œuvre, l'homme ne connaît pas le salut et n'échappe pas à son conflit avec les forces inexorables de l'univers. Nul ersatz, nul engagement et nulle croyance, même pas celle en Dieu, ne sauraient le distraire de sa destinée tragique.

⁴³² Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 230-231.

⁴³³ Frédérique Lebelley, op. cit., p. 53-54.

⁴³⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Ed. Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1966, p. 154.

B – Le nom de Dieu

Si Marguerite Duras donne vie à des personnages en état de manque et à la recherche d'eux-mêmes, son œuvre n'en est pas moins sous-tendue par la recherche d'un objet plus difficilement saisissable. Cet objet que Jacques Lacan qualifie d'« indescriptible »⁴³⁵, cette entité constamment convoquée dans les textes durassiens c'est Dieu. En effet, la pensée de Dieu se profile, dans l'univers durassien, dès que les personnages se trouvent confrontés à une absence et à un manque. Il s'agit là d'un phénomène étrange chez une romancière qui a toujours revendiqué son athéisme notamment dans *Les Parleuses* où elle déclarait à Xavière Gauthier : « Je n'ai jamais été croyante, jamais même enfant »⁴³⁶. Cette contradiction est d'ailleurs relevée par Alain Vircondelet qui explique dans son introduction aux actes du colloque *Duras, Dieu et l'écrit* :

Dieu, étrangement, dans une œuvre qui avoue par ailleurs son ancrage dans la "défaillance de Dieu", est l'instance sans cesse nommée. Dieu est cité dans *L'Amour*, dans *Le Vice-Consul*, dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, dans *Les Parleuses*, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans tous les entretiens qu'elle a donnés, dans les derniers textes où sa présence est lourde.⁴³⁷

Le terme « Dieu » est l'un des termes les plus présents dans les textes durassiens, mais il renvoie paradoxalement à une absence. Danielle Bajomée a parlé à ce propos d'une « théologie négative »⁴³⁸. Duras serait-elle, à l'instar de son héroïne Anne-Marie Stretter, une « Chrétienne sans Dieu »⁴³⁹ ? Serait-il possible de parler de tragique dans une œuvre marquée par le manque de Dieu ? Dieu relèverait-il, dans l'œuvre durassienne, d'un paradoxe ? C'est à l'ensemble de ces questions que nous répondrons dans les pages suivantes.

⁴³⁵ Jacques Lacan, « Hommage fait à M. Duras, du Ravissement de Lol V. Stein », dans *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 99.

⁴³⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op. cit.*, p. 239.

⁴³⁷ Alain Vircondelet, Introduction aux actes du colloque *Duras, Dieu et l'écrit*, Ed. du Rocher, 1998, p. 11.

⁴³⁸ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur, op. cit.*, p. 236.

⁴³⁹ Marguerite Duras, *India Song*, texte-théâtre-film, *op. cit.*, p. 34.

1 – L'absence de Dieu

C'est un fait connu que Marguerite Duras « n'a pas cessé tout au long de sa vie de clamer son athéisme, de le revendiquer avec une véhémence presque suspecte, mais chez elle tout tend à comprendre ce vide, cette absence, ce manque »⁴⁴⁰ comme l'exprime Alain Vircondelet. En réalité, jusqu'à présent et sauf rares exceptions, les critiques ont eu tendance à étouffer « la résonance de sa quête d'infini »⁴⁴¹ et mépriser la portée métaphysique d'une œuvre qui a pourtant cultivé sans cesse la passion de l'absolu. Pour autant, loin de nous l'intention de considérer Marguerite Duras, à l'image d'Alain Vircondelet, comme « l'équivalent symbolique des grandes mystiques [...] toutes tendues vers l'unique but de Dieu »⁴⁴². Nous nous contenterons de reconnaître chez elle un parcours et une pensée d'essence métaphysique que l'étude du tragique nous conduira à suivre.

Comme toujours, l'attitude de Marguerite Duras à l'égard de Dieu est particulièrement ambiguë. La romancière n'a pas cessé de multiplier les déclarations concernant son absence complète de croyance en Dieu, déclarations aussitôt invalidées ou nuancées par l'évocation de son « sens du religieux ». Il semblerait que l'instance divine relève, dans l'univers durassien, d'un paradoxe. C'est d'ailleurs ce que Duras confie à Madeleine Alleins : « Est-ce que vous ne croyez pas que "l'existence" que l'on puisse conférer à Dieu est là, dans cette impossibilité absolue de commencer à aborder la question ? »⁴⁴³. En outre, elle avoue, lors d'un entretien radiophonique : « Je suis totalement exempte de toute croyance en Dieu, ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas le sens religieux, de la réalité, de l'homme peut-être, de l'homme ou plutôt de son malheur, de son devenir. Je crois que l'homme est malheureux, horriblement malheureux. Et c'est une pensée qui ne me quitte jamais »⁴⁴⁴. L'absence de Dieu est souvent évoquée et rappelée dans les œuvres durassiennes. Cette entité occupe les conversations et les esprits

⁴⁴⁰ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 354.

⁴⁴¹ Alain Vircondelet, Introduction aux actes du colloque *Duras, Dieu et l'écrit*, op. cit., p. 10.

⁴⁴² Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 369.

⁴⁴³ Madeleine Alleins, *Marguerite Duras, médium du réel*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne, 1984, p. 172.

⁴⁴⁴ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, INA/Radio France, 1997.

des personnages durassiens et acquiert différents sens, comme si le nom de Dieu se transformait en un signifiant incertain et voué à d'innombrables substitutions. De texte en texte, ce terme devient « un nom commun »⁴⁴⁵ avant de se noyer dans le substantif « truc » mentionné par le voyageur à la fin de *L'Amour* :

Le voyageur demande :

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

On entend :

– Penadant un instant elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à me voir. À distinguer le sable de la mer, puis la mer de la lumière, puis son corps de mon corps. Après elle séparera le froid de la nuit et elle me le donnera. Après seulement elle entendra le bruit vous savez ?...de Dieu ?...ce truc ?...⁴⁴⁶

L'emploi ici du terme populaire « truc » permet à Duras d'ôter symboliquement à Dieu une part de son omnipotence comme il lui permet aussi de dénoncer, d'une façon ironique, son caractère insaisissable. Dieu n'est présent, dans les textes durassiens, qu'à travers le manque qu'il manifeste : manque de signification, de repères ou de justice. De façon systématique et partout où il y a imperfection, désordre ou malheur injustifiables, elle incrimine l'instance divine. Ainsi, elle rend Dieu responsable du chaos total dans lequel elle voit sombrer le monde contemporain et l'imperfection de la nature dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « Pourtant la plage était vide autant que si elle n'avait pas été finie par Dieu »⁴⁴⁷ ainsi que dans son livre intitulé *Écrire* où elle parle des « rivières mal faites, ratées par Dieu, mal nées, qui chaque soir s'entrecognent, se jettent l'une sur l'autre »⁴⁴⁸. Ailleurs, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, elle désigne son grand frère comme « un enfant perdu par l'amour de sa mère, celui raté par Dieu »⁴⁴⁹. Entité défaillante et force mauvaise, Dieu est, pour Duras, le seul responsable du désordre vers lequel elle voit évoluer la société contemporaine.

Souvent, les protagonistes durassiens apparaissent incapables de trouver une signification aux malheurs qui s'acharnent sur eux. La raison humaine a beau chercher une justification et un sens à l'inexplicable, elle n'en trouve pas. Cette volonté de compréhension qui se heurte au néant et à l'absence de tout sens suscite la révolte et la

⁴⁴⁵ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*. Émission radiophonique par Alain Veinstein "Du jour au lendemain". France Culture, mars 1990.

⁴⁴⁶ Marguerite Duras, *L'Amour*, op. cit., p. 131.

⁴⁴⁷ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 172.

⁴⁴⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais, Roma, Le Nombre pur, L'Exposition de la peinture*, op. cit., p. 94.

⁴⁴⁹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 198.

fureur contre Dieu. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, la jeune femme et l'homosexuel restent démunis et désorientés devant son incapacité à lui d'être attiré physiquement par elle, devant cette impossibilité de l'amour et l'absence de justifications à la situation qu'ils vivent : « C'est Dieu elle croit. Celui qui fait les camps de concentration, les guerres. Elle dit. Il faut laisser tomber »⁴⁵⁰. On observe, également, la même colère contre Dieu dans *Les Yeux verts*, livre dans lequel l'écrivain évoque l'incapacité de la raison humaine à comprendre ou à justifier la misère ou la guerre : « Les juifs, ce trouble, ce déjà vu, a dû certainement commencer –pour moi –avec l'enfance en Asie, les lazarets hors des villages, l'endémie de la peste, du choléra, de la misère, les rues condamnées des pestiférés sont les premiers camps de concentration que j'ai vus. Alors j'en accusais Dieu »⁴⁵¹. Nous sommes loin, ici, de l'image valorisante de Dieu. Certes, Duras le considère comme le créateur, mais le créateur surtout de toutes les imperfections, les malheurs et les absurdités. C'est ce que semble suggérer *Le Ravissement de Lol V. Stein*, où après le traumatisme du bal de T. Beach, Michael Richardson est envisagé par Lol comme quelqu'un d'« ébloui, un Dieu, lassé par cette mise à nu » d'Anne-Marie Stretter. Ainsi, Dieu se présente comme une instance supérieure et un Tout-Puissant qui, non content de faire souffrir Lol et l'abandonner à son triste sort, demeure insatisfait, alors qu'elle, ravie et détruite « attend vainement qu'il la reprenne, de son corps infirme de l'autre elle crie, elle attend en vain, elle crie en vain. Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu »⁴⁵². Il s'agit là d'un Dieu terrible, donnant le jour à l'infirmité et au manque et provoquant l'indignation chez l'homme.

Mais cette représentation gnostique de l'existence humaine comme étant un immense ratage de la part de Dieu s'exprime surtout à travers la colère qui anime Ernesto dans *La Pluie d'été* et que révèle cette conversation avec sa mère :

La mère : Tu es en colère aujourd'hui Ernesto.

Ernesto : Un petit peu.

La mère : Toujours à cause de Dieu ?

Ernesto : Toujours.⁴⁵³

⁴⁵⁰ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 133.

⁴⁵¹ Marguerite Duras, «Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 144-145.

⁴⁵² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 50-51.

⁴⁵³ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 92-93.

Pour Ernesto, Dieu est le seul et unique responsable du malheur de l'être humain sur terre. Interrogé d'abord par l'instituteur, puis par le journaliste, l'enfant répond avec certitude:

L'instituteur : Le monde est loupé, Monsieur Ernesto ?

Ernesto, calme : Oui. Vous le saviez Monsieur...Oui...il est loupé [...]

Le journaliste : Dieu serait donc le problème majeur de l'humanité ?

Ernesto : Oui⁴⁵⁴.

Les réponses formulées à l'aide de phrases affirmatives et concises révèlent l'intime conviction d'Ernesto. La certitude et le calme affichés par le personnage tranchent avec son jeune âge et forceront plus tard l'admiration des journalistes.

Bien plus, dès qu'il est question dans l'œuvre durassienne d'une éventuelle foi en Dieu, la romancière ne tarde pas à la faire passer pour un défaut, une tare et à la présenter comme une sorte de vieux réflexe stérile et parfaitement inutile. C'est justement le cas dans *Aurélia Steiner Paris* où les prières faites par la vieille dame qui a abrité chez elle la petite fille juive, pendant la deuxième guerre mondiale, se transforment petit à petit en récitation et en simple inventaire géographique :

La dame prie, elle récite, à voix très haute, de folle, une prière apprise dans l'enfance [...] récite la liste des villes du Palatinat et demande à Dieu le massacre du mal, celui des populations allemandes [...] Elle recommence à énumérer les villes du Rhin et à demander à Dieu d'exterminer le mal, le monde. Elle ne prie plus, elle récite des leçons de géographie allemande⁴⁵⁵.

Le glissement qui s'effectue de la prière à l'énumération géographique des villes exprime, de façon ironique, la vanité de toute croyance en Dieu.

Loin de répondre aux prières des personnages durassiens, Dieu les abandonne et reste indifférent à leur souffrance. Nombreux sont, à ce propos, les textes durassiens où l'auteur souligne son indifférence et son silence. Dans sa relation à l'instance divine, Marguerite Duras est proche, semble-t-il, de Racine et de la tragédie dans le sens où « l'événement tragique suscite un mouvement qui s'adresse à une divinité qui au lieu d'être providentielle manifeste sa malignité ou son absence »⁴⁵⁶. Ainsi, L'absence de Dieu est précisément chez Duras ce vide qui invalide la croyance en Dieu : « une des

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 80-144.

⁴⁵⁵ Marguerite Duras, *Aurélia Steiner Paris*, dans *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner*, *op. cit.*, p. 166-168.

⁴⁵⁶ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, *op. cit.*, p. 22.

limites de la foi » étant pour la romancière « la force écrasante, inabordable de l'idée de Dieu »⁴⁵⁷. Dans l'univers durassien, l'instance divine n'est présente qu'à travers le néant qu'elle manifeste. Dieu s'est définitivement retiré du monde humain et a laissé l'homme en proie à l'angoisse et au tragique. Mais peut-on vraiment parler de tragique à propos d'une œuvre exempte de Dieu, autrement dit dépourvue de cette transcendance qui constitue, selon certains critiques tel qu'Henri Gouhier, l'essence même de toute œuvre tragique ? Serait-il même possible d'envisager l'existence d'œuvres tragiques au XX^e siècle ?

À en croire Henri Gouhier ou Georges Steiner l'absence de Dieu, pierre d'achoppement de l'époque moderne, empêche l'expression du tragique. Pour eux, l'existence d'une transcendance contre laquelle se lève la volonté humaine est indispensable à l'apparition du sentiment tragique. Ainsi, Gouhier considère qu'un « événement n'est pas tragique par lui-même mais par ce qu'il signifie et cette signification est tragique lorsqu'elle introduit le signe d'une transcendance »⁴⁵⁸. D'autres critiques semblent partager l'avis de Gouhier et vont même plus loin en estimant que, dans un monde qui se caractérise par l'absence de toute transcendance et dans un siècle où Dieu fait défaut, il est impossible de parler de tragique. C'est justement l'avis d'Alexandre Lazaridès qui précise dans son article intitulé « *Tragique et tragédie* » :

Dans un monde où norme et loi ont disparu, duquel les dieux se sont absentés, l'erreur n'est plus possible ; l'erreur elle-même est pour ainsi dire valorisée, puisque nous n'apprenons, on le sait bien, que de nos erreurs, non de celles des autres. Il devient donc difficile, peut-être impossible, de définir le vrai ou le bien ; tout étant devenu relatif, livré à la subjectivité de tout un chacun, soumis à un ordre trop arbitraire pour que la catharsis tragique joue vraiment, joue à plein dans la mégapole moderne.⁴⁵⁹

Cependant, même ceux qui envisagent le tragique comme une opposition incontournable entre le principe abstrait et universel du divin et la volonté humaine admettent que cette confrontation suppose une distance et une destruction de l'esprit d'unité et d'harmonie. Or, il semble que c'est précisément cette distance et ce silence de Dieu qui rend possible l'interrogation tragique. On dirait, à la suite de Jean Duvignaud, que le tragique moderne « commence quand le ciel se vide ».⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Marguerite Duas, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 131.

⁴⁵⁸ Henri Gouhier, *Le théâtre de l'existence*, Ed. Montaigne, Paris, 1952, p. 34.

⁴⁵⁹ Alexandre Lazaridès, « Tragique et tragédie », *Jeu*, septembre 1993, n° 68, p. 37-38.

⁴⁶⁰ Jean Duvignaud, « La tragédie commence quand le ciel se vide », *Eschyle et l'Orestie*, *Cahiers Renaud-Barrault*, mai 1955-janvier 1962, n° 11bis, p. 34-35.

Aussi, peut-on estimer que l'absence de Dieu qui caractérise le XX^e siècle et déjà le XIX^e siècle favorise, au contraire, l'expression d'un tragique moderne. L'analyse proposée par Jean-Marie Domenach, dans *Le Retour du tragique*, corrobore notre interprétation. En effet, ce dernier déclare: « Oui, l'on aperçoit maintenant à quel point "la mort de Dieu" censée avoir entraîné la mort [du tragique] est au contraire impliquée dans [le tragique] dont elle constitue le noyau originel, et dont elle ne cesse d'inspirer l'action »⁴⁶¹. L'œuvre de Marguerite exprime justement cette nouvelle forme de tragique et traduit le malheur inextinguible de l'homme contemporain condamné à vivre sans idéal et sans Dieu et égaré dans un univers dépourvu de signification. Pierre Saint-Amand affirme que « le tragique qui domine l'œuvre de Duras ne peut même s'entendre qu'à partir d'une symbolique du sacré qui la dépasse et la recouvre. L'éloignement de Dieu de notre monde, la vacance extraordinaire de toute transcendance, l'inconsistance désormais des êtres est ce qui éclaire et oriente l'écriture durassienne »⁴⁶².

Ainsi, l'absence de Dieu provoque chez les créatures durassiennes tour à tour la colère, le désespoir, l'ironie et même la folie. Elle plonge, par exemple, le vice-consul dans le désespoir et le conduit à commettre un crime. Chez Madame Dodin, la colère se transforme en blasphème dans la mesure où Dieu se trouve moqué : « Le Bon Dieu, c'est pas grand-chose de bien reluisant, c'est moi qui vous le dis. Puis le fils, c'est du pareil au même que le Père »⁴⁶³. Dans les récits de Marguerite Duras, le défaut de Dieu ébranle la foi, car au moment où il est ardemment invoqué, il est resté indifférent et sourd. La colère qui anime les êtres durassiens à l'égard de Dieu est proportionnelle à la force de leur espoir déçu. Se moquer de Dieu et de son absence semble calmer la douleur de l'écrivain. Cela, pourtant, ne calme rien et quand bien même Marguerite Duras en aurait conclu que le ciel de l'épistémè moderne restera vide, elle demeurera encore et toujours avec ses interrogations et le sentiment tragique d'un manque irrémédiable. L'absence de Dieu, le manque d'un idéal auquel l'homme pourrait se livrer corps et âme doivent être « remplacés tant bien que mal »⁴⁶⁴ comme le note Jean-Marie Domenach. Marguerite Duras semble vérifier cet avis puisqu'elle va combler le défaut du divin plutôt mal que

⁴⁶¹ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 34-35.

⁴⁶² Pierre Saint-Amand, « L'abîme et le secret » dans *Duras, Dieu et l'écrit*, op. cit., p. 221.

⁴⁶³ Marguerite Duras, *Madame Dodin*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Les Chantiers*, op. cit., p. 131.

⁴⁶⁴ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 276.

bien. En effet, incapable d'accepter l'absence de l'absolu, elle cherchera l'oubli dans l'alcool.

2- L'alcool ou la douceur de l'oubli

Devant un monde tragique qui court à sa perte dans le silence et le défaut du transcendant, Marguerite Duras se tourne vers l'alcool. En effet, la romancière est convaincue qu'elle boit à cause du vide laissé par Dieu. Dans *La Vie matérielle* elle revient longuement sur le rapport entre cette absence de Dieu et le recours à l'alcool :

On manque d'un Dieu. Ce vide qu'on découvre un jour d'adolescence rien ne peut faire qu'il n'ait jamais eu lieu. L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur [...] L'alcool ne console en rien, il ne meuble pas les espaces psychologiques de l'individu, il ne remplace que le manque de Dieu. Il ne console pas l'homme. C'est le contraire, l'alcool conforte l'homme dans sa folie, il le transporte dans des régions souveraines où il est maître de sa destinée. Aucun être humain, aucune femme, aucun poème, aucune musique, aucune littérature, aucune peinture ne peut remplacer l'alcool dans cette fonction qu'il a auprès de l'homme, l'illusion de la création capitale. Il est là pour la remplacer. Et il le fait auprès de toute une partie du monde qui aurait dû croire en Dieu et qui n'y croit plus.⁴⁶⁵

En s'expliquant ainsi sur les raisons qui la poussent à boire, Marguerite Duras confirme l'importance de cette notion de manque chez elle : le défaut de Dieu est le fondement de sa réflexion tragique. Dans l'œuvre durassienne, le « manque à penser Dieu »⁴⁶⁶, comme dirait Ernesto, traduit le désespoir et la défaite de l'être humain malmené par des forces qui l'écrasent et qui restent indifférentes à sa douleur. Interrogée par Bernard Pivot sur la place et la fonction de l'alcool dans sa vie et dans son œuvre, Marguerite Duras répond : « On boit parce que Dieu n'existe pas. Il est remplacé par l'alcool »⁴⁶⁷. La place vide de Dieu est celle laissée à la souffrance et au désespoir. Car ce qui se lit à travers les textes durassiens, c'est la crainte devant les limites de la condition humaine. L'homme ne peut pas mettre un terme à sa douleur, contrôler son propre destin, décider de sa venue au monde ni de sa mort et accéder au Bien ni à l'Absolu. De même, il ne peut pas, à l'image de Dieu, être le Créateur. Ces réflexions sur le tragique de la condition humaine et les

⁴⁶⁵ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 25-26.

⁴⁶⁶ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 144.

⁴⁶⁷ Émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, réalisée par Jean-Luc Léridon et Jean Cazenave, Antenne 2, diffusée le 28 septembre 1984.

limites de l'homme prennent chez Marguerite Duras une tournure philosophique qui la rapprocherait de Platon et de sa quête du Bon et du Bien ainsi que de Kant et de ses analyses sur les limites de la raison humaine. Cela dit, loin de nous l'idée de rapprocher l'œuvre durassienne d'un tel ou tel système philosophique précis. Nous essayons tout simplement de montrer que l'œuvre tragique de Marguerite Duras est au plus près des préoccupations philosophiques relatives à l'essence de l'être, aux causes profondes du Bien et du Mal. La romancière s'interroge souvent sur les causes premières, les fondements de l'univers, abordant par-là ces divisions traditionnelles de la philosophie que sont l'éthique, la logique, la métaphysique, la morale ou l'ontologie.

La forte conscience que possède Marguerite Duras du tragique de l'être humain confronté à l'absence de Dieu et au néant l'entraîne vers l'alcool. Celui-ci donne à l'homme le courage d'affronter le tragique d'une existence malheureuse et inutile. En effet, la romancière considère les alcooliques, ces êtres en proie au manque, comme des intellectuels :

Les alcooliques, nous dit-elle, même "au niveau du caveau", sont des intellectuels [...] Voyer l'histoire. L'alcool fait parler. C'est la spiritualité jusqu'à la démence de la logique, c'est la raison qui essaie de comprendre jusqu'à la folie pourquoi cette société, pourquoi ce Règne de L'Injustice – et qui conclut toujours par un même désespoir [...] L'homme qui boit est un homme interplanétaire. C'est dans un espace interplanétaire qu'il se meut, c'est là qu'il guette.⁴⁶⁸

On note, ici, que l'alcoolique est un intellectuel pour Marguerite Duras car il est particulièrement conscient du tragique de sa vie et de l'inutilité de la foi en Dieu. Selon l'écrivain, l'alcoolique est un intellectuel, un être spirituel car il s'interroge sur sa place dans le monde et se positionne toujours par rapport au cosmos dont la terre n'occupe qu'une partie infime. Il se confronte aux limites de son intellect impuissant à expliquer l'inexplicable et incapable de comprendre l'injustice et l'incohérence du monde dans lequel il évolue. On est là au cœur de la préoccupation de la romancière, pour qui il est intéressant de s'interroger sur les raisons qui poussent l'homme vers l'alcool. En effet, Duras tentera de trouver des réponses à ses interrogations en puisant, d'une part dans son propre vécu, et d'autre part, dans sa pratique même d'écrivain. D'où d'ailleurs la place importante qu'elle accorde à l'alcool dans la trame narrative de ses textes, faisant de lui presque un personnage à part entière.

⁴⁶⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 25-26.

L'œuvre de Marguerite Duras est en réalité peuplée de nombreux personnages alcooliques, déstructurés et toujours en quête d'ivresse et d'oubli. Boire permet au héros durassien d'oublier sa solitude. Alain Vircondelet corrobore notre interprétation en expliquant que l'alcool renvoie, chez Duras, à « la solitude des mondes infinis, à la rumeur aveugle des étoiles, au silence bruisant du cosmos auquel on n'a pas accès, dont on ne comprend pas le sens ni le roulis, à cette absurde vacuité de la condition humaine, à son incontournable existence. L'alcool aide à oublier cette solitude-là »⁴⁶⁹. Bien plus, dans les récits durassiens, l'alcool aide non seulement à oublier la solitude tragique mais il aide aussi à aller vers l'autre. En effet, la plupart des rencontres amoureuses ou même amicales se font, chez Duras, sous la coulée de l'alcool. L'on associe, dès lors, à chaque livre un alcool particulier : vin rouge et *Moderato Cantabile*, *Bitter Campari* et *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Manzanilla et *Dix heures et demie du soir en été*, whisky et *Emily L.* Dans la majorité des récits durassiens, l'alcool fait sortir les personnages de leur isolement et facilite leur communication avec les autres. Tel est le cas par exemple dans *Emily L.* où la consommation du whisky permet un échange particulier entre Emily et le Captain. Il y a « entre eux, pour aller encore de l'un à l'autre, ce passage de l'alcool »⁴⁷⁰ selon la formule de Vircondelet. Il en va de même dans *Un barrage contre le Pacifique* dont le personnage Joseph se sent, curieusement, très proche de Pierre : « Je me sentais plus près de lui [...] que de tous ceux qui étaient là et qui ne s'étaient pas saoulés »⁴⁷¹ précise Joseph alors que lui-même n'est pas ivre et que Pierre est le mari de Lina, donc son rival. Anne Desbaresdes, dans *Moderato Cantabile*, ne réussit à sortir des carcans de son univers bourgeois, se libérer des traditions conformistes et engager la conversation avec Chauvin que grâce aux vers de vin qu'elle consomme. Il est d'ailleurs intéressant de signaler que la communication entre les deux personnages ne s'établit véritablement qu'au moment où ils sont tous les deux presque ivres. Dans ce récit, l'alcool facilite certes la communication et favorise la rencontre amoureuse, mais il aide surtout Anne Desbaresdes à prendre conscience du vide de sa vie dorée et de l'échec de son couple. Il lui permet surtout de « vomir » symboliquement son existence bourgeoise et stérile.

En outre, l'alcool a le mérite d'apaiser la douleur due au tragique de la vie humaine. Il anesthésie la souffrance et plonge momentanément les personnages durassiens dans un état second où plus rien ne peut les atteindre, où « la souffrance est

⁴⁶⁹ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 185.

⁴⁷⁰ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, op. cit., p. 141.

⁴⁷¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 276.

empêchée de faire souffrir »⁴⁷² selon l'expression de Marguerite Duras elle-même. Tel est le cas notamment de Pierre, cet alcoolique incurable décrit par la narratrice en ces termes : « Il était vraiment complètement ivre et quand il dormait, on aurait dit qu'il se soulageait d'une douleur formidable, d'une douleur qui s'endormait en même temps que lui et qui recommençait dès qu'il ouvrait les yeux »⁴⁷³. Marie-Thérèse Ligot analyse, de même, cette fonction de l'alcool et s'intéresse particulièrement au personnage de Pierre, qui cherche, selon elle, dans l'alcool « l'état léthargique, l'oubli d'une immense douleur passée inconnue [...] Pierre quand il dort dans le sommeil lourd de l'alcool oublie la douleur de vivre ; il disparaît dans le néant »⁴⁷⁴.

Par ailleurs, la consommation de l'alcool rend possible ce que le réel présente comme impossible. L'alcool permet une sorte de détachement de ce réel dépourvu de bonheur et de rêve et transporte l'homme vers un monde fait de paix et d'espoir comme le laisse croire cet extrait de *La Vie matérielle* : « Quand on a trop bu, on revient au début du cycle infernal de la vie. On parle du bonheur, on dit qu'il est impossible, mais on sait ce que veut dire ce mot [...] C'est le cerveau qui est pris en premier. C'est la pensée. Le bonheur par la pensée d'abord et puis le corps. Il est gagné, imbibé peu à peu, et porté »⁴⁷⁵. L'apaisement que procure l'alcool conduit les êtres durassiens à envisager l'impossible comme possible. Il propose un refuge à ceux qui se confrontent au tragique : il leur donne l'impression de pouvoir dépasser les limites de leur condition humaine et infléchir le cours de leur destin. Toutefois, l'alcool ne fait que donner l'impression de pouvoir contrôler sa vie et d'égaliser Dieu. Il ne fait qu'atténuer la souffrance et la détresse des personnages de Duras.

3- Les limites de l'alcool

Certes, l'alcool occupe, dans l'œuvre durassienne, la place béante du transcendant mais il ne remplace en aucune manière cette entité manquante. Encore une fois, chez Duras, l'échappatoire s'avère illusoire et le répit de courte durée. Il est évident que l'on « boit parce que Dieu n'existe pas » et que grâce à la boisson « il n'y a plus de

⁴⁷² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 27.

⁴⁷³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 272.

⁴⁷⁴ Marie Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, p. 89.

⁴⁷⁵ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 25-28.

problèmes » puisqu'elle remplace Dieu. Cependant, l'alcool révèle vite ses limites car il ne constitue guère une solution définitive. Marguerite Duras, elle-même, tient à préciser que « l'alcool ne console en rien », qu'« il ne remplace que le manque de Dieu ». L'écrivain va même jusqu'à déclarer qu'il « ne console pas l'homme »⁴⁷⁶ et que « personne ne peut remplacer Dieu, rien ne peut remplacer l'alcool. Donc Dieu reste irremplacé »⁴⁷⁷. On a donc l'impression que l'alcool vient s'immiscer dans les « espaces psychologiques de l'homme » sans vraiment les remplir. Il vient se loger là où il y a un manque de justification et de réponses aux interrogations tragiques et existentielles, mais sans jamais combler le manque ni résoudre les questions. Pire encore, il ne débouche que sur « un même désespoir »⁴⁷⁸ : l'être humain ne peut pas se dérober à l'absurdité de son existence ni se remettre entre les mains de Dieu. Contrairement à Kierkegaard ou Pascal⁴⁷⁹, Marguerite Duras ne trouve pas de consolation auprès de Dieu et l'alcool, quant à lui, ne fait que nourrir l'espoir pour mieux le décevoir.

En effet, si l'alcool apaise la souffrance et soulage les maux des personnages durassiens, ce n'est pas parce qu'il a le don miraculeux d'annuler le tragique mais parce qu'il en crée l'illusion. Toutefois, il paraît que personne ne se laisse duper dans l'œuvre durassienne à commencer par l'héroïne de *Moderato Cantabile*. Interrogée par Chauvin, cette dernière n'hésite pas à mettre en évidence l'influence de l'alcool sur son comportement : « – Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ? – Je cois que ce ne serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes »⁴⁸⁰. De même, Maria le personnage principal dans *Dix heures et demie du soir en été* semble consciente du pouvoir qu'exerce l'alcool sur elle et le réel qu'il enjolive. C'est ce qu'elle semble confier à son mari dans ce passage : « Je n'ai pas encore assez bu pour [...] être plus bavarde encore. Et pour me désespérer trop de l'abandon de Rodrigo Paestra. Tu sais ce que c'est, je m'étais promis de jouer une partie avec Rodrigo Paestra. Et puis voilà, voilà qu'elle a échoué aussitôt entreprise. C'est tout. Mais je n'ai pas assez bu pour ne pas l'admettre »⁴⁸¹. Se profile, ici, l'idée qu'une consommation plus conséquente d'alcool aurait pu nier la situation tragique vécue par Maria : le couple qu'elle forme avec son mari Pierre est en

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷⁷ Émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, réalisée par Jean-Luc Léridon et Jean Cazenave, Antenne 2, diffusée le 28 septembre 1984.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴⁷⁹ Duras avait une grande admiration pour ces deux écrivains.

⁴⁸⁰ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 136.

train de se défaire et celui qu'elle aurait pu former avec Rodrigo Paestra ne verra jamais le jour à cause de la mort de ce dernier. Ce sentiment tragique aurait pu être étouffé grâce à l'ivresse. Néanmoins, l'oubli ne sera que momentané car tôt ou tard les créatures durassiennes arrêtent de se voiler la face et immergent enfin de leur ivresse. Leur retour à la réalité est douloureux non seulement parce qu'elles se confrontent encore et toujours au tragique de leur vie, mais parce qu'elles se détruisent à chaque goutte d'alcool absorbée.

En effet, on remarque que boire est synonyme de déchéance physique comme le confie Duras à Marianne Alphant : « L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer ». Et Duras de poursuivre : « Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais curieusement, avant l'heure »⁴⁸². Le peu de répit qu'offre l'alcool s'obtient, chez Duras, au détriment de la santé car il détruit peu à peu le corps et mène vers la mort : « Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool c'est vivre avec la mort à portée de main »⁴⁸³ nous confie l'auteur dans *La Vie matérielle*. Cette déclaration, Maria la vérifie dans *Dix heures et demie du soir en été*. On décèle, chez cette jeune femme, une équivalence absolue entre boire et mourir : « Maria, a-t-elle bu jusqu'à mourir ? La facilité royale qu'a Maria à boire et à mourir, l'a-t-elle conduite dans les blés, loin, rigolante [...], ces signes divers qui accourent de toutes parts de la fin de la culmination du jour ramènent à Maria »⁴⁸⁴. Ainsi, Marguerite Duras confirme la corrélation entre l'alcool et la mort. La boisson devient rapidement, dans l'univers durassien, une dépendance mortelle et il devient essentiel de s'en délivrer. Paradoxalement, l'écrivain souligne le caractère jouissif de l'anéantissement par l'alcool :

Ça me plaisait de me dégoûter [...] ça confirmait un certain vouloir. Je me voyais me défaire complètement, laissée quoi, et c'était jouissif aussi cette dégringolade. Si j'avais été croyante, j'aurais eu ce même visage, visage d'une consommation, d'une consommation excessive de la réflexion [...] Je sais que beaucoup d'écrivains ont ce visage-là, esquiné. On le dit souvent et j'en suis très contente et je crois aussi qu'on était esquiné de la même façon Beckett et moi.⁴⁸⁵

⁴⁸² Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*. Émission radiophonique par Marianne Alphant "Le bon plaisir de Marguerite Duras", *op. cit.*, p. 4.

⁴⁸³ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸⁴ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁸⁵ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*. Émission radiophonique par Marianne Alphant "Le bon plaisir de Marguerite Duras", *op. cit.*, p. 4.

Rongée par la réflexion sur le tragique, à l'image de tout intellectuel digne de ce nom, Marguerite Duras, ainsi que ses personnages, se laissent happer par la destruction et la mort. Le tragique resserre son étau autour des êtres durassiens et semble venir à bout de leur résistance. Las et désespérés ces derniers ne trouvent d'exutoire que dans la destruction de leurs propres personnes. C'est là que réside, semble-t-il, le secret du caractère jouissif de la destruction par l'alcool chez Duras : la déchéance à la fois morale et physique provoquées par la boisson est le seul moyen de se débarrasser de l'emprise du tragique et de l'inanité de la vie humaine.

Certes, l'alcool est un palliatif auquel recourent les personnages mis en scène par Marguerite Duras. Mais cet ersatz n'apporte pas une solution définitive au problème du tragique de l'existence. En effet, rappelons que le pourquoi de l'alcool et les raisons qui poussent à s'enivrer sont les limites de l'être humain, l'incapacité de la Raison humaine à trouver une justification au malheur de l'homme, à l'absurdité de l'existence et à la mort. Si l'alcool est une réponse, elle ne l'est que de façon momentanée et éphémère en offrant un certain apaisement et oubli. Or, ce palliatif, qui devait aider l'homme à conjurer le tragique, ou du moins à l'atténuer relève d'un raisonnement aporétique car il se transforme en agent mortel qui le renforce encore plus. Ainsi, l'absence de Dieu qui laisse l'homme livré à lui-même et obligé de faire ses preuves constitue l'élément fondamental du tragique moderne chez Marguerite Duras. Est-ce que le personnage durassien arrivera à vaincre ses démons et se montrer digne de ses nouvelles responsabilités ?

C- De l'affirmation à la négation de l'homme

L'absence de Dieu plonge l'être humain dans l'angoisse. En effet, ce dernier ne peut plus se décharger de ses responsabilités ni se cacher derrière un Dieu terrible et cruel. Désormais l'homme doit être le seul maître de son destin et le seul responsable de ses actes. Mais, cet homme qui se dresse à la place de Dieu se révèle capable du pire. Après la mort de Dieu, on assiste, dans l'œuvre durassienne, à la mort de l'homme manifeste à travers la faillite de la Raison humaine et l'échec de l'Histoire et du Progrès.

La remise en cause de l'homme aboutit, dans l'œuvre durassienne, à un rejet radical de la théorie et favorise par-là même le règne de l'incertitude.

1 - La faillite de la Raison humaine

De Platon à Hegel, la civilisation occidentale devenait, par son culte de la Raison, humaniste et optimiste. La Raison déployait ses promesses et ramenait tout à l'échelle de l'homme. Mais, le mépris de la Raison n'a cessé de révéler les échecs et les impasses de la pensée humaine. Au XX^e siècle, les fondements de la Raison même, qui étaient considérés comme éternels car rien n'avait pu les ébranler, se retrouvent brutalement mis en cause suite au cataclysme de la Seconde Guerre mondiale. Celle-ci a révélé les limites de cette logique qui s'est effondrée devant la nouvelle face hideuse de l'humanité. L'œuvre de Marguerite Duras paraît marquée par cette crise de la Raison et l'interrogation sur le tragique qu'elle suscite.

En effet, l'idée de Dieu, chez Duras, était restée vide et n'a débouché que sur un espoir déçu et une attente insatisfaite. Mais, c'est surtout le tragique de l'être humain et la souffrance qui en découle qui préoccupe vraiment la romancière plus que Dieu lui-même. Contrairement à Camus et à Sartre qui « sont la pointe extrême de l'humanisme athée » et qui appartiennent « à l'époque de la mise à mort de Dieu », Marguerite Duras fait plutôt partie de ces écrivains qui « nous parlent de la mort de l'homme »⁴⁸⁶. L'absence de Dieu inaugure une nouvelle ère, celle de la suprématie de l'être humain. En réalité, lorsque l'instance divine se retire du monde, l'homme tente de prendre sa place. Et c'est là, à notre sens, que commence le tragique moderne : l'homme semble alors oublier ses limites pour se saisir des pouvoirs divins. Vu sous cet angle, il semble que « tuer Dieu, c'est dresser l'homme mais c'est aussi ressusciter un Dieu au visage inconnu »⁴⁸⁷. L'œuvre de Marguerite Duras paraît vérifier cet avis de Jean-Marie Domenach parce qu'elle montre que ce Dieu "ressuscité" ne tardera pas à dévoiler sa face hideuse. À travers maints textes, la romancière souligne les limites de la Raison humaine. Il en est ainsi de *La Douleur* (1985) où elle met l'accent sur le tragique de l'homme moderne. Celui-ci s'exprime surtout à travers la perte d'humanité de l'homme,

⁴⁸⁶ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 36.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 276.

la mort rationalisée et volontaire donnée de l'homme à l'homme et l'incompréhensible de l'enfer concentrationnaire comme le montre cet extrait : « Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps vient d'assassiner onze millions d'êtres humains à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'État. Le monde entier regarde la montagne, la masse de mort donnée par la créature de Dieu à son prochain »⁴⁸⁸.

De même, tragique moderne apparaît à travers l'image de la tonduie de Nevers dans *Hiroshima mon amour*, qui subit l'humiliation publique puis l'emprisonnement dans la cave familiale parce qu'elle est tombée amoureuse d'un soldat allemand. Il en va de même aussi dans *Outside*, où Duras évoque pêle-mêle les injustices envers les peuples algérien et juif, la Grèce concentrationnaire de la fin des années soixante, les désordres de l'Inde, le racisme ordinaire et l'exclusion d'une certaine frange défavorisée de la population, dont la marginalisation entraîne l'analphabétisme et l'accule au crime. La romancière se fait souvent journaliste pour écrire des articles, regroupés dans *L'Été 80* (1980), sur l'Afghanistan qui est « en train de disparaître de la carte du monde », l'inauguration des Jeux Olympiques de Moscou, où « Brejnev est là, mort, les yeux fermés » et l'effroi que peut inspirer un tel spectacle : « Et on a eu peur, on a été glacé de peur devant cela qu'on voyait, ce peuple livré à cela qui est sans nom, cette malchance de l'homme, de l'histoire de l'homme et la faiblesse incommensurable de cet homme, le traitement d'infamie qu'il s'inflige à lui-même »⁴⁸⁹. Au fil des textes, Marguerite Duras fustige les limites de la Raison humaine qui, au moment où elle doit mener l'homme vers l'épanouissement et l'aider à s'assumer et s'affranchir complètement de la tutelle divine, le plonge tout droit dans le tragique. L'homme qui aspirait tant à la liberté s'est définitivement révélé incapable de gérer sa nouvelle liberté. Il s'est laissé enivrer par ses nouveaux pouvoirs, oubliant ainsi sa part d'humanité. L'échec de l'Histoire et la faillite du Progrès scientifique ne feront que renforcer et amplifier cette perte tragique.

⁴⁸⁸ Marguerite Duras, *La Douleur*, Ed. P.O.L, Paris, 1985, P. 60.

⁴⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Été 80*, *op. cit.*, p. 22-23.

2- La remise en question de l'Histoire et du Progrès

Il semble que l'œuvre de Marguerite Duras dément avec vigueur le mythe de l'Homme et affirme la fin d'une Histoire régie par l'espoir. Comme beaucoup d'écrivains de son époque, Duras est issue d'une modernité qui critique les promesses de l'Histoire et du Progrès scientifique. Alain Finkielkraut écrit :

C'est à l'Histoire et au Progrès que le monde moderne a demandé de rendre compte des calamités qui le frappent et d'y voir les étapes regrettables mais nécessaires de l'accomplissement du Bien [...] Ces providences adoptives sont à leur tour contestées. Elles connaissent une mauvaise passe, ce qu'on appelle généralement la crise des valeurs ou le déclin des idéologies. Histoire et Progrès ont été emportés par les désillusions de notre fin de siècle.⁴⁹⁰

En effet, les récits durassiens traduisent le tragique de l'homme moderne dont la pensée rationnelle s'égaré et la quête de l'Absolu et de la certitude débouche sur le néant. Pour la romancière, l'échec de la Raison, de l'Histoire et du Progrès, trois religions de substitution, plonge l'être humain dans un état qui va beaucoup plus loin que le simple athéisme. Il s'agit plutôt de la fin de toutes les illusions. Marguerite Duras semble ainsi évoluer « dans un climat mélancolique d'adieu aux espérances de la modernité ». Elle appartient à une certaine catégorie de gens « à qui l'avenir ne promet plus rien » puisque, comme le précise encore Finkielkraut, « les guerres du XX^e siècle constituent une expérience trop profonde pour qu'ils succombent encore aux promesses laïques aussi bien que religieuses »⁴⁹¹. Duras éprouverait donc une grande méfiance à l'égard de la science. Pour elle, le progressisme technologique débouche sur la mort. C'est probablement la raison pour laquelle elle met toujours en scène des personnages méfiants que l'on pourrait décrire en ces termes :

S'ils croient, c'est d'une foi plus difficile que jadis, d'une foi inquiète, sans garantie, sans théodicée. S'ils ne croient pas, ce n'est pas pour vouer un culte à d'autres providences ou pour prendre sur le monde le point de vue de Dieu. Les uns et les autres sont condamnés à l'absence de repos : ils doivent faire ensemble leur deuil du Père [...] Une même incertitude frappe la présence divine et l'idée de progrès.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour*, Ed. Gallimard, Paris, 1984, p. 127.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 128-129.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 130.

Le Progrès, au lieu de stimuler la créativité humaine, l'a aliénée plus profondément encore qu'à l'époque néolithique. Selon Duras, le processus de production et d'accumulation des richesses s'inverse en processus de destruction. La romancière reste convaincue que les signes extérieurs de Progrès et de Croissance, qui définissent toute société de consommation, ne sont qu'un leurre. C'est précisément ce « mensonge » qu'elle tente de démythifier dans *Le Camion* (1977) : « Là dans le film, devant ces accumulations démentes d'immeubles...de marchandises, de trains, de camions, on prend conscience que le monde effectivement est déjà à sa perte »⁴⁹³. Comme la plupart de ses contemporains, Duras a récusé le Progrès scientifique et l'Histoire à cause de leur inaboutissement et les a congédiés au nom de leur propre échec.

Une œuvre durassienne illustre le refus de croire en l'évolution certaine de l'Histoire et du Progrès vers un monde meilleur. Il s'agit de *Yes, peut-être*, pièce qui prône non seulement la « destruction de l'impérialisme yankee », critique la guerre du Viêt-Nam, mais dénigre également la société de consommation, la croyance en Dieu et l'idéologie nationaliste. Les dialogues des personnages évoquent un monde pulvérisé et les didascalies confirment le rejet de la culture occidentale : « Le vêtement de l'homme est déchiré et rempli d'inscriptions dont "Honneur" (sur la veste), et "Patrie" (sur les fesses) et "God", étoiles du drapeau américain, coq gaulois [...] et qui côtoient des réclames diverses, gaine Scandale »⁴⁹⁴. L'Histoire et le Progrès se trouvent, par ailleurs, désavoués dans un film tel que *Son nom de Venise dans Calcutta désert* dans lequel Duras met en évidence « l'Apocalypse de l'Occident » et invite ses spectateurs à se débarrasser de leurs illusions et à sortir du mensonge optimiste. Selon Alain Vircondelet, Marguerite Duras aspire à l'abolition de « l'exégèse, la scolastique, et vante cette histoire du rien, cette gestation d'un autre monde »⁴⁹⁵. En outre, Duras s'oppose à toute solution politique et discrédite l'État totalitaire. En effet, il n'échappe à personne que la romancière ne croit plus aux promesses faites par les hommes politiques qui prétendent souvent pouvoir régler les problèmes de la société. Accepter crûdement les idéologies c'est, pour la romancière, faire preuve d'une grande naïveté parce qu'elle est convaincue qu'aucun « dogme politique » ne résout « les problèmes personnels ». Elle estime que la solution

⁴⁹³ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 110.

⁴⁹⁴ Marguerite Duras, *Yes, peut-être*, dans *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁹⁵ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 314.

politique est « une fausse solution »⁴⁹⁶ qui n'empêche pas « la souffrance, l'exploitation de l'homme par l'homme »⁴⁹⁷. Dès lors, l'écrivain dénonce les journalistes et même les cinéastes car, à ses yeux, le mensonge politique est savamment entretenu par les médias. Ils s'arrangent tous pour empêcher l'avènement du moindre changement.

L'œuvre durassienne remet en question l'Histoire et le Progrès technique incapables de proposer une alternative « au corps mort du monde »⁴⁹⁸ et laissant l'homme moderne en proie au sentiment tragique. Comme le précise Stéphane Patrice, Marguerite Duras « plus lucide que les historiens et les économistes parce que plus sensible à la vie même, plus fragile aussi, a su anticiper la fin nihiliste des avant-gardes et du progrès, l'advenu de la crise affectant les pays industrialisés »⁴⁹⁹. Cependant, on note qu'à ce refus du monde ne répond aucune proposition de réédification et aucun projet futur.

3- Le rejet de la théorie et le règne de l'incertitude

Il semblerait que Marguerite Duras refuse la théorie et les systèmes déterminés. Comme l'exprime Germaine Brée, « à l'encontre des romanciers "expérimentaux" français les plus connus – Robbe-Grillet, Butor, Sarraute – Marguerite Duras n'a jamais écrit d'essais pour exposer des idées et des théories esthétiques »⁵⁰⁰. De même, Alain Vircondelet constate que Duras se contente de livrer « de petits secrets, des recettes de vie, des pensées fugitives jamais scellées par l'idéologie »⁵⁰¹. En effet, elle rejette les systèmes de pensée car elle ne leur accorde guère de crédit. La tirade suivante extraite de *L'Amante anglaise*, souligne que toute idée ou théorie, quelle qu'elle soit, a tendance à cacher qu'elle peut être fallacieuse. Ainsi, lorsque l'enquêteur demande à Pierre Lannes ce qu'il pense du crime de sa femme, il commence par dire : « – Si on m'avait posé la question, j'aurais ri » et quand on l'incite à répondre avec un « Cherchez bien », il se garde de formuler toute théorie à ce sujet : « Non je ne veux pas. On peut tout trouver si

⁴⁹⁶ Émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, réalisée par Jean-Luc Léridon et Jean Cazenave, Antenne 2, diffusée le 28 septembre 1984.

⁴⁹⁷ Claire Cérasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, op. cit., p. 182.

⁴⁹⁸ Marguerite Duras, *L'Été 80*, op. cit., p. 67.

⁴⁹⁹ Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, op. cit., p. 152.

⁵⁰⁰ Germaine Brée, « Quatre romans de Marguerite Duras », dans *Les Cahiers Renaud-Barrault*, déc. 1965, Ed. Gallimard, Paris, p. 24.

⁵⁰¹ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 424.

on le décide ou rien, comme on veut. Alors je me tais »⁵⁰². Plutôt que de circonscrire l'acte de sa femme dans une explication subjective douteuse, Pierre Lannes préfère garder le silence.

Dans *L'Amante anglaise*, s'exprime aussi le danger de la théorie. Pour Alfonso, « on n'est jamais à l'abri d'une idée qui vous traverse. Personne ne peut dire : ça, je ne ferai jamais »⁵⁰³. Pour ces personnages, on devrait se méfier des idées car celles-ci, une fois formulées, risquent de nous entraîner vers leur réalisation, qu'elles soient bonnes ou mauvaises.

De sorte que l'auteur nous met en garde contre le danger de se laisser posséder par les idées, de les transformer en idéologies et de conformer nos actes à ce que nous enjoint de faire la pensée anormalement puissante. La violence de la pensée peut être telle qu'elle peut nous entraîner à produire en actes ce que nous avons simplement effleuré par l'esprit. Ainsi on constate que Duras se méfie de la force et du danger des idées. Pour elle, toute idéologie, même pacifiste, ouvre sur le tragique. Ce qu'elle entend par « idéologie », c'est le « pouvoir » : quand les idées sont construites en un système destiné à assujettir les esprits, c'est la domination qui est en jeu, cette même domination tragique d'un peuple sur un autre qui est l'enjeu des guerres. Dans *La Vie matérielle*, la romancière revient plus en détails sur son refus de la « pensée totalitaire ». Voici comment elle échappe au pouvoir oppresseur de la pensée : au livre, elle n'attribue qu'une mission, celle de faire « passer le temps ». Elle lui refuse également tout caractère de généralité, d'intemporalité et de vérité absolue :

Ce livre nous a fait passer le temps [...] Donc aucun des textes n'est exhaustif. Aucun ne reflète ce que je pense en général du sujet abordé parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale. Le livre ne présente tout au plus que ce que je pense certaines fois, certains jours de certaines choses. Donc, il représente aussi ce que je pense. Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire définitive. J'ai évité cette plaie. Ce livre n'a ni commencement, ni fin, il n'a pas de milieu.⁵⁰⁴

À son refus d'endosser et de divulguer une pensée totalitaire et définitive correspond son attitude récalcitrante d'adhérer à toute cause, parti ou forme de militantisme. Elle restera réfractaire à toute classification, au risque de se contredire et de revenir sur ses positions. Son expérience avec le Communisme est symptomatique de son refus de s'engager entièrement pour une cause en sacrifiant sa liberté de pensée et d'être. Duras prend soin

⁵⁰² Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), Ed. Gallimard, Paris, 1967, p. 113.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁰⁴ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 9-10.

de ne pas se laisser dominer par une idéologie : les idées sont puissantes et dangereuses pour qui n'y prend pas garde. Or, la romancière s'emploie à nous rendre attentifs à l'emprise de la théorie sur les esprits qui semble la source du tragique moderne. Rappelons en effet que la Seconde Guerre mondiale s'est déclenchée à cause de la puissance et de l'impact de théories et d'idées fascistes. Ainsi Duras préférera-t-elle un état de passivité ou de vide de toute idéologie à la force écrasante du concept et de l'engagement.

Mais comment expliquer l'aura dont bénéficie Marguerite Duras, alors qu'elle ne brasse ni idées ni théories et qu'elle ne cherche pas à exercer un pouvoir intellectuel ou idéologique quelconque ? Sans doute est-ce parce que le vide théorique laisse le champ libre à une approche plus sensible et plus organique des choses, approche somme toute plus complète du monde, comme le laisse entendre Danielle Bajoméé. Celle-ci considère l'œuvre durassienne comme « une œuvre qui veut se délivrer de la déduction rationnelle et qui considère l'idée comme une mutilation de l'affect », elle relève chez la romancière un « rejet, partout de la connaissance rationnelle, le savoir déployant un déficit par rapport à une appréhension plus immédiate du monde ». ⁵⁰⁵ Il semble que l'écriture durassienne vise l'annulation de la pensée qui a trahi ses limites et s'est révélée source de tragique. Elle cherche à renouer le dialogue avec la part sensible et irrationnelle de l'être, relevant du désir et de la douleur. Marguerite Duras révèle donc une pensée moderne en privilégiant les sens au sens, la sensibilité à l'idée et la sensation à la théorie.

Ainsi, la pensée digne de ce nom, aux yeux de Marguerite Duras, est intimement liée aux expériences les plus riches en émotions et les plus profondes, c'est-à-dire celles qui relèvent le plus de nos sensations et bouleversements intérieurs. C'est celle qui relève du tragique auquel il nous faut faire face chaque jour, avec pour seules armes nos sentiments et notre sensibilité.

Tout au long de ce chapitre, on a pu constater que l'œuvre de Duras met l'accent sur la quête métaphysique menée par ses personnages. Cherchant des réponses à leurs interrogations existentielles, ces derniers se heurtent invariablement à la vanité de leur existence et à l'absence de Dieu. Leur désarroi s'amplifie et ils chercheront en vain une consolation dans l'alcool pour oublier non seulement le défaut de l'instance divine, mais aussi la faillite du Progrès scientifique et des promesses miroitées par l'Histoire. Après "la mort" de Dieu, on a assisté dans les textes durassiens à la mort de l'homme qui inaugure

⁵⁰⁵ Danielle Bajoméé, « La nuit battue à mort », dans *La Revue des Sciences Humaines*, op. cit., p. 28.

une nouvelle attitude fondée sur le refus total des théories, le rejet catégorique des dogmes et le règne de l'incertitude.

Pénétrer dans l'œuvre de Marguerite Duras c'est, au terme de notre première partie, accepter d'entrer dans un univers tragique. À partir d'un événement traumatisant vécu dans l'enfance et mythifié dans les textes autobiographiques, Duras développe une vision tragique de l'existence qui ne laisse, *a priori*, aucune place au plaisir, à la joie de vivre et au comique. D'un texte à l'autre, l'écrivain nous met face à un monde agonisant où les personnages, malades et affaiblis, restent emmurés dans un espace-temps infernal. Il donne à voir une humanité fascinée par la mort, confrontée souvent à la vanité de la vie humaine et victime d'un destin cruel et inéluctable. Toutefois, les protagonistes durassiens ne s'avouent pas vaincus et tentent d'oublier leur malheur dans l'amour. Mais, leur tentative est vouée à l'échec puisque l'œuvre de Duras nous montre que la passion amoureuse est tragique et se vit toujours sur le mode de l'impossible et de l'exil, tissant des liens étroits avec la souffrance et la mort. Cette conception tragique du désir nous rappelle les considérations métaphysiques de Schopenhauer sur la condition de l'être humain. En effet, pour Marguerite Duras comme pour le philosophe, l'homme mène, sa vie durant, une quête métaphysique obstinée afin de trouver un sens à sa vie, une finalité à son existence sur terre et combler ce manque fondamental qui le constitue à savoir le manque de Dieu. Mais là encore, les êtres durassiens ne trouvent jamais de réponses à leurs questions, ressentent douloureusement l'absence de Dieu et prennent conscience du Néant. Ils réalisent surtout qu'ils sont désormais livrés à eux-mêmes et doivent assumer leurs responsabilités et se montrer dignes de leurs libertés. Il semblerait que l'absence de l'instance divine qui caractérise le XX^e siècle donne lieu, contrairement aux affirmations de Georges Steiner et de ses disciples, à un tragique redéfini en fonction de ce Néant et de cette absurdité qui prédominent dans la société contemporaine. Il s'agirait, chez Marguerite Duras, d'une nouvelle forme de tragique moderne que nous pourrions qualifier d'existential car il nous met face à des êtres qui n'accèdent pas au salut et affrontent les forces indifférentes et cruelles de l'univers sans aucun espoir de résolution. Rien ne pourra les sauver de leur destin tragique puisque leur engagement s'est révélé vain, leur croyance, d'abord en Dieu puis en l'Homme, l'Histoire ou encore le Progrès, a été, ouvrant ainsi la voie au rejet des théories étriquées et au règne de l'incertitude.

Cependant, si l'on examine d'assez près l'œuvre de Marguerite Duras on constatera qu'elle ne s'en tient pas à cette vision dysphorique et particulièrement tragique

de l'existence humaine. En réalité, on peut dire à la suite de Laure Adler et de Danielle Bajomée que Duras n'est pas « l'éternelle pleureuse d'une enfance saccagée »⁵⁰⁶ et son « pessimisme n'est pas un dolorisme »⁵⁰⁷. Certes, Duras multiplie les déclarations qui mettent l'accent sur la vision tragique qu'elle se fait du monde et déploie dans l'ensemble de son œuvre, mais elle souligne souvent un autre aspect de sa production à savoir l'aspect comique. À relire l'œuvre durassienne, on remarque que le tragique connaît une profonde métamorphose car il se trouve souvent contrebalancé par le comique. À l'instar de Beckett, Ionesco et Adamov, Duras paraît inaugurer une nouvelle forme de tragique différent du tragique antique et, semble-t-il, plus adapté à l'époque moderne.

⁵⁰⁶ Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 14.

⁵⁰⁷ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur, op. cit.*, p. 183.

DEUXIEME PARTIE

L'EVOLUTION DU TRAGIQUE : LA PLACE DU RIRE

Une longue tradition littéraire, depuis Aristote jusqu'aux écrivains classiques, et aujourd'hui encore largement approuvée, veut qu'on définisse le tragique par opposition au comique et qu'on les appréhende toujours sous l'angle d'une exclusion mutuelle. En effet, le tragique met en scène, dans une langue raffinée, des personnages nobles qui se caractérisent par une grandeur d'âme et qui se singularisent par des gestes héroïques. Ils sont certes supérieurs au public, mais ils sont aussi assez humains et imparfaits pour que celui-ci s'identifie facilement à eux. Dès lors, on peut dire que le tragique exclut toute distanciation du monde, exacerbe, à l'inverse, les émotions et suscite la catharsis par le biais de la terreur et de la pitié. Le comique est d'une nature différente. En réalité, il ne se départit pas de son effet qui est de provoquer le rire, qu'il soit gai, amer, jaune ou même fou. De plus, le comique est basé sur le principe de la distanciation par rapport au monde, voire par rapport à la représentation elle-même¹, nous permettant ainsi de rire en toute impunité des malheurs d'autrui. Il est défini par Henri Bergson comme « du mécanique plaqué sur du vivant »². Les êtres humains ressemblent en quelque sorte à des machines, agissent sans réfléchir et l'on rit par conséquent de personnes moins habiles et moins vivantes que nous.

Par ailleurs, contrairement au tragique qui est relatif au mythe et possède une valeur atemporelle voire sacrée³, le comique est relégué au domaine de la surface et de l'extériorité. Il est constamment relié à l'inachevé (les improvisations ou les formes figées), à l'instantané et au trivial⁴. Sur la base de ces remarques, nous pouvons dire que les critères de noblesse et de mise à distance permettent de comprendre comment s'est

¹ Nous pensons, à ce sujet, aux déguisements des acteurs, à leurs costumes, à leurs masques et à leur jeu, autant de substrats qui mettent l'accent sur l'artifice et rendent compte de leur dédoublement. Certes, les acteurs rendent impossible l'émergence du solennel et du sacré, mais en mettant en exergue la fonction théâtrale et ludique, ils neutralisent aussi l'effet de réalité et empêchent l'identification avec le personnage comique.

² Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Ed. Albert Skira, Genève, 1945, p. 45.

³ Certes, le théâtre s'est progressivement éloigné des rites religieux pour s'imposer comme un art à part entière et s'exprimer à travers la tragédie, mais il a gardé des résidus de son origine sacrée : l'aspect solennel, la dimension mythologique des personnages et le caractère raffiné du langage en font une expression du sublime et rappelle l'essence religieuse de ce genre.

⁴ En effet, à l'inverse du tragique, le comique se définit, aux dires de Bergson, comme une attitude sociale et il est nécessairement situé. De même, le comique populaire et carnavalesque se tient, à en croire Mikhail Bakhtine, en dehors de l'art, en tant qu'expression collective et inachevée.

dressée une barrière entre ces deux comportements et comment ils ont débouché chacun sur un genre théâtral dont ils ont fait un moyen d'expression privilégié.

Cependant, le tragique et le comique ne sont pas restés confinés, le premier dans le cadre formel et codifié de la tragédie, le deuxième dans la comédie perçue comme un genre mineur et populaire. En effet, on a pu noter à maintes reprises et tout au long des siècles un mélange des deux genres. Ainsi, le théâtre élisabéthain a su allier, de façon remarquable, le tragique et le grotesque, le fou fréquentant le roi et le roi se montrant fou. Par exemple, Jan Kott affirme que dans les œuvres de Shakespeare le tragique est « l'une des figures essentielles d'un grand drame cosmique auquel participent le lyrisme et le comique »⁵. À son tour, le drame romantique s'est révolté contre les règles trop rigoureuses imposées par l'esthétique classique et a privilégié des tragi-comédies où le vague à l'âme du siècle accorde une aussi grande importance au lyrisme désillusionné qu'au grotesque malheureux⁶. On peut déduire, à partir de ces différentes tentatives, que l'antagonisme entre le tragique et le comique ne peut qu'être récusé et son caractère arbitraire critiqué. Ceci étant précisé, nous devons tout de même éviter deux écueils. D'une part, si l'on ne peut que remettre en question cette opposition, tragique et comique n'en peuvent pas moins coexister au cœur d'une seule et même œuvre. D'autre part, il va de soi que ces deux conceptions dépassent chez Duras le cadre des genres littéraires qui leur ont été assignés et peuvent se manifester dans toutes les productions voire même dans la vie quotidienne, de l'événement suscitant le rire à celui, plus malheureux, provoquant la compassion. Sans tomber dans une schématisation réductrice ou une banalisation extrême, nous essayerons de les examiner selon un point de vue suffisamment large, au-delà d'une simple poétique traditionnelle des genres. C'est d'ailleurs l'orientation de la réflexion moderne qui envisage le tragique sans le support de la tragédie et que nous avons aussi suivie dans notre première partie consacrée à l'étude de la vision tragique de l'existence chez Marguerite Duras.

Il semblerait en effet que la tragédie soit morte au XX^e siècle. Le tragique, lui, n'est pas mort et s'est manifesté paradoxalement à travers le désarroi de l'homme abandonné par l'instance divine et livré à sa propre démesure, l'Histoire et ses dérives totalitaires notamment staliniennes et hitlériennes, l'absence de repère et le règne de

⁵ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, traduit du polonais par Anna Posner, Ed. R. Julliard, Paris, 1962, p. 63.

⁶ Voir à ce sujet Victor Hugo, *La préface de Cromwell*, Chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1968.

l'incertain. Il s'agit d'une nouvelle forme de tragique d'après la tragédie qui n'est pas sorti indemne d'une telle séparation. Imprégné d'un désespoir incommensurable, il cherche sa voie. C'est dans le comique qu'il finira, paradoxalement, par la trouver, avec des écrivains comme Beckett, Ionesco ou bien sûr Marguerite Duras. Nous sommes donc d'accord avec Jean-Marie Domenach lorsqu'il écrit que le tragique « ne revient pas du côté où on l'attendait, où on [le] recherchait vainement depuis quelques temps – celui des héros et des dieux –, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu' [il] prend sa nouvelle origine »⁷. Il convient, cependant, de préciser que le tragique et le comique subiront une profonde modification car la redéfinition du premier implique nécessairement la redéfinition du second.

En effet, Marguerite Duras explorera ces nouvelles relations, les exploitera en imprimant à l'ensemble de son œuvre une constante évolution basée sur les rapports complexes qui tantôt unissent, tantôt opposent le tragique et le comique. En vérité, le tragique, dans la production durassienne, évolue et se diversifie. Il semble exiger, à notre sens, une évolution de l'écriture romanesque et un passage de « l'harmonie », autrement dit du style classique à « l'incohérence »⁸ c'est-à-dire à une écriture plus moderne et plus épurée dominée par l'éclatement des genres et la libre circulation entre les registres et les catégories. C'est alors que le tragique se trouve envahi par le comique. Doit-on parler d'une sorte de recul du tragique ? Nous serions tentés de répondre par la négative car, nous le verrons, l'incursion du comique dans le tragique ne signifie en aucun cas un épuisement de la veine tragique. Au contraire, elle est plutôt le signe d'une vision durassienne particulière du tragique, conçu comme une matrice du comique et le produit d'une évolution esthétique que nous essayerons de mettre en relief. À la charnière des deux mouvements d'opposition et de fusion, Duras s'emploie à exacerber les contradictions entre tragique et comique tout en insistant sur leur étroite relation, entreprise paradoxale s'il en est. Quels sont les rapports entre ces deux notions ? Le comique neutralise-t-il le tragique ou, à l'inverse, le rend-il plus poignant ? Quelle est la vraie nature de ce comique qui semble indissociable du tragique ? Est-il gratuit, totalement jubilatoire ou dévastateur et absurde ? Telles sont les interrogations qui nous

⁷ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 260.

⁸ Nous empruntons ces deux notions à Marguerite Duras. Cf. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 139. Le mot « incohérence », employé par Duras dans sa maturité, témoigne de cette tendance de son écriture à transgresser l'obligation d'« harmonie » qui pèse sur la littérature pour s'échapper vers un style personnel, indiscipliné et désinvolte.

accompagneront tout au long de la réflexion dans laquelle nous nous proposons de pénétrer maintenant.

CHAPITRE I

De « l'harmonie » à « l'incohérence »

Dans *Les Parleuses*, une série d'entretiens réalisés par Xavière Gauthier, Marguerite Duras revient sur *Un barrage contre le Pacifique* tout en le comparant avec ses textes ultérieurs : « [...] dans *Le Barrage*, [...] je voulais que ce soit harmonieux. On m'avait dit : "Il faut que ce soit harmonieux". C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence ».⁹ Cette évolution d'une écriture classique et « harmonieuse » à une autre nettement plus moderne, plus « incohérente » est indéniable depuis son premier roman publié en 1944 jusqu'à son dernier texte. Certains critiques de l'œuvre durassienne ont voulu voir dans ce changement d'orientation et dans cette émergence de nouvelles techniques narratives une preuve de l'appartenance de Marguerite Duras au Nouveau Roman, institutionnalisé par le colloque de Cerisy-la-salle en juillet 1971, et codifié par Alain Robbe-Grillet. Il n'est pas question, pour nous, de relancer ici la polémique concernant "l'appartenance" ou la "non-appartenance" de Duras à ce courant, pour autant que l'on puisse clairement parler de courant. En réalité, il n'y a pas eu d'école du Nouveau Roman et plusieurs écrivains que l'on a classés comme tels ont rejeté une quelconque affiliation à un groupe institué comme avait pu l'être celui des Surréalistes par exemple. Tel est le cas de Nathalie Sarraute dont la pratique littéraire et les préoccupations se rapprochent pourtant sur plusieurs points de celles de Robbe-Grillet ou encore de Michel Butor. En effet, Sarraute a toujours refusé d'être associée aux nouveaux romanciers. Rattacher l'œuvre durassienne au Nouveau Roman, c'est uniquement constater qu'elle explore sans arrêt de nouvelles formes et techniques d'écriture. Or, ce qui nous intéresse dans cette exploration et dans cette évolution qu'elle imprime à son œuvre, c'est qu'elle est le corollaire d'une véritable métamorphose du tragique.

⁹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 139.

Dans le chapitre suivant, nous tenterons de montrer que l'épuration de l'écriture romanesque facilite considérablement l'évolution du tragique chez Marguerite Duras. En effet, l'émergence du théâtre au cœur du roman favorise la prolifération des dialogues qui traduiront le tragique du langage et de l'incommunication. Elle mène également vers l'éclatement des délimitations génériques et la libre circulation entre les arts. De sorte que, parfois, le tragique et le comique se mêlent et d'autres fois, s'opposent et débouchent sur une nouvelle forme de tragique bien différent du tragique antique

A – Évolution de l'écriture romanesque

Écrivain, metteur en scène, cinéaste ou encore journaliste, Marguerite Duras semble être constamment à la recherche d'une nouvelle forme pour « exprimer ce qu'elle ressent une compulsion de dire (car écrire, comme dire, libère) continue dans toute l'œuvre »¹⁰. En effet, elle s'est souvent définie comme une « chambre d'écho »¹¹ et a toujours revendiqué la polysémie de ses productions. Loin de se confiner dans les limites étroites du roman traditionnel, Duras fait preuve d'une étonnante capacité de renouvellement manifeste à travers l'évolution de sa technique romanesque. Celle-ci inaugure une écriture épurée qui accorde une importance accrue au dialogue. Celui-ci exprime le tragique du langage et met l'accent sur l'incommunication entre les personnages. En outre, le rôle de plus en plus important du dialogue favorise l'apparition du théâtre au cœur du roman et prépare ainsi le mélange des genres, notamment celui du tragique et du comique et facilite la libre circulation entre les arts.

1 – Épuration de l'écriture romanesque

Les critiques littéraires proposent différentes divisions de la carrière romanesque de Marguerite Duras, mais la majorité d'entre eux s'accorde à y reconnaître trois périodes. On peut en effet classer ensemble les quatre premiers romans à savoir *Les Impudents* (1943), *La Vie tranquille* (1944), *Un barrage contre le Pacifique* (1950) et *Le Marin de Gibraltar* (1952). Ces romans reposent encore sur une conception traditionnelle de l'écriture et sont de facture assez classique. Ils procèdent, pour l'essentiel, des techniques du roman réaliste dans la mesure où le lecteur y retrouve ses repères habituels : une instance narrative stable, une intrigue logique, linéaire et cohérente ancrée dans un cadre spatio-temporel et des personnages déchiffrables (ils ont une identité et sont pourvus d'un nom et d'un physique), éclairés dans leurs attitudes et dans leurs

¹⁰ Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985, p. 15.

¹¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 217.

psychologies. Certes, les motifs et les configurations des personnages, dès ces premières œuvres, gravitaient autour des grandes préoccupations de l'univers durassien, mais Marguerite Duras se considérait comme l'ordonnatrice d'une histoire et d'une fiction.

Avec *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953) et *Les Chantiers* (1954), l'écrivain inaugure une seconde période. En lieu et place des repères conventionnels autour desquels se structurait le récit, l'auteur met en place un nouveau dispositif romanesque. Celui-ci se caractérise, après l'exotisme et l'exubérance de certains livres comme *Le Marin de Gibraltar* par exemple, par une concentration sensible de la matière romanesque qui culminera dans *Moderato Cantabile* et *Le Vice-Consul*. Duras allège considérablement les parties narratives en supprimant les épisodes explicatifs qui étaient très présents dans les premiers textes. Les récits s'en trouvent particulièrement écourtés et les ouvrages durassiens s'apparentent alors plus à de longues nouvelles qu'à des romans proprement dit, si l'on ne prend en compte que le nombre de pages. Par ailleurs, la romancière met en place un système énonciatif de type impersonnel, optant ainsi pour une sorte de position médiane entre le point de vue objectif et subjectif entre lesquels elle avait oscillé dans ses premiers livres. De même, elle consolide la structure en tissant des liens plus étroits avec les autres composantes constitutives du récit : personnages, effets de retours et de reprises obsédants, temps et espaces. Elle invente ainsi une structure contrapuntique qui rendra sensible, dans la forme, la métamorphose du tragique durassien.

En effet, le tragique d'après la tragédie s'épanouit véritablement dans le roman. Plusieurs critiques littéraires pensent en réalité que l'histoire du déclin voire même de la mort de la tragédie est, en partie, celle de la réussite et de l'ascension du roman. C'est notamment le cas de Georges Steiner qui tout en analysant les causes de ce passage de la forme théâtrale à la forme romanesque, affirme que ce même passage interdit la renaissance de la tragédie :

L'idée de "tragédie en prose" est singulièrement moderne et, pour beaucoup de poètes et de critiques, elle reste paradoxale [...]. En tentant de retrouver la noblesse du style tragique, le poète dramatique essaie de répondre au défi que lui lance le roman. Un écrivain qui au XXe siècle, veut se consacrer au théâtre sérieux trouve devant lui le fait que la prose romanesque est aujourd'hui la forme la plus vigoureuse et la plus importante de l'expression littéraire [...] Pendant la Renaissance et à l'époque classique, c'est le poète dramatique qui représente la littérature ; à l'époque romantique, c'est le poète lyrique ;

mais depuis la révolution industrielle, l'écrivain en soi, l'homme qui personnifie dès le premier coup d'œil la profession des lettres, c'est le romancier.¹²

Pour Steiner, comme pour d'autres théoriciens, on ne peut pas parler de tragique au XX^e siècle puisque si tragique il y a, il s'exprime à travers le roman, donc la prose et non à travers la poésie donc le vers. Autrement dit, le caractère poétique du langage est, pour eux, un des critères fondamentaux de l'œuvre tragique. C'est notamment le cas de Henri Gouhier qui n'envisage pas le tragique sans la poésie :

Nombreux sont en France les auteurs qui, depuis le début du siècle, ont connu la tentation tragique. Que de tentatives pour ressusciter la tragédie antique ou inventer la tragédie moderne, pour restaurer la tragédie classique, ou créer la tragédie en prose ! [...] Il ne suffit pas qu'une conviction sincère et profonde donne un rôle au Destin ou à Dieu, qu'une intelligence éprise de vérité reconnaisse dans notre monde de nouvelles transcendances : il faut la présence réelle et cette présence ne peut être que poétique. La bonne volonté tragique ne manquait pas à Paul Hervieu. Or ses pièces ne sont même pas de mauvaises tragédies ; elles ne sont en aucune manière tragiques : le transcendant ne descend pas (1) [...] L'effet comique et l'effet dramatique peuvent se passer d'un texte immortel : l'effet tragique exige une médiation poétique sans laquelle il ne se produit pas.¹³

Jean Miquel approuve l'avis de Gouhier en affirmant que le texte poétique distingué et tendu vers le sublime exprime la solitude et la singularité du héros tragique. Pour lui, l'écart de la langue sanctionne l'éloignement du personnage par rapport à ses semblables :

Le langage du personnage qui aura atteint l'univers tragique ne pourra être que différent. Il ne pourra plus employer le langage des autres, de ceux qui sont restés et resteront toujours dans le drame, et qui donc ne comprennent plus. C'est pourquoi les tragiques grecs faisaient chanter les protagonistes passés au tragique. Ils ne pouvaient plus parler. Ce code simple est d'une efficacité foudroyante.¹⁴

Nous pensons, quant à nous, que le roman moderne a su, au contraire, exprimer dans une prose poétique et aussi complexe, aussi travaillée que les poèmes de grand style, le tragique qui accable l'homme contemporain. Il ne s'agit pas là d'insinuer que la poésie est moins importante pour une saisie du monde intelligente et sensible, mais tout simplement de dire que le gouffre entre la poésie et la réalité quotidienne de la vie ordinaire, qui est au cœur des préoccupations de l'âme moderne, est plus grand que jamais. Au demeurant, qui dit "prose" ne veut pas dire nécessairement manque de poésie. Celle-ci a été souvent une vertu de la prose notamment de celle de Marguerite Duras comme nous l'avons montré dans notre analyse sur les effets de la parataxe et de la

¹² Georges Steiner, *La mort de la tragédie*, op. cit., p. 9 et 14.

¹³ Henri Gouhier, *Le théâtre de l'existence*, op. cit., p. 66-67.

¹⁴ Jean-Pierre Miquel, *Sur la tragédie. Notes pour un acteur*, Ed. Actes Sud-Papiers, Arles, 1988, p. 14.

répétition dans ses textes et comme nous tenterons de l'approfondir dans le troisième chapitre de notre deuxième partie consacré au style poétique de Marguerite Duras.

Certes le tragique durassien s'exprime essentiellement dans le roman, mais cela ne constitue pas l'originalité de Marguerite Duras. Plusieurs de ses contemporains ont choisi la forme romanesque pour traduire l'angoisse tragique de leur époque. Tel est le cas par exemple d'André Malraux qui affirme : « Le roman moderne est, à mes yeux, un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme »¹⁵. C'est ce que constate également Jean-Marie Domenach lorsqu'il écrit : « C'est le roman, de Dostoïevski à Faulkner, de Kafka à Malraux, qui porte le témoignage de ce tragique vivant »¹⁶. Par ailleurs, si l'on examine d'assez près le tragique durassien, on note qu'il garde des résidus du tragique ancien et reste par conséquent assez traditionnel : personnages mythiques, lieux cloisonnés, passion tragique et conflit de l'homme avec des forces obscures qui le dépassent. À notre avis, l'originalité de Marguerite Duras réside surtout dans l'épuration qu'elle inflige à l'écriture romanesque et qui prépare une évolution majeure du tragique.

En rupture avec les procédés narratifs traditionnels, les œuvres de la deuxième période durassienne resserrent l'action dans le temps et dans l'espace, se débarrassant ainsi des détails superflus et cultivant la sobriété. Ainsi, les lecteurs ne savent rien ou presque rien sur l'entourage des héroïnes comme Maria, Lol V. Stein ou encore Alissa. L'écrivain ne donne que très peu de renseignements sur elles. En outre, Duras s'attache à creuser le vide événementiel de ses textes. Ainsi en est-il de *Moderato Cantabile* où rien ne se passe qui s'apparente à une histoire, au sens conventionnel du terme, autrement dit une suite chronologique et cohérente d'actions menées par des protagonistes pour atteindre un objectif, considéré lui-même comme un vide à combler. En vérité, la seule action de l'œuvre, le meurtre d'une jeune femme par son amant, est escamotée car elle est saisie dans sa fin et donc privée de l'enchaînement logique qui en expliquerait et justifierait la réalisation. Il s'agit ici de « l'histoire d'un monde sans histoire »¹⁷ selon l'expression de Gaëtan Picon. Même les personnages principaux apparaissent plutôt comme des spectateurs que comme des acteurs qui agissent pour faire progresser l'action. Leur seul but franchement déclaré et assumé se traduit à travers l'injonction

¹⁵ André Malraux et Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Ed. du Seuil, Paris, 1959, p. 67.

¹⁶ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 71.

¹⁷ Gaëtan Picon, « Les romans de Marguerite Duras », dans : *Mercure de France*, op. cit., p. 117.

présente et récurrente qu'ils s'adressent mutuellement: « parlez-moi ». Cet ordre se traduit, chez Anne Desbaresde, de façon polie et atténuée grâce au recours au conditionnel : « – Avant que je rentre, pria Anne Desbaresde, si vous pouviez me dire, j'aimerais savoir encore un peu d'avantage » ; dans la bouche de Chauvin il s'exprime par la tournure brutale de l'impératif : « Dépêchez-vous de parler. Inventez. Parlez-moi »¹⁸. Cette absence d'action explique, sans doute, l'importance accrue du discours direct aux dépens des passages narratifs au passé simple. Ces derniers semblent assumer le rôle secondaire d'encadrement temporel et spatial :

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. [...]

– Vous travaillez dans cette ville, Monsieur ?

– Dans cette ville, oui. Si vous reveniez, j'essaierai de savoir autre chose et je vous le dirai. [...]

– Cette femme était devenue une ivrogne. On la trouvait le soir dans les bars de l'autre côté de l'arsenal, ivre morte. On la blâmait beaucoup. [...]

– Peut-être, dit-il que nous nous trompons, peut-être a-t-il eu envie de la tuer très vite, dès les premières fois qu'il l'a vue. Parlez-moi.¹⁹

On saisit, à travers ce passage, la primauté que Marguerite Duras accorde à l'instantanéité de la parole et du discours au détriment de la temporalité progressive du récit. Le rôle de plus en plus considérable du discours apparaît de façon plus marquée dans *Le Square*. Cette œuvre met en scène une jeune fille, « bonne à tout faire », accompagnant l'enfant de ses employeurs pour sa promenade du jeudi, et un homme, voyageur de commerce assis tous les deux sur un banc du square en train de parler de leur vie. En dépit de son sous-titre « Roman », *Le Square* n'accorde au récit, sous l'aspect classique de l'énonciation historique, qu'une place très limitée. Là encore, quelques brèves phrases au passé simple encadrent et scandent le dialogue pour en signaler la progression temporelle :

Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille.

"J'ai faim", dit l'enfant.

C'est pour l'homme l'occasion d'engager la conversation. [...]

¹⁸ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, op. cit., p. 63.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53, 55 et 59.

Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta de nouveau devant la jeune fille.

"J'ai soif", dit l'enfant.

La jeune fille sortit un thermos et une timbale de son sac. [...]

Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille.

"Je suis fatigué", dit l'enfant.

L'homme et la jeune fille regardèrent autour d'eux. L'air était moins doré que tout à l'heure, effectivement. C'était le soir.²⁰

On devine ici que l'essentiel du texte est pris en charge par le discours des deux protagonistes qui font résonner leurs voix singulières et expriment le tragique de leur existence. Échappant aux stéréotypes sociaux, les échanges entre les deux jeunes gens reflètent l'inanité et l'absurdité de leur vie :

– Vous comprenez, Mademoiselle, je n'avais de disposition particulière pour aucun métier, ni pour une existence quelconque. Au fond, je crois que cela va durer pour moi, oui, je le crois.

– Vous n'aviez que des répugnances, alors, pour les existences et pour les métiers ?

– Pas des répugnances, non, ce serait trop dire, mais pas des goûts non plus. J'étais comme la plupart des gens, en somme. Cela m'est arrivé comme à tout le monde, vraiment.

– Mais entre ce qui vous est arrivé il y a longtemps et ce qui vous arrive maintenant, chaque jour, n'a-t-on pas le temps de changer et de prendre goût à autre chose, à quelque chose ?

– Eh bien ! oui, je ne dis pas, pour beaucoup cela doit arriver, oui, mais pour certains, non. Il y en a qui doivent s'accommoder de ne jamais changer. Au fond, ce doit être mon cas. Et vraiment, je le crois, pour moi, cela va durer.

– Pour moi, Monsieur, cela ne durera pas.

– Pouvez-vous déjà le prévoir, Mademoiselle ?

– Oui. Mon état n'est pas un état qui puisse durer. Il est dans sa nature de se terminer tôt ou tard. J'attends de me marier. Et dès que je le serai, c'en sera fini pour moi de cet état.²¹

Ce qui nous frappe dans cet exemple ce sont les voix à la fois cérémonieuses, extrêmement polies (l'échange est ponctué par des « Monsieur » et des « Mademoiselle ») et brutales, sincères des deux personnages. Leur confrontation verbale les oblige à s'analyser et à forcer l'autre à faire de même. Elle dévoile leur individualité toujours appréhendée à travers la différence ou la ressemblance avec l'Autre. Dès lors, elle juxtapose simultanément rigueur réaliste et condensation symbolique inhérente au langage poétique pour dire la souffrance tragique de l'être humain. Duras ancre leur

²⁰ Marguerite Duras, *Le Square*, op. cit., p. 9-77 et 137.

²¹ *Ibid.*, p. 58-59.

parole dans la subjectivité et la matérialise par la considérable expansion du dialogue. Cette expansion déjà annoncée dans les œuvres de la fin de la seconde période s'accroîtra dans celles de la troisième période, écrites après mai 1968.

2 – La prolifération du dialogue

L'une des caractéristiques majeures de la nouvelle écriture durassienne est l'importance de plus en plus marquée qui y est prise par le dialogue. En effet, chez Marguerite Duras le dialogue est le lieu même du tragique moderne. Il en est la vraie scène. C'est lui qui porte le mouvement et commande le geste. En accordant une telle primauté aux dialogues dans ses œuvres, l'écrivain opère un déplacement fondamental. En réalité, à l'intrigue sous toutes ses modulations, il préfère l'action qui se déclenche dans le dialogue. Ses protagonistes ne sont plus des caractères mais des mots et des silences. Ses textes ne s'ouvrent pas sur des événements qui suscitent le dialogue (le retour de Thésée ou d'Antiochus), mais sur le dialogue qui, comme nous le verrons, suscite l'événement. En effet, si certaines des œuvres de Duras comme *Des Journées entières dans les arbres*, laissent paraître de temps en temps un récit traditionnel, d'autres comme *L'Amante anglaise* ou *Détruire dit-elle* sont structurées exclusivement autour de dialogues continus d'où le narrateur paraît absent. On note alors la qualité singulière de cette parole dialoguée qui sonne toujours très juste. Elle respecte non seulement la mélodie et le *tempo* de la conversation, mais elle révèle aussi un style particulier. Le *tempo* apparaît précisément comme une donnée fondamentale qui, comme nous le verrons, favorise l'apparition du tragique.

Analysant le rôle de la subjectivité dans le langage, Émile Benveniste désigne par le terme de « discours » tout énoncé qui renvoie directement à la situation de communication, nommée « énonciation », dans laquelle il est émis : allusion aux différentes composantes de la communication avec les pronoms de la première et de la deuxième personne, qui désignent le sujet parlant et le destinataire ; allusion au temps de la communication, manifeste à travers les verbes conjugués au présent, relativement à quoi les faits mentionnés sont soit contemporains soit postérieurs ; enfin allusion à l'espace de la situation communicative, connu par les interlocuteurs puisqu'ils le

partagent. En revanche, dans « l'énonciation historique » (appelée également « récit » ou encore « histoire » dans la terminologie de Benveniste), l'énoncé semble coupé du temps présent de la communication ; les actions relatées semblent exister en dehors de tout sujet les rapportant : l'unique personne employée est la troisième personne et les verbes sont conjugués au passé avec une prédilection pour le passé simple. Domaine préféré de l'Histoire, « l'énonciation historique » est aussi typique du roman réaliste, dans le sens où ce dernier reste fidèle à l'illusion de réalité, basée sur l'idée que les faits dont il est question possèdent une existence indépendante du roman qui les raconte. C'est donc uniquement dans le cadre du dialogue entre les protagonistes que se développe un discours accepté comme tel. Dans les passages de récit, la situation, nous dit le linguiste, est plus complexe et la voix du narrateur apparaît plu ou moins claire (narrateur-personnage, narrateur absent ou témoin, narrateurs multiples et impossibles à identifier) selon les choix esthétiques et les objectifs poursuivis (ludiques ou didactiques)²². Au-delà des catégories de Benveniste, nous retrouvons en effet les concepts antiques de « *mimesis* » et de « *diegesis* », tels qu'ils étaient définis par Platon puis par Aristote. La « *mimesis* » qui signifie imitation ou reproduction de la réalité est relative au théâtre et la « *diegesis* », où l'histoire est relatée par une personne intermédiaire, est relative à l'épopée. Mais, selon Platon, l'usage littéraire de la « *mimesis* » est contestable puisque le poète, en faisant semblant de donner la parole aux personnages de l'histoire, nous trompe.²³

Or ce problème de la parole et du dialogue dans le texte narratif nous semble au cœur des réflexions qui soulignent l'évolution du roman, et ce dès la fin du XIX^e siècle, de Flaubert et Proust jusqu'au Nouveau Roman et jusqu'à Marguerite Duras évidemment. Être à la fois soi-même et autre, être soi-même à travers le regard de l'autre, tel est le conflit intérieur qui ronge l'homme moderne et qui crée le sentiment tragique que Marguerite Duras entend exprimer en accordant, dans ses œuvres, une place de choix au dialogue. C'est justement le cas de *L'Amante anglaise*, « roman » publié en 1967 qui semble, de par sa structure, très proche du *Square*. Dans ces deux œuvres, on est face à un long dialogue, à quelques différences près. En réalité, nous remarquons que là où *Le Square* gardait encore quelques traces des interventions extérieures du narrateur,

²² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, chapitre V, « L'Homme dans la langue », Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 225-277.

²³ Platon écrit ceci : « Il [le poète] nous fait croire que c'est un autre que lui qui parle ». (Voir *La République*, livre III, 393a, Introd. d'Auguste Diès et Trad. d'Émile Chambry, Ed. Gonthier, Genève, 1963.

L'Amante anglaise se présente du début à la fin comme un entretien. C'est un dialogue interminable entre un homme, qui n'est ni juge ni psychiatre, plutôt un « interrogateur », tentant d'élucider le crime mystérieux commis par Claire Lannes. Le lecteur peut distinguer facilement les questions posées par cet « interrogateur », dont le roman nous apprend par la suite que c'est un écrivain qui projette d'écrire un livre sur Claire et sur le meurtre, et les réponses fournies par la coupable :

- Vous aurez reconnu être l'auteur du meurtre de Marie-Thérèse Bousquet, votre cousine.
- Oui.
- Vous reconnaissez aussi n'avoir eu aucun complice ?
-
- Avoir agi seule ?
- Oui.
- Vous persistez à dire que votre mari ignorait tout de ce que vous avez fait ?
- Tout. J'ai transporté les morceaux de la victime la nuit quand il dormait. Il ne s'est jamais réveillé. Je ne comprends pas ce que vous voulez.
- Parler avec vous.
- Du crime ?
- Oui.
- Ah bon.²⁴

Dans ce passage, les questions sont en italique et se distinguent clairement des réponses. Le dialogue entre les deux personnages est constitué de phrases courtes qui s'enchaînent rapidement selon le modèle de l'interrogatoire.

Avec *Détruire dit-elle*, publié en 1969, Marguerite Duras franchit encore un pas dans l'innovation de la pratique romanesque en réaffirmant sa volonté de rompre avec les techniques narratives traditionnelles. Le titre du livre est d'ailleurs emblématique de cette tendance de l'écriture durassienne et s'enracine dans la période révolutionnaire et contestataire de mai 1968. Une fois de plus, Duras confirme la fonction dynamique qu'elle attribue au dialogue, dont les variations, parfois à peine perceptibles, déterminent les étapes de la montée tragique. Le texte de *Détruire dit-elle* s'organise autour de quatre personnages : Max Thor, professeur universitaire, son épouse Alissa, Stein, un jeune

²⁴ Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), *op. cit.*, p. 133-134.

homme juif et Élisabeth Alione, une jeune femme en convalescence suite à un accouchement malheureux. Le cadre du livre est un hôtel entouré d'un grand parc et bordé par des courts de tennis. Dans ce cadre propice au calme et à l'isolement, s'engage entre les différents protagonistes des dialogues très animés qui explorent l'âme et révèlent son intimité la plus secrète :

– J'imaginai que vous étiez un homme libre de toute attache à l'extérieur de l'hôpital – il sourit –, on ne vous appelle jamais au téléphone. Vous ne recevez jamais de courrier. Et voici, tout à coup, voici qu'arrive Alissa. [...]

– J'ai vécu avec différentes femmes, dit Stein. Nous avons à peu près le même âge, alors j'ai eu du temps pour les femmes, mais jamais je ne me suis marié à aucune, même si je me suis prêté à la comédie du mariage, je n'ai jamais accepté sans ce hurlement intérieur de refus. Jamais. [...]

– Et vous ? Êtes-vous un écrivain ?

– Je suis en passe de le devenir, dit Stein. Vous comprenez ?

– Oui. Depuis toujours sans doute ?

– Oui. À quoi l'aviez-vous deviné ? [...]

– À votre acharnement à poser des questions. Pour arriver nulle part.²⁵

Ce qui ressort de cet échange, c'est la sincérité et la franchise des deux personnages. Ils ne se connaissent que depuis très peu de temps, mais leur dialogue dépasse les conventions qui marquent d'habitude les conversations entre les individus qui ne se connaissent pas ou très peu. Ce qui nous frappe, c'est la brutalité de leurs questions et l'authenticité de leurs réponses, comme s'ils essayaient de se connaître eux-mêmes à travers le regard de l'autre, comme s'ils tentaient d'aller au-delà des apparences. Or, leur tentative les mène à tout faire signifier et à tout interpréter. Pour eux, tout a un sens, rien n'est fortuit ; et c'est là que réside le caractère éminemment tragique de leur échange, puisque le langage est parfois défaillant, fait de manques et de silences. De plus, le resserrement de l'entité temporelle sur quelques jours et la concentration de la structure spatiale également sur deux lieux à savoir la salle à manger et le parc de l'hôtel grossissent considérablement les effets de sens. Les protagonistes ne peuvent pas y échapper. Ils n'ont même pas pour les aider les ressources du commentaire, de la description et de la narration propres au roman. Ils n'ont que le dialogue et le langage pour les défendre et c'est eux qui les déchirent.

²⁵ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 19-20.

À partir de *Détruire dit-elle*, Duras n'aura de cesse de pousser jusqu'à l'extrême l'épure romanesque déjà manifeste dans ses œuvres antérieures, les textes deviennent de plus en plus elliptiques et sobres. Cette épure du texte narratif a beaucoup dérangé les critiques, toujours prompts à classer les œuvres qui leur échappent. Toutefois, elle déclenche l'enthousiasme de Samuel Beckett, dont la production est une recherche constante de nouvelles formes et une perpétuelle subversion des limites formelles. En effet, Beckett lui a écrit un billet fort élogieux après avoir écouté la diffusion radiophonique du *Square*. Le glissement de l'énonciation historique au discours et la prolifération du dialogue favorisent l'apparition du théâtre au cœur du roman. Or, cette apparition facilitera l'évolution du tragique durassien vers une nouvelle forme où parfois, il se mélangera au le comique, mais d'autres fois s'opposera à lui. C'est grâce à la dimension théâtrale des textes durassiens, autrement dit grâce à l'emploi de procédés proprement théâtraux comme l'importance du dialogue et l'omniprésence de l'oralité que Marguerite Duras réussit à rendre perceptible la force de ce nouveau tragique étroitement lié au comique.

3 – L'émergence du théâtre dans le roman

Fondé sur la primauté des dialogues, qui exprimeront le tragique du langage et souligneront l'incommunication entre les êtres dans la société contemporaine et basé sur le resserrement de l'action dans le temps et l'espace, le texte durassien abandonne la forme romanesque et tend de plus en plus vers une forme théâtrale. Arnaud Rykner, qui consacre un ouvrage à l'étude des *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute ~ Pinget ~ Duras*, corrobore notre interprétation lorsqu'il écrit :

Ainsi l'action se resserre-t-elle dans le temps et dans l'espace. Au foisonnement des lieux du *Marin de Gibraltar* succède l'hôtel des *Chantiers*, celui de *Dix heures et demie du soir en été*, le bar de *Moderato Cantabile*, la terrasse de Monsieur Andesmas – lieux uniques, antichambres du théâtre. Après la longue histoire du *Barrage*, après l'interminable périple de "la femme du marin", prennent place des actions qui cultivent la durée sur quelques jours ou quelques heures. La concentration dramatique semble alors appeler la scène. Par ailleurs, à côté de ces structures d'ensemble, l'écriture proprement dite prend peu à peu sa forme typiquement "durassienne", et avec elle le théâtre surgit au cœur du roman.²⁶

²⁶ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute ~Pinget~ Duras*, op. cit., p. 142.

La prolifération des dialogues qu'on a pu voir précédemment facilite, de façon considérable, le passage de la structure romanesque à la structure théâtrale. Outre l'importance des dialogues on peut également évoquer le style durassien lui-même qui privilégie une certaine oralité grâce à l'usage fréquent de la parataxe et d'une ponctuation saccadée. Témoin l'exemple suivant :

Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, essayer la chose, tenter connaître ça, vous habituez à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté [...]

Vous lui dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être.

Peut-être plusieurs semaines

Peut-être même pendant toute votre vie.²⁷

La ponctuation saccadée s'associe ici à la parataxe pour créer un rythme haché et une tonalité, « "un souffle" de l'oral »²⁸ selon la formule de Pierre Van den Heuvel. Cette tonalité orale, nous le verrons, jouera un rôle déterminant dans le nouveau tragique durassien. La langue orale, souvent populaire et triviale des personnages durassiens sera, contre toute attente, la nouvelle source du tragique durassien. Et c'est là où réside l'originalité de Marguerite Duras. En effet, le nouveau tragique dont il est question, dans ses textes, n'est guère celui exemplaire des princes mais celui, quotidien et banal des petites gens. Comme le note Jean-Marie Domenach le tragique contemporain « abandonne le décor solennel et les histoires exemplaires, il se sépare de la grandeur et de l'exception pour s'installer dans la vie quotidienne. Ses personnages ne sont plus les héros et les rois, mes les individus ordinaires, des gens [...] qui mènent la vie commune ; son décor c'est la rue, le bloc suburbain ; son lieu est la ville, le travail, l'organisation du travail, la bureaucratie »²⁹.

De même, le passage brutal du style indirect au style direct entraîne, selon Dominique Noguez, « l'irruption du théâtral dans le romanesque »³⁰ comme l'illustre cet exemple extrait de *L'Homme assis dans le couloir* : « Et puis elle dit qu'elle désire être frappée, elle dit au visage, elle le lui demande, viens »³¹ ou encore dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* : « Elle dit que toutes les femmes auraient accepté sans savoir pourquoi

²⁷ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, op. cit., p. 8.

²⁸ Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence, pour une poétique de l'énonciation*, Ed. José Corti, Paris, 1985, p. 47.

²⁹ Jean-Marie Domenach, « L'écrivain contemporain et le tragique », dans *Raison et Tragique*, op. cit., p. 16.

³⁰ Dominique Noguez, « La Gloire des mots », *L'Arc*, op. cit., p. 24.

³¹ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, op. cit., p. 32.

cette union blanche et désespérée. Qu'elle est comme ces femmes, qu'elle ne sait pas pourquoi. Elle demande : Est-ce qu'il comprend quelque chose ? »³². Marguerite Duras, qui déclarait à Geneviève Serrau, au moment où cette dernière envisageait la possibilité d'adapter *Un barrage contre le Pacifique* au théâtre, qu'elle « ne s'intéressait pas du tout au théâtre »,³³ se découvre des dons de dramaturge. Mais on peut se demander alors quelle est la vraie nature du théâtre durassien.

En effet, il est important de préciser que ce théâtre durassien qui émerge au sein même du roman est un théâtre particulier. Il fait table rase des dispositifs complexes et des actions mouvementées propre au théâtre traditionnel. Dans les pièces de Duras, l'intrigue, les péripéties et le lieu comme espace signifiant, sont neutralisés au profit de la parole. Débarrassée du souci de raconter une histoire, la dramaturge restitue au dialogue sa vraie fonction et ses pleins pouvoirs. Marguerite Duras, volontiers provocatrice, répond aux critiques qui s'étonnaient que l'on puisse parler de mise en scène à propos de ses pièces alors que les acteurs sont presque immobiles et qu'il n'y a, selon toute évidence, pas le moindre effort de mise en scène : « La mise en scène au théâtre ne m'intéresse pas. Je ferai un théâtre de la voix avec des arrêts et des reprises ».³⁴ Donc, ce qui l'intéresse vraiment, c'est la parole et les dialogues. Ceux-ci se trouvent à la base du jeu de l'acteur. L'écrivain expose plus explicitement cette conception assez singulière du théâtre en affirmant dans *La Vie matérielle* que dans ses pièces l'acteur n'est acteur que parce qu'il lit un texte et fait résonner les mots :

Un acteur qui lit un livre tout haut comme il le ferait dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* avec rien à faire d'autre, rien que garder l'immobilité, rien qu'à porter le texte hors du livre par la voix seule, sans les gesticulations pour faire croire au drame du corps souffrant à cause des paroles dites alors que le drame tout entier est dans les paroles et que le corps ne bronche pas.³⁵

Précisément, les indications scéniques, dans le théâtre de Duras, tendent à dépouiller l'acteur de ses gestes, à n'en faire plus qu'un corps presque fixe à tel point que les personnages du *Square*, de *L'Amante anglaise* ou encore de *Savannah Bay* restent assis tout au long de la pièce. Duras ne cessera pas d'envisager son théâtre comme un théâtre plutôt lu que vu. Interrogée sur la signification d'une phrase figurant dans *Savannah Bay*, « Presque jamais rien n'est joué au théâtre », Marguerite Duras détaille

³² Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 43.

³³ *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, décembre 1965, p. 40.

³⁴ Gilles Costaz, « Théâtre : La plainte-chant des amants », dans *Marguerite Duras, L'Arc*, op. cit., p. 65.

³⁵ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 14.

un peu plus sa pensée : « C'est dit. C'est pas joué. Racine, c'est pas joué, c'est pas jouable. Il faut en passer totalement par le langage. Tandis que le langage a lieu, qu'y a-t-il à jouer ? »³⁶ Tout est mis en œuvre pour donner libre cours à une parole de plus en plus créatrice et incantatoire. En témoigne ce passage de *Roma*, texte écrit à partir du scénario du film *Dialogue de Rome*, constitué autour d'une conversation entre un homme et une femme qui se sont rencontrés dans un hôtel à Rome. La vraie rencontre des deux personnages advient au sein même du dialogue qui s'instaure entre eux, avec des interrogations sur le vrai et le faux, semblables à celles présentes déjà dans *Moderato cantabile* ou encore dans *India Song*, et qui remémore la légende de Bérénice et de Titus :

- Ici, on pourrait parler aussi d'un amour célébré ?
- Je ne sais pas bien...Oui, sans doute...
- Silence. Trouble. Voix modifiées.
- Qui aurait-elle été, celle de cet amour-là ?
- Je dirais : par exemple, une reine des déserts. Dans l'histoire officielle c'est ce qu'elle est : la Reine de la Samarie.
- Et celui qui aurait gagné la guerre de Samarie, celui qui aurait répondu ?
- Un général des légions romaines. Le chef de l'empire.
- Je crois que vous avez raison.³⁷

Le dialogue, dans cet exemple, actualise la légende. Il crée la scène et rend sensible et présent ce qui échappe à la représentation, autrement dit la passion qui ne peut advenir, paradoxalement, que de façon rétrospective. Le dialogue qui s'esquisse entre ces deux protagonistes ancre le dire et le dit dans le moment présent, dans l'ici et le maintenant. Marguerite Duras souligne, à travers cet extrait, la fonction de "lieu commun" dévolue à la parole, c'est-à-dire de "lieu de rencontre". Avant de se retrouver dans un espace, les personnages se retrouvent dans cette parole. C'est là qu'ils s'affrontent, qu'ils se déchirent et qu'ils se soulagent aussi.

Marguerite Duras exalte dans le dialogue théâtral la puissance incantatoire de la parole proférée par les acteurs ou scandée musicalement. *Savannah Bay*, une pièce écrite

³⁶ *Le Matin*, 29 septembre 1983.

³⁷ Marguerite Duras, *Roma*, dans *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, op. cit., p. 30.

en 1982 où alternent la voix de Madeleine, une vieille actrice devenue maintenant trop âgée pour jouer, et la voix de la Jeune Fille, sa petite-fille peut-être, qui tente de raviver sa mémoire en lui faisant dire et redire l'histoire d'amour qui a présidé à sa naissance, en offre une parfaite illustration. La parole semble être une arme pour lutter contre le tragique issu de l'oubli. Dans cette pièce, la musique structure significativement tout le dialogue, amplifiant la fraîcheur des mots et favorisant la réminiscence des souvenirs :

Madeleine désigne l'arrière de la scène.

MADELEINE : Qu'est-ce que c'est ?

JEUNE FEMME : C'est Jean et Hélène. Ils ont apporté un disque pour vous. (Temps) Ils sont repartis. (Au cours de la pièce il y aura ainsi des visites de "Robert", de "Suzanne", de "Jean-Pierre", de "Claude", etc., générations issues d'elle, qui passent par là, mais qui jamais ne seront vues. Seulement entendues de loin.

MADELEINE : Ah bon...

La Jeune Femme caresse les mains de Madeleine, les embrasse. La voix de la chanteuse cesse.

JEUNE FEMME : Vous reconnaissez cette chanson ?

MADELEINE (hésitation). C'est-à-dire...un peu...

Temps long.

JEUNE FEMME : Je vais la chanter et vous, vous répéterez les paroles.³⁸

Le dialogue entre les deux femmes est scandé par la chanson d'amour d'Edith Piaf fredonnée par la Jeune Fille qui essaye d'entraîner la vieille femme à la chanter à son tour. Dans cette pièce, l'histoire d'amour évoquée, réelle ou fictive, n'existe que par le dialogue et les répliques « légèrement déplacée[s] vers la déclamation »³⁹ selon les instructions de Duras elle-même.

L'importance du théâtre réside, aux yeux de Marguerite Duras, dans la mise en scène de la parole. C'est ce qu'elle explique dans *La Vie matérielle* en insistant, une fois de plus sur le refus du jeu :

Faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. [...] Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. Autour du Pape on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra. Dans les récitatifs des *Passions* selon saint Jean et saint Mathieu et dans un certain travail

³⁸ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Ed. de Minuit, Paris, 1982, p. 11-12.

³⁹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, *op. cit.*, p. 72.

de Stravinski *Noces* et la *Symphonie des psaumes*, nous trouvons ces champs sonores pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante. Je ne crois qu'à ça.⁴⁰

Ce choix esthétique souligne la rupture de la dramaturge avec la culture de son époque, marquée par l'affranchissement du théâtre de la tutelle de la littérature prônée par certains écrivains comme Antonin Artaud qui a désacralisé le texte⁴¹. Duras, au contraire, le sacralise et réaffirme sa prédilection pour un théâtre récité. Une telle conception du théâtre ne coïncide donc guère avec la vision dominante qui prévalait chez ses contemporains et nous rappelle plutôt le théâtre antique où le spectacle était basé essentiellement sur la lecture et le chant et n'était pas encore complètement séparé du rite religieux. Duras serait-elle nostalgique d'une époque où le tragique s'exprimait exclusivement à travers la forme théâtrale ? Préférerait-elle, pour traduire la vision tragique qu'elle s'est forgée de l'existence humaine, le cadre solennel et l'essence sacrée du théâtre à la prose ?

Certes, L'écrivain aspire à un théâtre qui se caractérise par le refus du jeu, désigné péjorativement à travers le terme « gesticulation » et la neutralité de la tonalité adoptée dans la lecture des répliques, mais cela ne signifie pas pour autant qu'elle dénigre la forme romanesque. Au contraire, si elle inscrit le théâtre dans le roman c'est pour renouveler le roman, mais aussi et surtout le théâtre. Marguerite Duras paraît comme une éternelle insatisfaite, toujours à la recherche d'une forme susceptible d'exprimer le nouveau tragique auquel elle tend, à savoir un tragique moderne aux prises avec le comique. Cette recherche incessante finira par la pousser à aller au-delà du roman et du théâtre et à transcender les différents genres.

B – L'éclatement des genres

Marguerite Duras invente une écriture particulièrement nouvelle. Après des débuts génériquement conformistes, l'écrivain n'a cessé de développer un style singulier où écriture romanesque et expression théâtrale ainsi que cinématographique s'informent mutuellement pour mettre en exergue un nouveau tragique où l'émotion et le rire

⁴⁰ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 14-15.

⁴¹ Voir à ce sujet Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Ed. Gallimard, Paris, 1983.

comique sont intrinsèquement associés. Grâce à l'orchestration savante des voix multiples qui peuplent son univers et expriment tour à tour le tragique et le comique, Duras déjoue les limites du langage, de la représentation et surtout des catégories génériques et s'achemine vers une libre circulation à travers les genres, faisant naître une forme hybride qui conjugue le pouvoir du mot à ceux de l'image et qui se fonde essentiellement sur des structures contrapuntiques. C'est grâce justement à la composition en contrepoint de ses textes que Duras peut faire coexister tragique et comique au sein d'une même œuvre.

1 – Polyphonie de la voix

Gérard Genette précise, dans *Figure III*, que la notion de voix renvoie en littérature au narrateur. Selon lui, la voix est une instance du texte qui est censée dominer l'œuvre, lui donner un sens dont elle garantirait et conserverait la présence. Cet impact de la voix d'auteur est tellement important, que celle-ci subsiste même là où tout semble pourtant indiquer son extinction comme c'est le cas dans *Le Vice-Consul* ou encore dans *India Song*.

Le Vice-Consul évoque en effet, sur deux jours, les occupations mondaines d'un petit Cercle de Blancs de Calcutta, oscillant entre deux tendances : la fascination pour l'ambassadrice Anne-Marie Stretter et l'antipathie pour le vice-consul, muté à Calcutta suite au crime qu'il a commis à Lahors. Nous remarquons, dans ce roman, qu'il n'y a pas d'"histoire" à part le scandale fait par le vice-consul à la fin du bal organisé à l'ambassade de France et un voyage aux îles du Delta, mais plusieurs histoires, des bribes d'histoires vagues et confuses. Ces histoires pulvérisées sont racontées par une instance invisible, abstraite, une sorte de non-voix qui se démarque du narrateur classique car elle ne revendique aucune prééminence et ne tente aucune remise en ordre des éclats d'informations qui lui parviennent en désordre. C'est une voix qui, souvent, se laisse interrompre et réduire au silence par le murmure d'autres voix plus ou moins anonymes. Mais, Duras ne se contente pas seulement de briser la voix, elle la pulvérise et la transforme en une pluralité de voix qui traversent les personnages, s'enchevêtrent les unes aux autres pour finalement dissoudre les sujets dans un flux continu de dialogues. Ces dialogues seront le pivot du nouveau tragique durassien puisqu'ils instaureront,

comme nous le verrons, des variations de rythme qui créent à la fois le sentiment tragique et le rire. Cette prolifération du dialogue et de la voix constitue, dans l'ensemble, le genre de « polyphonie » si chère à Marguerite Duras. En effet, interrogée sur les voix par Nicole-Lise Bernheim, l'écrivain répond : « C'est une polyphonie »⁴².

Par ailleurs, l'écrivain rend compte de la démultiplication de la voix narrative à travers un jeu complexe et dynamique de focalisation. Les jeux des voix, faits de « contrepoints et superpositions, entrelacement et emboîtement, mises en cause et mises en crises, les disloquent et les métamorphosent »⁴³ selon l'expression de Madeleine Borgomano. Ces jeux de voix ont surtout le mérite, comme nous le verrons, de créer une dynamique dans les dialogues et de varier le rythme pour exprimer tantôt le tragique, tantôt le comique. Ainsi, les mêmes actions et les mêmes situations sont perçues selon des points de vue différents et surtout rapportées par une multitude de personnages, variant à l'infini les effets créés, qu'ils soient tragiques ou comiques, témoins les exemples suivants :

Point de vue focalisé sur Anne-Marie Stretter

« – Ce n'est pas immédiatement après son arrivée à Calcutta que l'on apprend l'existence de la célèbre villa, dans une île salubre des bouches du Gange. Cette villa est à la disposition des membres de l'ambassade de France. Les filles d'Anne-Marie Stretter traversent seules les jardins... »

Point de vue focalisé sur le vice-consul

– « Il a fait le pire, mais comment le dire ?

– Le pire ? Tuer ?...

– Aussi bien des balles ont été trouvées dans les glaces de sa résidence à Lahors... »

Point de vue focalisé sur Anne-Marie Stretter

« – Le soir dans Calcutta, on les voit passer toutes les trois dans une automobile décapotée, elles vont se promener. L'ambassadeur souriant regarde le trésor partir en automobile... »

Point de vue focalisé, de façon indirecte, sur le vice-consul

« – Entendez-vous crier ?

– Ce sont des lépreux ou bien des chiens ?

⁴² Nicole-Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Ed. Albatros, Paris, [1975], 1977, p. 122.

⁴³ Madeleine Borgomano, « Duras : les voix du silence », dans *La voix narrative*, Volume I, *Actes du colloque international*, Nice 6, 7, 8 avril 2000, Ed. Jean-Louis Brau avec le concours de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, p. 232.

– Des chiens ou des lépreux »⁴⁴.

L'enchevêtrement de la narration et du discours, dans ces passages, la multiplication des points de vue et la fragmentation que ceux-ci entraînent, aboutissent à la brisure de la voix narrative, voire même à son extinction. Cette extinction va souvent de pair avec la prolifération des dialogues. Les voix se substituent au narrateur puisqu'elles livrent des informations fournies en principe par la narration. Marguerite Duras rompt ainsi avec l'omniprésence, l'homogénéité et le phonocentrisme du système narratif traditionnel en remplaçant la voix du narrateur par une multitude de voix abstraites, complexes et foisonnantes. C'est l'avènement de ces voix qui engendre le passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale dans la mesure où elles instaurent un processus de « vocalisation » et d'« oralisation »⁴⁵ de l'écriture selon la formule de Madeleine Borgomano. À travers cette oralité, Marguerite Duras véhiculera non seulement l'émotion tragique, mais aussi l'effet comique. Le processus de vocalisation permet en effet à l'artiste de passer avec beaucoup de facilité du tragique au comique, du roman à la scène. Par exemple, grâce à quelques légères modifications, *Le Square*, roman publié en 1955, devient pièce de théâtre dans le volume intitulé *Théâtre I* et publié en 1965. De même, *L'Amante anglaise* apparaît sous deux formes : d'abord comme roman en 1967, puis comme une pièce de théâtre en 1968, sans parler de sa réapparition plus tard en 1991 sous le titre *Le Théâtre de l'amante anglaise*, désigné par Marguerite Duras dans sa préface comme « le théâtre du roman de l'Amante anglaise ».⁴⁶

C'est une telle prédominance de la voix qui conduit Duras à inscrire aussi la voix au cœur de l'image et à bouleverser profondément l'histoire et la pratique cinématographique. Le passage du texte écrit au film souligne la polyphonie de la voix dans le texte. En effet, nous remarquons que, tandis que le roman de Duras est de plus en plus marqué par une esthétique de la vision (nombreux sont les personnages durassiens qui restent figés à regarder les autres, leurs mouvements, leur progressions d'un espace à un autre), le cinéma, lui, suit le chemin inverse. Car, si la voix narrative déserte le domaine romanesque, ce n'est que pour mieux réapparaître dans l'œuvre

⁴⁴ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p. 94-45.

⁴⁵ Madeleine Borgomano, « La polyphonie, du *Vice-Consul* à *India Song* », conférence donnée le 14 janvier 2006 à Nancy à l'occasion de la Journée d'Étude consacrée à Duras « *Marguerite Duras, approches thématiques, approches lexicales* », ATLIF/CNRS - Universités Nancy 2 et Henri Poincaré, UFR Lettres de l'Université Nancy 2. Le texte de la conférence a pu être consulté grâce au site internet d'ATLIF : <http://www.atlif.fr/atlif/evenement/JourneeEtude/Duras2006/Duras2006.htm>

⁴⁶ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, *op. cit.*, p. 13.

cinématographique. C'est grâce à cette réapparition de la voix que la cinéaste donnera à voir le tragique, car l'action n'est pas dans les péripéties qui rythment le film, comme dans le cinéma traditionnel, mais dans la voix seule qui « profère » l'émotion tragique, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qui la porte au dehors. Selon Michel Collot, les films durassiens mettent en scène « une voix qui donne à voir ». ⁴⁷ Tout porte à croire en effet que le cinéma de Duras transforme la vision qui, jusque là, était propre à ce médium en l'enregistrement d'une voix. « La découverte des voix *off* » ⁴⁸ permet à la réalisatrice de restituer à la voix narrative les mêmes fonctions que celle-ci venait de perdre dans le roman. Cette découverte est, sans doute, l'acte fondateur de l'esthétique cinématographique de Marguerite Duras, en ce qu'elle a de plus radical et de plus original. Les "voix *off*", errantes et sans sujet précis oscillant entre le silence et le cri servent, selon la cinéaste, à amplifier le champ de la parole tragique. *La Femme du Gange* inaugure l'usage des "voix *off*" dans les films durassiens, faisant jouer à la fois une image visuelle et une image sonore. En revendiquant l'autonomie du son et de l'image, ce film opère un véritable changement dans la narration cinématographique :

La Femme du Gange, c'est deux films : le film de l'image et le film des voix. Le film de l'image et le film des voix. Le film de l'image a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario. Il a été tourné dans le délai prévu. Puis monté également dans le délai prévu. Le film dit : le film des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d'où ? Il s'est jeté sur l'image, a pénétré dans son lieu, est resté. ⁴⁹

Distinctes de l'histoire racontée par les images, les voix s'emploient à s'approprier la légende d'Anne-Marie Stretter. Le recours de plus en plus fréquent à la "voix *off*" et la séparation corps/son va se systématiser jusqu'à aboutir à l'évacuation totale des corps dans les films durassiens. Les personnages ne seront plus que des voix sans visage. C'est dans le film *India Song* que Marguerite Duras fait, pour la première fois, un usage étendu de "la voix *off*" et qu'elle fait l'expérience de la présence invisible. Au près d'Anne-Marie Stretter figure, dans l'histoire du film, une autre femme qui n'apparaîtra pas dans l'image. La mendicante sera une présence exclusivement sonore et musicale :

Voix1 : Quelqu'un crie...une femme...

⁴⁷ Michel Collot, « D'une voix qui donne à voir, un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night* », dans *Marguerite Duras et la tentation poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Ed. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, p. 70.

⁴⁸ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, op. cit., p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 103.

Voix 2 : Quoi ?

Voix 1 : Des mots sans suite. Elle rit.

Voix 2 : Une mendiante.

Voix 1 : Folle ?

Voix 2 : C'est ça...

Temps.

Des allées du parc, soleil mouvant d'après la pluie. Soleil mouvant. Taches de lumière grise, pâle. Cris et rires de la mendiante toujours.

Voix 2 : Ah oui...je me souviens. Elle se tient au bord des fleuves...elle vient de Birmanie... ?⁵⁰

La mendiante constitue une forme de présence-absence qui échappe à l'image et à la représentation. Cependant, au fur et à mesure que l'image s'annule, la bande-son devient, au contraire, plus riche et plus musicale. Dans le noir de l'écran, les paroles des voix semblent acquérir une autonomie qui leur confère une résonance tragique particulière et nous rend attentifs à leur aspect concret. La réception de l'Ambassade de France à Calcutta dans *India Song* tout comme dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, est rendue dans sa splendeur et son foisonnement. Grâce aux "voix *off*", tout l'exotisme de Calcutta est traduit par des bruitages divers et par un chant indien, celui de la mendiante. Ces éléments font de la véritable représentation une représentation sonore et musicale et du véritable tragique un tragique du langage. Le décor se construit là, comme dans les pièces radiophoniques, par le son et la voix plus que par l'image. Les réalisations de Duras sont toutes traversées par les voix qui conditionnent la représentation et l'infléchissent dans un sens subjectif et imaginaire. Ainsi en est-il de la voix de Marguerite Duras qui, dans *Le Camion*, submerge l'écran. Sa présence, en tant que réalisateur d'un film au conditionnel, rappelle sans cesse que l'œuvre cinématographique est elle-même l'expression de la vision intérieure de la cinéaste. Contrairement aux films commerciaux, les images, chez Duras, ne s'offrent pas comme une imitation du réel, mais comme une projection de l'univers mental des personnages. Car c'est la profération qui détermine l'image, qui crée l'émotion tragique et qui fait accéder l'instance énonciatrice au statut de Voyant.

Dans *Le Navire Night*, les voix deviennent le support principal du film. Là, il n'y a plus cette stratification des personnages en voix et en corps à laquelle procède *India*

⁵⁰ Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*, p. 121-122.

Song, les voix deviennent des corps à part entière. En effet, nous sommes en présence d'un couple qui vit, par communication téléphonique, une histoire d'amour tragique. Ils ne se sont jamais vus :

– Sans fin se décrivent. L'un l'autre. À l'un, l'autre. Disant la couleur des yeux. Le grain de la peau. La douceur du sein qui tient dans la main. La douceur de cette main. En ce moment même où elle en parle, elle la regarde. Je me regarde avec tes yeux.

– Il dit qu'il voit⁵¹.

Pour accéder à la vision, les spectateurs du film durassien doivent écouter. Marguerite Duras pratique ainsi un cinéma d'une originalité audacieuse, un cinéma qui selon l'expression de Michel Collot « allie une image qui parle à une voix qui donne à voir ».⁵² C'est un cinéma qui se débarrasse du souci de représentation et qui fait du tragique de la parole la matière même de ses films.

Grâce à l'usage d'une voix polyphonique, l'univers durassien devient le lieu de circulation de tous les genres et arts. En donnant une prégnance saisissante à la voix dans ses œuvres, Marguerite Duras ouvre des espaces d'échanges multiples entre le tragique et le comique et crée des lieux libres de toutes contraintes génériques, des lieux de circulation et de mutation, les seuls aptes à exprimer la nouvelle forme de tragique vers laquelle elle tend de plus en plus.

2 – Le mélange des genres et des arts : entre roman théâtre et cinéma

Le texte durassien ne relève jamais d'un genre déterminé. Il peine à trouver une définition générique précise, unique et stable comme le déclare Marguerite Duras elle-même dans *Les Yeux verts* : selon elle, le vrai livre ne peut s'écrire que « dans la méconnaissance des lois du genre ».⁵³ En cela l'écrivain est bien de son temps. En effet, il semble qu'il y ait chez Duras un rejet du « genre » qui est propre à une époque, comme le souligne notamment Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* où le philosophe montre que la littérature après Mallarmé s'élabore par « rupture avec la notion du genre » et qu'elle exerce une sorte de réflexivité sur sa propre forme. L'ensemble de l'œuvre

⁵¹ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, op. cit., p. 26-27.

⁵² Michel Collot, « D'une voix qui donne à voir, un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night* », dans *Marguerite Duras et la tentation poétique*, op. cit., p. 70.

⁵³ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 171.

durassienne illustre cette « rupture » puisque l'écrivain transgresse constamment les délimitations formelles classiques et circule à travers les catégories génériques pour investir tantôt le roman, tantôt le théâtre, tantôt le scénario ou le film. Cette transgression des limites génériques facilitera l'émergence d'une nouvelle forme où le tragique sera souvent la matrice du comique. Il convient, cependant, de préciser que Marguerite Duras refuse, certes, les frontières établies entre les genres, mais elle ne théorise pas ce refus comme on peut le constater à travers ses multiples déclarations. Ainsi, lors d'un entretien radiophonique le 20 février 1962, elle confie :

Ce qui me passionne c'est ce que les gens pourraient dire s'ils avaient les moyens de le dire et non ce qu'ils disent quand ils en ont tous les moyens. [...] Quand on me dit que la bonne à tout faire du Square ne parle pas naturellement, bien entendu qu'elle ne parle pas naturellement puisque je la fais parler comme elle parlerait si elle pouvait le faire. Le réalisme ne m'intéresse en rien. Il a été cerné de tous les côtés. C'est terminé.⁵⁴

Ailleurs, elle réitère encore son refus : « Cela (je veux dire un certain roman), non ce n'est plus possible.⁵⁵ Face à Xavière Guathier, elle affirme : Les femmes sont encore dans le roman, pour la plupart – je ne parle pas pour moi, parce que je ne crois pas que ce soient des romans que je fais » ou encore : « Il faut le [le livre] déconnecter de sa..., de son handicap d'être de l'écrit, le sortir de cette gangue de l'écrit, cette gangue sacralisée. [...] Ça doit circuler ». Mais à aucun moment, Duras ne cherche à élaborer un système de pensée comme on peut le vérifier à travers cette confidence :

Ça m'embête d'être toute la journée avec des étudiants qui vont me poser des questions, d'être sans solitude. Et puis je n'ai rien à leur dire du tout. Si je suis trois semaines à parler de moi comme ça, je vais devenir folle. Ah, j'ai refusé partout, partout. J'ai pas de théorie du roman. Ça me fait rigoler, rien que l'idée.⁵⁶

En effet, nous ne trouvons pas chez elle, contrairement à certains de ses contemporains, un refus théoriquement expliqué et détaillé comme c'est le cas, par exemple, chez Nathalie Sarraute avec *L'Ère du soupçon* ou encore chez Alain Robbe-Grillet avec *Pour un Nouveau Roman*. Fidèle à sa réputation, Duras reste réfractaire à toute théorisation et rebelle à tout système de pensée sclérosé et définitif. Il s'agit plutôt, chez elle, d'un refus naturel, presque instinctif et viscéral des limites. Avec un tel refus, Duras donne « libre

⁵⁴ Entretien radiophonique du 20 février 1962, cité dans le volume de la coll. « Quarto », Ed. Gallimard, 1997, p. 459.

⁵⁵ Cité par L. Dällenbach, dans *Claude Simon*, Ed. du Seuil, coll. « Les contemporains », Paris, 1988, p. 159.

⁵⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 36-187 et 196

cours à la dérive des textes »⁵⁷. Il n'est guère étonnant, dès lors, que ses œuvres passent, avec beaucoup d'aisance, d'un genre à l'autre et d'un support à l'autre. Elles semblent ignorer les délimitations génériques et stylistiques qui codifient le domaine de la production littéraire et artistique, le domaine du tragique et celui du comique. De sorte que, si certains de ses textes écrits portent encore l'appellation de « roman » comme *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou *Le Vice-Consul*, d'autres ne contiennent aucun sous-titre générique comme *L'Amour*.

Troisième volet de la trilogie indienne (appelée aussi le cycle indien), *L'Amour* a été un peu éclipsé par le succès fulgurant des films *India Song* et *La Femme du Gange*, sortis à peu près à la même période, et n'a pas été apprécié, estime Duras, à sa juste valeur. Un tournant décisif s'esquisse pourtant dans cette œuvre, qui traduit l'originalité et la créativité de l'artiste, aspirant toujours à une écriture des limites qui ébranle les carcans traditionnels entre tragique et comique, entre roman, théâtre, film et poésie tout en exploitant les richesses et les possibilités esthétiques de ces genres et arts. En effet, *L'Amour* nous fait découvrir des structures nouvelles, juxtaposant, avec beaucoup d'audace, des éléments de différentes origines. Les figures géométriques côtoient des structures génériques ou encore sonores. D'emblée, la configuration triangulaire s'impose. Contrairement au *Ravissement de Lol V. Stein* où elle a des connotations érotiques et psychanalytiques, cette configuration se débarrasse dans *L'Amour* de toute motivation et apparaît simplement comme une figure géométrique et poétique par excellence :

Un homme.

Il est debout, il regarde : la plage, la mer. [...]

Entre l'homme qui regarde et la mer, tout au bord de la mer, loin, quelqu'un marche. Un autre homme. [...]

À gauche, une femme aux yeux fermés. Assise. [...]

Le triangle se ferme avec la femme aux yeux fermés.⁵⁸

Marguerite Duras jouera, dans ce texte, à varier les déplacements du trio, à moduler les variations jusqu'au vertige. Le triangle tantôt se forme, tantôt se déforme au gré des

⁵⁷ Madeleine Borgomano, « L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres », dans *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, textes publiés sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Ed. Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001, 216.

⁵⁸ Marguerite Duras, *L'Amour*, *op. cit.*, p. 9-10.

errances des protagonistes, créant des sortes de formes géométriques et chorégraphiques. Le texte se fonde d'ailleurs sur ces déambulations et sur ces découpages de l'espace et s'apparente par-là même au genre cinématographique, conférant au récit une évolution similaire au montage de plans-séquences, marquée par la référence régulière à l'alternance du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière : « Nuit », « Le jour baisse », « Jour », « La lumière est intense », « Nuit toujours », « Soleil. Soir »⁵⁹. Si nous insistons sur cette œuvre c'est parce qu'elle est emblématique de l'évolution esthétique de Marguerite Duras traduite, entre autres, par l'émergence d'un nouveau tragique qui se mêle étroitement au comique et qui, comme nous le verrons, entretient avec lui des relations à la fois d'attraction et de répulsion.

Dans *Détruire dit-elle*, la forme théâtrale prévaut bien que l'œuvre ne porte pas l'appellation « théâtre ». Toutefois, si l'on regarde d'assez près le texte, on observe que le brouillage entre les genres s'intensifie à travers la présence de quelques notations temporelles : existent côte à côte des indications sur l'unité de temps : « Septième jour ; Huitième jour ; Dimanche » et des allusions, là encore, à l'alternance continue du jour et de la nuit, signalant tout début de scène elliptiquement mais invariablement par une ambiance, un éclairage et une lumière particuliers qui ressortissent plus au genre cinématographique que théâtral :

Temps couvert. [...]

Jour. Huitième. Soleil. [...]

Nuit. Sauf des lueurs frisantes au fond du parc, nuit. [...]

Parc. Jour. Dimanche. [...]

Nuit complète⁶⁰.

Cette incertitude générique culminera, peu de temps après la parution de l'œuvre, lorsque Marguerite Duras, la transformera en film. C'est la raison pour laquelle, peut-être, l'artiste accorde à *Détruire dit-elle* un rôle décisif et invite ceux qui veulent comprendre l'évolution de sa technique et de sa création du récit vers le théâtre, le scénario voire même le poème à se replonger dans cette œuvre. Cette évolution préparera également l'évolution du tragique durassien qui, pour mieux s'imposer, se mêle au comique. Avec l'interview qu'elle donne en 1969 aux *Cahiers du cinéma*, Marguerite Duras apporte

⁵⁹ *Ibid.*, p. 22-23 et 32.

⁶⁰ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, *op. cit.*, p. 9-12-23-36 et 49.

quelques précisions sur son évolution esthétique qui corroborent ce que nous venons d'avancer :

Il n'y avait pas d'idée de film, mais il y avait l'idée d'un livre – comment dire ça ? – d'un livre qui pourrait être à la fois soit lu, soit joué, soit filmé, et j'ajoute toujours : soit jeté. [...] Je crois qu'il faut faire des choses de plus en plus économiques, de plus en plus rapide à lire, c'est-à-dire de faire de plus en plus large la part du lecteur. Il y a dix façons de lire *Détruire dit-elle*. C'est ce que je voulais. [...] *Détruire* est un livre cassé sur point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrases. Et par ailleurs il y a des indications scéniques qui rappellent les scripts.⁶¹

À la même époque, Duras donne un entretien à Alain Vircondelet dans lequel elle souligne, avec vigueur, la dimension poétique de *Détruire dit-elle* : « Je ne pense, confie-t-elle, que *Détruire* soit un roman du tout. Il n'y a plus l'identification au lecteur que les vieilles règles exigeaient. Il s'agit, renchérit-elle, d'un poème par le mot. Le mot jouant tous les rôles »⁶².

Ainsi, le texte durassien n'advient que dans son éternelle et constante tension entre tentations romanesques, théâtrales, filmiques et poétiques. Cette tension fonde l'évolution de la création durassienne et tisse des liens étroits avec le tragique qu'elle met en scène. La meilleure illustration serait sans doute *India Song* que Duras elle-même évoque en ces termes :

Ce qui peut être nommé tragique, ici, je crois que ce n'est pas la teneur de l'histoire racontée, ni le genre auquel elle se rapporte dans la classification habituelle, c'est aussi le contraire : c'est ce à partir de quoi cette histoire se raconte qui peut-être dite tragique, c'est-à-dire la mise en présence corrélatrice et de la destruction de cette histoire par la mort et l'oubli, et de cet amour cependant que détruite elle continue à prodiguer. [...] La mise en scène de cette histoire, la seule possible, c'est celle du va-et-vient incessant de notre désespoir entre cet amour et son corps : l'empêchement même à toute narration.⁶³

Le texte n'en finit pas de dire son incapacité à dire sa propre paralysie. C'est, dès lors, un véritable tragique de la narration et de son empêchement qui affecte non seulement le roman, le théâtre mais aussi le film.

Produit d'un constant travail de transgression de la « loi des genres » et d'une constante progression vers un nouveau tragique qui sait allier les contraires, l'œuvre de Marguerite Duras interroge, de façon insistante, la représentation. C'est justement cette interrogation qui en fait une œuvre particulièrement hybride.

⁶¹ Interview accordée à Narboni et Rivette, *Cahiers du cinéma*, novembre, 1969, p. 20.

⁶² Alain Vircondelet, Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 162.

⁶³ Marguerite Duras, « Notes sur *India Song* » dans *Marguerite Duras*, par Marguerite Duras, J. Lacan, et al., op. cit., p. 22. C'est Duras qui souligne.

3 – Un statut hybride : vers la notion de « texte »

Le texte-limite tel qu'il se présente chez Duras empêche toute classification de ses livres sous des désignations traditionnelles et s'achemine indéniablement vers un brassage générique ouvertement affiché à travers la mention « Texte-Théâtre-Film ». ⁶⁴ On en déduira que l'artiste joue sur l'ambiguïté de l'agencement de ces trois termes. Nous pouvons imaginer avoir affaire à un texte exploitable à l'écran comme à la scène, entendre l'artiste proclamer une même nature, dépassant largement les supports pour aller librement de la littérature vers le théâtre et le cinéma ; ou alors envisager la fusion des trois en un qui débouche sur une œuvre hybride faite de niveaux superposés de sens multiples. Cette dernière interprétation est séduisante pour nous car nous reconnaissons, dans l'œuvre entière de Marguerite Duras, les différents lieux du récit, du drame, des images, voire même au-delà des conventions, une articulation du tragique et du comique, une symbiose du réel et du poétique. L'exemple emblématique serait *India Song*, désigné par cette triple nomination « Texte-Théâtre-Film ». On a l'impression, ici, du fait de la proximité instaurée avec le « théâtre » et le « film », que le texte ne sera ni « théâtre », ni « film » mais plutôt « livre », dans une perception matérielle. On aura, dès lors, *India Song* d'abord sur la page, puis sur la scène et enfin à l'écran. Marguerite Duras elle-même confirme cette matérialité comme critère de différenciation des genres lorsqu'elle décrit à Xavier Gauthier les circonstances de l'élaboration d'*India Song* :

D'abord [...] j'ai vu le théâtre d' « d'*India Song* » et puis j'ai écrit le livre. Après la vision du théâtre est remplacée par la vision des pages recto-verso, recto-verso, de l'écriture elle-même. Et puis quand j'ai fait le film, tout a été balayé. Il ne reste plus que les lieux du film, les places, les places très précises, gauche caméra, droite caméra, plan américain. ⁶⁵

⁶⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Ed. Klincksieck, Paris, 2004. Nous remercions Jeanne-Marie Clerc de nous avoir communiqué la version complète du chapitre qu'elle consacre à « L'influence d'A. Resnais sur les écrivains et les "textes hybrides" de Marguerite Duras », paru dans *Écrivains et cinéma*, Ed. Klincksieck, Paris, 1985.

⁶⁵ Marguerite Duras, Xavier Gauthier, « Dépossédée », dans *Marguerite Duras*, par Marguerite Duras, J. Lacan, et al., *op. cit.*, p. 88-89.

Nous observons que l'artiste nous mène peu à peu du genre, bien établi, au texte original et incertain, qui traduira, seul, la nouvelle forme de tragique qui sous-tend l'ensemble de son oeuvre. Mais, quelle est la définition que Duras donne à la notion de « texte » ?

L'avènement du post-structuralisme avec *Tel Quel*, dans les années 1970, substitue la notion de "récit", déterminée par sa clôture et la prédominance de son ordre narratif, par la notion de "texte", reconnue comme structure ouverte et fragmentaire. Le recours à cette nouvelle catégorie rend désuète celle du genre, déjà récusée, au nom du "Livre", de Stéphane Mallarmé à Maurice Blanchot. Les travaux du groupe *Tel Quel* inaugurent un emploi original de la notion de texte car ils ne reprennent ni la valeur du sacré, lorsque le texte dévoile sa signification en se fondant sur une herméneutique, ni la dimension linguistique, quand le texte, en tant qu'entité supérieure à la phrase, trouve sa cohérence dans les phénomènes énonciatifs ou instanciels. L'utilisation de cette notion reconnaît l'influence de la psychanalyse notamment lacanienne et de la philosophie de Derrida⁶⁶. C'est à cette période, justement, que Marguerite Duras manifeste un intérêt accru pour la théorie du "texte". Cet intérêt s'expliquerait, à notre sens, par l'évolution de son tragique qui l'achemine vers une nouvelle forme de tragique moderne, où l'émotion cohabite avec le comique. Ce nouveau tragique qui apparaît chez Marguerite Duras exige, semble-t-il, une structure plus souple et plus ouverte qui s'affranchit des limites génériques et artistiques traditionnelles. C'est ainsi que Marguerite Duras en vient tout naturellement à s'intéresser à la notion de texte. Mais, comme à son habitude, elle en fera un usage inédit. Ce qui l'attire dans cette théorie ce ne sont guère les implications psychanalytiques dont elle se méfie ouvertement, mais plutôt l'ouverture intellectuelle qu'elle offre dans le champ littéraire des années 1970, ouverture qui va dans le sens de son évolution vers une nouvelle forme de tragique abandonnant de plus en plus les sphères traditionnelles et acquérant une dimension nettement moderne.

De sorte que, si Duras choisit de parler de texte, à propos de sa production, c'est parce que ce concept lui offre un horizon ouvert, une écriture illimitée et surtout irréductible à toute classification. Une écriture qui traduira, dans la forme, la modification majeure du tragique dans l'ensemble de son oeuvre.

⁶⁶ Voir à ce sujet Jacques Derrida, « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », dans *L'Écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.

C – L'évolution du tragique traditionnel

À l'instar de toute œuvre complexe et foisonnante, l'œuvre de Marguerite Duras ne s'apprivoise pas facilement et ne se réduit pas à une seule et unique lecture. Si nous avons pu déceler chez elle, dans un premier temps, une vision tragique de l'existence humaine nous avons été assez frappés de constater que cette vision est constamment contrebalancée par une autre conception, comique celle-là, qui court dans toute la production durassienne. La perspective que nous choisissons pour l'étude de cette veine comique qui altère considérablement le tragique durassien tente, autant que faire se peut, de ne pas considérer les textes durassiens à travers le prisme d'une dialectique stérile qui oscillerait entre une vision dysphorique, réductrice, et une vision euphorique, problématique. Elle essaye essentiellement de voir comment le tragique durassien se redéfinit au contact du comique, comment l'auteur s'achemine, grâce à l'évolution de sa technique scripturale qui se fonde de plus en plus sur des structures contrapuntiques, vers une hétérogénéité revendiquée du tragique et du comique, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle forme de tragique beaucoup plus moderne.

1 – Le tragique au contact du comique

L'œuvre de Marguerite Duras est-elle tragique ? Sans aucun doute. On l'a montré dans notre première partie. Cependant, on note également que ce tragique se laisse petit à petit envahir par le comique, débouchant ainsi sur une écriture qui essaye de « surmonter les oppositions radicales dont elle procède », de résoudre les contradictions apparentes « du manque et de l'excès, du vide et du plein, du vivre et du mourir, de la présence et de l'absence, du tout et du rien »⁶⁷ et nous serions tentés d'ajouter du tragique et du comique.

Avant toute chose, il convient de rappeler que traiter un tel rapport entre deux notions, *a priori* antinomiques, est une véritable gageure. En réalité, appréhender le

⁶⁷ Monique Pinthon, « Une poétique de l'Osmose », dans *Duras, Rencontres de Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 99.

tragique comporte son lot de contradictions. Clément Rosset en souligne une plus précisément : « Est tragique ce qui laisse muet tout discours, ce qui se dérobe à toute tentative d'interprétation : particulièrement l'interprétation rationnelle (ordre des causes et des fins), religieuse ou morale (ordre des justifications de toute nature). Le tragique est donc le silence ».⁶⁸ Parler du tragique reviendrait en ce sens à parler de l'ineffable.

De même, le sérieux d'une étude scolaire du comique, la dissection d'un mécanisme essentiellement inconscient risquent de lui faire perdre son aspect spontané et ludique. Il se crée ainsi un décalage entre celui qui cherche à comprendre le comique à l'aide d'outils rationnels et le rieur qui en ressent l'effet sans se poser davantage de questions ; toute la difficulté est de rester à la limite de ces deux points de vue. En outre, tout est absolument susceptible de faire rire. Jean Amelina nous met en garde contre une erreur commune : « chercher pourquoi l'on rit en cherchant de quoi l'on rit renseigne sur le rieur, non pas sur le rire. *Tout sans exception*, peut devenir sujet à plaisanteries »⁶⁹. Il s'agit pour nous de considérer le fonctionnement du comique en général et non pour tel ou tel individu particulier, de savoir non pas « de quoi l'on rit » mais comment naît le rire.

Duras a toujours profondément ressenti, dès l'enfance, des oppositions au cœur de l'être humain, du monde et de toute vie biologique et primitive. Elle a dû, très tôt tenter d'arranger esthétiquement ces nombreuses contradictions. Toute son évolution artistique est tendue vers cette organisation esthétique des contraires, rendue possible grâce à une structure en contrepoint et à une écriture qui se libère des carcans des genres et des nominations traditionnelles. En épurant son écriture, en faisant éclater les limites du genre, l'écrivain permet au comique d'envahir le tragique. Si cette intrusion du comique dans le tragique nous intéresse, c'est précisément, en ce qu'elle offre à une œuvre, de prime abord désenchantée, un contrepoint à valeur positive et légère tout à fait inédit. En effet, en marge de la veine tragique et de plus en plus fréquemment, existent des textes, éparpillés d'un bout à l'autre de l'œuvre, qui dévoilent une autre facette de l'écrivain : son goût pour les situations comiques, les jeux de mots, voire son humour. Cette veine, bien que très souvent méconnue des lecteurs de Marguerite Duras, révèle une thématique atypique de l'auteur. Ce côté hybride est d'ailleurs inhérent à la personnalité de Duras, intéressée et amusée par l'aspect ludique des situations de la vie quotidienne. Michèle Monceau évoque, dans son livre *L'Amie*, les années d'amitié qu'elle a partagées avec elle,

⁶⁸ Clément Rosset, *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, p. 57.

⁶⁹ Jean Amelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Ed. Sédès, Paris, 1991, p. 12.

et témoigne de son goût pour le rire et les histoires drôles.⁷⁰ Laure Adler, de son côté, éclaire cette facette cachée : « Mais il y avait la gaieté, la formidable gaieté de Marguerite qui, par moments, éclatait de rire, et ce rire balayait tout, effaçait les rancœurs ». ⁷¹ À titre d'exemple, dans *Un barrage contre le Pacifique* texte fréquemment désigné par les critiques comme la consignation poignante du malheur familial on relève à plusieurs endroits du texte les termes de « joie » ou « gaieté » relayés par une série de mots analogues : « accès de gaieté », « état d'hilarité vulgaire et assouvissante » ou encore : « Joseph éclata d'un rire énorme. Puis se furent la mère et Suzanne ». ⁷² C'est que la créature durassienne est tout à la fois accablée par le monde qui l'entoure et le tragique qui s'acharne sur elle et engagée dans un incroyable processus dynamique qui la pousse à trouver une échappatoire. Au tragique protéiforme, analysé précédemment, répondrait donc un comique multiforme qui s'installe insidieusement dans l'œuvre et qui loin d'en atténuer la portée tragique, la renforce et l'amplifie. L'intrusion du comique dans le tragique n'est guère le signe d'un épuisement de celui-ci, mais au contraire le signe d'une évolution et d'une ouverture. Débarrassés des limites étouffantes des genres et de la tradition qui veut les maintenir à l'écart l'un de l'autre, tragique et comique entament un long processus dynamique fait tantôt d'opposition tantôt de similitudes, parfois de continuité et d'autres fois de discontinuité et démontrent constamment l'hétérogénéité de l'œuvre de Marguerite Duras.

2 – La revendication de l'hétérogénéité

Il est évident que le comique durassien échappe à toute définition traditionnelle et ne réside jamais dans une béatitude primaire ni dans un état simple de joie. Il représente, en réalité, une expérience assez complexe traversée souvent d'éléments antithétiques qui remotivent la notion en lui offrant une acception originale. La singularité profonde de ce comique ne nous paraît résider ni dans les histoires au sein desquelles il se manifeste ni dans les personnages qui l'expriment, mais essentiellement dans ses rapports dialectiques avec le tragique qu'il investit. Rapports qui sous-tendent l'univers durassien et

⁷⁰ Michèle Manceaux, *L'Amie*, Ed. Albin Michel, Paris, 1997.

⁷¹ Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 14.

⁷² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique, op. cit.*, p. 91-92, 315.

l'infléchissent dans une orientation paradoxale mais qui expliquent aussi le parcours peu commun de l'écrivain.

En effet, l'évolution que Duras a imprimée à son écriture et l'éclatement qu'elle a fait subir aux catégories génériques et artistiques, la mènent naturellement à faire coexister, dans la plupart de ses textes, le tragique et le comique. Se nourrissant l'un de l'autre, s'informant mutuellement l'un de l'autre, ces deux notions s'imposent avec force dans l'univers de Duras. Celle-ci revendique l'hétérogénéité des deux concepts. Ce caractère hétérogène que possèdent le tragique et le comique, chez Duras, ne tend pas à gommer leurs différences, mais crée au contraire une véritable dynamique. L'œuvre entière revendique ce caractère composite qui fait sa richesse et son originalité. Plus sa création évolue, plus elle découvre que le tragique n'est, au fond, qu'une question de point de vue, que la condition humaine peut être aussi comique et que tout est relatif. Nous constatons, à partir de là, que Marguerite Duras laissera le choix à ses lecteurs : c'est à eux d'opter pour une interprétation ou pour une autre, ou alors pour les deux à la fois. L'ultime décision revient à l'herméneutique des lecteurs qui trancheront. Elle les sort ainsi de la paresse à laquelle ils étaient habitués avec les œuvres classiques où tout leur était dit ou suggéré et met à l'épreuve leur sens critique.

Par ailleurs, Duras considère que le tragique et le comique se rejoignent obligatoirement puisqu'ils disent, chacun à sa façon, la même réalité. Elle rejoint ainsi plusieurs de ses contemporains, qui semblent convaincus que tragique et comique « constituent le verso et le recto d'un même problème ».⁷³ Beckett le fait dire à Nell : « Rien n'est plus drôle que le malheur. [...] Si, si, c'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps »⁷⁴. Duras, elle, parle souvent de « la grande rigolade du grand malheur »⁷⁵ ou encore du « malheur merveilleux ».⁷⁶ Le tragique et le comique, malgré leur contradiction apparente, sont indissociables chez elle : ils s'impliquent mutuellement et expriment une même situation.

L'opposition traditionnelle du tragique et du comique en tant que sentiments et interprétations du monde, opposition assimilable pour beaucoup à une vision pessimiste dans le premier cas, ou optimiste dans le second, est vite dépassée. En effet, la contradiction du comique et du tragique se place plus spécifiquement chez Duras,

⁷³ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 93.

⁷⁴ Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Ed. de Minuit, Paris, 1957, p. 33-34.

⁷⁵ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁶ Marguerite Duras, «Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 163.

comme nous le verrons, dans la nature des rapports, tantôt d'attraction, tantôt de répulsion qu'entretiennent ces deux notions. Parfois, elles s'entremêlent et s'interpénètrent, d'autres fois, elles se succèdent ou se superposent pour créer des effets de contrepoint dans un rapport dialogique élaboré. Mais jamais on ne parvient à les différencier clairement. Le grossissement systématique dont elles font l'objet, cette esthétique fondée sur l'exaltation des extrêmes, les fait se rejoindre, ouvrant la voie à un nouveau tragique.

3 – Une forme nouvelle du tragique

Tout en se nourrissant de la mémoire du tragique ancien, Marguerite Duras tente d'explorer un nouveau tragique qui pourrait continuer à exister malgré la présence du comique. Mais, cette nouvelle forme tragique doit tenir compte non seulement des contradictions internes du tragique, mais aussi du comique. D'une part, le comique, nous dit Jean Emelina, est en lui-même oxymorique parce que l'homme « exprime son absence d'émotion par une autre émotion »⁷⁷ et que de surcroît le comique est « à la fois distance et solidarité » dans la mesure où il s'agit d' « un refus d'adhésion » mais aussi d'un « phénomène social et collectif particulièrement contagieux ».⁷⁸ Le comique durassien oscille en outre souvent entre jeu purement ludique, où une fantaisie débridée parvient à s'exprimer en toute liberté, et pressentiment terrifiant du tragique existentiel. De même, formellement, il se caractérise, comme nous le verrons, par son rapport ambigu aux procédés classiques qu'il reprend le plus souvent pour mieux les détourner.

D'une autre part, le tragique durassien est également paradoxal. Il témoigne d'un mal-être authentique mais rejoint souvent le comique. Par-dessus tout, il prend place dans un monde régi par l'absurde et le non-sens. Il s'agit d'un tragique dans lequel la transcendance, si elle n'est pas totalement absente, n'en est pas moins réduite à des questions à jamais dépourvues de réponses. Paradoxalement, le tragique, au lieu d'exprimer la foi en une présence, cherche à rendre l'absence dans ce qu'elle a de plus désespérant : la solitude, l'écoulement inexorable du temps et la mort. Il s'agit d'un tragique de la rupture et de la faille. Et c'est justement dans ce manque et dans cette

⁷⁷ Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 40.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

vacance que tend à s'approprier la veine comique, que renaît un tragique en creux, un tragique de l'absurde. Le paradoxe ne pouvait être résorbé que par un autre paradoxe, et ce sera celui du tragique et du comique coexistant au sein d'une même œuvre. Jean-Marie Domenach parle plus précisément d'« anti-tragédie » : « La division porte en effet sur l'homme avant qu'il ait commencé de vivre. L'interrogation qu'elle suggère n'est pas : quel sens, quelle faute, quelle action ? – mais comment peut-il y avoir sens, faute, action ? »⁷⁹. L'homme se replie sur lui-même et ne cesse de s'ausculter, de parler au lieu d'agir. Le tragique dont il est question ici confronte l'individu à lui-même au lieu de chercher à le perdre dans l'immensité d'une humanité anonyme.

Plus qu'un élément d'une logique plus vaste de la contradiction effectivement présente à toutes les échelles de l'œuvre de Marguerite Duras et plus qu'une technique scripturale novatrice, l'opposition et le mélange du tragique et du comique revêtent finalement un sens beaucoup plus profond et traduisent un tragique en quête de lui-même.

Ainsi, on a pu voir, à travers ce chapitre, que l'évolution de l'écriture durassienne d'une écriture harmonieuse, qui reste globalement fidèle aux règles classiques du roman réaliste, vers une écriture de plus en plus épurée et vers un style plus condensé et sobre coïncide avec le passage d'une forme romanesque à une structure théâtrale. Le théâtre naît au cœur même du roman et préfigure la prolifération des dialogues qui traduiront un tragique typiquement moderne, celui du langage et de l'absence de communication entre les êtres. Il facilite aussi l'éclatement des genres et des arts et l'avènement d'une écriture intergénérique où toutes les délimitations s'effacent et où le tragique et le comique entretiennent des relations dialectiques faites à la fois de répulsion et d'attraction. En effet, il s'agit d'une nouvelle forme de tragique moderne qui entretient des rapports particuliers et complexes avec le comique. Celui-ci se redéfinit, aussi, au contact du tragique et se présente, dans l'œuvre durassienne, sous une acception originale.

⁷⁹ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 265.

CHAPITRE II

Le tragique : une matrice du comique

Complexe par définition, la notion de comique risque encore de déboucher sur un paradoxe complet, si, de surcroît, nous l'examinons en l'insérant dans une œuvre tragique, où, de prime abord, elle n'a pas droit de cité. En effet, comment une œuvre fondée dans sa totalité sur l'évocation de la souffrance humaine, sur l'absurdité de la vie et sur le souvenir de l'apocalypse d'Auschwitz ou d'Hiroshima, peut-elle avoir le moindre rapport avec une notion aussi peu tragique dans son essence que celle de comique ?⁸⁰ Mais en même temps, comment ne pas admettre, que malgré l'horreur dépeinte et l'engrenage implacable qui mènent les personnages vers leur perte, la tonalité comique n'est jamais absente des œuvres de Marguerite Duras ? Comme le souligne Robert Harvey, dans son article intitulé « *La communauté par le rire* », « Quelque chose dans Duras souscrit à la logique du phénix : de la douleur comme de la mort surgissent les pulsions de vie [...] Du côté de la vie, pourtant, on rit énormément dans ce monde durassien ». ⁸¹ Par un comique, trop souvent perdu de vue par la critique, par un rire tout à fait surprenant dans une œuvre considérée comme grave et profondément tragique, Marguerite Duras exprime une vitalité et une énergie euphoriques.

Sous le titre de "tragique comme matrice du comique", nous entendons vérifier l'hypothèse selon laquelle le tragique dans l'œuvre durassienne se présente d'une certaine manière comme une matrice à partir de laquelle s'épanouit le comique. Celui-ci semble doté, dans les textes de Marguerite Duras, d'une nouvelle vocation qui consiste désormais à exprimer le tragique comme le pressentait déjà Jean-Marie Domenach lorsqu'il écrivait que ce dernier revenait, au XX^e siècle, du côté du comique, plus

⁸⁰ Voir à ce sujet le film italien « La vie est belle » (La vita è bella) de et avec Roberto Benigni sorti en 1997 qui tirait une comédie des camps de concentration. Ce film a d'ailleurs suscité une très vive polémique car on s'est indigné de voir tirer une comédie d'un tragique devenu quasiment sacré.

⁸¹ Robert Harvey, « La communauté par le rire », dans *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy, op. cit.*, p. 197.

précisément à travers « la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie ». ⁸² L'originalité de Duras réside dans la nature fondamentalement hybride et dialectique de ce comique accordé avec le malheur, donc situé en dehors de son sens conventionnel. Le rapprochement paradoxal entre le tragique et le comique qui sous-tend l'œuvre de Marguerite Duras peut-il advenir sans altérer le caractère spontané et gratuit du rire et sans porter atteinte à l'unité tragique ? Nous constaterons dans ce chapitre que ce rapport complexe et subtil entre le tragique et le comique débouche sur la modification des deux notions et crée une forme nouvelle de tragique mieux adaptée, peut-être, à l'expression du désarroi de l'homme moderne. En effet, s'il garde, dans certaines œuvres, sa valeur purement ludique et gratuite, le comique durassien se transforme progressivement, dans la majorité des textes de Duras, et revêt une puissance étrange qui n'a rien de jubilatoire et qui ne fait pas rire. Le comique greffé sur le tragique perd petit à petit sa signification traditionnelle, ouvre sur le désespoir et l'absurde, renforçant, de façon paradoxale, la tonalité tragique de l'œuvre durassienne.

⁸² Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 260.

A – Aux confins du tragique : l'invasion du rire

Le plus souvent, Marguerite Duras est considérée comme une romantique désespérée dont l'œuvre apocalyptique est habitée par une tristesse infinie et un désenchantement total. À cet égard, voici ce que Nancy Huston écrit à propos du monde de Duras : « On ne rit pas beaucoup dans ses livres. Comme Dieu, là encore, elle manque d'humour, de fantaisie, de variété. Ce qu'elle a à dire est grave, qu'on se le tienne pour dit. Quand elle évoque de grands éclats de rire, dans ses conversations avec Yann Andréa, on a du mal à comprendre ». ⁸³ Une grande partie des textes durassiens rendent compte, en effet, de cet aspect sombre et mélancolique de l'œuvre. Pourtant, nous ne partageons pas l'avis de Nancy Huston car nous observons que la dimension tragique des écrits durassiens est indissociable du comique. Celui-ci envahit l'œuvre de Duras et révèle de multiples facettes.

1 – L'irruption du rire

Robert Harvey affirme que trop peu de critiques ont souligné « la fréquence ; [le] privilège même, du rire dans le répertoire des gestes vocaux des personnages durassiens » et « la signification cruciale du rire » ⁸⁴ dans la production durassienne, exception faite de Marie-Thérèse Ligot dans l'étude qu'elle consacre à *Un barrage contre le Pacifique*. Effectivement, si l'œuvre de Duras est essentiellement tragique, elle est souvent traversée par des "fous rires". Ces rires signalent, par des voies indirectes, la réapparition dans le tragique, de l'esprit dionysiaque qui était à l'origine à la fois de la tragédie et du théâtre comique. ⁸⁵

⁸³ Nancy Huston, « Les limites de l'Absolu », dans *Marguerite Duras, La Nouvelle Revue Française*, mars 1998, n° 542, p. 13.

⁸⁴ Robert Harvey, « La communauté par le rire », dans *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy, op. cit.*, p.197 et 212.

⁸⁵ D'après *La Poétique* d'Aristote, le théâtre grec a une origine religieuse. En effet, Dionysos, dieu du vin, de l'ivresse et de la fête, était célébré trois fois pendant l'année par des "Dionysies". Les trois principaux festivals du théâtre sont les Dionysies champêtres, de décembre à janvier, les Lénéennes, de janvier à

En effet, Duras insiste souvent sur l'importance et la valeur du rire dans sa vie et dans son œuvre. C'est notamment le cas dans l'émission *Le Bon Plaisir de Marguerite Duras* réalisée par Marianne Alphant au cours de laquelle l'écrivain relate le récit d'un fou rire partagé entre autres avec son fils et avec Yann Andréa :

L'année dernière, à Trouville, on s'était déguisés avec des passoires qu'on se mettait sur la tête [rire] on avait tous des passoires, des passoires de cuisine sur la tête, c'est prodigieux, on faisait peur aux gens parce qu'on se mettait sur les balcons, et ils se demandaient [rire] ce que c'était que ces astronautes qui [rire]...c'est un souvenir de fou rire mais à mourir, à mourir [rire] voilà, c'est illuminant ça, ce fou rire, on ne pouvait plus respirer, moi j'ai cru que j'allais mourir de rire, de les voir tous les trois, puis j'en avais un aussi, j'avais des bouts de bouts de passoires, celles cassées on prenait aussi, mais Yann est inoubliable en passoire [rire], mon fils en a fait un poster, il l'a agrandie, cette photo-là, oui j'aime ça, j'aime beaucoup beaucoup rire.⁸⁶

Nombreux sont les textes de Duras qui laissent éclater une gaieté certaine et une tonalité jubilatoire indéniable. On constate que les premières traces d'un comique durassien se situent au tout début de la carrière de l'écrivain, en 1950. À cette date, Marguerite Duras publie, en effet, *Un barrage contre le Pacifique*. Ce livre constitué pour l'essentiel autour du malheur de la mère, de l'écroulement de ses barrages et de la faillite de ses projets n'exclut, contre toute attente, ni le bonheur ni le comique, au sens traditionnel du terme c'est-à-dire « qui provoque le rire ».⁸⁷ Certes, le roman s'ouvre sur l'image d'une famille violente où les protagonistes ne cessent de hurler et de se disputer et où il n'y a pas de place *a priori* ni pour le sourire ni pour le rire, mais dès l'amorce du second chapitre, la situation évolue nettement et dénote une atmosphère de plus en plus décontractée. Cette évolution, voire ce changement coïncident avec l'apparition d'un nouveau personnage dans le récit à savoir M. Jo. Celui-ci cristallise autour de lui tous les espoirs de la cellule familiale : « Et voilà que ce fut la mère qui trouva l'issue vers l'avenir. Dans un sourire adorable de malice contenue, elle dit : – C'est rare, il est vrai, qu'il y ait du nouveau dans la plaine, à tous les points de vue ».⁸⁸ Il ressort de ces propos que la mère prémédite déjà d'escroquer le riche et naïf M. Jo et que « son sourire adorable de malice contenue » en dit déjà long sur le plaisir qu'elle prendra à duper ce

février et les grandes Dionysies, de mars à avril. Ces dernières se déroulaient à Athènes et donnaient lieu à un concours de tétralogie : trois tragédie et un drame satyrique ponctués de dithyrambes, sorte de chants religieux entonnés à la gloire de Dionysos. La caractéristique principale du culte de Dionysos est d'offrir aux spectateurs l'occasion d'abolir la limite entre le monde divin et humain, d'extérioriser grâce au rire et à la fête tout sentiment humain refoulé par respect du divin.

⁸⁶ Émission *Le Bon Plaisir de Marguerite Duras*, France-Culture, 20 octobre 1984, réalisation Marianne Alphant.

⁸⁷ Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Ed. Le Robert, Paris, 1951-1966 ; éd. revue et augmentée en 1989 (9 tomes).

⁸⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 82.

représentant symbolique d'un système exécrationnel qui les écrase, cet amoureux laid mais riche dont la seule qualité est, nous apprend le narrateur avec beaucoup d'ironie, « d'être le fils unique d'un très riche spéculateur ». ⁸⁹ C'est ainsi que sous l'injonction de sa mère, Suzanne consent à sourire à M. Jo. Seul Joseph refuse de desserrer les dents, révolté devant la richesse ostensiblement étalée par l'intrus. Cependant, c'est lui qui va déclencher le fou rire du clan familial à la cantine de Ram lors de la première rencontre avec M. Jo. Le comique qui naît ici est un comique de situation : Joseph interroge M. Jo sur sa voiture luxueuse, une Maurice Léon Bollée. ⁹⁰ Ce dernier ne manque pas de décrire en détails les perfections de sa voiture :

Joseph parut se réveiller. Il demanda d'un ton maussade :

– Ça fait combien de chevaux une bagnole comme ça ?

– Vingt-quatre, dit négligemment M. Jo.

– Merde, vingt-quatre chevaux...Quatre vitesses sans doute ?

– Oui, quatre.

– On démarre en seconde comme on veut, non ?

– Oui, si on veut, mais ça esquinthe le changement de vitesse.

– Ça tient la route ?

– À quatre-vingts dans un fauteuil. Mais celle-là, je ne l'aime pas, j'ai un roadster deux places et avec ça j'arrive à cent sans aucun mal.

– Combien de litres au cent ?

– Quinze sur route. Dix-huit en ville. Vous avez quelle marque vous autres ?

Joseph regarda Suzanne l'air ahuri et, tout à coup il rit.

– C'est pas la peine d'en parler...

– C'est une Citroën, dit la mère. Une bonne vieille Citroën qui nous a rendu bien des services. Pour la piste, elle est bien suffisante.

– On voit que tu la conduis pas souvent, dit Joseph. ⁹¹

Dans cet échange fait de questions et de réponses purement techniques, M. Jo essaye de se mettre en valeur grâce à sa voiture. Ce faisant, il renvoie Joseph à la Citroën B. 12 du

⁸⁹ *Ibid.*, p. 62-63.

⁹⁰ Marguerite Duras rétablit dans *L'Amant* l'orthographe exacte : Morris Léon Bollée.

⁹¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 47-48.

trio familial, vieille voiture délabrée dont les pneus sont bourrés de feuilles de bananiers, le carburateur troué et les phares remplacés par une lampe de chasse.

Bien plus, M. Jo continue à poser des questions sur la voiture familiale, malgré le conseil ou plutôt l'avertissement de Joseph, et cherche à démontrer la supériorité de La Léon Bollée par rapport à la B.12 et par extension donc sa supériorité par rapport au clan familial. Selon lui, sa voiture rutilante est coûteuse et entraîne d'énormes dépenses. Ces dépenses sont dès lors une marque de richesse et une consolation pour ceux qui possèdent une voiture moins luxueuse :

- Et le roadster ? demanda Joseph.
- Comment ?
- Combien au cent, le roadster ?
- Plus, dit M. Jo. Dix-huit sur route. Ça fait trente chevaux.
- Merde, dit Joseph.
- Les Citroën consomment moins, non ?

Joseph rit très fort. Il termina sa coupe de champagne et s'en versa une autre. Il avait tout à coup l'air décidé à se marrer.

- Vingt-quatre, dit-il.
- Psst ! fit M. Jo.
- Mais ça s'explique, dit Joseph.
- C'est beaucoup.
- Au lieu de douze, dit Joseph, mais ça s'explique...Le carburateur, c'est plus un carburateur, c'est une passoire.

Le fou rire de Joseph était contagieux. C'était un rire étouffant, encore enfantin, qui sortait avec une fougue irrésistible. La mère devint rouge, essaya de se retenir mais sans y arriver.

- S'il n'y avait que ça, dit Joseph, ce serait rien.

La mère rit de toute sa gorge

- C'est vrai, dit-elle, s'il n'y avait que le carburateur...

Suzanne rit aussi. Elle n'avait pas le même rire que Joseph, le sien était un peu sifflant, plus aigu. C'était arrivé en quelques secondes. M. Jo paraissait décontenancé. Il devait se demander si son succès ne se trouvait pas un peu compromis et comment parer à ce risque.

- Et le radiateur ! dit Suzanne.
- Un record, dit Joseph, vous n'avez jamais vu ça.

- Dis combien, Joseph, dis-le...
- Il a fait, avant que je le répare un peu, jusqu'à cinquante litres au cent.
- Ah ! S'esclaffa la mère, c'est rare, ça, cinquante litres au cent.
- Et encore, dit Joseph, s'il n'y avait que ça, le carburateur, le carburateur et le radiateur...
- C'est vrai, dit la mère, s'il n'y avait que ça...ce ne serait rien.⁹²

On assiste, dans ce passage, à un renversement de la situation très drôle : la Citroën consomme beaucoup et rivalise donc sans complexes avec la Maurice Léon Bollée de M. Jo. La comparaison des deux voitures, voulue par l'amant chinois, tourne paradoxalement en faveur de la vieille B. 12. Le fou rire qui s'empare du trio familial s'explique essentiellement par ce retournement de la situation qui hisse leur voiture au rang d'une voiture de luxe : plus elle est délabrée, plus elle devient unique, exemplaire et plus elle surpasse, en dépenses, la Léon Bollée de M. Jo. Comme l'écrit Marie-Thérèse Ligot :

La B.12 excède en effet la notion d'utilité, à laquelle d'abord la mère essaie de faire référence ("Une bonne vieille Citroën qui nous a rendu bien des services" – p. 47) pour accéder à la notion de luxe, dépense gratuite et orgiaque. Elle échappe, de cette façon, à l'ordre banal de l'économie, aux critères de rentabilité, et entre dans la catégorie inimaginable des objets à la fois totalement sans valeur et absolument pourvus de la valeur, dans la catégorie des objets de dépense, absorbeurs d'une énergie dont ils ne rendent pas la contrepartie. La B. 12 entre dans l'ordre du mythe, au même titre que la Léon Bollée [...] et ce mythe fit voler en éclats, provisoirement, imaginativement, la loi économique qui veut que le luxe vienne de l'argent de la richesse ; ici, le luxe vient de l'absence radicale d'argent de la pauvreté.⁹³

Joseph orchestre le rire familial et se présente comme le rapporteur-conteur comique d'une histoire connue non seulement par les membres de la famille, mais aussi par tout son entourage. La mère et Suzanne ne sont pas les réceptrices de l'histoire, ni même les quelques habitants de la plaine présents à la cantine de Ram, car tous connaissent la B. 12 et son état lamentable. En réalité, toute la mise en scène se structure autour de M. Jo, seul et unique destinataire de l'histoire familiale :

- Et nos pneus ! dit Joseph, nos pneus...Ils...
- Joseph riait tellement qu'il ne pouvait plus former ses mots. Le même rire invincible et mystérieux secouait la mère et Suzanne.
- Devinez avec quoi on roule dans nos pneus, dit Joseph, devinez...

⁹² *Ibid.*, p. 48-49.

⁹³ Marie Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 35-36.

– Allez-y, dit Suzanne, devinez...

– Il peut toujours courir, dit Joseph, pour trouver.

L'enfant adoptif avait apporté une deuxième bouteille de champagne sur la demande de M. Jo. Agosti les écoutait et riait ferme. Les officiers et les passagères qui n'y comprenaient pourtant rien s'étaient mis à rire à leur tour, mais doucement.

– Cherchez, dit Suzanne, allez-y. Remarquez, c'est pas toujours, heureusement...

– Je ne sais pas moi, avec des chambres à air de moto, dit M. Jo de l'air de celui qui a trouvé comment on danse sur cet air-là.

– Pas du tout, vous n'y êtes pas du tout, dit Suzanne.

– Des feuilles de bananier, dit Joseph, on les bourre...

M. Jo rit franchement pour la première fois. Mais pas si fort qu'eux, c'était sans doute une question de tempérament. Joseph avait atteint un tel degré d'hilarité qu'il en perdait la respiration et que son rire, silencieux, le mettait au point mort du paroxysme. M. Jo avait renoncé à inviter Suzanne. Il attendait patiemment que ça passe.

– C'est original, c'est marrant, comme on dit à Paris.

Ils ne l'écoutaient pas. [...]

– Ah ! j'étouffe...tais-toi...tais-toi...dit la mère.

– Et les portières, dit Joseph, les portières, elles tiennent au fil de fer...

– Je ne me rappelle plus, dit la mère, je ne me rappelle plus comment elles pouvaient être les poignées de nos portières...

– Avec nous, dit Joseph, pas besoin de poignées, on saute dedans, hop ! à condition de s'y prendre du côté où il y a un marchepied. Suffit d'avoir l'habitude. [...]

– Nous, pas besoin de phares...dit Joseph. Une lampe de chasse, c'est aussi bien.

M. Jo les regardait avec l'air de quelqu'un qui se demande si ça va finir un jour. Mais il écoutait patiemment

– C'est agréable de tomber sur des gens comme vous...⁹⁴

Nous avons affaire, à travers cette citation, à un long dialogue qui est déjà un véritable dialogue de théâtre et qui est, ici, le pivot du comique durassien. Comme dans le passage cité précédemment, c'est toujours le fils qui déclenche le rire et qui le communique par la suite à sa mère et à sa sœur. Celles-ci l'amplifient à leur tour et le transmettent à tous les gens présents à la cantine. L'énonciateur Joseph propose en effet un thème : « les pneus », « les portières » ou encore « les poignées » de la voiture. Ce thème sera ou repris ou alors étoffé par Suzanne et par la mère qui vont jouer le rôle, tour à tour, de

⁹⁴ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 49-50-51.

narratrices et d'actrices de l'histoire qu'elles racontent comme le signalent le rythme saccadé des phrases, la reprise de quelques mots comme « devinez », « nos pneus » et la multiplication des points de suspensions.

Par ailleurs, on décèle, ici, une autre forme de comique qui apparaît à travers le personnage de M. Jo et à travers le contraste entre son langage policé et impeccable : « C'est original... », « C'est agréable de tomber sur des gens comme vous... » et le langage grossier et familier du trio Mère/Fils/Fille : « Il peut toujours courir... », « Tais-toi », « Merde ». Pour les trois personnages principaux, les mots grossiers sont employés pour intimider M. Jo et le tenir à distance de leur clan soudé par la même complicité et la même « force communiant du rire »⁹⁵ selon la formule de Robert Harvey. Le dialogue reflète de façon comique les dissonances qui existent entre les personnalités : même s'il essaye de rire avec eux, M. Jo reste un intrus. Il rit, certes, de l'incongruité de la situation : des feuilles de bananier qui remplacent des chambres à air dans les pneus, mais il est incapable de comprendre l'intensité et la valeur libératrice du rire de la mère et de ses enfants.⁹⁶

Nous retrouverons les prolongements de ce comique dans une autre œuvre de Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, parue en 1952. Cette œuvre constitue selon Bertrand Degott, « une enclave heureuse, une écriture comme l'univers en expansion, – dédiées à Dionys comme à Dionysos ».⁹⁷ À l'inverse des textes ultérieurs de Marguerite Duras comme *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962), *Le Marin de Gibraltar* semble, sur le plan sémiotique et narratif, un livre bavard. C'est surtout un ouvrage où Duras paraît ignorer les règles de la vraisemblance pour faire sombrer son récit dans l'exubérance et dans le comique le plus franc.

En effet, la situation grave d'un couple qui se défait, d'une crise identitaire et métaphysique qui s'exacerbent sous l'effet de la canicule italienne, conduisant le

⁹⁵ Robert Harvey, « La communauté par le rire », dans *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy, op. cit.*, p. 199.

⁹⁶ En effet, le rire du clan familial est pensé, au début, en termes de décharge, de libération et donc de plaisir. C'est sur cet aspect que nous insistons dans cette partie. Nous allons voir dans notre sous-partie intitulée « L'arrière-fond tragique » que ce rire se teinte très vite de désespoir puisqu'il se greffe sur une trame tragique (l'histoire des barrages). Ce n'est plus un rire de détente et d'amusement mais au contraire un rire de tension. M. Jo qui avait déjà du mal à comprendre le rire franc et arbitraire (selon lui) du trio familial, ne pourra jamais saisir la signification de ce rire tragique comme nous allons le voir ultérieurement.

⁹⁷ Bertrand Degott, « L'euphorie dans *Le Marin de Gibraltar* : le rire de Dionysos », dans *Duras, femme du siècle*, textes réunis par Stella Harvey et Kate Ince, *op. cit.*, p. 63. L'auteur de cet article fait ici référence à Dionys Mascolo, second mari de Marguerite Duras et père de son fils Jean, à qui elle a dédié *Le Marin de Gibraltar*.

narrateur à tout quitter, cède vite la place à une ambiance euphorique où domine la joie et la bonne humeur. Cette gaieté coïncide avec l'apparition, dans le récit, du personnage d'Anna et de son histoire rocambolesque, la recherche à travers le monde de son amant qui a disparu, ce marin de Gibraltar qui donne son titre au livre. Avec cette apparition, le texte bascule brusquement dans un style romanesque flamboyant de moins en moins soucieux de réalisme. Marguerite Duras laisse libre cours à sa fantaisie et prend un malin plaisir à multiplier les facéties et à user « en virtuose des ressorts du comique ».⁹⁸ À bord du Gibraltar, la seule obligation est celle qui consiste à boire et à rire. En réalité, l'alcool coule à flots, incitant les passagers à rire de tout et de rien et à se libérer de leurs inhibitions. Les maîtres-mots, sur le bateau, sont la jubilation et l'euphorie. « Le tort des gens, c'est en général de ne pas assez se marrer »⁹⁹ affirme le narrateur à une Anna plus drôle que jamais. Elle manie la dérision avec brio et recourt aux procédés de la caricature pour faire rire le narrateur et les membres de son équipage. C'est justement le cas lorsqu'elle dresse les portraits de certains de ses anciens amants :

Il y en a eu un qui s'est installé dès le premier jour. [...] Il avait mis les livres sur un rayon. Balzac, *Œuvres complètes*. [...] Parmi ces affaires, malheureusement il y avait plusieurs flacons de lavande royale Yardley. Comme il a vu que je regardais, que j'étais étonnée, il m'a expliqué qu'il ne pouvait pas se passer de lavande Yardley. [...] Il y en a un autre qui, dès qu'il est monté à bord, s'est fait un petit horaire. La santé, disait-il, c'est la régularité. Tous les matins, il faisait de la gymnastique rythmique sur le pont avant. [...] Il y en a eu un qui [...] avait très peu d'objets personnels, pas de culotte blanche, pas d'eau de cologne. Mais il ne regardait jamais la mer, il ne sortait presque jamais de sa cabine. Il lisait Hegel. [...] Il me dit que c'était de la philosophie, que c'était capital. [...] Il lisait tout le temps parce qu'il disait qu'il ne retrouverait jamais dans sa vie une occasion pareille, qu'il fallait qu'il en profite parce qu'il n'aurait plus jamais eu devant lui autant de temps. Je lui ai donné beaucoup d'argent, de quoi lire Hegel pendant un an sans travailler. [...] Elle riait tellement qu'elle en pleurait. Elle enleva ses lunettes et essuya ses yeux. Un autre encore, dit-elle [...] se baladait sur le pont avec soit le Rolleiflex, soit le Leica, soit le Zeiss, à l'affût, disait-il, des effets de mer. Il voulait faire un album sur la mer, cette inconnue.¹⁰⁰

Ce passage est empreint d'un comique de caractère évident. Les commentaires de la narratrice viennent stigmatiser ironiquement les travers et les ridicules de ses amants. Le rire qui ressurgit ici repose, pour l'essentiel, sur le grossissement perceptible d'un trait déterminé : l'attachement ridicule à une eau de cologne, l'obsession pour la gymnastique rythmique, la passion pour la lecture de Hegel ou encore pour les appareils photo. Le récit cautionne à chaque fois ce processus de grossissement et démontre qu'il ne vient pas de l'imagination d'Anna. Ce n'est pas elle qui invente ces travers : tous les matelots

⁹⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁹ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, *op. cit.*, p. 337.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 202-204-205.

du Gibraltar qui ont vu défiler ces hommes attestent, par leurs éclats de rires, de la véracité des faits relatés.

En outre, la narratrice du *Marin de Gibraltar* joue à nous surprendre en multipliant les variations cocasses autour du crime commis par le mystérieux marin sur la personne de Nelson Nelson, le roi du roulement à billes. Ainsi, nous apprenons que ce dernier avait renversé avec sa voiture le futur fugitif dans une des rues de Montmartre. Habitué à ce genre de délit et insoucieux de la vie des autres, il parvenait toujours à s'en sortir grâce à sa fortune. Indigné par une telle désinvolture et ignorant l'identité du chauffeur, le jeune homme, âgé alors d'à peine vingt ans, l'a étranglé dans sa luxueuse voiture, alors que ce même Nelson Nelson le faisait conduire, légèrement blessé à la tête, dans un hôpital pour y être soigné. Marguerite Duras montre un évident plaisir à raconter cet épisode, à travers son personnage principal Anna :

Je me suis souvenue de quelque chose et je me suis mise à rire. Je lui ai dit : Tu sais, il s'appelait Nelson Nelson et c'était le roi du roulement à billes. Son regard s'est agrandi, il est resté figé de surprise et il a éclaté de rire. Non...il a répété : Le roi du roulement à billes, plusieurs fois. Je lui ai dit que s'il avait lu les journaux il l'aurait su. Il a répondu : Mais, je cavalais, comment veux-tu ? Il a recommencé à rire, il ne me regardait plus, moi aussi je riais. Il a demandé : Tu es sûre ? Je lui ai dit que sûre, je ne pouvais pas l'être tout à fait, mais qui peut inventer ça, le roi du roulement à billes ? Il répétait : Nelson Nelson, extasié. Il a eu un long fou rire. J'aimais à le voir rire...La tête sous l'échafaud, je me marrais encore...disait-il, le roi du roulement. Je lui ai dit qu'il aurait pu tomber plus mal, sur le roi des billes. Ah ! j'aimais le voir rire. Il a dit que c'était vrai, et aussi sur le roi des cons. Il a dit, dans un souffle, comme s'il récitait : Réclusion à perpétuité pour avoir assassiné le roi des cons. On riait tout bas à cause des gens. Il a dit : Ah, si j'avais su, si j'avais su que c'était le roi des cons. J'ai demandé ce qu'il aurait fait. Il ne savait pas très bien, il l'aurait laissé courir – on n'assassinait pas le roi des billes – ce n'était pas sérieux.¹⁰¹

Marguerite Duras recourt, ici, au discours indirect libre. Si l'emploi de ce type de discours permet souvent à l'écrivain de varier son écriture et d'alléger son texte, il permet aussi à Duras de créer, dans l'exemple présent, une étonnante proximité à la fois avec le personnage d'Anna et avec le marin de Gibraltar. Le discours indirect libre nous plonge en effet dans les pensées des deux protagonistes et nous amène à saisir la force et l'innocence de leurs rires. Le passage fourmille en réalité de jeux de mots et participe à créer un comique de langage. Anna et le marin, pareils à deux gamins insouciantes, prennent un malin plaisir en jonglant avec les mots et les expressions. C'est effectivement le cas lorsque l'amant fugitif répète plusieurs fois le prénom et le nom de sa victime « Nelson Nelson ». Comme chez d'autres écrivains comiques, l'onomastique

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 252-253.

contribue chez Duras à accroître la charge comique de la scène. Le jeu de mot est dans ce cas précis engendré à la fois par l'homonymie, l'homophonie et l'homographie entre le prénom et le nom du feu monsieur Nelson Nelson. Les deux personnages, qui retombent en enfance, enchaînent, de surcroît, avec des jeux de mots construits autour de variations bouffonnes sur l'expression « le roi du roulement à billes » devenue tour à tour « roi du roulement », « roi des billes » tout court, allusion significative aux jeux d'enfance et donc au caractère enfantin et innocent du rire chez Anna et son amant, et, pour finir, « roi des cons ». Par ailleurs, la mise en scène imaginée par le marin de son jugement, et de la sentence qu'on aurait pu prononcer à son encontre si on l'avait retrouvé, prête à rire par le décalage qu'elle établit entre le ton solennel et le jargon sophistiqué d'un éventuel juge « Il a dit, dans un souffle, comme s'il récitait : Réclusion à perpétuité pour avoir assassiné... », et la tournure incorrecte et franchement familière employée pour désigner la victime décédée : « le roi des cons ».

Le rire occupe dans *Le Marin de Gibraltar* une place primordiale et les personnages ainsi que l'écriture elle-même semblent placés de plus en plus sous l'emprise de Dionysos, divinité à laquelle Nietzsche associait non seulement l'euphorie et l'ivresse mais aussi le débordement de tous les sens, le « symbolisme du corps tout entier [...] des lèvres, du visage, de la parole [...] de l'ensemble des gestes ».¹⁰² La romancière s'attachera, nous le verrons, à mettre en évidence ces débordements dionysiaques qui touchent et les protagonistes et le texte lui-même.

En effet, Marguerite Duras nous dévoile progressivement ses dons certains d'auteur comique et sa prédilection pour les situations drôles. Avec *Le Marin de Gibraltar*, elle joue également du comique de situation. Elle nous apprend ainsi qu'Anna, belle aventurière veuve, milliardaire et faussement nommée « L'Américaine » (elle est du sud-ouest de la France), écume les océans avec son yacht à la recherche de son amant disparu. Mais en attendant de le retrouver, elle accepte d'avoir des aventures avec des inconnus ou fait des matelots de son bateau des amants successifs. Quant au marin de Gibraltar, il apparaît, à travers les confidences progressives d'Anna, comme un personnage mystérieux tour à tour légionnaire, déserteur, meurtrier, hors la loi, héros légendaire et fugitif, identifié aux quatre coins du monde mais jamais trouvé et clairement reconnu. Il faut d'ailleurs admettre que même si l'héroïne souhaite que les

¹⁰² Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, [1872], trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Ed. Gallimard, Paris, 1977, p. 49.

lecteurs considèrent sa recherche d'un illusoire marin comme « un récit de voyage »,¹⁰³ autrement dit un récit dans les règles du genre, fait de la succession d'aventures pittoresques et palpitantes, ce récit est loin d'en être un.

En réalité, la narration diégétique est chaotique et ne suit aucun enchaînement linéaire. Nous sommes d'ailleurs confrontés non pas à une histoire, mais à une pléthore d'histoires relatées par des narrateurs différents qui s'entrecroisent sans cesse. Histoires, qui, pour se focaliser sur un même personnage (le marin de Gibraltar), n'en sont pas moins dissonantes. Elles subissent constamment « un débordement déréalisant »¹⁰⁴ et se chargent d'une valeur dérisoire délibérée. Ainsi en est-il de celles évoquant les deux avatars successifs dans lesquels Anna et ses indicateurs croient identifier le fugitif maudit. Il s'agit tout d'abord d'un certain nommé Pierrot, petit mécanicien d'une modeste station-service située sur la route de Sète à Montpellier, qu'Épaminondas, ancien membre de l'équipage d'Anna installé à Sète, décrit en ces termes : « Pierrot était bricoleur comme pas un. Le dimanche, on le voyait passer dans une auto américaine qu'il avait achetée pour rien et qu'il avait rafistolée lui-même, un clou à l'origine, mais qui maintenant faisait du cent vingt dans un fauteuil ». ¹⁰⁵ Le comique résulte, ici, du contraste entre la figure mythifiée et légendaire du marin de Gibraltar et celle banale qu'incarne ce pauvre mécanicien, symbole vivant du Français moyen avec ses horizons limités et ses ambitions inexistantes. Le contraste est, ensuite, beaucoup plus flagrant avec le prénommé Gégé, une autre incarnation du marin disparu. Ce Gégé est un être infâme, violent et auteur de plusieurs crimes crapuleux. Il est désigné par l'instituteur ami de Louis, un autre informateur d'Anna qui vit au Dahomey (actuel Bénin), par « l'appellation crapule, ou encore marlou, ou encore maquereau ». ¹⁰⁶ L'écart qui existe entre le marin de Gibraltar, héros prestigieux, et ses deux avatars pitoyables et dérisoires provoque le rire du lecteur et jette dans son esprit le doute sur l'éventuelle réussite de la recherche d'Anna, voire sur le sérieux même de cette recherche et de son histoire. Une histoire qui est dévoilée à travers des trames narratives aux articulations peu classiques et probantes dans la mesure où les narrateurs sont constamment imbibés de whisky et ne

¹⁰³ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, *op. cit.*, p. 413.

¹⁰⁴ Pierre Masson, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », dans *Lire Duras, Écriture-Théâtre-Cinéma*, textes réunis par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, *op. cit.*, p. 344.

¹⁰⁵ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, *op. cit.*, p. 276.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 351.

sont donc guère crédibles aux yeux des lecteurs. En effet, comme le fait remarquer Cécile Hanania :

Les personnages-narrateurs tanguent aussi dans leur tête. Leur état incertain fait peser une irrationalité sur ce texte, dont la progression repose avant tout sur des perceptions et perspectives éthyliques. Cette ivresse est comme renforcée par des enchaînements narratifs singuliers, qui sont souvent le résultat de jeux de mots consistant à prendre à la lettre des expressions idiomatiques. Ainsi, c'est parce qu'il est excédé mais surtout parce qu'il a trop bu que le narrateur change de vie lorsqu'il rencontre la "goutte d'eau" qui le fait "déborder". Il se trouve alors "embarqué" dans une drôle d'histoire, où des marins "mènent en bateau", Anna, quand ils ne la font pas "marcher". Le couple que tous deux forment sur le bateau, se lance des regards "chavirés", et ce tangage-tango atteint son apogée à "Tanger", paronyme de "tanguer", où il lui dit enfin "je t'aime". Autant d'expressions que l'on nomme syllepses de sens (abondantes dans le théâtre absurde de Ionesco), et qui conduisent le récit à prendre au propre le figuré afin de se poursuivre.¹⁰⁷

L'acharnement d'Anna à chercher le marin devient, parmi l'équipage, un objet de dérision et de plaisanterie comme le note un des matelots de l'équipage : « Moi, dit Bruno, je ne crois rien. C'est une histoire à dormir debout, comme on dit. On en raconte tant que ça ferait un roman ». ¹⁰⁸Cette impression de dérision s'accroît, lors de l'épisode africain, quand la recherche du marin se trouve doublée d'une autre recherche, celle du Koudou. Il s'agit d'une sorte d'antilope que le narrateur voudrait chasser comme dans *Les Vertes Collines d'Afrique* d'Hemingway : « Tu ne veux pas chasser le koudou comme dans les livres de Hemingway ? ». ¹⁰⁹ Pour chasser ce koudou, animal qui existe mais dont la poursuite est difficile et pénible, le narrateur suggère à Anna de se déguiser : « Je suis sûr, dit-il, qu'on va réussir [...] on va chasser le koudou et on va se marrer. [...] On va se déguiser, je mettrai un casque à double fond, des lunettes noires, des culottes de cheval et je te donnerai une petite gibecière qui sera très utile si jamais nous flanchons ». ¹¹⁰ Le ressort du comique à l'œuvre dans cette citation est l'allusion. Quand le narrateur évoque la chasse au koudou, Anna refuse et affirme qu'elle est venue en Afrique en quête du marin et non de koudous. Si Anna ne comprend – ou feint de ne comprendre, que le sens littéral de la phrase, les matelots et les lecteurs la décodent autrement et y voient facilement une allusion à la chasse au marin qui devient de plus en plus chimérique. Ce procédé atteint son point culminant avec l'évocation des accessoires de déguisement nécessaires à leur entreprise ardue : « un casque à double fond », « des lunettes noires », « des culottes de cheval », parfaite panoplie du chasseur accompli et

¹⁰⁷ Cécile Hanania, « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivaine à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », dans *Les lectures de Marguerite Duras*, op. cit., p. 28-29.

¹⁰⁸ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 198.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 307.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 337.

décidé à tromper la vigilance de sa proie. La nécessité absolue de se déguiser est, d'une certaine manière, un message voilé, un petit clin d'oeil parodique adressé à Anna et surtout au lecteur à propos de l'identité incertaine du marin et de son caractère caméléonesque.

Le Marin de Gibraltar comporte, en outre, des éléments de dérision à l'égard du romanesque traditionnel. Il s'inscrit, d'emblée, en faux contre les conventions narratives classiques comme nous pouvons le constater surtout à travers l'épisode africain. En effet, si Marguerite Duras fait, à maintes reprises, référence à l'œuvre d'Ernest Hemingway, véritable maître du roman américain, c'est pour la parodier. L'écrivain américain est mentionné d'abord de façon implicite à travers l'allusion à un éventuel « roman américain »¹¹¹ que le narrateur du *Marin de Gibraltar* voudrait entreprendre. Américain, précisons-le au passage, plus pour les verres innombrables de whiskies qui y seraient consommés que pour un style romanesque particulier. Duras cite, ensuite, explicitement Hemingway par le biais de périphrases évoquant « les vertes collines de l'Ouellé » ainsi que « les pentes vierges du Kilimandjaro »¹¹² qui sont des titres légèrement modifiés de deux œuvres célèbres d'Hemingway : *Les Vertes Collines d'Afrique* et *Les Neiges du Kilimandjaro*, toutes deux structurées autour d'histoires de chasse, notamment celle du koudou, qui subit chez Duras un traitement décalé et ironique et devient presque un animal de rêve.

Les œuvres d'Hemingway ne sont pas les seules à subir, dans *Le Marin de Gibraltar*, un traitement parodique. On relève la référence à un autre livre au moment où les personnages arrivent sur les côtes dahoméennes. Il est en effet question d'un ouvrage portant le titre de *Domicigui*, œuvre d'un instituteur originaire de Cotonou qui concentre sur lui toute la verve comique voire burlesque de Duras. La romancière ne nomme jamais l'instituteur, mais le lecteur reconnaît aisément l'écrivain et ethnographe béninois Paul Hazoumé et son roman-fleuve *Dogucimi* dont Duras déforme légèrement le titre. L'ouvrage d'Hazoumé a été encensé par la critique de l'époque et a même reçu un prix colonial et le "Prix de la langue française" attribué par l'Académie française. Mais, il ne trouve aucune grâce aux yeux de Duras qui met dans la bouche de son narrateur ce commentaire ironique :

¹¹¹ *Ibid.*, p. 204.

¹¹² *Ibid.*, p. 349 et 408.

Il fut beaucoup question de *Domicigui* pendant le dîner. D'autant plus que, comme tous les rédacteurs du ministère des Colonies, j'avais eu entre les mains cet ouvrage si probant des bienfaits du colonialisme – du moment qu'il était écrit en français par un sujet noir [...]. Je félicitai chaleureusement l'auteur de l'avoir écrit. J'évitai bien entendu de lui avouer que je n'en avais pas lu le premier mot.¹¹³

Le ton enjoué, fait d'ironie corrosive, adopté ici par Duras vise à mettre en évidence un certain type de texte qui est asservi au pouvoir colonial. Ce que le narrateur souligne ironiquement ce sont les véritables raisons de l'accueil favorable réservé au livre de l'instituteur à savoir : la célébration des bienfaits de la colonisation, qui plus est par un écrivain noir. L'ironie déployée par le narrateur s'accroît et s'assombrit dans le grotesque délibéré lorsque celui-ci fait allusion au traitement aberrant que l'instituteur dahoméen inflige à la prestigieuse langue de Molière et lorsqu'il attire l'attention du lecteur sur certains chants folkloriques presque identiques à ceux qu'on retrouve insérés dans la narration de *Doguiçimi*, qui ponctuent les propos de l'instituteur africain. Ces chants sont mis en scène et déclamés de façon burlesque par une jeune servante alors même que l'instituteur donne des informations sur le marin de Gibraltar :

Il [l'instituteur] le fit [le récit], à voix basse – la police est partout, nous dit-il – sur le ton de l'épopée et du mystère, passablement ivre, accompagné des accents héroïques et tristes des mélodrames de l'Atokara. Il y a à Abomey, capitale du Dahomey, ancien séjour des rois dits féroces de notre Dahomey dont, vous vous en souvenez certainement, le plus grand a été le dernier, hélas ! je veux dire Béhanzin, l'œil du monde dont il serait si urgent d'écrire enfin l'histoire et d'entreprendre la réhabilitation, il y a disais-je, à Abomey, un certain Monsieur Blanc. [...] Nous autres, Dahoméens en général, n'appelons pas M. le marin de Gibraltar par cette appellation susdite. La raison en est que, à part Louis et moi que Louis a mis au courant, personne ne sait que c'est là sa vraie désignation, c'est-à-dire la votre, vous à qui il est plus cher que tous les honneurs terrestres et les colliers dorés comme on dit. Nous autres Dahoméens le connaissons sous l'humble désignation de Gégé. Je dis bien Gégé et non, excusez-moi, mais vous pourriez confondre, Glé-Glé, le célèbre père de Béhanzin, l'œil de requin. [...] La description de Gégé, pardon, de M. le marin de Gibraltar, me sera un peu difficile à faire. [...] Mais il me semble que je pourrais quand même dire, sans le dire, tout en le disant, comme vous dites, que M. le marin de Gibraltar pourrait à la rigueur ressembler un petit peu à M. Epaminondas.¹¹⁴

Ce passage extrait d'un long récit qui s'étend à peu près sur onze pages offre par sa structure, l'économie et l'efficacité de ses moyens un exemple riche en effets comiques. Le rythme ample, le style emphatique et l'emploi fréquent des superlatifs « le plus grand », « plus cher » et des comparaisons auxquels recourt l'instituteur pour retracer l'histoire du marin, désigné d'abord avec l'appellation « Monsieur Blanc », puis celle de « Gégé », provoquent le rire du lecteur. Celui-ci rit de cette méconnaissance d'une langue que l'instituteur est censé, pourtant, maîtriser à la perfection. Son récit

¹¹³ *Ibid.*, p. 350.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 351 et 353-354.

dithyrambique tord en effet le cou à la langue française et le style durassien devient lui-même bizarre pour rendre compte de ces entorses infligées à la syntaxe, à la grammaire et au lexique. On en vient même à se demander si l'instituteur s'exprime en Français ou s'il essaye de transposer sa langue maternelle en Français. Son style de narration s'apparente beaucoup à celui d'un conteur traditionnel africain, d'où sa maîtrise des procédés de la couleur locale. Il ne cesse en effet d'épicer son récit de formules africaines qui permettent à ses invités Blancs de découvrir et d'apprécier les métaphores exubérantes telles que « l'œil du monde » ou encore « l'œil de requin » et les comparaisons imagées : « plus cher que tous les honneurs terrestres et les colliers dorés ». La couleur locale africaine se manifeste, ironiquement, à travers les redondances qui émaillent la narration de l'instituteur. Le prestigieux écrivain récompensé par l'Académie française pour la beauté et la pureté de son expression française se trouve assimilé, par Marguerite Duras, à un banal conteur africain dont le récit ampoulé est fait de redites et de répétitions incongrues : « je pourrais quand même dire, sans le dire, tout en le disant, comme vous dites » qui aboutissent à la perte de sens et à la dissolution du langage.¹¹⁵

À travers un sketch imagé joué par Louis et l'instituteur, Marguerite Duras parodie également un autre "texte" fallacieux, le traité de 1890 signé par le roi Béhanzin qui marquait la paix avec l'armée française et l'autorisait, moyennant finances, à rester au Dahomey. Traité de paix de peu de valeur puisque, deux ans après, la guerre menée par le général Dodds a repris. Le récit satirique de ce « coup du traité de 1890 » est raconté grâce à une représentation théâtrale hautement comique jouée par un Louis complètement ivre, coiffé « d'un casque en papier qui rappelait un casque de bain » et « enveloppé jusqu'au pieds d'un pagne blanc ».¹¹⁶ Le traité y est incarné par un bout de papier blanc symbolisant, par son vide, le peu de poids de cet acte juridique et historique qui n'était rien d'autre qu'une supercherie et un pacte douteux.

Le Marin de Gibraltar est un texte placé de bout en bout sous le signe de Dionysos et révèle plusieurs aspects du comique durassien. Ce texte, malheureusement, très peu étudié par les critiques nous permet de détecter les premières traces de ce

¹¹⁵ Il est évident que Marguerite Duras n'apprécie ni le livre ni le style de Paul Hazoumé, quoiqu'elle ne l'exprime pas explicitement. Mais il est important de souligner qu'Hazoumé est tout de même reconnu comme l'un des premiers auteurs africains. Même s'il appartient à ce que la critique appelle « le roman de consentement », il marque une date dans l'histoire du roman africain. Contrairement à son avatar durassien, il écrit une langue française extrêmement châtiée.

¹¹⁶ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 368.

comique dans l'œuvre de Marguerite Duras et nous offre un point de comparaison primordial dans l'étude de la persistance et de l'évolution de la veine comique chez Duras. Une veine qui revêt, au début, un caractère gratuit et purement ludique.

2 – La gratuité du rire

Le comique durassien est, au départ, purement ludique, et semble-t-il, complètement gratuit. En réalité, s'il y a un comique, c'est d'abord et avant tout pour susciter un plaisir, et il n'est de plaisir que spontané et gratuit. L'écrivain comique n'aurait donc d'autre but que de faire rire, rire pour faire plaisir à son lecteur. Le comique à l'œuvre chez Duras, qui trouve ses racines dans *Un barrage contre le Pacifique* et dans *Le Marin de Gibraltar*, ne va pas s'essouffler et va connaître, au contraire, un regain de force dans les années soixante. À ce point de son évolution, la veine comique de l'écrivain s'est déplacée davantage vers une sorte de bizarrerie associée à une fantaisie débridée. En effet, entre 1965 et 1968, Marguerite Duras publie une série de textes qui peuvent être considérés comme un triptyque théâtral plutôt surprenant et fantasque. Il s'agit des pièces intitulées respectivement *Les Eaux et forêts* (1965), *Le Shaga* (1968) et *Yes, peut-être* (1968). La première de ces trois pièces se caractérise par une atmosphère particulièrement drôle et une légèreté divagante. En effet, Marguerite Duras déclare à Pierre-Aimé Touchard, à l'occasion de la publication de sa pièce *Les Eaux et forêts* : « Je n'ai envie de faire que du théâtre comique ». Et lorsque celui-ci réplique : « Du théâtre comique au second degré, je suppose... », elle lui répond de façon catégorique : « Du théâtre au premier degré ! C'est plein de lieux communs, de choses très prosaïques, très vulgaires ! »¹¹⁷ *Les Eaux et forêts* mettent en scène trois personnages (deux femmes et un homme) et un chien nommé Zigou. La rencontre de ces protagonistes a lieu sur un simple bout de trottoir parisien : en traversant la rue, l'homme se fait mordre à la jambe par le chien, sans aucune raison apparente. La propriétaire du chien insiste pour que l'homme la suive jusqu'à l'Institut Pasteur pour le faire vacciner contre la rage, au cas où le chien aurait cette maladie, mais il refuse. Une conversation, plutôt insolite étant donné les circonstances, s'engage alors entre la victime et la

¹¹⁷ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*. Émission radiophonique par Pierre Aimé Touchard : « Le manteau d'Arlequin ». France Culture, septembre 1965.

propriétaire du chien, rejoints très vite par une autre passante. Les trois individus qui viennent à peine de se rencontrer par hasard parlent à bâtons rompus, oubliant vite la blessure de l'homme et abordant différents sujets. Leur conversation semble se dérouler d'elle-même et de façon de plus en plus décousue jusqu'à la tombée du rideau où ils nous apprennent que tout ce qu'ils ont dit est faux et qu'ils ont tout inventé au fur et à mesure de leur dialogue. *Les Eaux et forêts* conjuguent à la fois un langage extrêmement débridé et un jeu scénique particulièrement excessif comme en témoigne l'exemple suivant :

Femme 1, très douce mais compagnie féroce : Vous, vous irez à l'Institut, justement

Femme 2 : De gré ou de force, en de Toto au sort duquel vous êtes maintenant lié, vous irez à cet Institut.

Homme, rigolant, voix faible : Au secours. Pitié !

Femme 2, riant : Missis Thompson, de la fermeté !

Femme 1, éclatant subitement : J'en ai marre, moi, à la fin, d'être appelée comme ça, marre !

Homme, dédaigneux : Mal élevée ! Vous êtes des mal élevées !¹¹⁸

Le ton employé dans ces répliques est particulièrement excessif et sert à traduire les réactions exagérées et immotivées des trois personnages. Henri Bergson définit le rire comme étant du « mécanique plaqué sur du vivant ».¹¹⁹ Cette définition s'applique aux trois personnages de cette pièce dont les comportements extrêmes et arbitraires déclenchent le rire des spectateurs. On peut déceler, ici, des ressemblances évidentes avec le théâtre de Ionesco. En effet, les noms des protagonistes durassiens « Missis Thompson » et « Missis Johnson » font écho aux « Mr et Mrs Smith » de *La Cantatrice Chauve*.

La pièce apparaît, de même, comme un vaste terrain de jeu dans lequel toutes les fantaisies sont possibles. Les dialogues portent les traces d'une ivresse que l'on retrouvera plus tard dans *Le Shaga* et dans *Yes, peut-être*. L'écrivain utilise comme support le lieu commun non seulement comme espace de la rencontre (la rue) mais aussi comme espace commun du langage. Le dialogue progresse de manière arbitraire, par accumulation : les personnages se laissent volontiers entraîner par les mots et ne suivent aucun raisonnement logique, comme si la parole n'avait pas d'autre fonction ou d'autre

¹¹⁸ Marguerite Duras, *Théâtre I : Les Eaux et forêts*, op. cit., p. 20.

¹¹⁹ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 29.

objectif que de s'engendrer elle-même comme en témoignent ces propos de l'homme, tiraillé entre penser et agir :

Homme. – [...] J'ai une situation en vue, une femme superbe, une Mercedes-Benz, du temps à ne savoir qu'en faire, des trucs, des trucs, des tas [...] oui des trucs, des trucs, des tas...du mobilier, de l'immobilier, de l'immobilier de première classe avec tout l'conf'modern', s.d.b., etc., bibliothèques ! au kilomètre ! une femme, légale, sexy, des enfants, des enfants, des filles, des garçons, des garçons, des filles, des...(Geste qui signifie : et le reste aussi.) [...] Et puis du temps. Oui, pour penser, du temps, du temps...des tonnes...et un parc. Un parc avec...un cèdre du Liban, un pommier de...un poirier...un rosier...de l'herbe...tout, j'ai tout, tout. Et non seulement j'ai, mais je fais, je fais, j'agis, je m'actionne. Je fais. Je pense. Je varie.¹²⁰

L'attention du spectateur se porte, ici, sur ce qui constitue l'essence du comique chez Duras, le comique de langage. Il s'agit là d'un véritable délire verbal effréné où la forme des mots prend le pas sur le fond et la spontanéité irréfléchie sur le jeu des significations prémédité. Dans ces répliques, le comique vient de l'énumération mécanique à laquelle se livre l'homme et qui ne procède d'aucune suite rationnelle et cohérente. Cette énumération superpose les incongruités. Elle associe des réalités qui n'ont aucun point commun : un être humain (« une femme superbe »), un objet (« une Mercedes-Benz ») et une entité abstraite (« du temps ». La surmotivation du rapport signifiant/signifié, dans cet exemple, ouvre aussi la voie à d'autres incongruités comiques. En effet, la relation purement linguistique du signifiant et du signifié se double d'une relation contextuelle, c'est-à-dire des mots du texte les uns associés aux autres. C'est ainsi que fonctionne l'accumulation suivante : « des trucs, des trucs, des tas...du mobilier, de l'immobilier, de l'immobilier de première classe avec tout l'conf'modern', s.d.b., etc., bibliothèque ! ». On assiste, ici, à un enchaînement de signifiés qui s'engendrent les uns les autres : les « trucs » suscitent l'idée de « mobilier » dans lequel ils doivent être rangés ; de là, on passe à « immobilier » qui doit contenir et les « trucs » et le « mobilier ». En outre, le mot « immobilier » est phonétiquement très proche du terme « mobilier » ce qui crée une sorte de jeu ludique sur les mots, renforcé par les tournures familières.

L'autoengendrement du langage est, en outre, rendu possible grâce à la fonction dramatique attribuée au chien, devenu dans cette pièce un personnage à part entière. C'est effectivement lui qui provoque la rencontre entre les trois personnages et c'est encore lui qui est au centre du dialogue qui s'amorce entre eux. Or, la présence du chien engendre un débordement du langage :

¹²⁰ Marguerite Duras, *Théâtre I : Les Eaux et forêts, Le Square, La Musica*, op. cit., p. 40-41.

Homme : [...] Et chaque fois à l'Institut Pasteur, madame Johnson ?

Femme 1, perfide : Presque chaque fois. Et jusqu'à mon dernier souffle il en sera ainsi, jusqu'au dernier souffle de Zigou il en sera ainsi. Presque chaque fois. (Accent belgo-stéphanois subtil :) La concierge de l'Institut Pasteur elle est de Saint-Étienne. Moi aussi je suis de Saint-Étienne. Alors on se cause de Saint-Étienne tout en se buvant une petite liqueur de par là-bas. C'est pas malin ce qu'on se raconte, mais ça nous plaît, à cette concierge-là et à moi-même.

Femme 2 : Et Toto pendant ce temps-là ?

Femme 1 : Toto, après qu'on lui a examiné la salive, il se tape des susucres, comme on dit. Un, deux susucres. Trois, hein, Toto ? Ça va peut-être lui rester cette espèce de nom bizarre : Toto. Ça me change, moi, remarquez.¹²¹

L'intérêt comique de cet extrait réside dans l'emploi d'un langage familier. Duras colle au plus près des conversations quotidiennes, voire mêmes des banalités les plus triviales. Les expressions « on se cause », « tout en se buvant », « il se tape des susucres » qu'on retrouve dans la bouche de la propriétaire du chien marquent son appartenance à la couche populaire. Le marquage social de la parole, renforcé par « l'accent belgo-stéphanois » et souligné par le redoublement des phonèmes « susucres », est véritablement comique du fait de son caractère outrancier.

Bien plus, le chien semble suggérer l'évolution, le mouvement même de la pièce : s'il possède deux noms : « Zigou » et « Toto », il en est de même pour les deux femmes. La première est désignée tantôt par l'appellation « Missis Thompson » tantôt par celle de « Marguerite-Victoire Sénéchal », tandis que la deuxième porte tour à tour le nom de « Missis Johnson » et celui de « Jeanne-Marie Duvivier ». L'effet comique de la pièce atteint son point culminant lorsque le chien contamine, de façon saisissante, le langage de sa propriétaire voire le dialogue tout entier :

Homme : Du calme. Du calme. Qu'est-ce que c'est que ça une chiwawa ?

Femme 2 : C'est un plat économique. Un bon plat avec des pois chiches et de la wawa. [...]

Homme : [...] Qu'est-ce que c'est la wawa ? wawa ? (Il rit.)

Ouah ouah...

Zigou : Ouah ouah ouah !

Femme 2 : C'est une matière étrangère dont il ne faut pas abuser, sans ça... (elle rit en douce) on croit que c'est arrivé...qu'on peut tout se permettre, quoi. On se met à y croire... et je te chante Carmen, quoi...vous comprenez ?¹²²

¹²¹ *Ibid.*, p. 28-29.

Les personnages jouent à la fois sur le signifiant et sur le signifié. Ils brisent le rapport originel qui existe entre les deux entités linguistiques. Dès lors, le mot perd son signifié comme c'est le cas, ici, avec le terme « chiwawa ». Celui-ci désigne normalement un très petit chien au museau pointu d'origine mexicaine, mais il renvoie étrangement dans cet exemple à un plat économique. Le faux signifiant impose ainsi son faux signifié au spectateur et le rapport originel est remplacé par un rapport de substitution. Le comique qui naît alors provient surtout de la persistance du signifiant normal dans l'esprit du lecteur qui ne manquera pas, d'ailleurs, de faire le lien entre le terme « chiwawa » et le chien « Zigou », à l'origine de toute la conversation.

Les jeux sur les mots et les significations vont se poursuivre jusqu'aux confidences finales des personnages qui ne mettent pas pour autant fin à la pièce puisqu'ils élèvent leur voix afin de chanter « Je ne suis pas curieux...mais je voudrais savoir », chanson antiphastique car la pièce entière est basée sur la curiosité insatiable des trois protagonistes.

Ainsi, dans *Les Eaux et forêts*, l'histoire du chien est sans réelle importance car la raison d'être de cette pièce est, au fond, le rire uniquement et non une intrigue cohérente ou des thèses à défendre. C'est également l'avis de Gilles Costaz qui, tout en s'interrogeant sur le sens du titre de la pièce de Duras dans son article « *Théâtre : la plainte-chant des amants* », écrit :

L'histoire du chien est sans importance particulière, elle entre dans une explosion du besoin de parler, un dévidage frénétique d'âneries démentes et de confidences banales. [...] Pourquoi *Les Eaux et forêts* ? Parce qu'on y parle de tout et de rien, et parce que l'homme jette : "Il faut être comme moi, des Eaux et Forêts, sans arrière-pensée aucune, pas la moindre trace d'une arrière-pensée, être à la fois des eaux, des forêts...de tout...de rien...de rien du tout..." C'est une pièce à aimer, pour qui veut partager le rire, quotidien, constant, de Marguerite Duras.¹²³

Très souvent méconnu par les lecteurs et mis au banc par les metteurs en scène, le théâtre de Marguerite Duras est aussi un théâtre comique, un théâtre du divertissement verbal d'une « gaieté essentielle¹²⁴ » selon l'expression de Duras elle-même. Cette jubilation par le langage apparaîtra trois ans plus tard avec la publication du *Shaga*.

En 1968, Marguerite Duras fait paraître *Le Shaga*, un texte original et inattendu qui constitue un des « essais de théâtre comique » comme l'écrit Gilles Costaz :

¹²² *Ibid.*, p. 39.

¹²³ Gilles Costaz, « Théâtre : La plainte-chant des amants », dans *Marguerite Duras, L'Arc, op. cit.*, p. 61.

¹²⁴ Propos de Marguerite Duras cité par Claire Deluca, « Jouer, c'est enfreindre l'œuvre de Dieu », dans *Duras, Dieu et l'écrit, op. cit.*, p. 152.

Essai réussi d'ailleurs, puisque l'humour du dialogue ne cesse de se renouveler, que c'est absolument et constamment drôle, tout en ne reposant sur aucun effet de structure de comédie classique. On peut penser à Ionesco, si l'on veut, mais les mots, les soucis y sont plus quotidiens. Tandis qu'elle développe un échange absurde, fou, qu'elle laisse basculer ses personnages dans un certain délire, des déviations de langage vers un ridicule littéraire et solennel, Duras reste proche de ses quidams et de leur difficulté de vivre.¹²⁵

En effet, dans *Le Shaga*, Duras met en scène, là encore, un homme et deux femmes qui se rencontrent dans un lieu indéterminé, probablement une cour d'asile. L'homme désigné par l'initiale (H) essaye d'établir le dialogue avec les deux femmes nommées respectivement, comme dans certaines pièces de Beckett, par les initiales (A) et (B). Ces protagonistes ont un air bizarre et semblent échappés d'un asile de fous. On apprend ainsi que l'homme est tombé en panne d'essence à deux kilomètres de là et ce depuis deux ans. La femme B entretient des propos incohérents et parle une langue étrange et particulière : le shaga, que la femme A comprend et qu'elle tente de traduire non seulement pour l'homme H, mais aussi pour les spectateurs. Mais, on constate que l'homme comprend, progressivement, les paroles proférées par B car le shaga apparaît comme un langage assez sommaire, ainsi que l'indique la négation qui se dit en shaga « Hamba » et qui est suivie dans les didascalies par l'indication « geste : en bas ». ¹²⁶ La conversation qui se développe entre les personnages juxtapose les banalités d'usage, les idiolectes cocasses, les interjections familières et les importations étrangères, le tout débouchant sur un non-sens total. En effet, dans cette pièce, Marguerite Duras glisse souvent de manière insensible vers la dérision et révèle une certaine influence par le « Théâtre de l'absurde », appellation formulée par Martin Esselin ¹²⁷ pour désigner un type de théâtre apparu en 1950 se caractérisant par une rupture totale par rapport aux genres plus classiques et traitant fréquemment de l'absurdité de l'homme et de sa vie en général. Pour Esselin, les principaux dramaturges du mouvement sont Beckett, Ionesco et Adamov. Il est probable que Duras était influencée par le « Théâtre de l'absurde » puisqu'elle aimait bien les pièces de ces dramaturges surtout celles de Beckett et puisque les thèmes qu'il traitait notamment celui de la perte de sens et de l'absurdité l'intéressait de très près.

En effet, dans *Le Shaga*, toutes les significations sont annihilées et la plupart des explications acquièrent vite une tournure ridicule et ouvrent sur l'incompréhension, alors qu'elles sont destinées initialement à la compréhension. La pièce illustre cette perte de

¹²⁵ Gilles Costaz, « Théâtre : La plainte-chant des amants », dans *Marguerite Duras, L'Arc, op. cit.*, p. 61.

¹²⁶ Marguerite Duras, *Le Shaga*, dans *Théâtre II, op. cit.*, p. 189.

¹²⁷ Martin Esselin, *Le Théâtre de l'absurde*, Ed. Bucher/Chastel, Paris, 1963.

sens. À titre d'exemple, quand A demande à l'homme la raison pour laquelle il est allé à Monte-Carlo, sa réponse est vide d'explication et son raisonnement est creux. C'est un mécanisme qui tourne à vide :

H, continue : Je prends un billet. Quelle direction ? Monte-Carlo. Je regarde le billet : 17 août, 21 heures. 17 août, 21 heures, je monte dans un train. Je dors. J'oublie. Je me réveille. (Aux femmes.) Où ? (Temps.) Où ? À Monte-Carlo.

A : Pourquoi Monte-Carlo ?

H : Parce que c'était là où j'allais.

B, interroge : Aâhh ?

H, à B : Exactement. La cause c'était le transport, le train. L'effet, c'était Monte-Carlo. C'était net.

A : Et avant le transport ?

H : pénétré, montre sa tête : L'idée.

B, doux et bas : Oh, oh oh oh...¹²⁸

Le comique de la scène repose sur la recherche d'une éventuelle cause ou d'une possible raison. Avec ces personnages, toute recherche d'explication est vouée à un échec certain, que ce soit parce que le sens échappe ou que le shaga, ce nouveau langage inconnu parlé par la femme B, est incompréhensible. Ainsi on apprend que suite aux justifications de l'homme, « A et B plongées dans l'incompréhension complète ne réagissent pas » et se désintéressent rapidement de lui : « B : J'en ai marre des intellectuels, moi [...] B les quitte [...] se met à chanter [...] va se promener ». ¹²⁹ En outre, la femme A est tournée en dérision à cause de son besoin avide de comprendre comme le montre l'exemple suivant :

A, sombre : Elle m'énerve. [À propos de B]

H : Pourquoi ?

A, populaire : Al dit rien.

H : Qu'est-ce que vous voudriez savoir ?

A, d'une traite : Tout-Comment-Et-Pourquoi. Et parce que. [...]

¹²⁸ Marguerite Duras, *Le Shaga*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 193.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 201.

H, à B : Ça vous demanderait un grand effort de sortir du shaga pendant une minute. Le temps de lui donner un petit renseignement ?¹³⁰

Ce passage est une démonstration édifiante du non-sens que peut atteindre une explication et provoque le rire du spectateur par son absurdité.

Dans un article qui porte le titre significatif de « *Jouer, c'est enfreindre l'œuvre de Dieu* », Claire Deluca, une des actrices préférées de Duras, nous rapporte ces confidences et ces instructions de la dramaturge faites à ses comédiens pendant une séance de travail sur *Le Shaga* en 1967 :

Si vous jugez de cette pièce en fonction d'un théâtre en place, cette pièce n'existe pas. Si vous jugez du théâtre en place du point de vue de cette pièce, le théâtre en place n'existe pas. [...] C'est un théâtre tout à fait naissant, instinctif [...] Donc il faut que vous le jouiez dans une très grande innocence et dans une extrême simplicité. [...] C'est un théâtre de la spontanéité et de l'emportement. [...] Si vous voulez, il y a une très grande fatigue qui vient de la signification acquise. Les écrivains n'en peuvent plus. On a envie de jouer avec les mots, de les massacrer, de les tuer, de les faire servir à autre chose et c'est ce que j'essaie de faire. De prendre un mot, de le vider de son sens et de lui en retourner un autre. Quand je parle des "sens qui affluent", c'est la définition de la pièce.¹³¹

Ce qui compte pour les trois protagonistes durassiens, c'est donc de s'abandonner au vertige de la parole et se laisser emporter par le rire. Le shaga les entraîne vers une sorte de folie verbale où tous les repères ont viré de bord. Car l'une des spécificités de cette langue nouvelle, c'est la déformation des mots : le terme « beau » se dit en shaga « Hanabo », celui de « parfumé » devient « Shanamé »¹³² dans cette langue imaginaire. De même, on relève d'autres spécificités notamment celle qui consiste à employer un mot pour un autre : « bufle » est utilisé pour signifier « heureux » et « pluie » pour dire « aimer »,¹³³ ou encore celle qui consiste à utiliser des termes français reconnaissables mais détournés de leur signification originelle ou alors complètement vidés de tout sens comme en témoigne cette citation :

A, à B : Et autrement comment ça va ?

B, prononce comme si c'était du shaga : çava, ça va.

A : Et votre mari, ça va ?

¹³⁰ *Ibid.*, p. 200-201.

¹³¹ Propos de Marguerite Duras cité par Claire Deluca, « *Jouer, c'est enfreindre l'œuvre de Dieu* », dans *Duras, Dieu et l'écrit*, op. cit., p. 151-152-153.

¹³² Marguerite Duras, *Le Shaga*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 218-219.

¹³³ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*. Émission radiophonique par Pierre Claire Jordan : « L'art du spectacle ». France Culture, janvier 1968.

B : Chava, chava.¹³⁴

On reconnaît, là, le goût de Marguerite Duras pour le "nonsens" anglo-saxon, pour certaines trouvailles verbales cocasses de Lewis Carrol ou encore de Queneau (*Zazie dans le métro*). Le caractère absurde et dépourvu de sens est, de plus, accentué par la création de nouveaux mots tels que « nymphomaniac », « effusionnel » ou « appartenant » (employé en tant qu'adjectif). Ces néologismes sont, de surcroît, intégrés dans des structures grammaticales incorrectes : « A, *nette* : Quand les oiseaux sont décidés à appartenir, c'est épouvantable, il n'y a pas plus appartenant que les oiseaux ». ¹³⁵

De même, on note l'usage fréquent de la stichomythie, sorte d'échange comique où les personnages se répondent d'une manière symétrique, multipliant à souhait les joutes verbales hilarantes dont l'incongruité est marquée par des phénomènes de troncation par aphérèse (chute d'un phonème au début d'un terme) et l'intrusion de mots anglais :

H : Il pleut ?

B : Yacao.

A, à H : La nuit.

H : Régime politique.

B : Staga maoa

A : Type chinois.

H : Des opposants

A : Ø Posants ?

B : Niet.

A, à H : Aucun. (AB :) Travail ?

B : Stacano stacano.

A à H : Quelques-uns.

H : Standing ?

A : ... Ø Ding ?¹³⁶

¹³⁴ Marguerite Duras, *Le Shaga*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 190.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 220-236 et 226.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 221.

À travers la mise en scène de ces personnages qui se jouent de l'intellect et de son besoin de penser, se profile la volonté de la dramaturge de ne délivrer aucun message particulier. Contrairement au théâtre de l'absurde de Ionesco ou de Beckett dont la tonalité est toujours grinçante, le théâtre de Marguerite Duras se fonde, à en croire les déclarations de l'écrivain, sur une impérieuse envie de provoquer le rire et de retrouver une fraîcheur enfantine. Il est logique dans cette perspective que Duras voue une admiration sans bornes à Chaplin.

En effet, Duras considère Charlie Chaplin comme un « infirme génial, un accident fabuleux dans l'histoire de l'esprit, un hiatus gigantesque du cinéma [...], un indigent mental, un arriéré mental ». Elle affirme que sa grandeur s'explique, en grande partie, par son absence de raisonnement et par sa volonté de rire de tout, de ne pas être pris au sérieux et d'évacuer le sens dans le comique. Elle exprime son admiration en ces termes :

Oui, Chaplin. Il était sans réflexion, sans esprit d'hypothèse, sans jugement. Il était toujours parti dans la comédie, c'est-à-dire que la comédie ne le quittait pas. [...] Il ne voyait rien en soi, Chaplin. [...] L'événement tombait au plus profond de lui. Il se perdait et Chaplin le laissait se perdre, il laissait faire. C'est lorsque l'événement lui revenait, après ce séjour en lui, dans l'oubli, dans l'intelligible surtout, que Chaplin alors le reconnaissait et en rendait compte.¹³⁷

Par le biais de cette déclaration, Duras essaye de nous faire comprendre que selon elle, le rire passe nécessairement par l'arrêt du sens et l'abandon total à la spontanéité et à la gaieté gratuite et ludique. C'est justement à cette gaieté et à cette verve comique que rendait hommage Nathalie Sarraute, après avoir assisté à la première du *Shaga* : « Un théâtre d'une telle nouveauté qu'il s'affirmera nécessairement. Le rire provoqué ici par un humour sans cesse présent est, pour moi, de cette qualité qui doit être celle du théâtre moderne ».¹³⁸ Pierre Dumur, lui, va encore plus loin en qualifiant la pièce, dans les colonnes du *Nouvel Observateur*, de « petit chef-d'œuvre, une espèce de *En attendant Godot* féminin ».¹³⁹

Yes, peut-être, paru la même année que *Le Shaga* c'est-à-dire en 1968, s'inscrit dans la lignée de ce théâtre du divertissement verbal. La pièce a pour cadre un lieu indéterminé, une sorte de plaine et met en scène deux femmes désignées par les lettres A et B. Elles sont accompagnées par un homme qui, à cause de ses mouvements

¹³⁷ Marguerite Duras, « Chaplin, oui », dans « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 87.

¹³⁸ Nathalie Sarraute citée par Claire Deluca, « Jouer, c'est enfreindre l'œuvre de Dieu », dans *Duras, Dieu et l'écrit*, op. cit., p. 162.

¹³⁹ Guy Dumur, *Le Nouvel Observateur*, 27 mai 1965.

désarticulés, s'apparente plus à un pantin dérisoire qu'à un être humain. D'ailleurs, il se révèle incapable de comprendre la conversation qui se déroule entre les deux femmes et ne peut balbutier que quelques borborygmes. Les deux femmes, réduites à un langage rudimentaire, se moquent de l'homme et ne cessent pas de l'accuser et de le désigner comme le seul responsable de la guerre qui vient d'avoir lieu. Dans cette pièce, Marguerite Duras s'adonne à un détournement ludique du sens et du langage qui ne va pas sans une certaine jubilation. Le rire jaillit de la répétition mécanique de certains mots comme « yes » et « peut-être¹⁴⁰ », de l'invention de mots valises burlesques tels que « hymmilitaire »,¹⁴¹ « l'Océnatique », « l'Océpacificos »,¹⁴² de la création de néologismes : « of au plat », « pensivaient », « ouerre », « les épluches », « dandillaient »¹⁴³ et de la déformation de mots par aphérèse : « Ø Reusement », « Mais Ø l'astique quoi ? », « Ø scriptions » ou encore « Ø fection ».¹⁴⁴

Bien plus, le langage des personnages mis en scène dans *Yes, peut-être* se réduit le plus souvent au stricte minimum, c'est-à-dire à de simples onomatopées : « B : Ô lala », « B, dégoût : Ah âh », « B : Hala », « B, profonde : Rrrr. Rrrr... »¹⁴⁵ Les dialogues reposent, pour l'essentiel, sur des phrases assertives inintelligibles : « A : Avaient fait ce désert pour l'engeance d'avant ensemble » ou sur des tournures elliptiques, dépourvues de sujet, frôlant l'incorrection grammaticale : « A : Ø Est jeune, comme ça, mais dans sa tête est antique ».¹⁴⁶ Le comique réside, en outre, dans le télescopage de différentes langues comme l'Anglais, l'Allemand et le Français. Ce phénomène, très fréquent chez Duras et déjà manifeste dans le titre de la pièce, débouche sur une sorte de langue hybride surprenante et incompréhensible. Le mélange, la confrontation de ces différentes langues participe à créer une ambiance grotesque, accentuée par l'usage de l'argot et l'emploi d'un registre très familier qui désacralisent certaines réalités de la culture française : « A : Disaient : Uber Alles Enfants d'Patrie » (*dit comme enfant d'putain*). C'était le signal. Fonçaient ».¹⁴⁷

La veine comique du théâtre de Marguerite Duras est nette dans ce triptyque théâtral que constituent *Les Eaux et forêts*, *Le Shaga*, et *Yes, peut-être*. Une veine qui se

¹⁴⁰ Marguerite Duras, *Yes, peut-être*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 157.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁴² *Ibid.*, p. 175.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 161-162-163, 168 et 170.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 159, 166, 171 et 177.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 156, 160, 195.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 172-173.

singularise surtout par son caractère gratuit et sa tonalité jubilatoire. Dans cette perspective, nous pouvons rapprocher l'œuvre de Marguerite Duras de l'art moderne, tel que le conçoit Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide*. Selon lui, le rire et l'humour dans l'art moderne « deviennent des valeurs essentielles d'un art souverain qui n'a plus rien à respecter et qui dès lors, s'ouvre au plaisir du détournement ludique ». À en croire Lipovetsky, toujours, « le délestage des codes s'accompagne d'une décrispation du sens, d'une personnalisation fantaisiste, ultime degré de la liberté artistique et de la désublimation des œuvres ». Pour lui, la détente comique devient un « élément crucial de l'œuvre ouverte. Même les artistes qui s'attacheront à dire que le sens est vain, qu'il n'y a rien à dire si ce n'est la vacuité elle-même, l'exprimeront encore dans la tonalité [comique] (Beckett Ionesco) ». ¹⁴⁸ Comme nous l'avons déjà constaté, Marguerite Duras ne semble pas étrangère à cette pratique.

Dans l'œuvre durassienne le comique tient du délire créatif, insouciant, sans arrière-pensée et purement ludique. Il s'agit d'un comique, selon les propres dires de Marguerite Duras, existant en autosuffisance et n'ayant d'autre but que lui-même. Toutefois, les choses ne sont pas aussi simples. Le comique développé par Duras est plein de nuances, que l'on peut parfois identifier à de la légèreté, de la fantaisie et de la joie pure comme c'est le cas dans le triptyque *Les Eaux et forêts*, *Le Shaga*, et *Yes, peut-être*. Mais, il s'agit là selon Jean Pierrot « d'une sorte de théâtre de laboratoire, d'exercices qui sans doute furent utiles à l'écrivain pour assouplir sa propre langue et préparer d'autres développements », ¹⁴⁹ où le comique se trouve coupé de sa vocation habituelle, c'est-à-dire faire rire. En effet, au contact du tragique, il perdra son caractère gratuit et sa neutralité.

3 – L'arrière-fond tragique

Le comique totalement gratuit de Duras dévoile une nostalgie de l'enfance, temps privilégié de l'insouciance. Cependant, ce comique ludique serait une vaine tentative pour retrouver cette innocence et cette joie enfantine, et par conséquent pour échapper au monde des adultes où règne la mort. Il peut sembler révélateur d'un mal-être et d'une

¹⁴⁸ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 145.

¹⁴⁹ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 178.

angoisse profonde. Sorte d'antidote derrière lequel l'âme endolorie des êtres durassiens essaie de se réfugier, le comique gratuit n'offre un apaisement que de quelques instants. Le désespoir réapparaît vite et la mort plane toujours, menaçante. Le jeu comique n'est pas parvenu à évacuer le mal suprême qu'est la mort. Le retour à la réalité est inévitable voire même souhaité, tant la vision épurée du mal a été épouvantable. Ce comique que l'on aurait pu croire totalement ludique et purement jubilatoire apparaît comme une vaine tentative pour échapper au tragique de la condition humaine. La question qui s'impose alors est celle de la destinée de cette veine comique que nous avons décelée dans l'œuvre durassienne : Marguerite Duras va-t-elle interrompre cette veine qu'elle a amorcée au début de sa carrière ? Nous serions tentés de répondre par la négative car, nous le démontrerons, Marguerite Duras introduit le comique au cœur même du tragique.

En effet, dans la plupart des œuvres de Duras, le comique se greffe sur une trame tragique dont il semble tirer son intensité et son originalité. Mais il faut d'abord préciser que cet alliage paradoxal entre le tragique et le comique entraîne une redéfinition à la fois du comique et du tragique. La veine comique, en s'intégrant au tragique, perd son caractère de gratuité et sert désormais à exprimer le tragique et à le renforcer. Il s'agit là d'un comique étiré en dehors de son sens classique et typiquement moderne qui échappe aux critères traditionnels de classification. Nous pensons ici au comique qui fait rire, mais d'un rire crispé et désespéré. Plus intéressant parce que plus paradoxal semble alors ce comique inséré dans les œuvres de Duras, qui concourt au tragique au même titre que la souffrance injuste, l'« *hybris* » ou la fatalité. Le trajet de ce comique émanant du tragique et de ce rire qui ne détend plus remonte, là encore, aux débuts de la carrière de l'écrivain, plus précisément à *Un barrage contre le Pacifique*. Ce livre fait état, au départ, d'un comique « qui fait rire » et qui « renvoie à ce qui est plaisant ».¹⁵⁰ Nous l'avons déjà montré en nous appuyant sur la fameuse scène du fou rire à la cantine de Ram, où Joseph rivalisait de talent avec sa sœur et sa mère pour provoquer le rire de l'amant chinois. Cependant, ce comique dénotant une gaieté franche et sans retenue, ne parvient pas à évacuer la conscience du tragique qui accable la cellule familiale. Au contraire, il change de nature et devient un rire qui n'a rien d'amusant dès que la famille se remémore l'histoire des barrages.

¹⁵⁰ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (1960), républié sous la direction d'Alain Rey, SNC, Le Robert, 1978.

En effet, l'évocation de l'effondrement des barrages fait glisser le rire familial de la joie franche vers le tragique. Comme le fait observer Marie-Thérèse Ligot, « le rire est lié au tragique : c'est le malheur même, poussé à son extrême, qui provoque un rire inextinguible ».¹⁵¹ Aussi, dans cette perspective, le fou rire déclenché par l'échec des barrages qui gagne Joseph et qui contamine sa sœur et sa mère, n'est pas éloigné de la folie et des cris comme l'illustre le fragment suivant :

– Tais-toi, dit la mère, je vais avoir une crise.

Elle était très rouge. Elle était vieille, elle avait eu tant de malheurs, et si peu l'occasion d'en rire, que le rire en effet, s'emparant d'elle, l'ébranlait dangereusement. La force de son rire ne semblait pas venir d'elle et gênait, faisait douter de sa raison. [...]

Mai lui, Joseph, en voulait, décidément.

– Et encore, dit-il, s'il n'y avait que ça [...]

La mère et Suzanne le regardaient intensément. Quel rebondissement avait encore trouvé Joseph ? Elles ne devinaient pas encore, mais le rire qui avait commencé à faiblir recommença à les secouer. [...]

– C'est vrai, s'il n'y avait que ça...dit Suzanne d'un air interrogateur. [...]

– Ce ne serait rien, dit la mère, rien du tout...

Impatient, en avance sur le leur, le rire de Joseph les gagnait.

– [...] On avait des barrages...des barrages...

La mère et Suzanne poussèrent un cri aigu d'intense satisfaction. À son tour Agosti pouffa de rire. Et le sourd glouglou qui s'élevait du côté de la caisse signifiait que le père Bart lui aussi s'en mêlait.¹⁵²

La narratrice donne au trio le soin de raconter le malheur familial à M. Jo, mais sur le mode du rire. Toutefois, il ne s'agit pas de n'importe quel rire. C'est un rire qui a pour toile de fond le tragique puisque l'échec des barrages sera le début d'une longue chaîne de malheurs : la prostitution acceptée de la jeune Suzanne et la violence de la mère et sa folie. Tout au long de ce passage, le rire lugubre signale le délire de la cellule familiale. C'est un rire étrange qui se teinte d'une nuance inquiétante signalée, au début de l'extrait, par le terme « crise », mis dans la bouche de la mère. Ce mot relève du champ lexical de la maladie et s'associe au verbe « ébranler » et à l'adverbe « dangereusement » pour nous rappeler la démesure et la folie de la figure maternelle. Comme le souligne Milan Kundera dans son livre *L'immortalité*, le rire est le signe d'une perte de la raison,

¹⁵¹ Marie-Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 37.

¹⁵² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique, op. cit.*, p. 51-52.

c'est pourquoi les sculpteurs antiques ne le représentaient pas : « l'homme qui ne se domine pas (au-delà de la raison, au-delà de la volonté) ne pouvait être tenu pour beau ». ¹⁵³ Marguerite Duras quant à elle n'occulte pas, comme les artistes antiques, cette dimension déraisonnable et sombre de ses personnages. Par le rire, la narratrice met en évidence l'étendue de leur désespoir et extériorise leur peine. D'ailleurs, le rire se transforme en « cri » pour montrer, de façon paradoxale, que la souffrance constitue le pivot de l'hilarité.

On note, également, que Marguerite Duras opère, sur l'axe paradigmatique de certaines séquences narratives d'*Un barrage contre le Pacifique*, une sorte d'équivalence entre le rire et les pleurs. Tous les deux expriment, chez elle, la même douleur. En effet, selon Victor de Laprade, le rire, la colère et les larmes ont une origine commune. Tous les trois sont liés à l'existence du « mal » et de la « difformité ». Si ceux-ci n'existaient pas, explique-t-il, le visage de l'être humain ne serait « défiguré ni par les convulsions des sanglots », ¹⁵⁴ ni par celles du rire. Cette analyse est corroborée par Benjamin Joseph Logre pour qui le rire se définit comme « une émotion respiratoire greffée sur le souffle qui est l'âme », et auquel s'associent, dans une même perspective psychologique, le cri, le sanglot et le soupir. D'après lui, le sanglot n'est rien d'autre que « le frère malheureux du rire ». ¹⁵⁵ Dans *Un barrage contre le Pacifique*, le rire est étroitement lié aux pleurs. Il ramène constamment les personnages durassiens à leur malheur :

- Ah ! les crabes...les crabes...s'exclama la mère.
- Les crabes nous les [les barrages] ont bouffés, dit Joseph.
- Même les crabes...dit Suzanne, qui s'y sont mis.
- C'est vrai...même les crabes, dit la mère, ils sont contre nous... [...]

¹⁵³ « Depuis l'Antiquité jusqu'à Raphaël, peut-être jusqu'à Ingres, les grands peintres et sculpteurs ont évité de figurer le rire, et même le sourire. Il est vrai que les visages des statues étrusques sont tous souriants, mais ce sourire n'est pas une mimique, une réaction immédiate à une situation, c'est l'état durable du visage rayonnant d'éternelle béatitude. Pour les sculpteurs antiques comme les peintres des époques ultérieures, le beau visage n'était pensable que dans son immobilité. Rubens se dit : un visage est beau lorsqu'il reflète la présence d'une pensée, tandis que le moment du rire est un moment où l'on ne pense [...] Le rire est une convulsion du visage, et dans la convulsion l'homme ne se domine pas, étant lui-même dominé par quelque chose qui n'est ni la volonté ni la raison. Voilà pourquoi le sculpteur antique ne représentait pas le rire ». Milan Kundera, *L'immortalité*, trad. du Tchèque par Eva Bloch, Ed. Gallimard, coll. « Folio », [Paris], 1993, p. 386.

¹⁵⁴ Victor de Laprade, « De l'ironie et des genres comiques », dans *Questions d'art et de morale*, Paris, 1961, p. 327.

¹⁵⁵ Benjamin Joseph Logre, *Psychiatrie clinique*, Ed. P.U.F., 1961, p. 228.

Agosti continua à se marrer parce qu'il connaissait bien leur histoire, aussi bien que la sienne. Ç'aurait pu être la sienne, celle de chacun des concessionnaires de la plaine. [...]

– L'histoire de nos barrages, c'est à se taper le cul par terre, dit Joseph.

Et, en faisant marcher ses deux doigts, il imita, sur la table, la marche du crabe, la marche d'un crabe vers leurs barrages, dans la direction de M. Jo. Toujours aussi patient, M. Jo se désintéressait de la marche du crabe et dévisageait Suzanne qui, la tête levée, les yeux pleins de larmes, riait.

– Vous êtes drôles, dit M. Jo, vous êtes formidable

Il battait la mesure du fox que l'on jouait, peut-être pour inciter Suzanne à danser.¹⁵⁶

L'énonciateur est toujours Joseph : c'est lui qui raconte l'écroulement des barrages, l'attaque des crabes et la catastrophe financière qui en résulte. La mère et Suzanne occupent le rôle d'adjuvantes qui amplifient son récit ainsi qu'en témoigne le rythme haché des répliques et la reprise de la phrase « les crabes...les crabes » par le segment « c'est vrai...même les crabes ». On a l'impression, ici, que le récit de Joseph, de sa sœur et de sa mère s'apparente, à maints égards, à une sorte de « plainte » qui remémore le grand malheur de la famille avec les crabes comme ennemis dévorateurs.¹⁵⁷ L'écrivain insiste, en outre, sur l'expression de Suzanne mêlant en même temps les larmes de la douleur au rire de la libération et de la détente : « Suzanne qui, la tête levée, les yeux pleins de larmes, riait ». L'attitude de l'adolescente reflète le comportement du lecteur qui, tout au long du récit des barrages, passe du rire aux larmes, de l'émotion la plus vive, provoquée par le malheur des protagonistes et leur désespoir profond, à une sorte de joie habitée par l'amertume que suscite l'atmosphère de déréliction dans laquelle ils vivent. Grâce à l'image du visage de Suzanne déformé par les larmes et le rire, Marguerite Duras tente de visualiser le rapport complexe et paradoxal qui existe, dans son œuvre, entre le rire et le tragique.

Par ailleurs, l'auteur souligne l'exclusion complète de M. Jo des rires du clan familial. Si au départ, M. Jo partage quelque peu le rire de la famille, dès que le rire est provoqué par le propre malheur de celle-ci, il se trouve immédiatement exclu car il ne semble pas avoir la conscience tragique de l'existence ni l'intelligence du rire. Pire

¹⁵⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 52-53 et 58.

¹⁵⁷ Brigitte Cassirame compare en effet la mère et ses enfants aux membres d'une chorale : « Sur le plan musical, nous aurions presque l'impression de nous trouver en présence d'une chorale : un soliste (Joseph) propose un thème repris et complété par un second soliste avant de former un chœur à l'unisson [...] Le récit de Joseph et les interventions des deux autres personnages esthétisent le drame en lui donnant un tour musical, voire psalmodique ; une plainte qui serait en fait une plainte », dans *Marguerite Duras : les lieux du ravissement, le cycle romanesque asiatique*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 88.

encore, M. Jo sera la cible du rire familial. En effet, l'amant chinois se révèle non seulement incapable de saisir l'étendue du désespoir qui teinte le rire de la famille, mais il se montre aussi insensible à leur malheur. Tout ce qui l'intéresse c'est son désir pour Suzanne, c'est-à-dire son propre bonheur. Faisant preuve d'une rare maladresse, il aggrave encore son cas en qualifiant le trio familial de gens « gais » et « drôles ». Ces adjectifs appliqués aux membres de la famille sont complètement aberrants et provoquent le rire chez le trio familial, chez tous ceux qui le connaissent et aussi chez le lecteur déjà averti, au début du roman, des déboires familiaux. Marguerite Duras joue alors sur le double registre concret de la marche du crabe et abstrait de la démarche de Joseph à l'égard de l'amant chinois pour montrer que le « rire auquel il était convié » et qu'il n'a pas su partager « se retourne contre lui ».¹⁵⁸ Joseph mime la marche oblique du crabe sournois et dévastateur pour traduire, de façon détournée, sa haine et son rejet à l'égard de M. Jo. Son geste agressif exprime le châtement qu'il aimerait infliger à cet homme stupide, pitoyable et dépourvu de compassion. On notera à cet égard, que si *Un barrage contre le Pacifique* (1950) met l'accent sur l'exclusion de M. Jo des rires douloureux de la famille, *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) souligne, à l'inverse, l'exclusion de la mère et du frère du rire unissant l'enfant et l'amant chinois : assis dans la Léon Bollée, ils évoquent tous les deux les misères familiales en riant, dans une sorte de complicité qui fait écho à celle qui existait entre Suzanne et Joseph dans *Un barrage contre le Pacifique*. Tout se passe comme si Duras faisait accéder l'amant chinois, après des épreuves initiatiques, à la fine connaissance du tragique et à la perception subtile de ce comique particulier.

De même, il est rare, que le rire soit dissocié du tragique dans les récits autobiographiques : *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Dans le premier texte, le souvenir de l'effondrement des barrages provoque les rires de la sœur et du petit frère. Mais, rapidement, leurs rires s'étouffent et leur gaieté s'éteint à cause du malheur et du désespoir de la mère :

La mère rit. La mère n'a rien à dire contre rien. La maison tout entière embaume, elle a l'odeur délicieuse de la terre mouillée après l'orage, c'est une odeur qui rend fou de joie surtout quand elle est mélangée à l'autre odeur, celle du savon de Marseille, celle de la pureté, de l'honnêteté, celle du linge, celle de la blancheur, celle de notre mère, de l'immensité de la candeur de notre mère. [...] La mère est très heureuse de ce désordre, la mère peut-être très très heureuse quelquefois, le temps d'oublier, celui de laver la maison peut convenir pour le bonheur de la mère. [...] Elle chante. Quelquefois elle joue, elle rit.

¹⁵⁸ Marie-Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 39.

Elle se lève et elle danse tout en chantant. Et chacun pense et elle aussi la mère que l'on peut être heureux dans cette maison. [...] Ce sont les deux plus jeunes enfants, la petite fille et le petit frère, qui les premiers se souviennent. Ils s'arrêtent de rire tout à coup.¹⁵⁹

On voit que le bonheur naît brusquement lorsque la mère décide de nettoyer à grande eau la maison. L'usage fréquent de l'adjectif qualificatif « heureuse », l'emploi de l'isotopie du « bonheur » et du « rire » et le recours à la métaphore de la blancheur pour exprimer l'innocence de la mère indiquent nettement qu'il s'agit là de moments de fête et d'instant privilégiés et éphémères. Ils sont en effet vite interrompus par la mémoire revenue du malheur de la mère. D'ailleurs ce malheur maternel est toujours désigné, dans ce passage, de façon elliptique, d'où d'ailleurs l'emploi absolu des verbes « oublier » et « se souvenir ». Le texte refuse de nommer et de détailler ce qui met fin au rire. Il en est de même dans *L'Amant de la Chine du Nord*, où le rire ivre de la mère éclate et résonne dans toute la plaine. Elle rit de ses propres échecs et de l'aveuglement qui l'a conduite à construire « Un » barrage contre « Le » Pacifique. Le titre du livre souligne, grâce à l'opposition entre les articles indéfini et défini, l'impossibilité du projet maternel ainsi que le déséquilibre entre l'élément naturel connu et fort et son barrage dérisoire.

La mère rit aussi de plusieurs autres événements tristes à pleurer tel que « le vol de l'argent par son fils, de la peur de son fils, de son affolement comme s'il s'agissait là d'une comédie très comique, très vivante, sportive, qu'elle connaît par cœur et qui la réjouit toujours – comme le ferait l'inconséquence d'un enfant ».¹⁶⁰ La langue elle-même est chargée, dans ces phrases, de rendre compte du caractère particulièrement paradoxal du rire maternel. De nombreux termes liés au malheur familial comme « vol », « peur de son fils », « affolement » se combinent avec d'autres relatifs au rire et au comique : « comédie », « comique », « vivante », « la réjouit ». Il y a sans doute une part de joie et d'insouciance dans ces rires liés à l'enfance mais, on ne peut qu'être aussi sensible au tragique qui sourd dans ces lignes.

Le rire se détache presque toujours sur un arrière-fond tragique, comme si la charge émotionnelle libérée attisait une douleur chevillée au corps et enracinée dans l'âme :

La mère se réveille. Elle voit sa fille. Elle a un sourire très doux,
légèrement moqueur. Elle dit :

¹⁵⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 76-77.

¹⁶⁰ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 170.

- Je savais que tu viendrais. Tu avais peur de quoi ?
- Que tu meures.
- C’est le contraire. Je me repose. C’est comme des vacances. Je n’ai plus peur qu’ils se tuent...Je suis heureuse.
- La voix se brise. Elle pleure. Silence. Elle se met à regarder sa fille. Elle rit en pleurant comme si elle la découvrait.
- Qu’est-ce que c’est ce chapeau...
- La jeune fille en pleurant sourit à sa mère.¹⁶¹

On assiste ici, à un moment de quiétude intense et rare, où la mère paraît proche de sa fille et douce avec elle. Le chiasme qui fait se répondre deux segments verbaux, « rit en pleurant » et « en pleurant sourit » met en relief la paix qui règne pour une fois entre la mère et sa fille du fait de la décharge spontanée de l’émotion. L’auteur tente également de rendre tangible cette association paradoxale du sentiment tragique et du rire. Plus tard, à la fin du récit de *L’Amant de la Chine du Nord*, c’est dans « un sourire qui pleure »¹⁶² que la jeune fille aura la conviction que son amour pour le jeune amant chinois durera toute sa vie.

Dans l’œuvre de Marguerite Duras, la conscience aiguë du tragique se présente comme un art qui se cultive, s’apprend jour après jour et sait surtout se mêler au rire. Ce rire, qui se détache sur un arrière-fond tragique, s’intègre totalement à la trame et s’y adapte en même temps qu’il la modifie. Si le rire n’a plus rien de drôle, si le comique ne fait plus rire, s’il perd son aspect innocent et gratuit, c’est pour revêtir une dimension plus inquiétante, en vue d’autres finalités.

B – Les fonctions du comique

L’association paradoxale entre le tragique et le comique porte certes atteinte à la nature spontanée et gratuite du rire, mais elle lui confère aussi un caractère profondément ambivalent et une nature particulièrement ambiguë. En effet, nous découvrirons que ce nouveau comique accordé au tragique a plusieurs fonctions. Opposé au tragique, il tente

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 189-190.

¹⁶² *Ibid.*, p. 75.

de résister et se présente, dans un premier temps, comme une réaction d'autodéfense. Le rire qu'il engendre est alors un rire qui vise essentiellement à évacuer les tensions et à faire disparaître le malheur. Certains critiques n'hésitent pas à le mettre en parallèle avec la catharsis tragique, parlant explicitement de "catharsis comique". Cependant, le comique a beau lutter contre le tragique, il finit, dans un second temps, par s'intégrer totalement au tragique au point de le renforcer et le mettre en valeur.

1- Une « catharsis comique »?

Le tragique, dans les textes durassiens, entretient des relations complexes avec le comique. Parfois, ils se mélangent et s'enchevêtrent. D'autres fois, ils s'opposent ou se succèdent. Non seulement ce mélange avec la tonalité comique n'annule pas le tragique, mais il assume au sein de l'œuvre tragique de Duras une fonction singulière et essentielle. L'introduction du rire dans les récits aurait en effet pour but de sauver du tragique. Le rire nous libère, en évacuant les tentations de la soumission et du désespoir. Par conséquent, certains critiques n'hésitent pas à lui conférer des vertus curatives et vont même jusqu'à parler d'une sorte de « catharsis comique ». ¹⁶³La combinaison des deux termes pourrait paraître inattendue et même choquante au premier abord mais, en réalité, elle se justifie par l'étymologie même du mot « catharsis ». Rappelons, à cet égard, que le mot catharsis apparaît, dans *la Poétique* d'Aristote, au cœur de la définition de la tragédie : « La tragédie est [...] l'imitation d'une action [...] qui par l'entremise de la pitié et la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ». ¹⁶⁴ Depuis Aristote, la notion a suscité bien des débats et a oscillé entre "purgation", "épuration" et "purification". C'est dire si le concept a donné lieu à plusieurs malentendus voire même à

¹⁶³ Nous empruntons cette expression à Philip Stewart, « De la Catharsis comique », dans *Littératures classiques*, 27, 1996, p. 183-193. Stewart affirme dans cet article que l'on peut parler de catharsis comique au même titre que l'on parle de catharsis tragique. Pour lui, « il est amplement justifié de parler de catharsis comique. [...] Faut-il pour autant appeler cela du nom de catharsis ? Il est certain que cela ne se faisait pas à l'époque classique, et ce n'est peut-être qu'au XXe siècle que le mot de catharsis a été appliqué à la comédie. À mon avis là n'est pas tout à fait la question. [...] Il n'est pas illégitime de procéder par analogie avec la théorie tragique, même rétrospectivement ». (P. 193). Pour notre étude, nous nous sommes aussi basés sur l'article de Teresa Chevolet, « "Che cosa è questo purgare ?" : la catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance », dans *Études Épistémè* n° 13, printemps 2008, p. 37-68. Les travaux de Stewart et de Chevolet nous ont été d'un apport précieux dans notre analyse.

¹⁶⁴ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, *op. cit.*, p. 36-37.

des contresens. En réalité, étymologiquement, le terme « catharsis » était emprunté à la médecine et était lié aux rituels de purgation. Il était employé par Hippocrate avant d'être investi par la *Poétique* d'Aristote. Pris au sens propre de « purge » médicamenteuse, il signifiait que la tragédie avait le pouvoir de provoquer chez les spectateurs malades un réel choc thérapeutique par le truchement d'une exacerbation de la frayeur et de la pitié, les guérissant ainsi de leurs maux et les ramenant à un état normal. Utilisé au sens figuré, par contre, le mot « catharsis » désignait la représentation d'une action pédagogique accomplie sur les âmes par le spectacle d'un malheur et d'une chute et avait donc une finalité morale ou politique. Victimes de cette double signification, oscillant entre interprétation "médicale" ou interprétation "éthique et morale, les premiers lecteurs d'Aristote l'ont interprété selon leur contexte social et politique, selon leurs théories littéraires et selon la sensibilité de leur époque. Mais, nous pouvons distinguer deux types de lectures : celle des "moralistes" qui considéraient la littérature en général et le théâtre en particulier comme un moyen pour redresser les mœurs de la société, et celle des "médicalistes", fervents admirateurs d'Aristote et d'Hippocrate, qui lisaient, au sens propre, la représentation cathartique comme un processus thérapeutique. Au XVII^e siècle, la plupart des classiques, notamment Corneille, avaient donné un sens moral à la « catharsis ». Aux XVIII^e et au XIX^e siècles, la notion avait encore suscité de nouvelles polémiques et avaient opposé des poéticiens "moralisants" comme Lessing à des théoriciens "psychologistes" comme Heinrich Weil et Jacob Bernays, considérés de nos jours comme les pères de l'interprétation moderne de l'œuvre d'Aristote et de la signification médicale et thérapeutique du terme « catharsis ». Ces derniers se basaient sur une lecture croisée de la *Poétique* et de la *Politique* où Aristote voyait dans la représentation cathartique d'avantage un processus médical que moral, plus proche de la « purgation » que de la « purification ». Le philosophe opère un lien entre l'effet suscité par le théâtre et celui provoqué par la musique et les chants qui entraînaient la transe du Dithyrambe¹⁶⁵. Au XX^e siècle, la psychanalyse et la psychothérapie rapprochent "la

¹⁶⁵ En effet, Aristote écrit ceci : « L'émotion qui se présente dans certaines âmes avec énergie, se rencontre en toutes, mais avec des degrés différents d'intensité : ainsi, la pitié et la crainte, en ajoutant l'exaltation divine, car certaines gens sont possédés par cette forme d'agitation ; cependant, sous l'influence des mélodies sacrées, nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation », *La Politique*, VIII, 7, 1342a 4-11, éd. et trad. par Jules Tricot, Ed. J. Vrin, Paris, 1962, vol. II, p. 584.

méthode cathartique" de la notion de décharge émotionnelle, permettant d'évacuer l'affect lié à un événement traumatique. Elles ont repris le terme même de « catharsis ».

Or ce qui nous intéresse dans cette notion de « catharsis », c'est justement cette dimension de la libération spontanée de l'émotion appliquée non pas au spectacle tragique mais à la représentation comique. Et c'est Bertolt Brecht qui a introduit dans le concept cathartique cette nuance de taille. Depuis Aristote, les travaux sur la « catharsis » avaient porté surtout sur son fonctionnement dans la représentation tragique et ses rapports avec la terreur et la pitié. Brecht, lui, prenait soin de rappeler que le rire est également un mécanisme cathartique et qu'il a une fonction « conservatrice » et « hygiénique » au sein de toute société. Par la désublimation et la désacralisation qu'il opère, il aide l'homme à se purifier et à se détacher par la distanciation critique de son tragique existentiel. De ce point de vue, la conception particulière du comique, accordé au tragique chez Marguerite Duras, est proche de celle développée par Brecht. À l'image du dramaturge allemand, Duras accorde au rire une grande importance et fait de lui un antidote contre le tragique.

Dans les œuvres durassiennes, la « catharsis comique » apparaît comme un moyen qui achemine les personnages vers une sorte de remise en question de tout leur être, après les avoir lavés, par le biais du rire, de leurs tensions et maux. Dès lors, le comique semble être un rempart contre le tragique, purgation non seulement de leurs passions, mais aussi de leurs craintes et de leurs douleurs. Tel est le sens qu'il faut attribuer au « rire extasié (éclaté) »¹⁶⁶ du Japonais qui inaugure le film *Hiroshima mon amour* (1960). Duras a écrit le scénario et les dialogues de ce film réalisé par Alain Resnais. Refusant de faire un documentaire sur les effets de la bombe atomique, le cinéaste s'est adressé à Duras. Elle a écrit le scénario, publié aux Éditions Gallimard avec ses annexes (le synopsis, l'Avant-propos et les appendices) en 1960, et il a fait la mise en scène et le montage. Le film met face à face une Française (Elle), actrice venue tourner un film à Hiroshima sur la paix et un Japonais (Lui), architecte, qui vivent une brève mais intense liaison amoureuse. Leurs dialogues se déroulent d'abord dans une chambre d'hôtel, place de la Paix. Puis, dans un café et ses alentours. Ensuite, dans une salle d'attente de la gare, dans une boîte de nuit et enfin, de nouveau dans la chambre d'hôtel pour leur dernière rencontre. Tout le film est fondé sur le refus de la linéarité au profit des ruptures et des structures contrapuntiques si manifestes à travers la

¹⁶⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 36.

juxtaposition, déroutante et jugée scandaleuse par certains critiques, des deux termes du titre « Hiroshima mon amour ». Cette juxtaposition ambivalente se trouve également prolongée dans le rire qui inaugure le film. Ce rire a dérouté plusieurs spectateurs surpris par son inscription dans un film sur l'horreur atomique. Ils s'interrogeaient sur son opportunité : quelle signification lui conférer ? Quelle finalité lui attribuer ? S'opposant au ton récitatif qui hante les premières minutes du film, ce rire doit s'interpréter, à notre sens, comme un langage particulier. Il vient souligner l'élan vital qui anime l'être humain, élan que les épreuves les plus traumatisantes, en l'occurrence l'explosion de la bombe atomique, ne parviennent pas à tuer. Le rire du Japonais sonne, ici, comme celui d'un survivant de tous les désastres. Grâce au rire, sorte de volte-face mystérieuse, l'acteur nous porte à croire que malgré les images des corps déchiquetés, malgré l'horreur absolue de la destruction et de la mort, la vie est là incarnée par le rire. Il s'agit d'un rire lancé vers le ciel comme la manifestation d'une certitude humaine en la fugacité des épreuves et l'émanation d'une révolte supérieure de l'homme. Il a une résonance singulière dans le film car il apparaît comme le symbole de l'espoir. Et l'on comprend aisément sa valeur et son importance lorsque plus tard, dans le film, nous constaterons que sur les lieux mêmes du sacrilège, la vie a triomphalement repris le dessus significativement représentée à travers les fleurs repoussant au milieu des cendres comme le montre cette réplique : « ELLE : ...du quinzième jour aussi. Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles-d'un-jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs ».¹⁶⁷ Bernard Pingaud, dans son article intitulé « *Hiroshima mon amour, la mémoire et l'oubli* », corrobore notre analyse en évoquant la forte dimension curative du film¹⁶⁸. Dimension que nous attribuons certes, comme lui, à l'oubli, mais surtout et aussi au rire qui ponctue les premiers instants du film. Il est évident que le rire, dans *Hiroshima mon amour*, sert de contrepoint aux forces tragiques qui parcourent l'ensemble de l'œuvre. Il en est de même dans *Abahn Sabana David* (1970), texte témoignant d'un univers barbare et d'une horreur impossible à concevoir, aux relents concentrationnaires.

Abahn Sabana David est un récit écrit dans la mouvance des événements de mai 1968. Stéphane Bouquet, journaliste à *Libération*, écrivait encore en juillet 2000 à propos

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁸ Bernard Pingaud, « *Hiroshima mon amour, la mémoire et l'oubli* », dans *Inventaire*, Ed. Gallimard, 1965, p. 180-181.

de ce livre : « *Abahn Sabana David* est une fable obscure et nocturne, publiée en 1970, où Marguerite Duras fait le point sur ses croyances politiques ». ¹⁶⁹ En effet, au-delà des allusions à des événements contemporains comme la Révolution de mai 1968 ou l'intervention militaire des Russes en Tchécoslovaquie, ce texte témoigne, dans une tendance évidente au syncrétisme et à la condensation mythique, de l'Holocauste commis lors de la Seconde Guerre Mondiale. À propos de Sabana, David précise qu'elle est originaire de « la Judée allemande, de la ville d'Auschstaadt », ¹⁷⁰ par un renvoi transparent à l'un des plus abominables camp de concentration du III^e Reich. L'action du livre se déroule, pendant la nuit, dans un endroit indéterminé probablement dans un pays de l'Europe de l'Est tout près d'une ville nommée Stadt. À l'intérieur d'une maison isolée et entourée d'un parc sombre, un Juif appelé Abahn reçoit la visite d'une femme, Sabana, et d'un jeune homme, David, venus pour le tuer, au lever du jour, sur ordre du chef de leur parti nommé Gringo. Commence alors une longue attente scandée par les cris des chiens du Juif. Tandis que David, maçon de son métier, s'endort, Sabana entame une conversation avec son prisonnier. Peu de temps après, survient un autre Abahn, vraisemblablement un double du premier personnage. Duras lui attribue désormais le nom de « Abhan » et désigne le premier personnage par la nomination « le Juif ». Tout au long de la nuit, le dialogue s'instaure d'abord entre Sabana, Abahn et le Juif rejoints, ensuite, par David.

Ce qui nous intéresse dans cette histoire particulièrement tragique, c'est que la lutte contre les forces obscures du Mal se fait essentiellement à travers le rire. Ce phénomène surgit dans *Abahn Sabana David* comme agent à part entière de l'action, plutôt que comme élément psychique ou comme entité décorative, présentant un sens cathartique et thérapeutique indéniable. On constate en réalité que face à Sabana et à David qui veulent le tuer, le Juif décrit par l'écrivain comme étant un « homme grand et maigre aux tempes grises » ¹⁷¹ ne manifeste aucune volonté de résistance ou de fuite. L'individu possède en effet une autre force beaucoup plus dangereuse et efficace, la force du rire.

Le Juif a d'abord été aux côtés de Gringo mais il a définitivement rompu avec le parti de ce dernier et a quitté la ville. Quelques années plus tard, il y revient et passe l'essentiel de son temps sur les chantiers à dialoguer avec les travailleurs et à rapporter

¹⁶⁹ Stéphane Bouquet, *Journal Libération*, 21 juillet 2000.

¹⁷⁰ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, Ed. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1970, p. 80.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

leurs conditions de vie dans un livre. C'est dans ces circonstances qu'il a rencontré David, le maçon travaillant sous les ordres de Gringo. Ce dernier, se sentant menacé par le retour du Juif, a convaincu David de porter de faux témoignages contre lui (collaboration avec « des grandes puissances étrangères », haute trahison du pays) et de le tuer. L'ouvrier accepte « pour avoir les chiens du Juif »¹⁷² car il est fasciné par les chiens et la chasse. Face aux deux envoyés spéciaux de Gringo, le Juif oppose, contre toute attente, la force insolente de son rire ainsi qu'en témoigne cet extrait :

– Tu m'as réveillé, tu as dit : Le juif parle.

Il montre le juif, il dit :

– Il rit.

Le juif a les yeux fermés. On ne voit rien de son visage.

– Il parlait, dit Sabana. [...] Ça le fait rire.

David reste figé. Il montre le juif encore. Il dit encore :

– Il rit.

– À quelques heures de la mort, ça fait rire, dit Sabana.

Ils regardent le juif : il a les yeux sur le parc noir, [...]

– Il rit. Je le vois rire, dit David.¹⁷³

Ce court passage permet de constater l'incrédulité des deux émissaires de Gringo face au rire du Juif. La reprise anaphorique de la phrase « il rit » est employée ici pour traduire leur incompréhension. Par la répétition de cette phrase, ils essaient de s'imprégner de cette réalité contradictoire et d'admettre, en la prononçant, cette aberration, pour eux, qui consiste à rire juste avant de mourir. Ils sont loin de comprendre, à ce stade là de l'œuvre, la signification et la force subversive de ce rire. Pour le Juif, seul le rire lui permet de transcender sa souffrance et surmonter, un tant soit peu, la résignation.

En regardant le Juif rire, David « découvre la force » et constate que « sa force est entière. Sa force est encore considérable ».¹⁷⁴ Le rire est, dans cette œuvre durassienne, un signe de liberté lancé à la figure de ceux qui l'écrasent. C'est un antidote à la souffrance, c'est une révolte suprême du Juif pour faire sauter les barreaux de la prison que lui imposent ses deux tortionnaires. D'après Marc Chapiro, le rire engendrant une

¹⁷² *Ibid.*, p. 50, 57.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

sorte d'explosion du réel, suscite chez l'être humain une sensation d'indépendance, de liberté et d'affranchissement des aliénations et des contraintes extérieures. Cette « sensation d'irréalité universelle » entraîne, de façon magique, la disparition de tout sentiment de servitude et occulte les menaces et les risques que contient la situation. Débarrassé de la réalité, l'être profond peut exister sans entrave, « revenir à la surface ». ¹⁷⁵ Ainsi, le rire a pour fonction d'atténuer les aspects rudement matériels et d'aboutir, d'une certaine manière, à un processus de « néantisation ». ¹⁷⁶ Tout, dans l'attitude du Juif, porte à croire qu'en se laissant aller au rire, il réussit à considérer les événements dont il est témoin à la manière de celui qui suit, de loin, l'évolution d'un acteur sur scène. Il est alors devenu spectateur et se montre capable de distanciation. Transformée en spectacle, toute sa situation perd de sa cruauté. La mort étant l'issue finale, l'extériorisation du rire, de cet élan vital, se fera ici moyen favorisé parmi tant d'autres, sur le plan de l'expression comique, par la dédramatisation de la situation. Le sentiment d'irréalité provoqué fait du rire le déclencheur des forces instinctives du Juif et le seconde dans sa volonté d'écarter le spectre de la mort. Dans ces conditions, l'événement du Rire se présente comme la condition fondamentale à la survie du personnage, la seule lui permettant d'oublier victorieusement les douleurs qui ne cessent de le ronger. Il apparaît ainsi comme une véritable « catharsis » et une réelle hygiène mentale, grâce à laquelle l'homme cherche à avoir raison de son sort.

Au fur et à mesure que le récit progresse, on note que le Juif communiquera cette force singulière du rire à Sabana et à David. Ces derniers vont suivre son credo : « – Il disait : Soyez joyeux envers et contre tout », et leur rapprochement avec lui sera signifié à travers leurs rires mêlés : « Les uns après les autres, ils rient avec le Juif ». ¹⁷⁷ Sabana et David vont progressivement prendre leurs distances avec la hiérarchie rigide, le terrorisme idéologique et politique du parti et vont se détacher définitivement de l'emprise de Gringo. ¹⁷⁸ L'évolution se manifeste d'abord chez Sabana qui s'oppose assez

¹⁷⁵ Marc Chapiro, *L'illusion comique*, Ed. PUF, Paris, 1940, p. 140, 2.

¹⁷⁶ David Victoroff, *Le Rire et le risible*, Ed. PUF, Paris, 1953, p. 165.

¹⁷⁷ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, *op. cit.*, p. 25, 99.

¹⁷⁸ Il est évident que *Abahn Sabana David* a une portée politique incontestable. Rédigé immédiatement après mai 68 et dédié à Robert Antelme et Maurice Blanchot qui étaient sans cesse aux côtés de Duras durant cette révolution, le livre fait allusion aux polémiques politiques de l'époque : à la traditionnelle opposition entre conservatisme et progressisme, entre gauche et droite, s'ajoute une autre opposition tout aussi radicale entre les partis constitués et les mouvements révolutionnaires émergents. Pour ceux-ci, les partis et syndicats fondés sur des systèmes rigides, prônent une seule vérité et écrasent l'individu sous le poids du totalitarisme sans réussir à le libérer de l'exploitation. Le parti de Gringo incarne dans l'œuvre les

vite à David et rejoint le Juif, se rangeant nettement de son côté et voulant partager son destin : « Quoi qu'il arrive, maintenant, je resterai avec les Juifs ». ¹⁷⁹ David aussi, à son tour, et en dépit de sa réticence manifeste à travers sa constante envie de dormir, semble ébranlé dans ses convictions et découvre, grâce au dialogue maïeutique avec le Juif, la vérité. L'évolution de ce personnage se fera grâce au rire, qui le mènera, d'abord, à la compréhension et puis à l'action. Sous les encouragements de Sabana, David va suivre le même chemin. Il va toucher son arme puis « l'ayant trouvée, il la lâche comme le feu », après, il « voudrait que le sommeil revienne », mais il résiste : « – Ne dort pas, dit Sabana » et il répondra « – Non ». ¹⁸⁰ C'est alors qu'une « sorte de sourire éclaire ses yeux ». Cependant, il hésite encore, hésitation traduite par la répétition des mêmes gestes : il « cherche son arme. [...] Ses mains tremblent. Il sourit à Sabana d'un sourire aveugle ». La juxtaposition des deux termes « sourire » et « aveugle » suggère que la compréhension par le corps devance la compréhension par l'intellect. Son choix est pris et on apprend qu'une « joie éclate dans son corps, dans ses yeux ». ¹⁸¹ À l'arrivée de l'aube, lorsque Gringo l'appelle et lui demande s'il a accompli sa mission il osera lui résister grâce au rire :

Un mouvement désordonné secoue le corps de David. Son visage grimace en silence :
David rit. [...]

D'abord timide, englué de larmes encore, le rire commence à sortir du corps, du ciment de David. Les chiens crient. Le rire sort du corps de David dans des hoquets. [...]

– David !

Le rire de David prend une forme reconnaissable. Il ne l'étouffe plus. Tout le corps de David rit.

Dans la pénombre, un autre rire commence à se faire entendre ; Abhan rit. Les rires de David et d'Abahn traversent les portes de la maison du juif.

– David, reviens !

Les rires de David et d'Abahn mêlés traversent les murs, roulent dans la nuit de Stadt, se répandent sur la plaine des morts.

– David. [...]

organisations figées en machines du pouvoir, tandis que Abahn le Juif symbolise les idées réellement révolutionnaires. Il est décrit comme « un communiste qui croit que le communisme est impossible » (p. 74.) Il traduit sûrement la position de Duras elle-même, qui a quitté le Parti Communiste pour « désaccord profond avec la ligne politique du Parti » et qui se définira toujours malgré tout comme « communiste », mais en dehors des formations politiques classiques.

¹⁷⁹ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 82-83-84.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 88-89-90.

La voix est bien celle de Gringo.

– Je vais parler au nom de notre grand Parti. Je ferai mon devoir.

Le rire repart, fou, il est irrépressible, enfantin, il se mêle aux hurlements des chiens, il frappe le discours, l'ordre, le sens, de sa lumière. [...]

– Je vais ouvrir la porte, dit David en riant. [...]

– Il est parti, dit David. [...]

Abahn et David vont vers la table, dans la pénombre, ils tombent sur des chaises, restent ainsi, tombés, le rire [...] collés à leurs visages.¹⁸²

Nous avons tenu à transcrire ce passage en entier, malgré sa longueur, car il démontre que, dans la lutte suprême qui oppose David à Gringo, l'unique, le plus efficace des moyens de communication, ce n'est plus la parole, ni le regard, c'est le rire. Celui-ci s'affirme progressivement. La gradation est clairement signifiée dans ce passage : du terme « grimace » on passe à celui de rire « timide, englué dans les larmes encore » puis à un autre degré d'intensité et à une nature plus franche et libératrice exprimés à travers les adjectifs qualificatifs « fou », « irrésistible » et « enfantin ».

Arme suprême, le rire, dans *Abahn Sabana David*, chasse la crainte et la soumission. Il est à mettre sur le même niveau que le dialogue. Jaillissant du tragique même et du Mal absolu, il est un réflexe de défense qui permet aux personnages durassiens de mieux les supporter.

Toutefois, le rire, chez Marguerite Duras, est constamment guetté par le tragique. La douleur et le malheur qu'il élude ou nargue dans sa brève victoire resurgissent rapidement. Fait de distance et de décalage, il s'oppose vaillamment au tragique. Or, paradoxalement, au moment où il le contrebalance, il ne fait que le renforcer. En réalité, c'est à travers ce rire, qui tente de le désamorcer, que le tragique refait surface, encore plus puissant et plus destructeur que jamais. Désormais, le rire se dissout entièrement dans l'œuvre tragique de Duras. La tonalité tragique se répand sur lui et l'imprègne à tel point que les entités contraires qu'il introduit et qui lui sont propres sont modifiées à leur tour et finissent par s'accorder au tragique et par le renforcer.

¹⁸² *Ibid.*, p. 112-113-114-115.

2 – Le comique : une mise valeur du tragique

Au contact du tragique, le comique subit une transformation en profondeur dans l'œuvre de Duras. Il perd son aspect spontané et neutre, se détache de sa racine traditionnelle et a pour matrice le tragique. Le rire qu'il engendre est lui aussi transformé dans la mesure où il escorte le malheur. C'est un rire qui s'est laissé délester, en dépit de sa résistance, de son caractère drôle et insouciant et qui désormais sert à accentuer le tragique et à le mettre en valeur. C'est justement le cas dans *La douleur* (1985), où le rire des personnages ne neutralise pas le tragique. Au contraire, il semble préparer ce dernier et le relayer dans une alternance qui se transforme assez souvent en une fusion étrange.

Sous le titre de *La douleur*, Marguerite Duras publie son journal écrit pendant la Seconde Guerre Mondiale, qui porte d'ailleurs le même titre que le volume, et une série de nouvelles. Dans l'avant-propos, la romancière souligne qu'elle avait complètement oublié ce texte dans les armoires de sa maison de Neauphle-le-Château : « Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit. [...] Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis ». ¹⁸³ Dans son journal, Duras raconte le retour de son mari Robert Antelme, qui apparaît sous le pseudonyme de Robert L., résistant arrêté et déporté à Dachau le 1^{er} juin 1944. Elle relate également la lutte contre la mort qui se poursuit après son retour à cause de son épuisement physique absolu. Robert L. était l'ombre de lui-même et son corps était extrêmement affaibli à tel point que ses amis François Morland (le nom de guerre de François Mitterrand) et Rodin qui étaient en mission à Dachau, ne l'avaient pas reconnu :

François Morland et Rodin avaient fait partie d'une mission organisée par le père Riquet, ils étaient allés à Dachau et c'est là qu'ils avaient trouvé Robert L. Ils avaient pénétré dans la partie interdite du camp où on entreposait les morts et les cas désespérés. Et c'est là qu'un de ceux-ci avait clairement prononcé un prénom : "François." François, et puis les yeux s'étaient refermés. Rodin et Morland avaient mis une heure avant de reconnaître Robert L. C'était Rodin qui finalement l'avait reconnu à cause de sa denture. Ils l'avaient enroulé dans un drap comme on fait pour les morts, et ils l'avaient sorti de la partie interdite du camp, ils l'avaient déposé le long d'un baraquement dans la partie du camp où

¹⁸³ Marguerite Duras, *La Douleur*, op. cit., p. 10.

se trouvaient les survivants. Il n'y avait pas de soldats américains dans le camp, c'était pour ça qu'ils avaient pu le faire, ils étaient tous au poste de garde, épouvantés par le typhus.¹⁸⁴

La narratrice insiste, dans cet exemple, sur la faiblesse physique du rescapé. La déchéance de son corps le rend méconnaissable. Duras établit, d'ailleurs, une similitude entre cette enveloppe humaine moribonde et les corps gisants des morts. Cette similitude est accentuée et confirmée par la comparaison « comme on fait pour les morts » qui traduit son incapacité à se déplacer et à tenir debout tout seul.

Duras elle-même était incapable de reconnaître Robert L. au moment des retrouvailles : « les bruits s'éteignent et je le vois. Immense. Devant moi. Je ne le reconnais pas », écrit-elle. Si elle arrive à le faire, c'est uniquement grâce à son sourire :

Il me regarde. Il sourit. Il se laisse regarder. Une fatigue surnaturelle se montre dans son sourire, celle d'être arrivé à vivre jusqu'à ce moment-ci. C'est à ce sourire que tout à coup je le reconnais, mais de très loin, comme si je le voyais au fond d'un tunnel. C'est un sourire de confusion. Il s'excuse d'en être là, réduit à ce déchet. Et puis le sourire s'évanouit.¹⁸⁵

Le champ lexical du « rire » est assez étroit, chez Duras, et l'éventail des synonymes plutôt restreint, les mots se répétant le plus fréquemment dans ses textes étant le « rire » et le « sourire ». Et c'est à ce dernier terme que nous avons affaire dans cet extrait. Or, le sourire ne traduit aucune gaieté. À l'inverse, il s'apparente plus à une grimace, dont le peu de joie qu'elle recèle encore se trouve teinté d'angoisse et de culpabilité. Culpabilité d'imposer l'image intolérable de son corps mourant devenu « déchet » à ses proches. Culpabilité aussi de s'en être sorti alors que des millions d'autres déportés sont morts dans les camps de concentrations allemands. Le sourire de Robert L. ouvre sur la mort, donne à réfléchir. Il exprime l'horreur absolue, la « fatigue surnaturelle » car ce qu'il a enduré dans le camp dépasse l'imagination et nécessite des forces surhumaines pour survivre. Son sourire semble être le masque du malheur incommensurable. Il a un goût amer à faire pleurer son entourage.

Dans un autre passage de son journal, la narratrice souligne l'intensité de ce rire exprimant le tragique :

Tout à coup débouchent du couloir d'entrée deux scouts qui portent un homme. L'homme les tient enlacés par le cou. Les scouts le portent, les bras en croix sous les cuisses. L'homme est habillé en civil, il est rasé, il a l'air de beaucoup souffrir. Il est d'une étrange couleur. Il doit pleurer. On ne peut pas dire qu'il est maigre, c'est autre chose, il reste très peu de lui-même, si peu qu'on doute qu'il soit en vie. Pourtant non, il vit encore, son

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

visage se convulse dans une grimace effrayante, il vit. Il ne regarde rien, ni le ministre, ni la salle d'honneur, ni les drapeaux, rien. Sa grimace [...] il rit.¹⁸⁶

Le rire, ici, provient de la douleur et dévoile le tragique qui le travaille. Il vient clore une série de termes et d'expressions relatifs à l'isotopie de la souffrance et de la mort : « souffrir », « étrange couleur », « pleurer », « il reste très peu de lui-même », « on doute qu'il soit en vie ». Mis dans un tel contexte, le rire ne peut avoir aucune signification jubilatoire. Il est oppressant et prend l'allure d'une « grimace effrayante » dont la cause ne saurait être trouvée dans l'amusement.

Le rire se transforme, chez Marguerite Duras, en un motif tragique. Accordé avec le malheur, donc dévié de son sens habituel et placé dans un cadre différent, il revêt un aspect étrange et inquiétant. Ce rire se situe dans une zone où le tragique se confond tout naturellement avec le comique (au sens moderne du terme, c'est-à-dire qui fait rire, mais d'un rire désespéré et absurde). Dans un univers ravagé par la bombe atomique, détruit par la folie humaine où « l'attentat contre l'espèce est l'œuvre de l'espèce »,¹⁸⁷ force est de constater que la modalité la plus adaptée et la plus efficace pour représenter les angoisses d'une humanité déchue et d'un monde absurde, est, peut-être, celle qui instaure des rapports subtils entre le tragique et le comique. Mais, il s'agit d'un comique dévié de sa conception traditionnelle puisqu'il est employé par Duras pour révéler le tragique de la condition humaine et son caractère profondément absurde.

C- Le comique comme « intuition de l'absurde »

Chez Marguerite Duras, le comique perd son aspect neutre et insouciant et semble doué d'une nouvelle vocation : l'expression du tragique. Il serait vain ou faux d'affirmer que le comique rejoint totalement le tragique. Ces deux notions ne peuvent être réduites complètement l'une à l'autre à cause de plusieurs différences qui les séparent et qui dressent, *a priori*, des barrières infranchissables entre elles. En réalité, certains personnages durassiens ne sont plus des individus à part entière. Chez eux, le

¹⁸⁶ Marguerite Duras, *La Douleur*, op. cit., p. 28.

¹⁸⁷ Dionys Mascolo, *Autour d'un Effort de Mémoire. Sur Une Lettre de Robert Antelme*, Ed. Maurice Nadeau, 1987, p. 63.

vivant a été étouffé par le mécanique. Il semble dès lors difficile, voire impossible d'éprouver à leur égard la moindre sympathie. Il se crée entre eux et le lecteur une distance que seule la réflexion purement intellectuelle semble pouvoir combler. La catharsis, au sens classique du terme, qui est la condition indispensable au tragique selon plusieurs critiques ne peut donc plus s'accomplir. Rappelons, à cet égard, les propos de Henri Bergson à ce sujet : « L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a plus de grand ennemi que l'émotion. [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure ».¹⁸⁸ Ce comique dont parle Bergson paraît donc bannir toute interprétation tragique.

Pourtant, chez Marguerite Duras, le comique ne peut qu'apporter une révélation d'ordre tragique, mais c'est un nouveau tragique. Il s'agit d'un tragique particulier que nous pourrions qualifier d'absurde. La mécanisation outrée du monde durassien, le rapprochement entre le rire et le tragique fait basculer le comique dans l'angoisse la plus terrifiante : les créatures durassiennes pressentent que la vie est menacée et elles ne peuvent rien faire. Le comique renforce alors le tragique contre lequel elles tentent vainement de lutter, mais qui ressort toujours vainqueur et finit par anéantir toute humanité en elles. Il n'est plus question alors de compatir pour des protagonistes qui nous demeurent étrangers mais de se demander pourquoi ce sentiment garant de leur humanité a disparu. Le personnage, au lieu de pouvoir partager sa joie avec les autres (puisque le rire est un phénomène de socialisation), se retrouve isolé au milieu de ses angoisses et de ses interrogations. Dans l'univers durassien, le comique est « effrayant, le comique est tragique »¹⁸⁹ selon la fameuse formule de Ionesco. C'est un comique étrange dans la mesure où il met en scène un monde incohérent et des êtres tournant en rond et dépassés par l'absurdité qui les entoure.

Dans ces conditions, doit-on encore parler de tragique ? Peut-on qualifier de tragique une œuvre où il n'y a plus ni catharsis, ni lois objectives ? Nous aurons tendance à répondre par l'affirmative, à la suite de Jean-Marie Domenach, car le nouveau tragique revient du côté du comique. Quoi qu'il en soit, ce dernier sert avant tout à exprimer le désespoir et la détresse de l'être humain. L'emploi ou non du terme tragique relève seulement d'un problème de terminologie. Contentons nous de dire que, chez Duras, le

¹⁸⁸ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 17.

¹⁸⁹ Eugène Ionesco, *Entre la vie et la mort. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Ed. Pierre Belfond, coll. « Entretiens », p. 1977, p. 51.

rapport complexe du tragique et du comique au sein d'une conception absurde de la vie a abouti à un nouveau tragique, qui n'a plus rien à voir avec le précédent.

Il est légitime, néanmoins, de s'interroger sur les raisons qui poussent Duras et tant d'autres écrivains tels que Beckett, Ionesco ou Adamov à utiliser la forme comique plutôt que la forme tragique pour exprimer justement ce nouveau tragique. Nous pensons que l'usage du comique en place et lieu du tragique, chez Duras et ses contemporains, répond peut-être à une volonté de montrer l'univers sous son véritable jour, celui de l'absurde. Le comique est la face opposée du tragique : aux règles préétablies et transcendantes il substitue l'absence de règles. C'est précisément en cela qu'il fait preuve d'une efficacité plus redoutable que celle du tragique, précipitant le personnage, et les lecteurs avec lui, vers un désespoir sans fond. La déclaration de Ionesco, que nous pouvons appliquer à l'œuvre de Duras, corrobore notre analyse : « Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique ».¹⁹⁰ Choisir le comique, c'est, pour Marguerite Duras, admettre qu'il n'y a pas d'explication ni de justification à la douleur et qu'il n'y a pas de Dieu qui viendrait infliger une épreuve de laquelle le protagoniste sortirait glorifié et purifié. Le sacrifice semble vain et absurde. D'après Richard N. Coe, une telle attitude est éminemment « plus tragique que se créer, par le martyr, l'illusion d'une signification. Ainsi [le comique] qui reste objecti[f] comporte une lucidité sans limite qui est également liberté ».¹⁹¹ On constate, ainsi, que derrière le comique et derrière le contraste même du comique et du tragique, se cache le l'absurde qui est au cœur de l'œuvre de Marguerite Duras. C'est alors que nous nous trouvons face à la véritable opposition des textes durassiens, au-delà de la contradiction du tragique et du comique : celle du tragique et de l'absurde. En effet, si le tragique repose sur la toute puissance d'une transcendance, l'absurde, lui, en exclut la possibilité même. Comment dès lors concilier la revendication d'une signification supérieure, même incompréhensible pour le commun des mortels et le règne total du non-sens ? Le tragique et le comique se transforment au contact de l'absurde. Mais on constate vite que le contraste ne sera résorbé que grâce à un autre contraste et ce sera celui d'un nouveau tragique qui continue à exister non seulement malgré, mais du fait même de l'absurde.

¹⁹⁰ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 61.

¹⁹¹ Richard N. Coe, « La farce tragique », dans *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 42, février 1963, p. 30.

Il serait intéressant, sur la base des précédentes remarques, d'entamer maintenant l'analyse du comique envisagé comme « une intuition de l'absurde ».¹⁹² Nous verrons que la substance particulière de ce comique engendre un rire spécifique : le rire tragique. La disparition totale du rire gratuit et ludique nous conduira naturellement vers l'ironie et le rire sans fondement qui renvoie à une réalité absurde.

1 – Le rire tragique

Confrontés à l'absurde, le tragique et le comique subissent un profond changement. En effet, on observe la perte presque totale du sens comique et la disparition du rire jubilatoire. Cette modification du comique peut aller jusqu'à la dissociation totale entre lui et le rire. Celui-ci s'insère dans une trame tragique pour en accentuer le caractère intrinsèque. Il peut être qualifié de rire tragique. En réalité, on peut relever dans différents domaines – outre celui de la littérature – notamment dans les domaines artistiques comme les sculptures du Moyen Âge ou les peintures de la Renaissance¹⁹³ toute une gamme de rires dont la motivation ne saurait être dans la gaieté habituellement génératrice d'un rire franc et drôle.¹⁹⁴ Ces rires particuliers font passer d'une catégorie à l'autre et instaurent entre ces extrêmes du tragique et du comique une série de nuances aux limites imperceptibles. Il en est ainsi dans l'œuvre de Marguerite Duras où le rire est intimement lié au tragique. Par exemple, dans *Dix heures et demie du soir en été*, on note l'emploi assez curieux du verbe « rigoler » :

Où est Maria ? Maria a-t-elle bu jusqu'à mourir ? La facilité royale qu'a Maria à boire et à mourir l'a-t-elle conduite dans les blés, loin, rigolante, à l'instar de Rodrigo Paestra ? [...]

¹⁹² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 61.

¹⁹³ On peut penser par exemple aux sculptures du Moyen Âge. Évoquons la profusion des diables et des gargouilles grimaçantes. On peut également citer certaines peintures de la Renaissance comme le *Christ aux outrages* de Mathis Grünewald. Dans ce tableau, le soldat qui frappe le prisonnier ligoté paraît esquisser un sourire de satisfaction tandis que son comparse, à demi tourné, offre, semble-t-il, le net profil du ricanement. Lui aussi participe au martyre en maniant la corde de flagellation et en serrant, de l'autre main, les liens du prisonnier ; mais il a cessé d'agir et observe pour mieux se réjouir.

¹⁹⁴ Voir à ce sujet aussi les tableaux de Hiéronymus Bosch (dit Jérôme Bosch) où il traite le thème de la persécution. Sur des toiles comme le *Christ raillé* ou *L'Ecce homo* nous pouvons voir parmi la foule grouillante des acteurs et des spectateurs du drame des visages hilares et des bouches largement fendues. Leurs rires ne semblent traduire ni amusement ni vertu comique.

Morte dans les blés, Maria ? Avec sur le visage, un rire arrêté dans sa course, la rigolade au plus fort d'elle-même ? Rigolade solitaire de Maria dans le blé.¹⁹⁵

Ce passage se structure autour du verbe « rigoler » et de son dérivé « rigolade ». L'usage de ces deux termes familiers surprend le lecteur d'une part, parce que les deux mots détonent dans un récit de style soutenu et d'autre part, parce la narratrice établit entre eux et le sème de la mort une équivalence totale. Contrairement à la théorie de Bergson selon laquelle le rire est un phénomène de socialisation qui a toujours besoin d'un écho, le rire de cette héroïne durassienne est un phénomène solitaire. Il indique la fin de l'espoir et la perte des illusions comme l'indique le dénouement du récit. En outre, l'écrivain opère, à travers l'emploi de la comparaison, un lien entre le personnage de Maria et celui de l'assassin Rodrigo Paestra. Tout comme le sourire du criminel qui s'est suicidé dans les champs de blé, le rire tragique de Maria tisse entre les deux protagonistes une sorte de parenté dans le malheur et une solidarité face à la trahison de l'être aimé. En effet, Rodrigo Paestra a été trompé par sa compagne qui avait un amant, et Maria par son mari, tombé amoureux de sa meilleure amie.

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le rire de Lola jaillit entre ses larmes et traduit à la fois la douleur et le soulagement : « Lol passe la tête à chaque issue et rit [...] Elle rit parce qu'elle cherche quelque chose qu'elle croyait trouver ici, qu'elle devrait donc trouver, et qu'elle ne trouve pas. Elle vient, revient, soulève un rideau, passe le nez, dit que ce n'est pas ça, qu'il n'y a pas à dire, ce n'est pas ça. [...] à chaque retombée d'un rideau, elle me regarde et elle rit ». ¹⁹⁶ Chez la jeune femme, ce rire tragique vient couronner le parcours long et ardu vers l'épisode du bal que son entourage veut l'empêcher de revivre de crainte qu'elle ne replonge alors dans la folie. Par le biais de ce rire Lol V. Stein, qui est retournée en compagnie de Jacques Hold à T. Beach, exprime non seulement la satisfaction d'avoir pu revenir sur la scène du bal, la scène de son propre ravissement, mais aussi la souffrance engendrée par l'incapacité de revivre totalement le passé et changer rétrospectivement le cours des événements.

De même, Marguerite Duras souligne à plusieurs reprises, dans *Le Vice-Consul*, le caractère étrange du rire qui secoue Jean-Marc de H. Son rire, écrit Duras, est « comme dans un film doublé, faux, faux ». ¹⁹⁷ Si le rire du vice-consul sonne faux aux oreilles des autres Européens vivant aux Indes, s'il manque complètement de naturel et

¹⁹⁵ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 142.

¹⁹⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 179.

¹⁹⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 113.

donne la sensation d'être déguisé, c'est peut-être pour mieux mettre en évidence la fausseté, la misère affective et le malaise tant physique et psychologique des colons blancs vivant enfermés derrière leur grilles à Calcutta.

Par ailleurs, le vice-consul, lors d'une conversation avec une Espagnole rencontrée à la réception de l'Ambassade française, évoque la lèpre en riant. Il affirme qu'il n'a jamais eu peur de cette maladie : « – Mais je n'ai pas peur de la lèpre, dit-il en riant ». Le rire du personnage se situe, sur un mode délibéré, dans le prolongement direct du geste meurtrier qu'il a eu face aux lépreux indiens. Il est l'incarnation du refus métaphysique de la réalité. Le vice-consul fait partie de la race de ceux qui « ne s'habituent jamais »¹⁹⁸ non seulement au climat et à la chaleur excessive de l'Inde, mais aussi à la misère et à l'absurdité de la vie humaine. Son rire tragique semble être en effet un rire de révolte contre une société d'où la compassion et l'égalité sont absentes. C'est un rire sombre dont la motivation n'a rien à voir avec la joie.

On voit comment Marguerite Duras dissocie progressivement le rire du comique jubilatoire. Dissociation qui se traduit non par un appauvrissement, mais par un enrichissement du sens du rire. Celui-ci se charge d'une signification de connaissance et d'approfondissement de la destinée humaine. Ainsi, on note, dans les textes durassiens, l'existence d'un autre type de rire, dont parlait Hegel, le rire convulsif du désespoir, le rire crispé et nerveux.¹⁹⁹ Si le philosophe allemand pensait que le comique classique et le rire tragique sont incompatibles, l'œuvre tragique de Marguerite Duras annule cette antinomie, car la substance spécifique du "comique tragique" qui l'engendre est de nature à produire ce rire angoissé et inquiétant qui la caractérise. Par conséquent, si le rire jubilatoire était suscité par des défauts passagers, incarnés dans des individus perfectibles, le rire tragique contemporain, en revanche, est provoqué par les angoisses éternelles avec lesquelles l'absurde, chez Duras, confronte l'être humain pour lui dévoiler sa propre condition. Utilisant ainsi les angoisses fondamentales de l'homme telles que la peur de la mort, la faillite du langage, l'horreur du néant et l'incommunicabilité croissante, l'œuvre tragique de Marguerite Duras stylise le réel de façon que toute l'atmosphère et les personnages suggèrent ce monde dégradé. L'effacement total du comique ludique au profit d'un "comique tragique" a pour corollaire une évolution vers l'ironie.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, trad. Claude Khodoss, Ed. PUF, Paris, 1959, p. 150.

2 - L'ironie du narrateur

Selon Jankélévitch, l'ironie est une « circonvolution du sérieux ».²⁰⁰ Si elle est présente dans l'ensemble des textes durassiens, elle se fait plus sensible lorsque le narrateur est aussi l'un des personnages de son récit. En effet, l'ironie repose sur l'énonciation, elle a souvent une valeur citationnelle et permet de créer des décalages entre ce qui est dit et ce qui est suggéré ou pensé. Ainsi, selon M. P Bange, « l'ironie réside dans la reprise, sous la forme de présupposé, d'assertion et de présupposition de l'interlocuteur ou d'un tiers (caractère citationnel de l'ironie), reprise feinte qui équivaut à un rejet implicite du modèle institué par la citation ».²⁰¹ Par-là même, le narrateur met à distance sa propre narration ou son propre personnage.

Michel Foucault souligne l'importance de l'ironie dans l'ensemble des récits durassiens. D'après lui, il court dans cette œuvre profondément tragique « une perpétuelle ironie, une drôlerie qui sur fond de désespoir fait scintiller les textes, les sourires, les gestes, ça miroite un peu comme une mer ».²⁰² Ainsi, le narrateur du *Marin de Gibraltar* exerce son ironie aussi bien à l'égard de Jacqueline, sa compagne au début du récit, que de lui-même. En effet, la rupture entre les deux amants prend son origine dans la visite du couvent de San Marco : le narrateur y subit une véritable révélation sous l'œil bienveillant de l'Ange de *L'Annonciation*. C'est au cours de cette visite que Jacqueline, irréductible optimiste et infatigable touriste, abreuve le narrateur de conversations sur Giotto : « La goutte d'eau qui fait déborder le vase existe. Même si on ne sait pas quel cheminement incroyablement compliqué, labyrinthique, cette goutte d'eau a fait pour arriver jusque dans le vase et le faire déborder, ce n'est pas une raison pour ne point y croire. Et non seulement y croire mais enfin, je le crois, quelquefois, se laisser déborder. Je me laissait déborder, tandis qu'elle parlait de Giotto ».²⁰³ Le narrateur décrit ici, en jouant ironiquement sur le sens propre et le sens figuré de l'expression « une goutte qui fait déborder le vase », les raisons qui vont le conduire à abandonner l'optimisme, incarné par Jacqueline, et à entamer une errance sur les mers

²⁰⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Ed. Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », Paris, 1964, p. 59.

²⁰¹ P. Bange, « L'ironie. Essai d'analyse pragmatique », dans *Linguistique et sémiologie*, 1976, 2, p. 73.

²⁰² Michel Foucault et Hélène Cixous, « À propos de Marguerite Duras », dans *Cahiers Renaud Barrault*, n°89, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 18.

²⁰³ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, *op. cit.*, p. 39-40.

avec Anna. Dans ce livre, le narrateur ne cesse de montrer qu'il se laisse mener en bateau par Anna, et qu'il mène son lecteur en bateau.

Lorsque le narrateur se fait énonciateur, c'est-à-dire dans les textes écrits à partir des années 80, s'exerce une ironie acerbe à l'encontre de cette instance énonciatrice et narrative. Ainsi, dans *Emily L.*, le récit de l'histoire d'Emily L. et du « Captain » est encadré par un dialogue entre l'instance énonciatrice et son destinataire qui commente cette histoire, tout autant que leur dialogue évoque leur propre relation. Or, à l'intérieur de ce dialogue, est projetée une ironie qui révèle la dureté de la relation, comme si celle-ci ne pouvait se faire que dans l'énoncé de sa déconstruction, ou de son déni. Le dialogue ironique amène les interlocuteurs à leur propre vérité.

En effet, depuis l'Antiquité grecque, l'ironie était utilisée assez fréquemment par les mortels comme Socrate et la "meute des Cyniques". L'ironie de Socrate se manifestait dans la « maïeutique » par laquelle il tentait de faire accoucher son interlocuteur d'une vérité qu'il portait en lui. Le processus s'accomplissait en plusieurs étapes dont l'aporie de l'interlocuteur, sorte de difficulté d'ordre rationnel paraissant sans issue. Cette aporie est, selon la formule de Jankélévitch « le trouble symptomatique engendré par l'ironie ».²⁰⁴ L'aporie cède, ensuite, la place à l'étonnement qui est, en même temps, le seuil et le moteur de toute connaissance. L'ironie socratique avait donc une visée heuristique. D'un point de vue rhétorique, l'ironie, selon Pierre Fontanier, consisterait « à dire par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté ; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois même avec avantage ».²⁰⁵ On peut comprendre ainsi la double essence à la fois rhétorique et philosophique de l'ironie dans l'œuvre durassienne.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras dresse un réquisitoire sans appel contre le colonialisme incarné par les Blancs. Elle évoque, dans ce troisième ouvrage, la lutte de la mère pour sa terre. Cette lutte est dirigée non seulement contre les forces naturelles : l'océan et les vagues, mais aussi contre les colons blancs. Or, le discours anti-colonialiste, qui circule dans l'ensemble du roman, prend la forme de l'ironie. Tel est le cas dans l'évocation des enfants écrasés sur la piste par les voitures des Blancs :

²⁰⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, op. cit., p. 12.

²⁰⁵ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Ed. Flammarion, coll. « Champs 15 champ linguistique », Paris, 1977, p. 145-146.

Les Blancs n'étaient pas satisfaits de cet état des choses. Les enfants gênaient la circulation de leurs automobiles, détérioraient les ponts, désempierraient les routes et créaient même des problèmes de conscience. Il en meurt trop, disaient les Blancs, oui. Mais il en mourra toujours. Il y en a trop. Trop de bouches ouvertes sur leur faim, criantes, réclamantes, avides de tout. C'est ce qui les faisait mourir. Trop de soleil sur la terre. Et trop de fleurs dans les champs, et quoi ? Qu'est-ce qui n'était pas de trop ?²⁰⁶

L'ironie de la voix narratrice fustige, dans ce passage, la conduite intolérable des chasseurs européens. Tout se passe comme si l'écrivain donnait, d'abord, raison à ces Blancs mécontents : l'accumulation des verbes à connotation péjoratives tels que « gênaient », « détérioraient » et « désempierraient » fait des enfants, qui surgissent de partout tel un fléau, des agresseurs qui ne respectent rien et des chasseurs des victimes puisqu'ils ne peuvent pas éviter de les écraser. Cependant, on assiste à un retournement de la situation car la narratrice révèle que ces chasseurs, qui roulent très vite sur cette piste alors qu'ils savent qu'elle est toujours peuplée d'enfants, sont en réalité insensibles et cruels. Leur indifférence est révélée à travers la tournure parodique « créaient même des problèmes de conscience ». L'ironie réside ici dans l'effet de contraste qui existe entre cette déclaration d'apparence toute naturelle et sa signification choquante et indécente. La phrase est significative et suggère, grâce à l'emploi de l'adverbe « même », qu'il arrive, ce n'est pas toujours le cas, que les chasseurs criminels éprouvent quelques remords. Elle porte à croire que la mort de ces enfants est extrêmement banalisée. L'ironie transparaît également à travers les deux questions rhétoriques « Et trop de fleurs dans les champs, et quoi ? » « Qu'est-ce qui n'était pas de trop ? » ; questions oratoires qui jouent sur le registre ironique pour démasquer le cynisme de ces Blancs qui pensent, au fond, qu'en écrasant ces petits, ils rendent un grand service à leurs parents pauvres. Un enfant tué équivaut à une bouche en moins. Pour eux, les gens pauvres ne devraient pas avoir le droit d'enfanter.

Le système colonial dont la présence oppressante et indifférente forme l'arrière-plan du roman apparaît aussi en butte à l'ironie corrosive de Duras dans l'épisode où la romancière décrit la grande ville. Cette description est d'autant plus virulente et efficace qu'elle évite la violence et joue habilement sur l'ironie :

Les quartiers blancs de toutes les villes coloniales du monde étaient toujours, dans ces années-là, d'une impeccable propreté. Il n'y avait pas que les villes. Les blancs aussi étaient très propres. Dès qu'ils arrivaient, ils apprenaient à se baigner tous les jours, comme on fait des petits enfants, et à s'habiller de l'uniforme colonial, du costume blanc, couleur d'immunité et d'innocence [...] la différence première était multipliée, blanc sur blanc, entre eux et les autres, qui se nettoyaient avec la pluie du ciel et les eaux limoneuses des

²⁰⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 332.

fleuves et des rivières. Le blanc est en effet extrêmement salissant. Aussi les blancs se découvraient-ils du jour au lendemain plus blancs que jamais, baignés, neufs, siestant à l'ombre de leurs villas, grands fauves à la robe fragile. [...] Pour marquer la mesure surhumaine de la démarche blanche, les rues et les trottoirs du haut quartier étaient immenses. Un espace orgiaque, inutile était offert aux pas négligents des puissants au repos. [...] Là le soir, ils se retrouvaient entre eux. Seuls les garçons de café étaient encore indigènes, mais déguisés en blancs, ils avaient été mis en smokings [...] on pouvait voir les blancs, suçant pernod, whisky-soda, ou martelperrier, se faire, en harmonie avec le reste, un foie bien colonial. [...] l'éclatante blancheur des costumes, la fraîcheur ruisselante des parterres de fleurs faisaient du haut quartier un bordel magique où la race blanche pouvait se donner, dans une paix sans mélange, le spectacle sacré de sa propre présence.²⁰⁷

La description de la ville est remarquable tant par son ampleur (elle s'étend sur trois pages environ) que par l'intention qui l'inspire. Elle est tissée autour du terme « blanc » et de ses dérivés et s'apparente à une véritable mise à mort du système colonial, grâce à l'ironie. En effet, du regard acerbe que porte Duras sur le colonialisme émerge une ironie qui pénètre tous les procédés d'écriture. L'auteur démontre un certain mécanisme, celui d'une société coloniale reposant sur les règles figées d'un système imbu de lui-même. En outre, les Blancs ont, ici, un comportement narcissique : ils sont aux petits soins pour leur propre personne, ils se regardent vivre avec orgueil et satisfaction. Tout autour d'eux doit dire la richesse, l'oisiveté et le luxe. Marguerite Duras laisse croire que le costume d'une « éclatante blancheur » des européens est un masque derrière lequel, le lecteur devine la noirceur de l'âme de ces êtres. De même, l'écrivain démystifie méthodiquement tous les mythes de suprématie raciale. L'ironie transparait dans l'énumération accumulative truquée des preuves traditionnelles de la supériorité raciale des Blancs comme leur noblesse, leur pureté ou leur propreté, aboutissant, paradoxalement, à des réalités contrastées ou extrêmes telles que l'inutilité, l'artifice ou la fragilité. L'ironie réside dans le paradoxe qui existe entre le luxe affiché, la supériorité revendiquée par la race blanche et son oisiveté, son existence mécanique, voire son manque de vie tout court. Dans ce passage, l'ironie est une arme redoutable et « dit – ou invoque, selon une conception *magique* de l'écriture – la disparition imminente de la caste opprimante, mourant par raréfaction d'être »²⁰⁸ comme l'écrit Liesbeth Korthals Altes.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 167-168-169.

²⁰⁸ Liesbeth Korthals Altes, « L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort. Lecture de quatre œuvres de Marguerite Duras », dans *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXIII, n° 202, avril-juin, 1986, p. 141. C'est l'auteur qui souligne.

La destruction métaphorique du colonisateur par l'ironie se prolonge dans *Un barrage contre le Pacifique* à travers plusieurs autres scènes notamment celle où Joseph se moque de l'agent cadastral venu en « inspection » :

– Vous êtes l'agent cadastral ? demanda Joseph. [...]

Penché sur la balustrade, le menton dans la main, il regardait l'agent cadastral et celui-ci n'avait sans doute jamais été regardé avec une violence aussi sereine.

– Pourquoi vous voulez voir ma mère ? demanda Joseph

– C'est l'époque des inspections, dit gentiment l'agent.

Joseph rit aussi soudainement que si on l'avait chatouillé.

– Inspecter ? Vous venez inspecter ? demanda Joseph. Si vous voulez inspecter, faut pas vous gêner. Merde alors, vous pouvez inspecter tout ce que vous voudrez.

L'agent baissa aussi brusquement la tête que s'il venait de recevoir un coup de matraque. [...]

– Nos barrages ont tenu, dit Joseph. On a une récolte formidable, comme jamais vous n'en avez vu de votre vie. [...]

– Mes barrages sont magnifiques, dit la mère. S'il y a un bon Dieu, c'est lui qui les a fait tenir rien que pour nous donner l'occasion de voir la gueule que vous feriez, vous autres, au cadastre...et vous, vous êtes là, vous êtes venu nous la montrer.

Suzanne et Joseph éclatèrent de rire. C'était un bonheur inexprimable d'entendre la mère parler comme ça. L'agent ne riait pas.²⁰⁹

Dans cet épisode trop long pour être cité en entier, la narratrice réalise un petit chef-d'œuvre d'ironie. En effet, l'agent du cadastre apparaît, au départ, comme un être imbu de lui-même et tout à fait conscient de sa supériorité. Il vient orgueilleusement inspecter la famille. Mais, il sera très vite la cible de l'ironie familiale. La situation se retourne contre celui qui l'a créée et les rôles sont intervertis. L'employé conscient de son statut et de son pouvoir se retrouve, suite à l'attitude agressive de la famille dans une position inférieure : il se tient aux pieds de Joseph qui le menace du haut de la véranda. L'auteur détaille, ici, les effets de l'ironie du clan familial sur l'agent cadastral qui perd toute sa superbe et révèle sa peur et sa lâcheté.

Les rapports de force sont inversés et la famille peut, pour une fois, se venger d'un système corrompu et cupide. L'agent est raillé par Joseph car il est le symbole vivant d'un système bâti sur le malheur des pauvres. Il est venu pour inspecter alors qu'il sait pertinemment qu'il n'a rien à inspecter, que la mère a été sciemment dupée et ruinée par

²⁰⁹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 308-309-310 et 312.

l'administration. Il pousse l'hypocrisie jusqu'à parler, plus loin dans l'œuvre, de « l'intérêt » de la famille. L'ironie du trio familial est utilisée ici pour contrebalancer le tragique de leur situation et pour l'étouffer l'espace de quelques instants. Instants magiques durant lesquels ils maîtrisent leur destinée et savourent la déconvenue du pouvoir oppresseur. Leurs propos ironiques apparaissent comme une attaque directe à la personnalité de l'agent du cadastre, à sa dignité et à son intégrité d'homme. Celui-ci est conscient du changement dangereux de la situation et n'apprécie guère la métamorphose de la mère. À travers le spectacle de l'agent cadastral obligé de lever les yeux en plein soleil pour regarder Joseph, tétanisé par la peur et suffoquant dans son uniforme, c'est toute l'institution coloniale qui se trouve rabaissée. La critique politique et sociale se fait à travers le voile de l'ironie. Toute l'insolence et la révolte de la famille sont contenues dans les propos acerbes de ses membres ainsi que dans les coups de chevrotine tirés en l'air par Joseph pour faire déguerpir le fonctionnaire. L'ironie souligne chez Duras la capacité du groupe familial à se redresser et à résister au tragique qui s'acharne contre lui. Être lucide face à un homme dans l'erreur, surtout si c'est un puissant de ce monde, procure la jouissance d'une dignité et d'une supériorité retrouvées. C'est sans doute ce sentiment de supériorité qui se répercute dans le comportement ironique de la mère et de ses enfants. L'agent cadastral perçoit leur ironie comme un « coup de matraque », comme une « gifle » et éprouve le besoin impérieux « d'arrêter coûte que coûte cette dégringolade inattendue de son autorité ». ²¹⁰ En jouant habilement sur les procédés de l'ironie Marguerite Duras réussit dans *Un barrage contre le Pacifique* à venger tous les opprimés et à contrebalancer les forces tragiques.

L'ironie verbale devient de plus en plus corrosive dans l'œuvre de Duras et se charge d'une autre dimension, philosophique celle-là. Face au tragique de leur existence et au malheur qui colle à leurs peaux, les personnages durassiens choisissent de résister. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle résistance. C'est une sorte de lutte tout à fait particulière qui se fait par le truchement de l'ironie. Celle-ci se profile dès lors comme une attitude philosophique destinée à traduire le refus de s'avouer vaincu face au tragique de l'existence humaine, face au sérieux et face aux normes. Deux œuvres de Duras illustrent cette ironie destructrice à la fois verbale et philosophique en l'occurrence : *Le Camion* (1977) et *Détruire dit-elle* (1969).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 309, 311-312.

Le Camion est un volume publié en même temps qu'un *Entretien avec Michelle Porte*. Il comporte le texte et les dialogues d'un film tourné à la même période. Les images du film font alterner deux types de séquences distinctes : les premières sont tournées à l'intérieur, dans le grenier de la maison de Neauphle-le-Château, maison de l'écrivain, dans lesquelles Duras elle-même et Gérard Depardieu lisent un texte ; les deuxièmes sont réalisées à l'extérieur et suivent l'évolution d'un camion roulant à travers les paysages de la banlieue parisienne. Sur ces séquences d'extérieur se superpose, en voix *off*, le texte lu dans la chambre, fait des dialogues entre une femme âgée, « la dame du camion », et le chauffeur qui l'a prise en stop. Le portrait de cette femme « déclassée »,²¹¹ un peu folle et celui du camionneur, ouvrier-type et communiste convaincu, sur lesquels l'auteur s'attarde sont révélateurs de ses visées de satire politique. La signification que Marguerite Duras veut conférer à cette rencontre improbable entre ces deux personnes complètement différentes ainsi qu'à l'ensemble de son texte, est essentiellement politique. Derrière la confrontation des deux personnages, ce sont deux visions de la vie et deux opinions politiques qui s'affrontent. À travers la figure du chauffeur apparemment borné et imperméable à tout dialogue, Duras dénonce l'aliénation à un parti politique (en l'occurrence le Parti Communiste) qui transforme l'être humain en un militant embrigadé, réduisant le combat politique à des revendications purement matérielles.²¹² Elle règle ainsi, de façon détournée, ses comptes avec le Parti Communiste Français,²¹³ démantèle ses travers et affirme sa faillite, faillite qu'illustre, selon Duras, la réaction négative adoptée par le parti communiste à l'égard de l'idéologie de mai 1968, de « cet océan de renouveau qui déferlait sur Paris ».²¹⁴ Là encore, Duras recourt à l'ironie, définie par Philippe Hamon dans son livre intitulé *L'ironie littéraire* comme étant une « écriture oblique »,²¹⁵ pour attirer l'attention sur l'hypocrisie du système politique et idéologique dont se réclame le camionneur. Celui-ci, telle une machine bien huilée, récite les dogmes du parti communiste :

²¹¹ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 16.

²¹² Cf. p. 42.

²¹³ Après la Libération, Marguerite Duras adhère au Parti communiste français, mais elle en sera exclue en 1950, après le coup de Prague. Elle a vivement critiqué le comportement sectaire de certains membres communistes et leur obéissance servile aux diktats du Parti. Pour Duras, ce mouvement politique a trahi et déçu tous ses adhérents. À la fin de sa vie, elle déclarait que rompre avec le PCF ne signifiait pas rompre avec l'idée communiste. Elle affirmait qu'elle était toujours communiste tout en refusant le militantisme et l'engagement dans une formation politique.

²¹⁴ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 114.

²¹⁵ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Ed. Hachette, Paris, 1996, p. 9.

Sous peine de blasphème contre la classe ouvrière, la responsabilité du militant ne doit jamais être remise en question ; l'angoisse n'est que matérielle. L'angoisse est celle de la classe ouvrière. Seule, cette angoisse-là est d'ordre matériel, est digne d'être prise en considération. Celle des autres ? [...] Rien : privilège de classe.²¹⁶

La voix de la narratrice utilise ici une sorte de langue de bois manifeste à travers les formules grandiloquentes et creuses, destinées à hypnotiser les militants et à neutraliser leur esprit critique.

À l'attitude bornée, à la pensée sclérosée du chauffeur communiste, l'écrivain oppose le comportement de la vieille dame décrite par Duras elle-même en ces termes : « Cette femme, elle est libre, elle rit quand il lui dit : "vous êtes une réactionnaire", elle rit quand il lui dit : "vous êtes de l'asile psychiatrique", elle rit, elle dit : "Ah, vous connaissez ?" Comme s'il lui parlait d'un village qu'ils connaîtraient en commun ». ²¹⁷ Derrière ces propos, se confirme notre intuition selon laquelle l'ironie est, chez Duras, une arme pour lutter contre les ténèbres du tragique, du dogmatisme, de l'idéologie et de tout savoir établi. Si l'ironie rend caduques les dogmes, c'est parce qu'elle est utilisée au sens étymologique du terme. En réalité, Lisbeth Korthals Altes affirme : « L'ironie n'est-elle pas, étymologiquement, un questionnement ? » Et n'est-elle pas employée dans *Détruire dit-elle*, justement pour démanteler le discours figé et truqué, dicté par le mari d'Elisabeth et son médecin sur elle-même ? De façon que le « questionnement d'Alissa, puis de Stein et de Thor, destructeur, est d'abord *maïeutique*, appelant à la naissance l'ancienne-nouvelle Elisabeth, Villeneuve de son nom de jeune fille ». ²¹⁸ L'ironie est un moyen employé pour remettre en cause le discours faux du mari, Bernard Alione, sur sa femme, Elisabeth. Dès lors, l'ironie correspond à une réappropriation du langage qui permet de réduire au silence les discours figés, de dérouter les normes de l'échange verbal et amoureux et de délester les conventions narratives et psychologiques. ²¹⁹ Avec l'ironie, Marguerite Duras nous invite à la destruction des dogmes et des convenances pour retrouver la liberté.

Ainsi, Duras cultive l'ironie pour contrebalancer la tonalité tragique de ses œuvres et pour faire réfléchir ses personnages ainsi que les lecteurs. Cet usage de l'ironie pourrait nous amener à faire de Marguerite Duras un écrivain à thèse, ce dont elle se défend farouchement. Il paraît évident, en effet, que Duras ne cherche pas à élaborer des

²¹⁶ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 45.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 107-108.

²¹⁸ Liesbeth Korthals Altes, « L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort. Lecture de quatre œuvres de Marguerite Duras », dans *Revue des Sciences Humaines*, *op. cit.*, p. 144. C'est l'auteur qui souligne.

²¹⁹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, *op. cit.*, p. 122.

théories ou des systèmes de pensée déterminés. L'ensemble de son œuvre ne se veut que la vision du monde par une subjectivité particulière. Cependant, on peut penser que l'auteur parvient, par le biais de l'ironie, au même effet que celui souhaité par Brecht. Toutefois, le but de ce procédé n'est pas le même chez les deux écrivains : alors que Brecht invite ses spectateurs à dépasser l'émotion et la passion pour se livrer à une réflexion profonde et lucide, Marguerite Duras, elle, les incite à la réflexion, à la destruction des théories, des systèmes et les laisse face à un univers absurde qu'ils ne contrôlent plus sans leur donner la moindre ébauche de réponse ou de solution. Elle préfère le constat désabusé et la prise de conscience aux leçons inutiles à ses yeux. L'ironie durassienne favorise donc la réflexion, capte l'attention du lecteur et apparaît souvent comme une attitude philosophique. Mais nous verrons que le rire sans fondement pourrait avoir, aussi, une signification philosophique.

3- Le rire sans fondement

Le dernier terme de cette évolution durassienne vers la prise de conscience du tragique, c'est le rire sans fondement et sans cause, qui exprime l'absurdité de la vie humaine. Il s'agit là d'un rire à l'état pur qui ne nécessite même plus le recours à un jeu comique pour jaillir. L'homme réalise, au bout du compte, que son existence est à la fois tragique et dérisoire. Il prend le parti plutôt d'en rire que d'en pleurer. Dès lors, nous pouvons rapprocher ce genre de rire de celui décrit par René Daumal dans son livre intitulé *L'Évidence absurde*. Daumal nous parle en effet de ce rire de l'homme qui n'a plus aucune raison de vivre mais estime tout aussi vain de se donner la mort, de « ce rire désespéré de celui qui, prêt à se suicider, a jugé désormais inutile de presser la gâchette ». Ce type de rire marque l'étape suivant la distanciation de René Daumal, celle du véritable « divorce d'avec le monde ».²²⁰

Le rire sans fondement apparaît, dans l'œuvre de Marguerite Duras, pour la première fois avec Lol V. Stein. Celle-ci fait résonner un rire qui exprime le non-sens : « Par vagues successives, sans répit, ses yeux se remplissent de larmes, elle rit au travers,

²²⁰ René Daumal, *L'Évidence absurde*, Ed. Gallimard, Paris, 1972, p. 9-10.

je ne connais pas ce rire ». ²²¹ Le rire de la jeune femme apparaît ici terrifiant et étrange à Jacques Hold parce qu'il semble sans aucune motivation. D'ailleurs, Hold n'est pas le seul à être intrigué, voire troublé par ce rire. Tout l'entourage de l'héroïne reste pétrifié devant ce rire qui la secoue brusquement et qui surgit et disparaît sans explication.

Nous retrouverons ce rire dans toute son ampleur chez un autre personnage emblématique de l'œuvre durassienne à savoir la mendicante de Savannakhet. Dans *Le Vice-Consul*, celle-ci a été chassée et repoussée par ses parents quand ces derniers ont découvert qu'elle était enceinte. Elle a alors entamé un long périple durant lequel elle a dû tantôt se prostituer, tantôt voler pour survivre. Mal nourrie, devenue folle, la mendicante retombe dans un état qui frôle l'animalité. Elle nage dans le Gange, se nourrit de poisson crus, dort sous un buisson sur la rive du fleuve et se mêle souvent à la cohorte des lépreux de Calcutta. Elle symbolise à elle seule l'extrême misère tant morale que matérielle qu'un être humain puisse jamais atteindre. Elle incarne la détresse des Indes et la détresse humaine de manière générale. Pourtant, la mendicante de Savannakhet rit et chante à propos de tout et de rien. L'écrivain nous apprend justement qu'« un rien l'amuse, un chien qui passe la fait sourire ». La vue de son ventre gonflé de poisson, d'eau et d'un enfant qui lui mange les entrailles déclenche également son rire. Ailleurs, nous la voyons en proie à un rire irrésistible « Elle rit à en perdre la respiration » ²²² d'avoir pu manger les restes de nourriture jetés, sur les ordres d'Anne-Marie Stretter, près des cuisines de l'Ambassade de France. Elle rit aussi de n'avoir pas pu rejoindre le nord, son village natal et revoir sa mère une dernière fois. Comme Elisabeth Roudinesco et Elysabeth Kapnist le notent chez l'hystérique, on a l'impression chez Duras que la mendicante « a le génie du rire, des tragédies et du sanglot. Elle enseigne la folie du monde, la misère du peuple ». ²²³ Le rire de la mendicante est un rire qui a un caractère absurde et qui ouvre sur une béance. Pourquoi cette héroïne se met-elle brusquement et sans raison à rire ? Peut-être parce que l'existence lui apparaît comme une énorme farce. Elle peut certes s'estimer victime de cette mauvaise plaisanterie et ne cesser de se lamenter sur son sort, mais c'est se complaire dans le malheur. En effet, elle prend plutôt le parti de rire de son malheur que d'en pleurer. Elle décide de tout ignorer. D'où la place privilégiée que Marguerite Duras lui accorde au sein de son œuvre entière. L'écrivain

²²¹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 185.

²²² Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 182, 149.

²²³ *Sigmund Freud, l'invention de la psychanalyse*, documentaire réalisé par Elysabeth. Kapnist, France 3 Productions, en association avec Arte.

déclare ceci à propos de la mendiante : « Ce sont tous des personnages tragiques. Sauf la mendiante, qui est au-delà du tragique, puisqu'elle ne sait rien ». ²²⁴ Duras suggère, à travers ces propos, que le rire de la mendiante est une attitude philosophique. De manière paradoxale, la découverte et l'acceptation du non-sens débouchent sur le rire. Et quand Georges Crawn demande à Peter Morgan : « Qu'est-ce qu'il reste à Calcutta ? » ce dernier lui répond « Le rire [de la mendiante] ...comme blanchi... [...] le reste a été volatilisé ». ²²⁵ On note, ici, que le rire de la bonzesse de Savannakhet est la marque d'une humanité blessée profondément et fondamentalement, et non la marque passagère d'une tristesse conjoncturelle. C'est le signe d'un être qui a perdu son âme dans les méandres de la douleur, et qui ne sent plus les malheurs. À force d'insensibilité, elle s'affranchit réellement de tout ce qui l'entoure. Son rire est donc le signal d'une existence retranchée des valeurs communes, inintelligible pour le commun des mortels. Ce rire particulier « comme blanchi » est une forme du « rire blanc », tel qu'il est défini par Michel Tournier au gré de ses lectures de Nietzsche, de Pascal et de Paul Valéry. Selon lui, l'humour blanc, associé au dit « rire blanc », est un humour cosmique : « Il accompagne l'émergence de l'absolu au milieu du tissu de relativités où nous vivons ». ²²⁶ Le rire blanc de la mendiante est la manifestation, dans l'œuvre durassienne, d'une conscience du vide, du non-sens absolu de la vie humaine et de l'acceptation de cette inanité de l'existence.

Au terme de ce chapitre, on a pu voir que le tragique durassien se présente comme une sorte de matrice du comique. Celui-ci envahit petit à petit l'univers durassien et déclenche un rire qui semble, de prime abord, gratuit et totalement jubilatoire. Néanmoins, le comique ludique n'est, au fond, qu'une illusion et le rire, en apparaissant sur un arrière-fond tragique se teinte très vite d'amertume. Ainsi le comique change progressivement de nature et acquiert d'autres fonctions. Il a alors une forte dimension thérapeutique et cathartique. Mais, là encore, la victoire est éphémère : ce nouveau comique particulier ne résiste pas longtemps aux forces tragiques et le rire qu'il a engendré danse sur un abîme. À force d'apparaître dans des lieux où règne son contraire, le comique bascule vers le tragique et devient un faire-valoir de ce dernier. En réalité, on

²²⁴ Marguerite Duras, *La Couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Ed. B. Jacob, Paris, 2001, p. 67.

²²⁵ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p. 182-183.

²²⁶ Michel Tournier, « La Dimension mythologique », *Le Vent paralet*, Ed. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1977, 198.

a pu noter que le mélange et la confrontation du tragique et du comique modifient profondément les deux notions qui s'éloignent des perceptions traditionnelles qu'on leur donnait. Cette modification est renforcée par leur confrontation à l'absurde. En effet, on l'a constaté, le comique se présente chez Marguerite Duras comme une « intuition de l'absurde ». En prises avec ce dernier, il change de nature, devient un comique qui ne fait plus rire, ou plus exactement qui fait rire mais d'un rire crispé et angoissant. On a alors choisi de le nommer "comique tragique" et de qualifier le rire qu'il déclenche de « rire tragique » selon la formule hégélienne. La perte totale du sens comique et du rire ludique signale une nette évolution d'abord vers l'ironie qui apparaît comme une attitude à la fois verbale et philosophique face au monde puis, vers le rire sans fondement qui exprime à la fois l'absurdité de l'existence humaine et le détachement du personnage durassien face cette même absurdité. Le rapport complexe et riche entre tragique, comique et absurde a donné lieu, semble-t-il, à un nouveau tragique qui est complètement différent du tragique classique. Tout concourt, au bout du compte, à nous mener vers un tragique de l'existence qui se déploie au sein d'une vision absurde et dérisoire de l'univers.

Le tragique et le comique semblent, contre toute attente, étroitement liés et occupent une place de choix dans l'œuvre entière de Marguerite Duras. Nous nous proposons à présent d'examiner leurs rapports complexes et équivoques constitués à la fois d'opposition et d'unité.

CHAPITRE III

Le tragique et le comique entre dualité et unité

Dans les textes de Marguerite Duras, le comique peut, on vient de le constater, revêtir une fonction tragique. Ces deux concepts apparaissent proches l'un de l'autre. Ils entretiennent des relations riches et équivoques au sein de la production durassienne. En effet, Duras se plaît à faire de son œuvre un organisme actif et vivant dans lequel coexisteraient et s'opposeraient différentes entités hétéroclites qui, au lieu de se neutraliser les unes les autres, instaурeraient une sorte de dynamique originale et créatrice.

Ce chapitre se propose d'étudier d'abord les modes d'expression du tragique et du comique, d'examiner ensuite les ressorts qui permettent de les concilier et de réaliser une telle gageure. Enfin, il entend mettre en évidence à la fois les forces d'attraction et de répulsion qui participent à la création d'une structuration dynamique du tragique et du comique au sein de l'œuvre de Marguerite Duras.

A – Les modes d'expression du tragique et du comique

Tragique et comique chez Marguerite Duras sont régis par des règles presque biologiques de négation et d'affirmation mutuelles. Nous essayerons dans un premier temps d'étudier les modalités d'expression de ces deux notions aussi différentes l'une de l'autre au sein de l'œuvre de Marguerite Duras. Cette partie, à visée essentiellement descriptive, tentera de détecter où se nichent chaque sentiment et chaque rire. Nous réaliserons alors vite qu'il est souvent impossible de trouver l'un sans l'autre, et qu'ils sont tantôt liés tantôt opposés. Leur différenciation relève le plus souvent d'une question de point de vue et d'interprétation subjective. Ils sont si proches parfois qu'ils en viennent à se succéder, à se superposer ou encore à s'interpénétrer.

1 – L'interpénétration

Le tragique et le comique sont souvent si étroitement liés, dans les récits de Duras, qu'ils finissent par se mêler et s'interpénétrer. Ce type d'expression se fonde sur les relations d'attraction pouvant exister entre les deux notions.

Ainsi, on peut dégager un certain nombre de situations pour lesquelles il est particulièrement difficile d'établir la moindre classification. Nous serions tentés de dire qu'il s'agit de situations à la fois tragiques et comiques tant les deux sentiments sont enchevêtrés l'un dans l'autre, et par conséquent indissociables. Il en est ainsi dans la nouvelle intitulée *Des Journées entières dans les arbres* (1954). Le personnage principal de cette nouvelle est une vieille mère, vraisemblablement le double de celle qui figure dans *Un Barrage contre le Pacifique* et qui avait un destin tragique à une différence près : celle *Des Journées* a surmonté ses malheurs et a réussi à faire fortune en Indochine. Elle a créé une entreprise et emploie quatre-vingts salariés. Au moment où débute l'action, on la voit débarquer un jour à Paris pour rendre visite à son fils Jacques afin de le convaincre de reprendre la direction de l'entreprise familiale. Ce dernier mène

une vie dissolue et exerce le métier peu recommandable de danseur et de gigolo dans une boîte de nuit à Montmartre. Il vit, en outre, dans l'appartement où il conduit sa mère avec une jeune femme, Marcelle, qui travaille dans la même boîte de nuit que lui. Il dépense le peu d'argent qu'il gagne dans le jeu. À peine arrivée à l'appartement, la mère qui avait très faim, donne à son fils de l'argent pour acheter un repas pantagruélique. Après s'être reposé un peu, elle décide d'aller s'acheter un lit (prétexte officiel de sa venue à Paris) puis change d'avis et décide d'accompagner Jacques et Marcelle dans la boîte où ils travaillent, ignorant tout sur leur véritable métier. Elle s'installe à une table comme une cliente ordinaire et passe une bonne partie de la soirée à consommer du champagne et une pêche melba. Vers la fin de la soirée, scandalisée par le montant exorbitant de l'addition, elle fait un scandale et menace de ne pas régler sa note. Son fils intervient et l'exhorte à payer et à rentrer avec lui à l'appartement. Épuisée, la mère s'en va dormir tandis que le fils repère ses bracelets d'or qu'elle avait enlevés, les dérobe pour aller les vendre à un recéleur et jouer l'argent ainsi volé. À l'aube, il rentre chez lui après avoir tout perdu au jeu. La mère découvre, à son réveil, le vol, ne fait aucun reproche à son fils mais décide de rentrer en Indochine le jour même. Cette trame tragique, Marguerite Duras la traite avec beaucoup d'humour en y insérant des scènes d'un comique relevé, manifeste notamment à travers les sautes d'humeur de la mère, son langage et son attitude.

L'intérêt de cette courte nouvelle réside donc, pour l'essentiel, dans le ton adopté par Marguerite Duras pour raconter son histoire, celui du tragique intrinsèquement mêlé au comique. Le texte concentre des effets dramatiques intenses en oscillant entre émotion et humour. Le rythme narratif de la nouvelle est maintenu dans un constant déséquilibre et soumis aux caprices de cette vieille dame au bord de la folie. Elle hésite entre manger, dormir et sortir acheter un lit, et choisit successivement chaque possibilité puis son contraire :

– Tu vas dormir un peu, viens.

– Oui, la fatigue qui tout à coup me tombe dessus. [...]

Ils [Jacques et Marcelle] devisèrent ainsi pendant dix minutes au bout desquelles, la mère, renattant ses cheveux, fit irruption dans la pièce.

– Je ne peux pas dormir, s'excusa-t-elle en gémissant, et pourtant je suis bien fatiguée – elle tomba dans un fauteuil – ça doit être la joie, la joie de revoir mon fils...et puis cette usine, cette petite usine que j'ai abandonnée [...]

- On pourrait sortir, dit le fils, si tu ne veux pas dormir.
- Sortir, pourquoi faire ?
- Pour rien. Il arrive que l'on sorte pour rien.
- Je ne saurais plus le faire, je ne sais plus sortir pour rien. [...]
- Par exemple, ce lit, on pourrait peut-être l'acheter dit le fils
- Ce lit, je pourrais l'acheter demain.
- Alors, comme ça, tu vas reprendre le premier jour ?
- Pourquoi pas, mon petit ? [...]
- Rien. J'étais folle. Et ce lit ?
- Je suis prête, cria Marcelle.

Elle arriva. Le fils se leva. Mais la mère resta assise, les yeux au loin.

- Je te prends ton manteau ?
- Si tu veux.
- Tu as peut-être changé d'avis ?
- Je ne sais pas. [...]
- Non, je n'ai plus envie de ce lit. Non, décidément. Je préfère encore dormir.²²⁷

Dans ce passage, la présence de la mère, ses interventions et ses hésitations créent des ruptures de rythme et instaurent une atmosphère saturée de contrastes. Tel un enfant capricieux elle oscille entre une chose et son contraire, prête à basculer de l'affirmation à la négation, du tragique au comique sans jamais tout à fait s'en tenir ni à l'un ni à l'autre. Sa fragilité nous émeut et provoque notre sympathie, mais son caractère versatile et lunatique nous fait sourire.

Par ailleurs, *Des Journées entières dans les arbres*, mettent en scène des situations très tendues menaçant constamment de connaître une issue tragique mais qui trouvent, souvent, une certaine fraîcheur grâce à des touches comiques dédramatisantes. C'est justement le cas de la situation qui se déroule dans la « petite boîte gentille » où la mère accompagne Jaques et Marcelle. Le leurre dans lequel la figure maternelle est entretenue quant à la profession de son fils et de Marcelle: « – On reçoit les gens, on les invite à rentrer, à consommer ce qu'il y a de plus cher. Cela s'appelle créer

²²⁷ Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers*, op. cit., p. 22, 25, 27, 28, 40, 41.

l'ambiance »²²⁸ provoque un décalage flagrant de génération, de milieu et de valeurs, que la mère ne perçoit pas immédiatement. Au milieu de cette boîte de nuit montmartroise, elle offre une image assez insolite comme en témoigne l'exemple suivant :

Jacques et Marcelle annoncèrent qu'ils devaient s'habiller. La mère s'étonna sans rien en dire.

– Ils doivent se mettre en tenue de soirée, expliqua le patron.

– Je sais.

Mais elle ne savait rien. Ses yeux le disaient très simplement. Une gêne traversa les yeux du patron [...] La mère resta seule, scruta la salle, la bouche détendue par l'étonnement, l'effroi devant tant d'inconnus [...] La mère resta seule jusqu'au moment où le fils et Marcelle apparurent, en smoking et en robe du soir. [...] Comme elle vit que son fils avait honte, elle cessa de le regarder [...] Les gens entraient, voyaient tout de suite cette vieille femme couverte d'or et qui était très visible malgré la place que lui avait assignée le patron. Ils demandaient, avec le sourire, comment, pourquoi, elle se trouvait dans un endroit pareil. On le leur disait. Mais la mère ne voyait pas leur surprise.²²⁹

On note, ici, le spectacle incongru et pittoresque de cette vieille femme dans un milieu qui n'est pas fait pour elle. Elle est donc l'objet des regards curieux des clients, de ceux anxieux et honteux de son fils et de ceux gênés du patron, mais elle est dans l'ignorance de tout cela. C'est cette ignorance même qui introduit une touche doucement comique à la situation tendue. L'humour pathétique où le tragique frôle de près le comique se prolonge encore et apparaît à d'autres moments de la soirée. Ainsi en est-il de la scène où la mère discute avec Marcelle, venue lui tenir compagnie entre deux danses :

Marcelle se tut. La mère se souvint d'elle.

– Et il ne veut pas que vous restiez chez lui ?

– Il ne veut pas. Tous les deux jours il me met à la porte. [...]

– Et quand il vous chasse ?

– Je n'ai pas de domicile.

Marcelle se mit à pleurer à petits sanglots secs. La mère se tourna face à elle et la considéra des pieds à la tête, l'œil voilé par la fatigue et le champagne.

– Mademoiselle. Je vous dirais bien de venir chez moi, mais...

Marcelle sursauta, les mains en avant. La mère ne la regardait plus, elle frappa sur la table, les yeux baissés.

– Mais je suis trop fatiguée, déclara-t-elle.

²²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²²⁹ *Ibid.*, p. 44-45, 49, 59.

Les larmes de Marcelle redoublèrent.

– Mais, madame...

– Il y a seulement, tenez, cinq ans, trois ans, je vous aurais dit : venez chez moi puisque vous êtes sans domicile. Maintenant non et non, je ne vous le dirai pas. [...]

– C'est comme ça, reprit la mère en frappant encore une fois sur la table, vous pourriez me couper en morceaux...non et non, c'est fini. [...]

– C'est comme ça. Jamais. Voilà comme je suis devenue. [...]

– À l'article de la mort, seule comme un chien, je ne le dirai plus à personne.

Marcelle se remit à pleurer.

– Mais pourquoi, pourquoi tout le temps me répéter ça ?²³⁰

Le contenu de ces répliques, qui exprime le désespoir poignant des deux femmes, est tragique. Les répétitions oratoires, la gradation ascendante des modalités de la phrase – déclarative, interrogative puis suspensive – ajoutent encore au pathétique de la situation. En effet, la mère propose à la jeune fille de la recueillir chez elle. Mais, il est fort improbable, à notre sens, que Marcelle prenne au sérieux l'invitation de la vieille dame puisque cette dernière habite en Indochine. D'ailleurs, Marcelle répond bien « – Mais, madame... », ce « mais » instaurant une opposition qui traduit l'impossibilité. Quant à la vieille dame, son insistance à répéter qu'elle ne peut plus le faire semble relever d'une volonté de se convaincre elle-même qu'elle n'a plus l'âge de s'empêcher de faire une bêtise. Ceci relève d'une prise de conscience douloureuse de l'âge qui est venu. De sorte que les larmes de Marcelle prennent un sens ambigu renvoyant la jeune fille plus pathétiquement à la conscience qu'elle a elle-même de la situation précaire qui est la sienne. On peut dire que ce dialogue est pathétique car il met face à face deux êtres enfermés dans leur propre douleur, l'un réagissant par une tentative d'auto-persuasion obstinée, l'autre, par le désespoir.

La frontière entre tragique et comique est, dans cette nouvelle, plus qu'estompée et le côté carnavalesque et scandaleux de la mère reprend vite le dessus pour se détourner du malheur entrevu :

– Je suis une femme heureuse ! cria la mère. – Quelques clients se retournèrent. – Je me fais plaisir avec cette usine. Si je suis là c'est pour la forme, parce que je me suis dit que mon devoir était de venir voir mon fils, tenter encore l'impossible...Rien de plus, le devoir, mais mon cœur est là-bas.

²³⁰ *Ibid.*, p. 66-67, 70.

Elle essaya de se verser du champagne, mais le fils lui prit la bouteille des mains.

– Bois plus maman.

La mère s'indigna, prit la salle à témoin, mais les cuivres puissants du jazz couvrirent sa voix.

– Neuf cents kilomètres pour venir...travaillé pour trois générations...pas le droit de boire ?

– Maman.

Il essaya de lui prendre la main, mais elle la lui refusa.

– Non et non ! cria-t-elle, assez.

Il lui servit un fond de champagne. Elle le but et en renversa quelques gouttes sur son corsage. Oh ! non, pensa-t-il, bouleversé. Il essuya vite avec son mouchoir. À ce geste, la colère de la mère tomba d'un seul coup.²³¹

Le comique dans ce passage semble étroitement lié au personnage de la mère. Il naît ici du contraste saisissant entre la réserve et le conformisme qu'on attend d'une vieille femme et le total mépris des convenances, le cynisme allègre et l'étalage sans discrétion de la richesse dont fait preuve l'héroïne. L'ivresse de cette dernière fait sourire le lecteur, la transformant en un personnage incertain dans ses affirmations carnavalesques. Mais, ces affirmations sont aussi pathétiques car elles mettent l'accent sur son sacrifice et la conscience qu'elle en a. Cet extrait tragiquement comique du fait de la surprenante ivresse d'une vieille dame, fait apparaître la fêlure intérieure des personnages et la fragilité de leurs états d'âme, entre le rire et les larmes, le ridicule et l'attendrissement. Marguerite Duras joue sur cette interpénétration fine entre tendresse et moquerie à l'égard de ses personnages.

On voit donc que, dans *Des Journées entières dans les arbres*, le tragique est intrinsèquement lié au comique. Ceci traduit l'habileté de la narration de Duras qui sait tempérer le pathétique par une sorte d'entre-deux vaguement comique où le lecteur reste en quelque sorte incertain : faut-il en rire, faut-il en pleurer ? En réalité, les personnages de cette nouvelle touchent à la fois à la dimension tragique qui en fait des êtres émouvants et pathétiques, et à la dimension comique. Ainsi, l'expression du tragique déclenche le comique, et ces deux éléments d'apparence pourtant si antithétiques deviennent indissociables grâce à l'interpénétration et aussi à la succession.

²³¹ *Ibid.*, p. 71-72.

2 – La succession

Chez Marguerite Duras, il arrive qu'inversement le tragique et le comique se suivent, engendrant d'une certaine manière un effet de contrepoint. En musique le contrepoint est la discipline qui a pour objet la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. Daniel Barenboïm définit le contrepoint en ces termes : « En musique, différentes notes et voix se rencontrent et sont liées les unes aux autres, soit dans une expression commune, soit en contrepoint, qui signifie exactement ce que son nom indique : un "point" contre un autre. Toutefois, même lorsqu'elles se défient l'une l'autre, les deux voix vont parfaitement ensemble, se complétant l'une l'autre. [...] Les deux voix conversent et s'influencent l'une l'autre ».²³² Chez Marguerite Duras, de la même façon que l'interpénétration jouait sur l'attraction existant entre ces deux notions, la succession exploite une force de répulsion tout aussi forte et importante. Cependant, ces deux modalités d'expression du tragique et du comique ne s'excluent en aucune manière. Car si la succession est particulièrement claire lorsqu'elle se produit dans un récit déterminé, elle se retrouve à différentes et multiples échelles et constitue une tendance de fond de l'œuvre entière de Duras.

En effet, la succession du tragique et du comique permet à Marguerite Duras d'élaborer une stratégie scripturale originale. On note sans arrêt dans ses textes de soudains revirements et des passages brusques et imprévus du rire aux larmes ou des larmes au rire, qui introduisent une richesse, une variété et surtout des changements de rythme permettant à l'écrivain d'attiser l'attention et l'intérêt du lecteur. Celui-ci ne s'ennuie jamais, ne s'habitue au ton monocorde du malheur ou aux trémolos d'une gaieté riante. Il est tout le temps surpris. On peut dégager à titre d'exemple un de ces changements inopinés dans *Un barrage contre le Pacifique*. Face à un M. Jo éberlué, la mère et ses enfants sont pris d'un fou rire à l'évocation de leurs propres malheurs. Ils évoquent leur vieille voiture, leurs barrages dérisoires et leur bungalow presque sans toit et rien de plus en plus fort. Quand enfin ils arrivent à se calmer un peu et à reprendre

²³² Daniel Barenboïm, *La musique éveille le temps*, Ed. Fayard, Paris, 2007, p. 61-63.

leur souffle, se produit un revirement brutal lorsque la mère recommence à échafauder des projets de plus en plus irréalisables :

– Il n’y en pas deux, d’histoires comme celle de nos barrages, dit Joseph. On avait pensé à tout mais pas à ces crabes.

– On leur a coupé la route, dit Suzanne.

– ...Mais ça les a pas gênés, reprit Joseph, ils nous attendaient au tournant, de deux coups de pince, vlan ! les barrages en l’air.

– Des petits crabes couleur de boue, dit Suzanne, inventés pour nous...

– Il aurait fallu, dit la mère, du ciment armé...Mais où le trouver ?

– Joseph lui coupa la parole. Le rire se calmait

– Il faut vous dire, dit Suzanne, que c’est pas de la terre, ce qu’on a acheté...

– C’est de la flotte, dit Joseph.

– C’est de la mer, le Pacifique, dit Suzanne.

– C’est de la merde, dit Joseph

– Une idée qui ne serait venue à personne...dit Suzanne.

La mère cessa de rire et redevint tout à coup très sérieuse.

– Tais-toi, dit-elle à Suzanne, ou je te fous une gifle.²³³

L’évocation des crabes responsables de la destruction des barrages renforce l’unité du groupe familial et accentue leurs rires. Néanmoins, on observe, dans cet extrait, que cette unité commence à se défaire lorsque la mère se reprend au jeu pervers des barrages. Cette dernière ne veut pas admettre son échec et fait preuve d’une obstination aveugle en croyant toujours pouvoir vaincre le Pacifique. Elle sombre de nouveau dans la folie des barrages comme l’indique son recours à l’irréel du passé : « Il aurait fallu, dit la mère, du ciment armé...Mais où le trouver ? », tandis que Suzanne et Joseph sont dans l’irréversible de la défaite, conscients de la naïveté et de l’aveuglement de la famille. Le tragique succède au rire : la mère est de nouveau « très sérieuse » et violente. Ces deux réactions s’opposent d’autant plus qu’elles paraissent outrées. Leur opposition est, en outre, accentuée grâce à l’usage d’un registre très familier. La juxtaposition des deux comportements a quelque chose d’irréel et de factice ; pourtant il serait légitime de se demander si ces constantes variations ne seraient pas d’une certaine façon la

²³³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 58-59.

représentation condensée de la vie quotidienne, tout simplement, avec ses peines et avec ses joies le plus souvent forcées.

Nous voyons qu'il ne s'agit pas pour Duras seulement de raviver constamment l'intérêt du lecteur. La succession du tragique et du comique a en réalité une incidence aussi bien sur la qualité de réception des œuvres que sur leur élaboration même.

La succession du tragique et du comique est particulièrement efficace quand, localisée sur un bref passage, elle permet un effet de contrepoint immédiat et violent. Ainsi en est-il de celui où Joseph, ignorant les protestations indignées de sa mère, continue à évoquer les malheurs familiaux :

– C'est de la merde, parfaitement, dit Joseph, de la merde ou de la flotte, c'est comme vous voudrez. Et nous on est là à attendre comme des cons que la merde se retire.

– Ça arrivera certainement un jour, dit Suzanne.

– Dans cinq cents ans, dit Joseph, mais nous on a le temps...

– Si c'était de la merde, dit Agosti, dans le fond du bar, ce serait mieux...

– Du riz de merde, dit Joseph en riant de nouveau, ce serait mieux que pas de riz du tout... [...]

– Quand on l'a acheté, on a cru qu'on serait millionnaire dans l'année, continua Joseph. On a fait le bungalow et on a attendu que ça pousse.

– Ça commence toujours par pousser, dit Suzanne.

– Puis la merde est montée, dit Joseph. Alors on a fait ces barrages...voilà. On est là à attendre comme des cons, on ne sait même plus quoi...

– On attend dans notre maison, cette maison...continua Suzanne.

– Cette maison qui n'est même pas finie, dit Joseph.

La mère essaya de parler.

–Ne les écoutez pas, c'est une bonne maison, solide. Si je la vendais j'en tirerais un bon prix...Trente mille francs...

– Tu peux toujours courir, dit Joseph, qui achèterait ça ? À moins d'un coup de veine, à moins de tomber sur des cinglés comme nous.

Il se tut tout à coup. Il y eut un bref silence.

– C'est vrai qu'on doit être un peu fous...dit Suzanne rêveusement.

Joseph sourit doucement à Suzanne.

– Complètement fous..., dit-il.

Et puis la conversation s'arrêta toute seule.²³⁴

Le passage peut sembler comique du fait du registre de langage utilisé. La mère et ses enfants croient avoir enfin accompli leur rêve de fortune, acheté une terre cultivable, or il n'en est rien. Ils ont acheté de « la mer », de « la merde ». La narratrice se livre à un jeu de mots en associant étroitement le terme « mer » et « merde » et en confondant les deux grâce au jeu humoristique sur l'homophonie. Le comique tient, ici, au surgissement de la vulgarité inattendue du second terme répété cinq fois tout au long du texte et prolongé par des mots tout aussi triviaux que « cons », répété deux fois, et « cinglés », repris par l'équivalent plus recherché de « fous » qui introduit l'extinction de la conversation . Comme si celle-ci s'achevait doucement après avoir atteint un climax tragico-comique du fait de la vulgarité du lexique employé. D'autre part, le tragique succède au comique quand la mère reprend pour la énième fois ses projets de folle et ses comptes de « cinglée » ainsi que le signale l'emploi du futur : « Ne les écoutez pas, c'est une bonne maison, solide. Si je la vendais j'en tirerais un bon prix... Trente mille francs ». De sorte que la situation globale ne peut plus être purement comique, tout au plus tragi-comique.

La succession ne se fait jamais selon une frontière exactement délimitée, elle s'accompagne d'une zone floue plus ou moins importante de chevauchement. Elle se fait moins selon un mode de juxtaposition hermétique que par une dynamique mutuelle d'influences réciproques. Aussi pouvons-nous dire qu'elle porte en germe et déclenche les phénomènes d'interpénétration que nous avons déjà abordés.

Mais cet effet de contrepoint et de mise en relief se retrouve à l'échelle plus vaste du roman en son entier, lequel repose fondamentalement sur ce va-et-vient incessant. Le comique représente le plus souvent un intermède au milieu d'une trame tragique devenue véritablement oppressante. Il permet d'évacuer en un éclat de rire la pression tragique qui pourra ensuite reprendre de plus belle. Ainsi le comique n'est-il plus un simple procédé de contrepoint mais se voit intégré à la progression tragique de l'action. La succession du tragique et du comique apparaît finalement comme le moyen d'accentuer graduellement l'angoisse tragique. Mais, Marguerite Duras varie les modes d'expression du tragique et du comique. Outre l'interpénétration et la succession on relève également la simultanéité.

²³⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

3 – La simultanéité

Cette dernière modalité de coexistence met en présence simultanément le comique et le tragique, mais sans les mêler ni tâcher de les rendre indissociables comme dans l'interpénétration. Chacun garde une autonomie entière. Il s'agit en quelque sorte d'une superposition, dans le sens où ils n'appartiennent pas au même niveau de compréhension.

La manifestation la plus directement perceptible de cette séparation du tragique et du comique selon deux strates indépendantes consiste sans aucun doute dans la possibilité d'effectuer une double lecture de plusieurs passages. Prenons pour exemple la scène de la note à payer figurant dans *Des Journées entières dans les arbres* :

Il tendit la note. La mère mit ses lunettes et la regarda. Eberluée, elle leva la tête vers le patron. Puis regarda encore la note. Ne sachant manifestement pas quoi en penser, elle la tendit à son fils pour qu'il la lui lise.

– Cinq mille francs, dit-il très ennuyé.

La mère reprit la note et la posa sur la table d'un geste sûr, décidé, comme si elle ne voulait plus en entendre parler. Le patron souriait, comprenait mal. La mère enleva ses lunettes.

– Jamais. Je ne paierai pas.

Le patron cessa de sourire tout net. Le fils lui fit un signe d'entente, cela s'arrangerait. Il se pencha vers sa mère.

– Maman, dit-il tout bas, je vais t'expliquer...

Elle lui coupa la parole :

– Rien. Je ne paierai pas.

Elle était également sollicitée par la colère et par le sommeil. Mais elle s'entêta dans la colère.

– Plutôt mourir.

– Cinq minutes, dit le fils au patron.

Il lui désigna discrètement de retourner au bar. Le patron s'y rendit, digne, un peu énervé. Si elle était pas si vieille, pensa-t-il, j'appellerais les flics, elle les lâcherait vite.²³⁵

²³⁵ Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers*, op. cit., p. 75-76.

Ici, le comique de la situation réside dans cette mentalité de pauvre héritée de longues années de misère qui ont laissé sur elle des marques inaltérables notamment une faim perpétuelle qui contraste avec son âge avancé ainsi qu'une « très tenace et très longue habitude d'économie ». ²³⁶ Cette mentalité de pauvre l'incite à se révolter et à adopter une attitude catégorique perceptible à travers les tournures négatives : « Jamais. Je ne paierai pas », « Rien. Je ne paierai pas », révolte qui détonne dans l'atmosphère de luxe où elle se trouve. Contraste auquel s'ajoute l'embarras du fils et l'énervement du patron. L'attitude de celui-ci était déjà précédée par ses exclamations intérieures « Mon Dieu qu'elle est vieille, la mère à Jacquot » ²³⁷ qui scandaient tout le texte, montrant l'aspect à la fois tragique et comique de cette vieille dame indigne, riche et saoule. Ici, le niveau de langue argotique et vulgaire des pensées du patron est révélateur d'un univers régi par le profit et la force contrastant avec l'âge avancé qui impose encore certaines précautions, deux éléments contradictoires, qui peuvent apparaître comme sources de comique. Mais, la suite de la nouvelle nous engage dans une toute autre lecture où apparaît le spectre du tragique :

Tout le monde maintenant dans la salle comprenait ce qui se passait. Le fils avait envie de mourir. Mais ce genre d'ennuis laissait Marcelle indifférente.

– C'est le prix, continuait le fils tout bas, tu peux te renseigner, j'ai l'habitude. [...]

– C'est possible, mais ça m'est égal.

Le fils se désespéra. Je voudrais pouvoir me tuer pour une chose pareille, là, à l'instant, pensa-t-il.

– Quand tu voudras, dit-il à la mère.

Il se rassit, fit signe à Marcelle d'en faire autant.

– Jamais, dit la mère déjà faiblissante.

– Comme tu voudras, exactement comme tu voudras.

Le patron les lorgnait, un sourire méchant sur le visage, tout en reprenant son service au bar. Le fils avait maintenant le secret espoir d'en rester là, au point de ce scandale suspendu. Tout me donne envie de me tuer, pensa-t-il. Et cette découverte lui donna une force inconnue. [...]

– Cinq mille francs, cinq mille francs, gémit-elle.

Elle va payer, pensa le fils. [...]

²³⁶ *Ibid.*, p. 41.

²³⁷ *Ibid.*, p. 45.

– On les donne, dit-il avec lassitude, et on n’y pense plus. On ouvre son portefeuille, on prend le billet, on le pose, et on l’emmerde. Voilà.²³⁸

Ce qui se dégage, à travers ces répliques, c’est le désarroi du fils et son angoisse. En effet, Marguerite Duras nous permet de lire les pensées de Jacques, révélant ainsi le côté tragique de la scène : la honte qu’il éprouve de voir sa mère être l’objet d’un scandale, manifestée par la répétition insistante des verbes « mourir » et « se tuer ». Mais, la veine comique resurgit à travers sa déclaration finale où le « on » indéfini à valeur généralisante apparaît comme une façon en quelque sorte de "noyer le poisson" en empêchant que la mère se sente vraiment concernée par ce paiement. Et la dernière pointe que constitue le retour au registre vulgaire, « on l’emmerde » voudrait avoir pour effet d’instituer une complicité entre mère et fils apte à convaincre la vieille dame de payer la note.

On constate ainsi que la scène de la note à payer dans *Des Journées entières dans les arbres* est traversée simultanément par deux forces, l’une comique, l’autre tragique, qui donnent à cette scène toute sa complexité et sa richesse. Dans ce texte durassien, le processus de la lecture fait appel successivement au comique et au tragique pour finalement les superposer dans une compréhension globale. L’évolution du comique au tragique puis au comique de nouveau est encore une fois nettement perceptible. Le processus de création de l’écrivain se retrouve dans les phases de compréhension du lecteur.

La manifestation autonome du comique et du tragique ne signifie pas pour autant qu’ils n’entretiennent aucune relation. Au contraire, il s’instaure une interaction étroite entre les deux. Nous pourrions dire qu’il s’agit là d’une certaine forme de rapport dialogique entre deux éléments indépendants, mais auxquels leur indépendance même permet un échange efficace et équilibré.

Ainsi, l’œuvre durassienne déploie divers modes pour exprimer le tragique et le comique. Ces deux notions tantôt se fondent l’une dans l’autre, tantôt se succèdent, tantôt enfin se superposent selon deux niveaux différents. Il importe à présent de s’interroger sur les relations du tragique et du comique, du moins telles que les conçoit Marguerite Duras : est-il aisé de concilier ces deux éléments au sein d’une même œuvre ? Jusqu’à quel point Duras réussit-elle cette gageure ?

²³⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

B – Concilier le tragique et le comique : une gageure ?

Le tragique et le comique apparaissent, dans les textes durassiens, comme les deux faces d'une même médaille. Et l'on peut dégager à la fois plusieurs points communs qui prouvent leur parenté et plusieurs aspects qui montrent leur divergence. Si nous avons souvent l'impression qu'ils sont indissociables et très proches, nous avons également conscience qu'ils sont souvent opposés l'un à l'autre. Mais l'expression du tragique et du comique, chez Duras, ne tend point à gommer les différences qui existent entre eux. Elle aspire à concilier les deux concepts et à créer une véritable dynamique. Cette conciliation est certes possible, mais elle se fera au prix d'un savant travail sur le rythme, le tempo, sur le langage et sur le contenu des œuvres.

1 – Un jeu de surenchère : l'importance du rythme

Les idées, qu'elles soient exprimées de manière tragique ou comique, demeurent les mêmes. Il ne s'agit là que d'une différence de point de vue, ce qui explique les relations très étroites que nous pouvons noter entre ces deux notions. C'est dans cet ordre d'idée que s'intègre ce passage d'*Un barrage contre le Pacifique* où il est question de l'aventure folle et absurde des barrages :

Les barrages de la mère dans la plaine, c'était le grand malheur et la grande rigolade à la fois, ça dépendait des jours. C'était la grande rigolade du grand malheur. C'était terrible et c'était marrant. Ça dépendait de quel côté on se plaçait, du côté de la mer qui les avait fichus en l'air, ces barrages, d'un seul coup d'un seul, du côté des crabes qui en avaient fait des passoires, ou au contraire, du côté de ceux qui avaient mis six mois à les construire dans l'oubli total des méfaits pourtant certains de la mer et des crabes.²³⁹

Se profile ici l'idée durassienne selon laquelle tout est relatif dans l'existence humaine surtout dans ce XX^e siècle où les fondements logiques de la science, les fondements de la logique même ont été sérieusement remis en cause et ébranlés, à la fois par les théories comme celle de la relativité et par les événements historiques comme les camps

²³⁹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 53.

d'extermination et la bombe atomique. Pour Marguerite Duras, le principe de non-contradiction doit être rejeté ou modifié, tout se relativise. D'où d'ailleurs l'usage fréquent dans cet exemple des oxymores et des expressions contradictoires. L'effondrement des barrages est certes un événement tragique si l'on se place du côté de la mère et de ses enfants, mais dès qu'on se met du côté des vagues du Pacifique ou de celui des crabes, les choses nous apparaissent sous un autre angle : l'action de la mer et des crabes n'a rien de choquant ou de surprenant. Elle est tout à fait naturelle et intègre un cycle de vie tout aussi habituel et immuable. Duras révèle à travers ces phrases importantes son refus du manichéisme. C'est, sans nul doute, ce même refus qui la pousse à traduire à la fois le tragique et le comique dans ses textes.

Richard N. Coe pense en effet que « la tragédie et la comédie (dans leur forme la plus pure) ont au moins ceci en commun qu'elles sont toutes deux des interprétations métaphysiques du dilemme humain ». ²⁴⁰ Nous choisissons d'en rire, ou alors d'en pleurer. La différence est donc d'ordre uniquement formel puisque c'est uniquement une question de point de vue. Celui-ci s'exprime souvent par le rythme auquel Marguerite Duras accorde une place de choix, au point que l'on pourrait aller jusqu'à dire que le sentiment tragique ou comique que suscitent certains de ses livres dépend fondamentalement des variations de leur *tempo*. Par exemple, on peut lire *Le Square* selon deux modes de lectures différentes. L'une tragique, selon laquelle les convictions contradictoires des personnages se heurtent les unes aux autres sans se rencontrer et leurs échanges les empêchent de se tuer. L'autre repose sur le même chassé-croisé mais en tire un texte comique dans le langage de l'hypercorrection.

Les œuvres durassiennes sont ponctuées de pulsions et d'accélération suivies de ralentissements, un peu comme un cœur qui bat. Marguerite Duras exprime cette différence rythmique dans *L'Amante anglaise* (1967), *Le Square* (1955) ou encore *La Musica Deuxième* (1985). Dans ce dernier texte, l'écrivain exploite remarquablement les variations entre d'une part, un tempo intérieur qui tend vers l'événement, qui l'appelle de toutes ses forces et d'autre part, un tempo extérieur qui le rejette. Le premier rythme tente sans cesse de contrebalancer le second. Ainsi, Anne-Marie Roche, l'héroïne de l'œuvre ne cesse de consulter sa montre, comme si elle voulait faire plier le temps chronologique et le faire coïncider avec celui de ses désirs. C'est ce qui explique, probablement, les accès de violence qui s'emparent d'elle et de son ex-mari, ponctuant de la sorte leurs dialogues.

²⁴⁰ Richard N. Coe, « La farce tragique », dans *Cahiers Renaud-Barrault*, *op. cit.*, p. 28.

La violence de ces deux protagonistes trahit leur volonté d'accélérer le temps, d'oublier leur divorce tout récent et de partir chacun de son côté :

LUI, brutal mais poli : Vous vous remariez ?

ELLE brutale aussi : Qu'est ce qui s'est passé sur le quai de la gare ? [...]

Maintenant vous pensez que le temps peut parfois ne pas se perdre ? [...]

Lui : Toujours ce temps qu'il ne faut pas perdre.

ELLE : Ah...je vois que vous faites l'intelligent, comme avant, même avec moi, comme si c'était la peine, comme si je ne savais pas...Oui, je pense que le temps se perd, mais ce n'est pas une raison pour le perdre une seconde fois.²⁴¹

Marguerite Duras module ici une forme de contrepoint entre le rythme intérieur et le rythme extérieur. Les échanges teintés de violence amorcent une révolte de la part des personnages contre le temps qui s'étire, accélérant ainsi la cadence du dialogue. On peut interpréter, à ce propos, la volonté d'Anne-Marie Roche de ne pas gaspiller son temps comme une tentative d'écourter la durée et de précipiter son écoulement.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), Marguerite Duras recourt, de même, à ces variations de tempo qui font osciller le texte entre tragique et comique. L'accélération, fréquemment employée, participe du grossissement comique. Ce grossissement touche en même temps les personnages, les événements et les objets. La mère est ainsi perçue dans le texte, à cause de ses malheurs et de ses échecs répétés, comme un personnage comique qui s'apparente, à plusieurs égards, aux personnages des films burlesques tels que Charlot ou encore Buster Keaton. Comme dans ces films où le malheur représente un spectacle burlesque et l'échec un gag, Marguerite Duras grossit les traits de la figure maternelle, faisant d'elle une héroïne insolite qui provoque le rire déjà par son apparence : « Elle avait une de ces robes indescriptibles, informes qu'elle commençait alors à porter, sortes de peignoirs très amples dans lesquels elle flottait comme une épave. [...] Elle s'était coiffée et sa natte grise très serrée, ficelée à son extrémité par la rondelle de chambre à air, lui pendait dans le dos, naïvement, risiblement ».²⁴² D'autre part, son monde étrange où domine l'absurde, où un être humain sert de phare et de carburateur pour une voiture, où les barrages sont détruits par des crabes nains, où les toitures des maisons sont rongées par des vers et où les diamants renferment des crapauds révèle nettement la capacité de métamorphose et de décalage

²⁴¹ Marguerite Duras, *La Musica Deuxième*, Ed. Gallimard, Paris, 1985, p. 27-28, 71.

²⁴² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 310.

étrange qui la caractérise. L'agitation constante de la mère, l'effervescence du clan familial s'ingéniant à trouver une solution à leur situation, la rencontre inespérée avec M. Jo, voici autant de précipitations du tempo propres à susciter le rire.

Inversement, le rythme ralentit pour suggérer le tragique de la situation. Les journées s'étirent et les mouvements se figent. Après l'agitation qui a accompagné l'apparition de M. Jo dans la vie du trio familial, on constate un ralentissement, d'abord léger, de l'action. En effet, plus les jours passent, plus la famille acquiert la conviction qu'un mariage entre Suzanne et le soupirant chinois est impossible puisque le père de ce dernier est fermement opposé à une telle union. Les espoirs, ravivés l'espace de brefs instants par l'acquisition douteuse du diamant extorqué à M. Jo, finissent par s'évaporer complètement puisque la mère ne pourra pas le vendre. Les commerçants lui apprennent qu'il a un défaut caché, « un crapaud ». Le ralentissement de l'action se fait de plus en plus remarquable et inquiétant comme en témoigne la phrase suivante : « Il se passa ainsi trois semaines pendant lesquelles rien n'arriva ».²⁴³ On constate, par ailleurs, que le grossissement tragique succède au grossissement comique. En effet, la mère se perd dans le labyrinthe des banques, des diamantaires et des bureaux de l'administration coloniale, entités kafkaïennes abstraites et cruelles qui précipitent sa perte tout en restant indifférentes à ses malheurs. Le grossissement tragique atteint tout l'univers de la mère et de ses enfants et culmine dans leur exclusion symbolique de la ville. De retour à la concession, la famille reprend sa vie quotidienne, monotone et désespérée. Plus rien ne se passe et l'écrivain nous décrit des personnages immobilisés et enlisés dans leur malheur :

Après leur retour le caporal n'eut presque plus rien à faire. La mère abandonna ses bananiers et elle ne planta plus rien. Elle dormait une grande partie de la journée. Ils étaient tous devenus très paresseux et parfois ils dormaient jusqu'à midi. Le caporal attendait patiemment qu'ils se lèvent pour leur apporter du riz et du poisson. [...] Depuis trois ans, il [Joseph] attendait qu'une femme à la détermination silencieuse vienne l'enlever à la mère. [...] Quand il pleuvait, Suzanne rentrait, s'asseyait sous la véranda, toujours face à la piste, elle attendait qu'elle cesse pluie.²⁴⁴

Tout concourt ici à rendre sensible le ralentissement du tempo. La seule possibilité qui s'offre aux personnages étant l'attente. Celle-ci semble être, paradoxalement, le noyau de l'action, le sujet principal du roman, en même temps que la perception de la durée vide et vaine qui lui correspond. Les pauses et les moments d'attentes qui ferment le livre expriment l'angoisse tragique.

²⁴³ *Ibid.*, p. 177, 321.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 249, 302, 332-333.

Marguerite Duras développe un contrepoint entre un *tempo* intérieur et un *tempo* extérieur, entre un rythme accéléré et un rythme ralenti, entre comique et tragique. Il se produit, dès lors, un phénomène de surenchère. Le tempo accéléré du grossissement comique appelle le rythme ralenti du grossissement tragique et réciproquement. Duras exacerbe les extrêmes et exalte les oppositions à la recherche d'une œuvre à la fois excessivement comique et excessivement tragique qui ne connaît pas de demi-mesure. Ce processus constitue, semble-t-il, le moteur de l'œuvre durassienne. Or, l'exaltation des extrêmes aboutit à une sorte d'identité des contraires. Comme chez Ionesco, la surenchère, chez Marguerite Duras, débouche sur l'union des extrêmes dans leur outrance même. Comme Guy Michaud le note chez Ionesco, on a l'impression chez Duras que « si le comique se situe au-delà d'un certain tragique, le vrai tragique, lui se situe au-delà du comique, car il nous confronte à nous-mêmes, à notre détresse. Pour mieux dire encore, à ce degré d'intensité et de rupture, le comique rejoint le tragique ».²⁴⁵ Ce que dit ici Michaud de l'œuvre d'Ionesco semble définir aussi très exactement le fonctionnement et la dynamique du tragique et du comique tels que nous les avons conçus dans notre analyse. Le trop tragique devient comique et inversement.

Si l'écrivain jouant sur la surenchère réussit à concilier ainsi le tragique et le comique au cœur d'une même œuvre, il serait intéressant de considérer les limites de la surenchère et jusqu'à quel point de non-retour elle est poussée. Il s'agira alors d'examiner les points de contact du comique et du tragique notamment le langage.

2 - Un point de jonction : le langage

Examiner les rapports qui existent entre le tragique et le comique permet de dégager le rôle capital du langage dans l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, nous le verrons, le langage s'impose rapidement comme un fil directeur commun au tragique et au comique. Il se trouve incontestablement au confluent des deux notions et peut faire naître aussi bien l'émotion que le rire.

En dépit de la fonction primordiale qu'elle attribue à la parole et au langage dans l'accès au savoir, voire à l'existence, Marguerite Duras ne cesse d'en souligner

²⁴⁵ Guy Michaud, « Ionesco, de la dérision à l'anti-monde », dans *Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Ed. CNRS, Paris, 1967, p. 39.

l'insuffisance, la fragilité et la déliquescence comme elle le déclare dans *Les Yeux verts* : « On s'aperçoit quand on dit, quand on écoute combien les mots sont friables et peuvent tomber en poussière ». ²⁴⁶ Aussi cherche-t-elle, à travers ses textes, à montrer la difficulté à dire et à communiquer. Cette difficulté peut avoir un versant comique, suscitant ainsi le rire du lecteur. Marguerite Duras se livre à une déstructuration systématique du code de la langue, mettant en évidence ce que Jacques Le Marinel nomme « le dépérissement du langage ». ²⁴⁷ C'est la fonction communicative du langage qui fait, d'abord, l'objet de ce démantèlement méthodique. La parole échoue à transmettre un message quelconque et se réduit à une simple succession de mots.

De ce point de vue, le faux dialogue comme figure de la faillite du langage, est source de multiples effets comiques. En effet, il est n'est pas rare, dans les textes durassiens, que le dialogue aboutisse à une sorte de monologue du fait de l'absence de destinataire. C'est justement le cas dans la nouvelle *Madame Dodin* (1954), où il arrive fréquemment que la concierge quitte Mlle Mimi, directrice d'une pension et locataire dans l'immeuble, en plein milieu d'une phrase : « Et l'été, lorsque Gaston apparaît, à cinquante mètres de l'immeuble, en sifflant ou en chantant la messe, rien ne saurait retenir Mme Dodin auprès de Mlle Mimi. Elle a mieux à faire. Elle la quitte au milieu d'une phrase et elle rentre dans sa loge ». ²⁴⁸ La discussion qui devrait s'engager entre les deux femmes laisse place aux monologues d'une Mlle Mimi désemparée et déroutée par le comportement de la concierge. L'effet comique ainsi produit est encore accentué par une Mme Dodin modifiant le langage avec désinvolture et lui redonnant des significations toutes neuves. La parodie du langage passe par l'emploi d'expressions idiomatiques comme le montre ce passage :

L'année dernière, pendant deux mois, Mme Dodin a régulièrement volé les colis de beurre d'un locataire. [...] Mme Dodin a commencé par ôter le papier d'emballage et le papier sulfurisé blanc. Une fois cela fait, elle allait proposer son beurre, et à qui ? À la locataire destinataire du colis. La locataire rachetait son beurre. Mme Dodin eut des doutes : la locataire était peut-être idiote, peut-être ne comprenait-elle pas qu'on lui revendait son propre beurre ? Sa promptitude à accepter, à payer, pouvait tromper. Mme Dodin agit donc plus hardiment. Elle n'enleva plus qu'une seule des trois enveloppes de papier, c'est-à-dire le papier d'emballage qui portait le nom et l'adresse de la locataire. [...] La locataire, grâce à ces deux papiers sulfurisés laissés par Mme Dodin, ne pouvait avoir aucun doute sur l'origine du beurre qu'elle lui vendait. Et avec le même empressement, elle prit et paya son

²⁴⁶ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, *Les cahiers du cinéma*, juin/juillet 1980, p. 49.

²⁴⁷ Jacques Le Marinel, « Le Jeu avec les mots dans le nouveau théâtre », dans *Revue d'histoire du théâtre* n° 27, 1975, p. 187.

²⁴⁸ Marguerite Duras, *Madame Dodin*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa*, *Les Chantiers*, op. cit., p. 165-166.

beurre. [...] Ce fut là l'un des grands triomphes de Mme Dodin. Une fois certaine que l'autre ne pouvait avoir de doute, elle se lassa de tant de facilité. Elle regretta sans doute l'argent du beurre, mais cessa de retenir les colis à l'arrivée²⁴⁹

Les escroqueries de Mme Dodin à sa locataire donnent lieu ici à un jeu de mots. Celui-ci est attribué à la narratrice : « elle regretta sans doute l'argent du beurre, mais cessa de retenir les colis à l'arrivée ». Marguerite Duras joue ici sur une expression idiomatique qui fait écho à la situation réelle, et crée un rapport entre le concret, le beurre de la cliente, et l'abstrait du dicton. Ce léger clin-d'œil de la narratrice dans son récit donne une épaisseur et une complexité au texte qui joue entre le concret et l'abstrait, la narratrice et ses personnages.

De même, Madame Dodin manie habilement les jeux de mots et les déformations cocasses comme en témoignent ces propos :

- Et si on en juge par la pisse, continue Gaston, ça doit boire ferme.
- Ça pisse, donc ça boit, dit Mme Dodin.
- Ça me rappelle, dit Gaston, quelque chose. Un philosophe a dit la même chose : "Je pense, donc je suis."
- L'aurait mieux fait de se taire, dit Mme Dodin, s'il a rien trouvé de mieux.
- Celui qui a trouvé ça, c'est Descartes, dit le balayeur.
- Des cartes de quoi ? En fait de cartes, je connais que celles d'alimentation.²⁵⁰

La concierge procède ici à une déformation plaisante du nom d philosophe « Descartes » en « des cartes d'alimentation ». En ramenant tout au côté matériel et utile des choses, Mme Dodin, se moque du philosophe et oppose à sa théorie rationnelle et vaine, à ses yeux, une philosophie matérialiste et pratique. Ses propos sont pleins d'humour sur les mots et sur leur variation sémantique

Ainsi, ce n'est pas seulement la communication qui est rompue, mais également la validité même du message est attaquée, et en premier lieu son allégeance à un code de langage arbitraire et imparfait. C'est justement l'arbitraire de certaines des expressions figées qui est, dans *Madame Dodin*, mis en valeur dans son aspect comique. Mais, le langage dans les textes durassiens a également beaucoup à voir avec le tragique

En effet, chez Duras, le langage apparaît souvent comme un instrument imparfait et comme une source du tragique. Jean-Marie Domenach, en s'appuyant sur les œuvres de

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 179-180.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 141-142.

Marguerite Duras, Pinget, Ionesco et Beckett, affirme que la crise du langage « est l'élément le plus fréquent du tragique contemporain. [...] Dans sa quête de l'authentique, l'homme, après avoir successivement mis en cause toutes ses qualités, toutes ses capacités, se retourne vers l'instrument même de la signification. [...] le langage devient le lieu crucifiant de l'existence : preuve ultime de mon existence, il est également l'instrument de ma déchéance ».²⁵¹ Les textes durassiens mettent en évidence cette faillite du langage. De par sa nature même, il dit trop ou pas assez, fige ce qui est passager ou fausse l'échange. L'écrivain dénonce la parole facile et trompeuse, celle qu'on trouve par exemple dans la bouche de certains de ses personnages. Elle évoque ainsi « le langage de la directrice, très aisé, mécanique »²⁵² dans *Nathalie Granger* ou encore celui du mari de la criminelle, Pierre Lannes, dans *L'Amante anglaise*, où on relève l'usage d'une parole sclérosée et habituelle dans l'échange suivant :

– Enquêteur : Ce que vous venez de dire là : "Ça ne sert à rien, ce sont des mots. On ne peut pas revenir en arrière" fait partie de votre langage habituel, n'est-ce pas ?

– Pierre Lannes : Il me semble oui, j'ai parlé comme d'habitude. Comme un imbécile que je suis...

– Pourquoi dites-vous ça ? Vous le dites machinalement comme vous avez dit l'autre phrase ?

– Oui, c'est vrai.

– Elle [Claire] ne parle jamais de cette façon, j'imagine ?

– Non jamais. Elle ne fait jamais de réflexion sur la vie.²⁵³

Les expressions toutes faites de Pierre Lannes, tout comme le discours « mécanique » de la directrice, sonnent faux : clichés et lieux communs, empruntés au langage courant qui cachent plus qu'ils ne découvrent l'être. Cette critique d'un langage reposant sur de faux échanges on la décèle dans d'autres livres de Duras comme *Yann Andréa Steiner* (1992) où l'écrivain qualifie la parole de « menteuse » et de « bruyante ».²⁵⁴

Il n'est guère surprenant alors que cette parole fallacieuse soit employée à des fins douteuses comme dans *Un Homme est venu me voir* (dans *Théâtre II* 1968) où elle est au service de la propagande politique : « un doute même sur un point de détail, il était

²⁵¹ Jean-Marie Domenach, « L'écrivain contemporain et le tragique », dans *Raison et Tragique*, op. cit., p. 19.

²⁵² Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, op. cit., p. 41.

²⁵³ Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), op. cit., p. 99-100.

²⁵⁴ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, op. cit., p. 49.

nécessaire de le colmater aussitôt par un flot de paroles », ²⁵⁵ raconte un ancien membre du parti, démontrant par la même occasion que le « flot de paroles » recouvre un manque et un vide immenses et inacceptables. C'est ce même vide que la directrice et Pierre Lannes tentent de dissimuler derrière les mots : absence de solution pour contenir la violence de la fillette Nathalie Granger et absence d'explication sur le meurtre de Claire Lannes.

Le tragique du langage se manifeste dans les récits de Marguerite Duras à travers l'absence de communication entre les personnages. L'homme reste alors enfermé dans son univers et ne parvient plus à aller vers l'autre. La solitude constitue une des figures du vide en ce qu'elle isole l'individu du reste du monde et l'enferme dans son malheur. Ce thème est, à notre sens, propre au tragique d'après l'absurde, ou du moins il y est général et systématique. Le tragique classique renvoie souvent à un défaut de communication entre deux êtres, révèle le poids dramatique des non-dits et met l'accent sur l'isolement d'un individu qui porte sur ses épaules le devenir d'une Cité. Mais la présence de confidents par exemple indique bien qu'il ne s'agit là que d'un trouble passager. Chez Marguerite Duras, la solitude, est loin d'être un malaise momentané, elle est ontologique et définit l'être humain au même titre que la mort : « Vivre, c'est beaucoup taire les choses, affronter une solitude essentielle » ²⁵⁶ déclare Duras. L'intensité du tragique durassien découle de l'incapacité de l'homme moderne à communiquer avec les autres et lutter contre la solitude et la mort.

La forme la plus évidente de la solitude, qui résulte de l'absence de dialogue entre les êtres, est physique. Il n'est pas rare que les personnages durassiens soient représentés dans des lieux isolés du reste du monde et complètement livrés à eux-mêmes. C'est exactement dans cet état de solitude, que nous trouvons le « captain » et Emily : « Ils étaient seuls. Perdus. Seuls dans l'été. Dans le désert. Perdus au milieu de la lumière que renvoyait le fleuve vers la place. [...] Ils ne voyaient rien, personne. [...] Si seuls au monde ils étaient ». ²⁵⁷ Les deux protagonistes sont ensemble. Pourtant, ils se sentent seuls. On note la même solitude chez le jeune homme fatigué dans *Yann Andréa Steiner* dont la narratrice fait le portrait suivant : « Vous deviez aussi être déjà exténué de fatigue

²⁵⁵ Marguerite Duras, *Un homme est venu me voir*, dans *Théâtre II : Suzanna Andler, Des Journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le Shaga*, op. cit., p. 252.

²⁵⁶ Jean-Marc Turine, op. cit., Émission radiophonique par Marianne Alphant "Le bon plaisir de Marguerite Duras". France culture, septembre 1984.

²⁵⁷ Marguerite Duras, *Emily L.*, op. cit., p. 17, 91.

depuis des jours et des jours, des mois, des années de plomb aride, celles tragiques de la solitude, de la perspective de l'emploi du temps, du clavaire [...] la solitude ».²⁵⁸ L'auteur emploie, dans ces deux exemples, des termes significatifs qui relèvent de l'isotopie de la solitude et de la souffrance pour exprimer le désarroi et l'angoisse de ses personnages.

Mais le plus souvent, c'est la solitude au milieu des autres, due aux failles de la communication, qui est la plus tragique. Véritable supplice de Tantale, elle offre la possibilité virtuelle de communiquer alors que le protagoniste ne dispose pas de moyens de communication efficaces. Outre les diverses variations sur le faux dialogue, que nous avons déjà abordées sous un angle comique, nous dégageons au fil des textes durassiens un grand nombre de formes déviantes de communication. L'hypocrisie place l'échange linguistique sous le signe de la tromperie. Le vice-consul, dans *India Song*, croit avoir un interlocuteur attentif. Il lui fait des confidences pour sortir de sa « solitude infernale », mais l'écrivain prend soin de préciser ceci : « À lui, il parle ? À cet alcoolique ? – C'est-à-dire, l'autre dort, alors il parle seul [...] – À personne, au fond ».²⁵⁹ Dans ce bref passage à propos du vice-consul, il n'est même pas indispensable de savoir que l'interlocuteur est le directeur du cercle européen à Calcutta, puisqu'il est inexistant. Obligé de parler au vice-consul car il a reçu des ordres de l'ambassadeur à ce sujet, il fait semblant de s'acquitter de sa tâche et de tendre une oreille attentive aux confidences de Jean-Marc de H. En sombrant dans le sommeil, il induit en erreur ce dernier. Le même sort est réservé à Rabier, ce collaborateur, « cet homme encore plus seul que les autres hommes »²⁶⁰ dont la narratrice, la seule à l'écouter, se désintéresse dès qu'elle apprend qu'il ne peut plus lui être utile pour avoir des informations sur son mari déporté. Pire que l'hypocrisie, la parole fausse et menteuse se déploie dans le bavardage.

En effet, on décèle cette même dénonciation du langage, chez Ionesco et Beckett, dans ce que Jean-Marie Domenach appelle « la dégradation de la parole en bavardage ». Tout comme Marguerite Duras l'a montré, cette parole, ce bavardage, passe à côté de l'essentiel et fausse profondément la compréhension. Domenach étaye son analyse en s'appuyant sur les théories de Heidegger pour arriver aux mêmes constatations que Duras :

"Le bavardage est la possibilité de tout comprendre sans appropriation préalable de la chose" Il nous mène [...] à une "compréhension déracinée". Parodie de communication, il rapproche les hommes d'autant plus qu'il ne fait circuler entre eux que le vide. Le

²⁵⁸ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner, op. cit.*, p. 25.

²⁵⁹ Marguerite Duras, *India Song, op. cit.*, p. 69.

²⁶⁰ Marguerite Duras, *La Douleur, op. cit.*, p. 114-115.

bavardage exprime la curiosité et engendre l'équivoque [...] La curiosité nous distrait de l'être [...] L'équivoque découle de cette fausse compréhension attachée aux phénomènes [...] ; l'équivoque est notre facile et fausse entente avec le monde.²⁶¹

Jean-Marie Domenach observe chez Ionesco et Beckett un bavardage qui mène tout droit à la « déchéance ontologique », ²⁶² comme on note chez Marguerite Duras les dégâts ontologiques de la parole fallacieuse et qui sont justement cette facile et fausse entente avec le monde, l'illusion que le vide entre les êtres humains peut être comblé et que l'essentiel est atteint.

L'incommunicabilité règne partout dans l'ensemble des œuvres de Duras. Il ne s'agit plus d'une communication à double sens, vide ou trompeuse mais de l'absence pure et simple de communication. Comme le constate Jean Duvignaud, les êtres durassiens sont « les uns à côté des autres sans jamais se rencontrer [...] Ils parlent et rien ne se passe jamais [...] ils miment un accord [...] et pourtant rien n'aboutit ». ²⁶³ Dans l'univers de Duras, l'autre comble un vide pour creuser un abîme. Tout échange réel devient impossible car les mots dès qu'ils veulent signifier plongent dans l'insignifiant.

Le tragique contemporain de Duras évoque ainsi un risque majeur : l'agonie du langage et la solitude de l'homme parmi les hommes. L'absence de pitié est alors le résultat direct de cette défaillance du langage et de cet isolement de l'individu. Car on ne peut avoir pitié de l'autre que si on se reconnaît en lui, ce qui est rarement le cas des personnages durassiens. La question de la pitié touche véritablement au tragique car la « catharsis » dont le but, nous dit Aristote, est la purgation des émotions ne peut s'effectuer que par l'entremise de la pitié et de la crainte. Le tragique de Marguerite Duras, en ce qu'il exprime la solitude de l'homme moderne, exclut apparemment la catharsis. On pourrait donc dire qu'il y a eu un repositionnement du thème tragique de la solitude dû à l'influence de l'absurde. La méconnaissance de l'autre va de pair avec la peur, la peur de l'inconnu, et la peur d'être mal compris par l'autre. Résignation ou réaction d'autodéfense, toutes les tentatives d'isolement sont destinées à sauvegarder le moi des agressions extérieures. En se murant dans une solitude pesante, voire infernale, le personnage se protège d'un mal qui l'effraie plus encore : l'Autre. On remarque ici ce qu'il y a de tragique dans ce dilemme. Quoi qu'il choisisse, l'homme sera toujours

²⁶¹ Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 247-248. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶² *Ibid.*, p. 247.

²⁶³ Jean Duvignaud, « Le clair-obscur de la vie quotidienne », dans *Les Cahiers Renaud-Barrault*, op. cit., p. 22.

malheureux. Se profile ici le spectre de la fatalité, mais d'une fatalité purement humaine, et non pas divine.

Ainsi, de la crise du langage naît tantôt un sentiment comique, tantôt un sentiment tragique. Le langage est au cœur de l'œuvre durassienne et de son ambivalence entre ces deux sentiments. Au-delà de cette crise et de cette faillite des mots, le langage apparaît aussi comme un point de jonction entre tragique et comique puisque Marguerite Duras déploie dans ses textes à la fois un style soutenu et sophistiqué et une parole populaire et simple.

3 – Le style de Marguerite Duras : noblesse et simplicité

Le style de Marguerite Duras revêt un mélange de sophistication et d'extrême simplicité. L'écrivain déploie une écriture audacieuse, provocante et subversive. En effet, on retrouve dans plusieurs récits un rapprochement insolite, voire une cohabitation incongrue du style élevé avec le langage populaire le plus incorrect qui soit. Ce léger décalage dans l'écriture est important dans sa veine comique puisqu'il montre que le rire naît de l'écriture elle-même et pas seulement des situations.

En effet, on note, dans *Madame Dodin*, un décalage entre le sujet évoqué, une concierge grincheuse et fourbe, et le traitement de ce sujet, une langue sophistiquée et élaborée. Ce décalage est révélateur d'un texte où la juxtaposition de deux niveaux engendre une circulation incessante de l'amplification poétique et de la réduction comique. Prenons l'exemple suivant :

Chaque jour elle y repense [à la poubelle] et son refus en reste aussi entier. Jamais ne l'a effleurée l'ombre d'une résignation. C'est entre elle et la poubelle, une question de vie et de mort. C'est de cela, de la poubelle, qu'elle vit. Mais aussi de cela qu'elle pourrait mourir. Non seulement de colère à son propos, mais aussi pour sa suppression universelle. Si d'autres ont des occasions d'héroïsme plus spectaculaires, Mme Dodin, elle, n'a que celle-là. C'est là le principal combat où la jette la vie. [...] Elle ne veut pas se mutiler de son pouvoir sur nous [les locataires], se couper de ses ennemis. Quel exutoire lui resterait-il à ses colères apocalyptiques qui durent quatre jours parfois et qui, si elles ne visent d'abord qu'un seul locataire, s'étendent vite à tous les autres, au monde des locataires en général et bientôt à toute l'humanité – exception faite de Gaston ?²⁶⁴

La manière dont l'écrivain parle ici avec science et sérieux d'un sujet aussi terre à terre et anti-littéraire est humoristique. Marguerite Duras déploie un rythme ample et emphatique

²⁶⁴ Marguerite Duras, *Madame Dodin*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Les Chantiers*, op. cit., p. 120, 125.

fait de tournures hyperboliques comme « une question de vie et de mort » pour évoquer, de façon comique, le « pouvoir » de la concierge et celui qu'elle exerce sur les locataires grâce à cet objet trivial mais indispensable sur lequel elle règne. D'où son « combat » pour conserver ce pouvoir qui est matériel mais aussi psychologique car l'objet lui fournit, dans la personne des locataires, un ennemi contre lequel déverser ses « colères apocalyptiques ». On a l'impression, à travers cet exemple, que Duras développe intentionnellement un style quasi lyrique et inspiré. Son écriture enflammée ne recule pas devant les répétitions anaphoriques : « c'est entre elle... », « C'est de cela... », « c'est là... » ; animée, elle foisonne en formules négatives : « Jamais ne l'a effleurée l'ombre d'une résignation », « elle ne veut pas se mutiler de son pouvoir », en question oratoire : « quel exutoire lui resterait-il à ses colères ? ... » et en comparaison implicite : « Si d'autres ont...elle, n'a que... » pour nous rendre tangible la triviale réalité de la charge des poubelles. Le décalage entre le traitement et le sujet provoque une jonction entre le style noble, réservé habituellement aux thèmes tragiques, et les préoccupations banales et quotidiennes. Ce décalage a une particularité qu'avait déjà remarquée Michèle Manceaux dans la personnalité de Marguerite Duras : le mélange de sophistication et d'extrême simplicité, de noblesse et de trivialité qui crée un effet incongru.

On relève le même procédé dans *Le Square* où l'écrivain met en scène deux personnages ordinaires. Il s'agit d'une jeune fille, bonne d'enfants, et d'un voyageur de commerce. Les protagonistes eux-mêmes reconnaissent le caractère normal et banal de leurs existences et de leurs situations. « J'étais, déclare la bonne racontant son enfance, une petite fille comme toutes les autres [...] Je suis née et j'ai grandi comme tout le monde ». ²⁶⁵ Concernant sa condition présente, elle confie aussi de façon fort modeste : « Je suis une de ces femmes comme on en voit partout ». La même modestie caractérise le commerçant, qui avoue volontiers ce qu'a de banal sa vie et sa profession : « C'est vraiment un tout petit métier que le mien, il est insignifiant, et c'est à peine un métier ». ²⁶⁶ Tout autant que la banalité de ses protagonistes, Marguerite Duras insiste sur celle du décor et des circonstances de la rencontre. Rien de plus prosaïque, en effet, que cette conversation un jeudi après-midi, dans un square, entre une bonne d'enfants et un voyageur de commerce, venu reposer ses jambes fatiguées sur un banc public. D'emblée,

²⁶⁵ Marguerite Duras, *Le Square*, op. cit., p. 45, 38.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 60, 23.

le lecteur remarque le contraste entre le statut social des personnages et leur langage châtié et soutenu ainsi qu'en témoigne le dialogue suivant :

JEUNE FILLE : [...] Vous vendez des choses, monsieur, tout en voyageant ?

HOMME : Oui, c'est ça mon métier. [...]

JEUNE FILLE : Est-ce que je peux me permettre de vous demander si cela est d'un revenu régulier, monsieur ?

HOMME : Je n'ai pas à me plaindre, mademoiselle.

JEUNE FILLE : Je ne le pensais pas, vous voyez.

HOMME : Je ne dis pas que ce revenu est important, non, mais tous les jours on gagne quelque chose. C'est ça que j'appelle régulier. [...]

JEUNE FILLE : Si j'ose me permettre encore, monsieur, est-ce que vous pensez que cela va durer pour vous de voyager comme ça ? Croyez-vous que vous arrêterez un jour ?

HOMME : Je ne sais pas.

JEUNE FILLE : [...] Excusez-moi encore de vous poser ces questions.

HOMME : Je vous en prie, mademoiselle...Mais je ne sais pas si cela va durer. Vraiment je ne peux rien vous dire d'autre, je ne sais pas. Comment savoir ? [...]

JEUNE FILLE : Pour moi, monsieur, cela ne durera pas.

HOMME : Pouvez-vous déjà le prévoir, mademoiselle ?

JEUNE FILLE : Oui. Mon état n'est pas un état qui puisse durer. Il est dans sa nature de se terminer tôt ou tard. J'attends de me marier. [...]

HOMME : Ainsi vous, mademoiselle, vous attendez autre chose ?

JEUNE FILLE : Oui. Il n'y a aucune raison pour que je ne me marie pas un jour, moi aussi, comme les autres. C'était ce que je vous disais.

HOMME : C'est vrai. Il n'y a aucune raison pour que cela ne vous arrive pas un jour, à vous aussi.²⁶⁷

L'intérêt de ces répliques réside, au-delà de leur visée de critique sociale, dans l'écriture même du dialogue et la nature surprenante et particulière du langage que Marguerite Duras confère à ses deux personnages. Ce langage peut paraître insolite, voire invraisemblable dans la bouche du commerçant et de la bonne d'enfant. L'écrivain assume d'ailleurs pleinement ce parti pris de non-vraisemblance et nous suggère d'écarter toute lecture réaliste de son livre. Un examen attentif et détaillé du style et des procédés d'écriture employés par Duras, montrerait, en effet, qu'ils mêlent, de façon assez

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 54-55-56, 58-59.

humoristique, ce qui relève de la conversation badine (clichés verbaux, lieux communs, tournures phatiques destinés uniquement à alimenter le dialogue) et ce qui appartient à quelque chose de soutenu et de nettement littéraire. En effet, les deux personnages utilisent, pour s'adresser l'un à l'autre, un langage très correct voire même châtié et cérémonieux manifeste à travers l'usage fréquent des désignations « Monsieur » et « Mademoiselle » qui scandent leurs répliques. Leurs paroles sont pleines de nuances et de délicatesse comme en témoigne la multiplication des expressions de politesse : « Est-ce que je peux me permettre ? », « si j'ose me permettre encore », « excusez-moi », « je vous en prie » et des tournures d'acquiescement : « Oui, c'est ça », « c'est vrai ». Ces formules ponctuent sans cesse leur conversation, sans porter atteinte à son élégance, mais en altérant remarquablement son caractère naturel et spontané. Nous ne sommes pas en présence d'un échange réel tel qu'il aurait pu être entendu sur un banc au milieu d'un square. L'aspect particulier de ce style crée, là encore, un effet de contraste entre le sujet ordinaire et la façon de le traiter. Sa nature cérémonieuse et quasi précieuse s'oppose à la banalité des sujets abordés et suscite le sourire des lecteurs. Mais ce décalage entre le style noble et le sujet ordinaire se veut également le signe d'une grande sensibilité et d'une extrême souffrance chez les deux personnages. Ces individus modestes et effacés, qui, d'habitude n'ont pas la parole et n'intéressent personne, se parlent avec politesse en un langage soigné et recherché. Interrogée sur ce décalage, Marguerite Duras répond : « Quand on me dit que la bonne à tout faire du *Square* ne parle pas naturellement, bien entendu qu'elle ne parle pas naturellement puisque je la fais parler comme elle parlerait si elle pouvait le faire. Le réalisme ne m'intéresse en rien ».²⁶⁸ De sorte que le dialogue entre les deux personnages ne vise pas l'imitation d'une parole réelle. Il est délibérément artificiel et littéraire.

Ainsi, Marguerite Duras réussit la gageure de concilier le sentiment tragique et le sentiment comique en accordant une importance primordiale au rythme et au dialogue. Celui-ci apparaît comme un point de liaison entre les deux concepts dans la mesure où ses défaillances créent à la fois l'émotion et le rire. On a pu constater également que l'écrivain peut, à travers le recours à un style noble pour évoquer une situation triviale, réunir le tragique et le comique, dans un geste d'écriture qui souligne savamment les lois d'attraction et de répulsion qui régissent les deux notions.

²⁶⁸ Entretien radiophonique du 20 février 1962, cité dans le volume de la coll. « Quarto », Ed. Gallimard, 1997, p. 459.

C- Entre attraction et répulsion : pour une structuration dynamique du tragique et du comique

On a pu étudier les différents modes d'expression du tragique et du comique au sein de l'œuvre de Marguerite Duras. Parfois, ils sont animés par des forces d'attraction et d'autres fois, ils semblent dominés par des forces de répulsion. Il importe à présent d'examiner de plus près les rapports du tragique et du comique pour tenter de savoir d'où viennent ces deux forces déterminantes dans l'élaboration d'une structuration dynamique entre eux.

En effet, le tragique et le comique malgré leur contradiction apparente sont extrêmement liés. Nous nous demandons, d'ailleurs, si le rapport antinomique que la tradition littéraire leur a attribué a une quelconque raison d'être. Ils ont une grande force d'attraction que l'on pourrait vraisemblablement expliquer par leur origine. Rappelons-le, le culte dionysiaque ne dissociait pas le comique et le tragique. Selon Aristote, « la tragédie gagna encore en ampleur après avoir abandonné – puisque, tirant son origine du drame satyrique, elle a connu une évolution – les histoires brèves et le langage comique ».²⁶⁹ Le tragique et le comique se sont séparés à une époque précoce mais on peut penser qu'ils ont conservé de cette origine commune un certain nombre d'affinités. En effet, on peut dégager des similitudes frappantes entre eux. La notion de hasard leur est par exemple commune, à cette différence près, explique Jean Emelina, que « le hasard comique est un hasard galvaudé qui a perdu le drapé et l'exceptionnel du hasard tragique. Il rôde au coin de la rue ».²⁷⁰ Ce hasard comique, c'est celui, factice, qui fait se rencontrer les trois personnages des *Eaux et forêts* sur un même bout de trottoir. En outre, il n'est pas anodin que les procédés tragiques soient également employés à des fins inverses, c'est-à-dire faire naître un sentiment comique. Tel est le cas précisément du grossissement et de la répétition qui participent à la fois du tragique et du comique. On peut y voir une nouvelle preuve de cette relation étroite et immémoriale que Marguerite Duras s'emploie

²⁶⁹ Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁰ Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, *op. cit.*, p. 48.

à redécouvrir. Mais si on décèle plusieurs points communs entre le tragique et le comique, force est de constater que leur séparation et leur évolution différente au cours des siècles ont fait d'eux deux notions qui paraissent souvent opposées l'une à l'autre comme nous avons eu l'occasion de le démontrer précédemment. L'œuvre de Marguerite Duras exploite habilement ces forces tantôt d'attraction, tantôt de répulsion pour instaurer des rapports dynamiques entre le tragique et le comique. L'écrivain recourt constamment à une logique de la contradiction, un entre-deux et une stratégie du paradoxe pour traduire ces relations complexes.

1 - La logique de la contradiction

Selon Eugène Ionesco, les arts contemporains procèdent tous de manière similaire et la structure de l'œuvre moderne se caractérise par un ensemble d'oppositions : « [...] un monde dont l'équilibre se réalise dynamiquement par l'opposition des éléments ou des événements ».²⁷¹ Cet avis met en évidence une démarche fondamentale de l'écrivain contemporain qui attribue un rôle primordial à la contradiction. Marguerite Duras, de plain-pied avec son époque, utilise ce procédé de diverses façons. En effet, on retrouve chez elle toute une gamme de contradictions, mais la plus importante est celle du tragique et du comique qui influe considérablement sur la composition de ses textes. Elle se retrouve à divers niveaux, se place dans la perspective plus large d'une stratégie du paradoxe qui, nous le verrons, revêt elle-même une signification à la fois tragique et comique. C'est en ce sens qu'on pourrait parler de contradiction généralisée.

L'opposition du tragique et du comique n'est en effet pas la seule de l'œuvre de Marguerite Duras. Elle s'intègre dans le cadre plus vaste d'une véritable esthétique de la contradiction. Marguerite Duras déclare à ce propos : « Il y a des contradictions qui sont fondamentales et qu'il faut garder intactes ; c'est ce qui fait [...] cette différence terrible et affreuse entre l'enfance et l'âge adulte. L'âge adulte perd ses contradictions, il les efface, il les gomme. L'enfant pleure et rit en même temps, l'adulte non ».²⁷² On peut tenter avec Yvonne Guers-Villate d'expliquer ce goût prononcé pour la bipolarité, présent dans les livres au niveau des thèmes, des personnages, de la composition et du style par

²⁷¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 351.

²⁷² Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, op. cit., CD. 3, page 11, 3mn.

des données biographiques et psychologiques, en y voyant par exemple les séquelles d'un « profond sentiment de contradiction ressenti probablement dès l'enfance dans le rapport de soi au monde ». ²⁷³ L'esthétique durassienne ne serait rien d'autre que la projection de son esprit de contradiction. En réalité, Duras, elle-même pense que « l'ambivalence est nécessaire à la création ». ²⁷⁴ Non seulement la romancière s'insurge contre les systèmes préétablis, mais elle refuse aussi de se laisser enfermer dans de nouveaux systèmes de révolte. Elle choisit de jongler avec les contradictions pour ne pas être la victime du dogmatisme. Se contredisant parfois elle-même, elle en arrive parfois à affirmer la chose et puis quelque temps après son contraire. Le parti pris devient dès lors une sorte de jeu et un véritable mode de pensée.

Cependant, cette explication, aussi vraie soit-elle, n'en demeure pas moins réductrice. Car s'il y a un penchant naturel, il fait aussi l'objet d'une réflexion approfondie de la part de Marguerite Duras. Bien plus, l'auteur tente par ce biais de retrouver l'essence même de l'écriture. Il s'agit en effet moins d'une cause biographique que d'un impératif littéraire. Lors d'un entretien avec Alain Vircondelet, Duras souligne cette contradiction dans laquelle vit l'écrivain. Elle l'assume et l'estime même nécessaire à la création : « On ne sortira pas de cette contradiction. Il faut écrire dans ce désespoir-là [...] ; si on n'est pas constamment dans cette contradiction, je crois qu'on n'est pas écrivain. On est des conteurs d'histoires. S'il n'y a pas cela, il n'y a rien. Il y a une facilité dégoûtante ». ²⁷⁵ L'œuvre entière de Marguerite Duras est construite sur l'enchevêtrement de contraires fondamentaux qui structurent un univers complexe et fascinant. L'opposition du tragique et du comique y occupe une place centrale. Il semble que toutes les autres oppositions n'en sont que la suite logique. Pour traduire à la fois le tragique et le comique, l'auteur s'arrange pour que les deux éléments antagonistes, tantôt s'enchevêtrent et s'enrichissent l'un l'autre, tantôt se repoussent et se superposent, créant ainsi une structuration dynamique. Mais, de façon plus concrète, comment ces deux entités peuvent-elles s'impliquer ? Voici la réponse d'Emmanuel Jacquart :

C'est en poussant le comique jusqu'au paroxysme qu'on débouche sur le tragique : puisque le comique peut provenir, comme dans la farce, de la misère humaine (chute du personnage par exemple), il suffit d'accentuer cette misère pour que le tragique surgisse. [...] Les deux éléments ainsi obtenus tendent naturellement à se repousser. Il suffira, pour créer une

²⁷³ Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, op. cit., p. 50.

²⁷⁴ Susan Husserl-Kapit, « An Interview With Marguerite Duras », *Signs*, Winter, 1975, p. 423-434.

²⁷⁵ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 164.

architecture véritablement dynamique, de creuser l'écart entre les deux extrêmes, donc de souligner au maximum et le comique et le tragique.²⁷⁶

Un Barrage contre le Pacifique offre une illustration parfaite à cette formule analysée par Jacquart. Dans ce livre, Marguerite Duras y pousse le tragique jusqu'à son extrême : une voiture délabrée roulant avec des feuilles de bananier comme chambres à air, un caporal attaché à son garde-boue lui servant à la fois de phare et de radiateur provoquent le rire des personnages et du lecteur. Par ailleurs, pour désamorcer le tragique qui s'installe de nouveau avec l'évocation de l'écroulement des barrages, pour que le rire puisse surgir, l'écrivain introduit dans son récit un élément du dérisoire, les crabes. Ces derniers sont « non seulement [...] crabes, mais ils sont nains (p. 57) : adjuvants complaisants de la mer, faisant basculer la tragédie, mais la rendant plus inacceptable encore »²⁷⁷ selon la formule de Marie-Thérèse Ligot.

Ainsi, Duras développe une logique de la contradiction et exploite habilement les lois d'attraction et de répulsion qui régissent le tragique et le comique pour créer des œuvres dynamiques. Mais, on doit replacer maintenant les rapports complexes entre les deux notions dans le contexte plus général de ce vaste ensemble de contradictions dont ils ne sont qu'un aspect particulier. L'écrivain joue avec les antinomies et avec l'identité des contraires. L'opposition du tragique et du comique en rejoint d'autres exprimées par le truchement de différents moyens stylistiques. La contradiction n'est pas évidemment le seul procédé possible puisque Duras dispose d'une multiplicité d'éléments pouvant engendrer des structures oppositionnelles tel que le paradoxe.

2 - La stratégie du paradoxe

Le style de Marguerite Duras révèle une « écriture du soupçon » pour reprendre la célèbre formule de Nathalie Sarraute. Celle-ci affirme dans son bilan de l'époque moderne que « [...] ce qui maintenant importe c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments

²⁷⁶ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision, Beckett, Ionesco, Adamov*, Ed. Gallimard, Paris, 1998, p. 168.

²⁷⁷ Marie-Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 39.

contradictoires ».²⁷⁸ Cette affirmation s'applique aisément à Duras. En effet, il y a chez la romancière une méfiance radicale à l'égard du langage. Pour elle, il n'y a pas des mots qui conviennent vraiment aux choses. La « maladie de l'écriture » relève en réalité d'un manque du langage qui entrave l'écrivain, l'empêchant d'exprimer ce qu'il s'efforce pourtant de manifester dans ses textes, en l'occurrence précisément l'indicible. Comme le souligne Danielle Bajomée, ce que Duras tente de nous montrer, c'est l'univers obscur et paradoxal des affects. Or, il n'y a rien de plus difficilement représentable par les mots. Bajomée a vu dans la figure du paradoxe, qui fonde pour l'essentiel, la rhétorique durassienne, la marque de cette « impossible incarnation d'une réalité qui se dérobe ».²⁷⁹ Ingrid Safranek abonde dans son sens, en parlant plutôt du « principe global de paradoxalité », et en montrant que ce principe « agit, lui aussi, à tous les niveaux : depuis les rapports entre les œuvres particulières jusqu'aux figures rhétoriques relevant du paradoxe, en passant par la construction, la narration, l'affabulation romanesques. Sans intention totalisante, on pourrait, ajoute-t-elle, voir dans la création durassienne entière un vaste oxymore structural et global, en partie seulement conscient, qui est à la fois émanation de la vision du monde de l'auteur [...] et principe générateur de l'écriture qui divise et rassemble toute son œuvre ».²⁸⁰ Cette notion de « paradoxalité » privilégiée par Ingrid Safranek séduit car elle se présente comme « tout à la fois un fonctionnement mental, un régime psychique et un mode relationnel »²⁸¹ qui semble convenir à l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, les textes durassiens s'inscrivent dans une logique paradoxale et sont traversés par un réseau de significations contradictoires. Le paradoxe et ses familiers (oxymore, chiasme, aporie...etc.) sont à la base de l'esthétique durassienne. Par le mélange qu'elle opère entre tragique et comique, précieux et trivial, réalité et mythe, prose et poésie, classique et expérimental, l'œuvre de Marguerite Duras tend souvent à outrepasser les normes et aspire à la polysémie ainsi qu'à l'ouverture.

Au niveau du style, on relève l'usage fréquent de l'antithèse et surtout de l'oxymore. Citons à tout hasard certaines expressions, certains exemples parmi tant d'autres : « le grand malheur et la grande rigolade », « la grande rigolade du grand

²⁷⁸ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Ed. Gallimard, 1956, P. 86.

²⁷⁹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 80.

²⁸⁰ Ingrid Safranek, « L'écriture paradoxale de Marguerite Duras », dans *Cahiers du CEDREF*, Paris, 1989, p. 111. L'auteur de l'article emprunte le concept de « paradoxalité » à Paul-Claude Racamier et précise qu'il envisage, à sa suite, la notion comme « un principe relationnel global, syntagmatique et sémiotique, qui rapproche en même temps qu'il éloigne, signe d'un nouveau sens, d'un nouvel ordre ». (P. 121).

²⁸¹ Paul-Claude Racamier, *Les paradoxes des schizophrènes*, Ed. PUF, Paris, 1978, p.45.

malheur », ²⁸² « la chance d'avoir une mère désespérée », ²⁸³ le « malheur merveilleux », ²⁸⁴ « la douleur adorable », ²⁸⁵ « vivante, elle est morte », ²⁸⁶ les « ombres lumineuses », ²⁸⁷ la « calamité lumineuse », la « frénésie monotone », ²⁸⁸ la « sombre clarté ». ²⁸⁹ Toutes ces formules sont autant de signes de la double tonalité de l'œuvre durassienne. Elles traduisent la tension qui existe entre les êtres durassiens et le monde et disent le refus, chez Marguerite Duras, d'un sens unique et clair. Danielle Bajomée qui a étudié cette récurrence de l'oxymore, en la rapprochant de l'écriture mystique de Sainte Thérèse d'Avila et de Saint Jean de la Croix, affirme que l'articulation significative des contradictions contenues dans l'oxymore

[...] dépasse la simple coexistence ou le compromis, comme elle dépasse d'ailleurs le jeu rhétorique de l'opposition, puisque, comme l'écrit Léon Cellier, l'oxymore assume paradisiaquement la contradiction, tandis que l'antithèse la proclame tragiquement (65). L'oxymore, comme le disent encore Jacques Dubois et le groupe μ , "viole le code" (66) dans la mesure où [il] fait se croiser et se brouiller des registres non homogènes. [...] [L'oxymore joue] comme transition imaginaire in absentia, entre un point de fuite et un point de rencontre, comme impossible incarnation d'une réalité qui se dérobe. ²⁹⁰

En effet, l'oxymore en tant que figure de la non-fermeture offre une perception globale du monde qui conjugue à la fois l'insuffisance des mots et le trop-plein de ces mots. C'est précisément dans ce sens qu'il faut lire cette déclaration de l'auteur qui écrit dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, qu'elle voudrait exprimer « l'émotion que l'on éprouve parfois à reconnaître ce que l'on ne connaît pas encore, à l'empêchement dans lequel on est de ne pas pouvoir exprimer cet empêchement à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur ». ²⁹¹ L'oxymore, dans ces phrases, n'a pas une simple fonction ornementale mais une fonction symbolique comme le souligne Michel de Certeau à propos de l'écriture mystique :

Ce trope est un déictique : il montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. [...] Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre

²⁸² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 53.

²⁸³ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 22.

²⁸⁴ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 163.

²⁸⁵ Marguerite Duras, *Agatha*, op. cit., p. 42.

²⁸⁶ Marguerite Duras, Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 214.

²⁸⁷ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 101.

²⁸⁸ Marguerite Duras, *La Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 79, 89.

²⁸⁹ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, op. cit., p. 28.

²⁹⁰ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 93-94.

²⁹¹ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 151.

le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots.²⁹²

Ainsi, l'oxymore rendrait le sens insituable, en ne faisant plus coïncider les mots et les choses. Il renverrait à un vide désignant un indicible dont le manque empêche la constitution d'une signification définitive.

L'analyse de Michel de Certeau est corroborée par un exemple figurant dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, où Marguerite Duras livre sa vision sensible du langage :

[...] elle n'a aucune idée sur cet inconnu. Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. J'aime à croire [...] 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, de ce 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 gang 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 [...] Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine [...] ce mot qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts.²⁹³

Là où, dans le vide de l'innommable, Michel de Certeau voyait se profiler une présence divine impossible à dire avec les mots, Marguerite Duras, dans l'inscription du trou dans l'écriture pressent la présence de l'inconnu dans le connu, de l'inquiétant dans le familier. Mais il est question, ici, d'un « mot-trou » qui, seul, permettrait l'expression de la passion et de la folie de l'héroïne. Lol se remémore le bal de T. Beach et se souvient de ce moment fatidique où une chose aurait dû être tentée pour empêcher le départ des amants, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, afin que le bal les garde enfermés tous les trois éternellement. Le motif du trou, utilisé pour désigner le dénuement de l'écriture privilégié par l'écrivain et pour traduire cette suspension du sens à égale distance entre espoir et désespoir, entre tragique et comique, entre possibilité de l'amour et impossibilité de l'amour, détermine cette écriture tout autant qu'elle esquisse son point de fuite. Ce « mot-trou », qui scelle le destin des personnages durassiens, comme le devenir de toute écriture, inscrit l'œuvre entière de Marguerite Duras dans un entre-deux constant dont les résonances peuvent parfois s'apparenter à une quête mystique.

²⁹² Michel de Certeau, *La fable mystique*, Ed. Gallimard, 1983, p. 198-199.

²⁹³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 48-49.

3 – L'entre-deux

L'opposition du tragique et du comique, centrale dans les écrits durassiens, entraîne d'autres oppositions nombreuses et variées comme celles de la mémoire et de l'oubli, d'Eros et de Thanatos, du corps et de l'esprit, du masculin et du féminin, de la parole et du silence. Chacune de ces thématiques reproduit ce schéma caractéristique de la relation du tragique avec le comique : exaltation et identification des contraires.

Il semblerait que toutes ces oppositions renvoient à une contradiction fondamentale, celle de la vie et de la mort. Certes, elles ne se répondent pas terme à terme. Il est vrai que le comique peut être considéré, dans une première lecture, comme un élan vital, mais on a démontré que les choses n'étaient pas si simples et que le comique, chez Marguerite Duras, portait parfois atteinte à l'humanité de l'individu et à cette parcelle de vie qui distingue l'être humain de l'objet. On a constaté, par conséquent, que le comique pouvait aussi être du côté de la mort. De même, on a tendance à assimiler le tragique au poids accablant de la mort en oubliant souvent qu'il est avant tout le combat désespéré d'un homme pour la vie. En réalité, il s'agit plutôt là d'une contradiction primordiale et d'une matrice qui engendrera toutes les autres. Car à partir du moment où l'existence elle-même ignore ses limites, plus aucun repère ne peut exister. Or, Marguerite Duras détruit cette frontière entre la vie et la mort. Elle n'hésite pas à parler du petit frère en ces termes : « il est mort, il est la vie même »,²⁹⁴ à mettre dans la bouche de la Française d'*Hiroshima mon amour* ces paroles : « Tu me tues, tu me fais du bien ».²⁹⁵ et à évoquer un « malheur heureux »,²⁹⁶ comme si elle voulait souligner le caractère absurde de l'existence : la vie contient la mort. C'est là la terrible vérité, la contradiction fondamentale que toutes les autres contradictions s'attachent à redécouvrir. L'homme, chez Duras, se retrouve perdu dans cet entre-deux où la vie contient la mort et où la mort est encore la vie. L'ensemble des récits durassiens expriment cette condition éminemment tragique et absurde de l'être humain, se révoltant à la fois contre une existence qui n'a d'autre but que la mort et ne pouvant cependant souhaiter la mort, cette grande inconnue, dans la crainte qu'elle ne soit pire que la vie. Il vit dès lors dans un entre-deux animé par un va-et-vient entre deux éléments opposés et condamné à un

²⁹⁴ Marguerite Duras, Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 173.

²⁹⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 115.

²⁹⁶ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 10.

balancement précaire entre deux mouvements contradictoires qui, conformément à l'esthétique durassienne, débouchent sur un dépassement des contraires.

L'écriture paradoxale de Marguerite Duras avec ses sens simultanés et contradictoires déstabilise la pensée occidentale. Elle dessine un entre-deux qui subvertit le principe fondamental européen de la non-contradiction, de la suprématie d'un sujet dominateur et cohérent. À l'instar du zen bouddhiste, elle rapproche deux catégories opposées et différentes : le tragique et le comique, l'amour et la haine, la vie et la mort. Ce rapprochement établit, paradoxalement, un rapport non d'hégémonie mais de symétrie et de contiguïté à la fois. Cette attitude non-anthropocentrique, Duras l'explicite, dans ses entretiens avec Xavière Gauthier, en ces termes :

X. G. – ...la culture asiatique et la culture occidentale. Parce que je ne connais pas très bien la culture asiatique mais je sais que ce qui est propre à l'Occident et qui nous vient de Descartes [...], c'est cette illusion que nous sommes maître de nous-même et que nous avons un moi et que c'est nous qui désirions, etc., et dans les autres cultures [...] la culture asiatique [...] il n'y a pas cette illusion-là. On n'entretient pas les gens dans cette "philosophie" de l'Occident. [...]

M. D. – Oui, mais c'est en nous. C'est plus fort que nous, mais puisque nous le créons, c'est en nous.²⁹⁷

La tendance de la culture asiatique et orientale à oublier le moi égoïste, à se fondre dans l'autre et dans le monde donne à cette culture, tout comme à l'œuvre de Marguerite Duras, un caractère particulier, « bizarre, spirituel et pratique à la fois ». Cette philosophie orientale à l'œuvre chez Duras lui permet de jeter « un pont entre l'expérience et la réflexion, le conscient et l'inconscient, la vie et l'art, [d'inventer] une "métaphysique concrète" (Bachelard) dont le caractère syncrétique recourt au paradoxe pour dire la contiguïté latente des éléments opposés ».²⁹⁸ Ainsi, Marguerite Duras nous fait découvrir un univers où règne la relativité et le non-conformisme, dans un geste d'écriture qui ébranle les fondements de notre vision du monde, de soi-même et d'autrui. Partout dans ses textes, on décèle la même subversion des codes traditionnels, la même fuite continue du sens, la même transgression du vieux et caduque paradigme binaire et l'émergence d'un nouvel ordre et d'une nouvelle signification.

On donc vu, dans ce chapitre consacré aux mouvements d'attraction et de répulsion entre le tragique et le comique et à leur structuration dynamique, que Duras

²⁹⁷ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 140-141.

²⁹⁸ Ingrid Safranek, « L'écriture paradoxale de Marguerite Duras », dans *Cahiers du CEDREF*, op. cit., p. 113.

accorde un rôle primordial à la logique de la contradiction au sein de laquelle l'opposition du tragique et du comique occupe une place centrale et entraîne plusieurs autres oppositions, dans une stratégie globale du paradoxe. La plupart des écrits de Marguerite Duras se placent, en effet, dans un entre-deux qui oscille sans cesse entre les contraires et subvertit le manichéisme occidental.

Ainsi, l'analyse de l'évolution du tragique chez Marguerite Duras nous a permis, tout au long de cette deuxième partie, de comprendre que la conception tragique qui se dégage de son œuvre se trouve souvent contrebalancée, pour peu qu'on la relise, par une tonalité comique. L'œuvre durassienne déploie une forme nouvelle de tragique d'après la tragédie qui s'exprime, paradoxalement, à travers le comique. Marguerite Duras s'attache à mettre en évidence ce tragique moderne en jouant habilement sur les forces d'attraction et de répulsion qui règlent le tragique et le comique. Les deux notions subissent en effet une profonde modification, la redéfinition du tragique entraînant nécessairement celle du comique. Celui-ci tente de résister au tragique et de garder son caractère ludique et gratuit. Mais au fil des textes durassiens, il change progressivement de nature et remplit une nouvelle fonction : exprimer le tragique de l'existence. Le tragique, à son tour, change au contact du comique et se teinte de plus en plus de dérisoire. Car, au terme de son évolution, le comique apparaît chez Duras comme une intuition de l'absurde, comme un comique qui fait rire, mais d'un rire tragique. La modification du tragique et du comique est accentuée par leur confrontation à l'absurde. Le rapport complexe entre les trois termes a donné lieu à un nouveau tragique durassien qui prend son origine dans une vision absurde de l'univers. Cette forme nouvelle du tragique chez Duras trouve sa pleine expression dans la structuration dynamique des contraires, matérialisée stylistiquement par un usage fréquent de la contradiction, du paradoxe et de l'oxymore. On a donc pu constater que les genres les plus antinomiques à première vue que sont le tragique et le comique, se manifestent dans les textes de Marguerite Duras sans jamais s'exclure, ouvrant la voie à un dépassement de ces deux formes et à une esthétique du détachement.

TROISIEME PARTIE

VERS LE DEPASSEMENT DU TRAGIQUE ET L'ESTHETIQUE DU DETACHEMENT

Les textes de Marguerite Duras se structurent autour du tragique et du comique. Ces deux éléments se chassent l'un l'autre et se complètent indéfiniment. L'œuvre entière de Duras est tendue vers cette réconciliation des contraires. En effet, on a pu voir que la vision univoque et simpliste du monde est constamment subvertie dans les livres durassiens puisqu'elle se trouve considérablement infléchie vers une représentation plus nuancée, voire plus contradictoire et ambiguë. Mais on peut se demander si cette vision paradoxale de l'existence et de l'écriture représente le dernier terme de la pensée durassienne ou si elle n'en est encore qu'un pallier.

En effet, dans l'ultime mouvement de notre recherche sur le tragique moderne dans les écrits de Duras, nous mettrons en évidence ce qui fait vraiment la spécificité du projet littéraire de Marguerite Duras. Spécificité qui, pour nous, résiderait dans le dépassement du tragique et dans l'élaboration d'une esthétique du détachement. L'écrivain envisage son œuvre comme un espace de transformation permettant à l'être « le passage d'une dimension à l'autre de lui-même ».¹ Cette mutation est rendue possible par le biais de manifestations communément admises comme négatives (ravisement, douleur, folie...) mais qui, dans son univers, fonctionneraient comme révélateurs, rites initiatiques pour atteindre un état ontologique acceptable. État de détachement absolu de soi-même, où l'être humain abandonnerait pour toujours « la gangue d'une royauté individuelle »² et se fonderait dans le Tout du monde. Cette conception du « Tout » reflèterait, à notre sens, l'influence des philosophies orientales sur Marguerite Duras. En effet, la romancière a vécu pendant dix-sept ans en Indochine et a parlé la langue vietnamienne en véritable bilingue jusqu'au baccalauréat. Elle a grandi parmi les

¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 34.

² Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille », dans *Outside*, op. cit., p. 35.

indigènes et a manifesté, jusqu'à la fin de sa vie, une nostalgie évidente pour le pays d'où elle provenait. Ainsi, elle confie à Xavière Gauthier :

M. D. – Peut-être que je suis en sursis depuis que je suis en France, [...] là bas, on vivait sans politesse, sans manières, sans horaires, pieds nus. Moi, je parlais la langue vietnamienne. Mes premiers jeux, c'était d'aller dans la forêt avec mes frères. Je ne sais pas, il doit rester quelque chose d'inaltérable, après.

X. G. – Mais est-ce que ce n'est pas aussi..., pas seulement pour toi, tu vois, le resurgissement d'une culture, plus ancienne que la culture occidentale qui a tout policé, qui a tout arrondi les angles et mis les choses en place ?

M. D. – Ah, ce serait bien si c'était...

X. G. – Une culture, plus forte, tu vois, plus généreuse. Il y a une générosité.

M. D. – Tu crois que ça peut se déposer comme ça, dans une petite...Blanche qui passe.

X. G. – Mais c'est sûr.³

C'est à partir de ces confidences et d'autres déclarations faites par l'écrivain, relatives au pays qui l'a vu naître et grandir, qu'on ose établir un lien entre l'œuvre durassienne et les philosophies d'Extrême-Orient. Il est fort probable, à notre sens, que la culture orientale avait laissé des traces sur la pensée et l'œuvre durassienne notamment à travers son évolution d'un tragique sombre à une esthétique du détachement et une impassibilité qui permettent de dépasser le tragique et d'accéder à la paradoxale plénitude de la vacuité.

Mais comment atteindre ce dépassement du tragique ? Ce dépassement est-il vraiment possible ? Si la réponse est positive, au prix de quelle démarche peut-on le réaliser ? En quoi consiste cette esthétique du détachement que Marguerite Duras déploie dans son œuvre entière ? Quelles sont les voies possibles pour atteindre cette désappropriation de soi, pour évoluer vers l'indifférenciation et par là même vers l'universalité ?

³ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 135.

CHAPITRE I

L'acceptation du tragique de l'existence

Comme nous le constaterons, il y a dans les textes de Marguerite Duras une véritable évolution vers le détachement. Cependant, cette évolution n'est possible qu'au prix d'une certaine acceptation du tragique de l'existence, d'une recherche de la vacuité, d'une attitude particulière face à la mort et d'une tendance à l'oubli. C'est ce que nous analyserons, en un premier temps, à travers l'étude de l'acceptation du non-sens de l'existence humaine qui s'exprime essentiellement par la perte de l'espoir et de la certitude. Cette perte se profile moins comme un désespoir qui pousse au suicide que comme une occasion, pour les personnages de Marguerite Duras, de prouver leur force de vie. Puis, nous verrons comment les êtres durassiens arrivent à dépasser le tragique en accédant à un état de vacance et en acceptant la fuite du temps et le renoncement à l'identité dans le ravissement et la folie. Enfin, dans un troisième temps, nous montrerons que l'écrivain développe une conception particulière de l'oubli et de la mort qui procure au personnage une sorte de soulagement, lui permettant de surmonter le tragique de sa condition et de voir, de façon paradoxale, dans la mort même le signe de la continuité de la vie.

A – L'acceptation de l'absurdité de la vie

Le dépassement du tragique dans l'œuvre de Marguerite Duras exige une totale acceptation de l'absurdité de la vie humaine. Cette acceptation passera particulièrement par la fin de l'espoir et des illusions. Cependant, cette fin ne débouche en aucun cas, dans les textes durassiens, sur un nihilisme destructeur, puisque la perte de l'espoir devient un élan vital et le terreau d'une vacuité pleine de promesses, où la peur habituelle de l'homme face à l'incertitude s'estompe.

1 – La perte de l'espoir : un élan vital

Après une immersion totale dans le malheur et un passage nécessaire par le tragique, les personnages durassiens prennent conscience de leur incapacité à lutter contre les forces implacables du destin et à vouloir échapper au sort commun. Dès lors, Ils décident de ne plus se bercer d'illusions et se complaire dans les fausses promesses de l'espoir. Ils deviennent des désespérés qui acceptent la déception et le malheur comme les composantes de la vie même. Tel est justement le cas des protagonistes du *Marin de Gibraltar* qui préfèrent vivre les « choses ingrates du monde » que les « situations privilégiées⁴ » et qui ont le courage de vivre la vie telle qu'elle est, sans espoir trompeur. Il en va de même pour l'héroïne de *L'Amant* qui, forte de son désespoir, n'en accepte pas moins de vivre comme elle le déclare dans le passage suivant : « Je suis dans une tristesse que j'attendais et qui ne vient que de moi. [...] c'est un bien-être cette tristesse, celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie. [...] je ne fais pas du malheur dans lequel je me trouve une question personnelle ». ⁵ Ce qui ressort des propos de la narratrice, c'est la vanité de se débattre, de faire du désespoir une affaire

⁴ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 258-259.

⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 57-58.

individuelle et la nécessité de savourer la sérénité que procure, paradoxalement, le renoncement à l'espoir. C'est parce qu'il a su se familiariser avec le tragique de son existence et le supporter et parce qu'il a su accepter la désillusion que le jeune homme des *Chantiers* arrive à progresser dans sa vie et à aller vers la femme qu'il aime comme le montre l'extrait suivant :

Ainsi cette rencontre, insensiblement, cessait, pour l'homme, d'être un événement de sa vie. Il avait cessé de le voir en spectateur difficile, qui exige la perfection, quand on ne peut attendre pareille perfection que de l'art. [...] Cela venait simplement de ce qu'il avait eu le courage d'accepter une première désillusion, comme elle-même avait eu le courage d'accepter le chantier. [...] Ou plutôt, c'était cela, c'était cette déception même, du début qui était devenue encourageante. C'est le fait qu'elle ait été possible.⁶

Marguerite Duras souligne, ici, que la force de l'homme n'est pas dans son aspiration à un idéal inaccessible, mais dans le désenchantement qu'il interprète comme un message d'évolution dans l'existence et de concrétisation de la rencontre avec la jeune femme qui l'attire. Cette dernière, nous dit l'écrivain, a eu « le courage d'accepter le chantier ». Il s'agit d'un chantier entrepris, à proximité de l'hôtel où résident les deux personnages, pour construire un cimetière et dont la vue perturbait l'héroïne. Au fil du texte, elle arrive tout de même à surmonter sa peur de la mort et à accepter la vision du cimetière. À travers cette évolution, Duras semble suggérer que, dès que l'idée de la mort n'effraie plus la jeune femme, elle peut accepter la vie telle qu'elle se présente avec ses déceptions et sa fin fatale. La romancière opère un lien entre les deux personnages en leur attribuant le même courage, issu du désenchantement et de la déception. Elle recourt à la comparaison : « comme elle-même avait eu le courage... » et aux tournures paradoxales : « c'était cette déception même, du début qui était devenue encourageante » pour signifier leur prise de conscience et leur évolution. Le désespoir de la désillusion apparaît ici comme la condition indispensable afin d'adhérer à la vie.

L'entretien que Georges Bataille⁷ a accordé à Marguerite Duras laisse deviner une conception du désespoir à laquelle l'écrivain semble souscrire. Bataille affirme ceci :

⁶ Marguerite Duras, *Les Chantiers*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin*, op. cit., p. 197.

⁷ Signalons ici la grande amitié qui liait Marguerite Duras et Georges Bataille. Les théories de ce dernier ont en effet bien influencé l'œuvre durassienne. D'ailleurs, Duras a souvent rendu hommage à Bataille en lui consacrant certains articles.

– Oui. Je ne suis pas un homme qui vit dans l'espoir. Je n'ai jamais compris comment on pouvait se tuer par manque d'espoir. On peut être désespéré et ne pas songer un instant à se tuer. On ne se satisfait pas que d'espoir.

– De quoi d'autre par exemple ?

– De comprendre. [...] je n'avais aucun désir personnel. Je trouvais le monde révoltant. Mais jamais il ne m'est arrivé de trouver une issue à ce monde révoltant. [...] il me manque la vocation de ceux qui se sentent responsable du monde. Jusqu'à un certain point sur ce plan politique, je réclame l'irresponsabilité des fous... Je ne suis pas tellement fou, mais je ne prends pas la responsabilité du monde, dans quelque sens que ce soit.⁸

Le désespoir, tel qu'il est conçu ici chez Georges Bataille, traduit non seulement une prise de conscience de l'intolérable de l'existence et l'impuissance de l'être humain à créer un univers idéal et parfait, mais aussi une acceptation de cet intolérable de la vie par la vie même, la rendant ainsi possible en dépit de son horreur. Refuser de mourir au moment même où on a eu la preuve que l'existence est l'impossible par excellence révèle la force de l'homme et sa capacité à dépasser l'absurdité de la vie. Ignorer les imperfections de l'univers et son injustice intolérable et révoltante serait, de la part de l'homme, un aveu de lâcheté.

Rejeter les mirages miroités par l'espoir révèle une certaine lucidité chez l'être humain. L'homme désespéré est conscient de sa situation : il connaît parfaitement ses limites, sait qu'il ne peut nullement dépasser sa condition humaine et sait accepter cet état et s'en faire une raison. Il devient lucide et admet son impuissance à modeler l'univers et son être profond à cet idéal de perfection dont il a pourtant l'intuition mais dont il refuse désormais le message fallacieux de l'espoir d'y accéder.

Il est évident que les personnages de Marguerite Duras appartiennent à cette catégorie d'êtres désespérés, mais forts. Il semble que le rapprochement s'impose, ici, avec Camus dont la fameuse formule « Il faut imaginer Sisyphe heureux » qui clôt son *Mythe de Sisyphe* constitue l'aboutissement d'une démonstration où la « clairvoyance » du héros mythique sur le caractère inéluctable de son destin tragique le rend « supérieur à son destin » et « plus fort que son rocher ».⁹ Il rejoint ces êtres qui ne se débattent plus contre le tragique et qui par-là même ne sont plus les jouets de l'espoir. Parce qu'elles adoptent une telle attitude, les créatures de Marguerite Duras surmontent leurs tendances morbides et suicidaires. Par exemple, dans *Les Impudents*, Maud, le personnage principal, allongée sur la berge de la rivière, aurait pu tout simplement s'y laisser glisser et

⁸ Marguerite Duras, « Bataille, Feydeau et Dieu », dans *Outside*, op. cit., p.31-32.

⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Ed. Gallimard, Paris, 1942, p. 166.

contrarier son malheur en mettant fin à sa vie, « mais, nous dit Duras, elle n’y songea même pas et on l’eut bien étonnée en lui parlant de suicide, car elle ne troublait son désespoir d’aucun souci d’héroïsme ».¹⁰ De même, dans *M. D.*, Yann Andréa évoque la volonté de mourir, finalement neutralisée par l’envie de vivre, même dans le tragique : « Vous dites : on pourrait se fixer une date, une heure précise et mourir. Et puis vous dites : non, pourquoi ne pas vivre, pourquoi ne pas boire ».¹¹ Contrairement à Rodrigo Paestra dans *Dix heures et demie du soir en été*, Duras et Yann Andréa ne se laissent plus bercer par cette « ingénuité du désespoir ». L’auteur du double crime passionnel était resté sourd aux supplications de Maria qui faisait tout pour le soustraire à cette « ingénuité ». Elle voulait tant qu’il « sorte un court instant de l’ingénuité du désespoir, qu’il se souvienne de certaines données générales de la conduite humaine, de la guerre, de la fuite, de la haine. Du relais de l’aurore rose sur son pays. Des raisons communes d’exister, à la longue, à la fin, même après la disparition de ces raisons ».¹² Ce que Maria souhaitait apprendre à Rodrigo Paestra, en le sauvant de « l’ingénuité du désespoir », c’est-à-dire de la candeur et la naïveté qu’il révèle, c’est la nécessité d’oublier l’idéal auquel il n’a pu accéder. Se rappeler des « raisons communes d’exister », c’est rester fidèle à celles-là mêmes qui contiennent en germes le désespoir et le tragique, comme la guerre, mais aussi le sourire du monde, comme l’aurore rose. Car la sérénité ne peut se réaliser que grâce à ce passage préalable par les ténèbres et cette immersion complète dans le désespoir, au terme de laquelle se trouve la lumière. Le détachement ne peut être possible qu’après une prise de conscience du désespoir, base de toute vie et de la perte de l’espoir fallacieux et inutile. Comme le dit si bien le personnage du voyageur de commerce à la jeune bonne d’enfant dans *Le Square* : « si vous cherchez le soleil, c’est à partir de la nuit ».¹³ Ces paroles pleines de sagesse ne voudraient-elles pas dire que le désespoir est l’origine de toute vie intense et que le soleil ne peut surgir qu’après l’obscurité de cette traversée ?

La perte de l’espoir semble, en outre, dispenser les personnages de Marguerite Duras du souci de se préoccuper de l’avenir et de le préparer, leur permettant ainsi de vivre pleinement le moment présent. Nombreux sont en effet les textes durassiens, des plus anciens jusqu’aux plus récents, qui disent le soulagement que procure une telle perte.

¹⁰ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 157.

¹¹ Yann Andréa, *M. D.*, Ed. de Minuit, Paris, 1995, p. 37.

¹² Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 65.

¹³ Marguerite Duras, *Le Square*, op. cit., p. 99-100.

À titre d'exemple, on peut citer *Les petits chevaux de Tarquinia* où l'épicier ne cache pas son plaisir de vivre sans but précis et sans espoir, de vivre au jour le jour sans se soucier de l'avenir : « Seul et vieux au milieu de ses étagères vides, il se frottait les mains de plaisir. C'était l'œuvre la plus claire de sa vie. Il ne se serait jamais cru capable de s'en foutre un jour à ce point ».¹⁴ L'emploi du verbe « se foutre », qui ressortit au registre vulgaire, traduit de façon crue la relation que l'écrivain opère entre la fin de tout espoir et le jaillissement du plaisir d'exister tout simplement et de savourer le moment présent. Il en est ainsi également pour la mère de *L'Amant de la Chine du Nord* qui, quand elle réalise qu'elle a perdu ses illusions, se sent revivre : « La mère réfléchit. Elle dit : – Oui...c'est le mot...On n'attend plus rien. [...] La mère a un regard vif, jeune. Elle [est] délivrée de ne plus rien espérer ».¹⁵ Il semblerait que c'est la sagesse de la vieillesse qui ouvre les yeux de la mère quant à l'absurdité de l'espoir. Car rappelons-le, cette mère est la même que celle du *Barrage* à quelques détails près. Or, cette dernière a connu les ravages de l'espoir. L'écrivain l'évoque en ces termes : « Elle avait aimé désespérément la vie et c'était son espérance infatigable, incurable, qui en avait fait ce qu'elle était devenue, une désespérée de l'espoir même. Cet espoir l'avait usée, détruite, nudifiée à ce point que le sommeil qui l'en reposait, même la mort, semblait-il, ne pouvait plus dépasser ».¹⁶ Le style hyperbolique employé par Duras dans ces phrases traduit la vanité de l'espoir et les dégâts qu'il peut provoquer dans la vie de l'être humain. Dès l'instant où elles cessent de se projeter dans le futur et où elles se débarrassent des espérances qui ne font que gâcher leur présent, les créatures durassiennes paraissent animées paradoxalement d'un puissant sentiment de vie. C'est précisément le cas pour la Françoise de *La Vie tranquille* qui ressent, en dépit de la mort de son frère et de l'éloignement de son amant, cet élan vital que procure la disparition de l'espoir : « Car chaque fois aujourd'hui est un jour pour rien, qui n'aura pas son pareil. On est en vacances de soi-même qui ne sert à rien en attendant. Alors on existe pour le plaisir ; on est présente à ce présent ; les jambes n'y tiennent plus, elles veulent bouger et sont pleines de rires à secouer ».¹⁷ L'énoncé qui se clôt ici sur une formule sibylline : « les jambes...sont pleines de rire à secouer », presque surréaliste par la juxtaposition incongrue du terme « jambes »

¹⁴ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 39.

¹⁵ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 210, 212.

¹⁶ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 142.

¹⁷ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 167.

et de la qualification « pleines de rires », attire l'attention du lecteur sur la force de vie qui émane curieusement de la perte de l'espoir.

L'élan vital qui envahit les protagonistes de Marguerite Duras n'est possible que parce qu'ils acceptent de vivre une vie par définition invivable et absurde, d'entrer dans la vacuité afin d'atteindre ce que Simone Weil nomme « l'extinction du désir [...] ou le détachement absolu – ou *l'amor fati* – ou le désir du bien absolu ». ¹⁸ Cette extinction du désir coïncide avec ce qu'on a désigné comme étant la perte de l'espoir dans l'univers durassien et la perte de tout désir personnel comme le précise de façon plus explicite Simone Weil dans ce passage : « C'est vider le désir, la finalité de tout contenu, désirer à vide, désirer sans souhait. En tout, par-delà l'objet particulier quel qu'il soit, vouloir à vide, vouloir le vide. Car c'est un vide pour nous que ce bien que nous ne pouvons ni nous représenter ni définir. Mais ce vide est plus plein que tous les pleins. Si on arrive là, on est tiré d'affaire ». ¹⁹ Que la fin de l'espoir, dans l'univers de Marguerite Duras, ne pousse pas les personnages vers Dieu, comme chez Simone Weil, ni vers la mort ou le suicide, comme chez Dostoïevski, qu'elle corresponde à une vacuité sereine même lorsque le malheur est incommensurable, apparaît encore dans cette expérience racontée par le commerçant du *Square* qui, ayant décidé un soir de mettre fin à ses jours, s'allonge dans le bois et décide de se laisser mourir de froid, mais se relève et recommence à marcher malgré lui. Aux critiques formulées par son interlocutrice qui, à sa place, aurait refusé de se relever et se serait laissée mourir, il oppose sa vision de la vacuité : « Mais non, mademoiselle, refuser à qui, à quoi [...] ; vous vous trompez, vous auriez fait comme moi, il a fait froid, j'ai eu froid, je me suis relevé ». ²⁰ Ce passage semble éloquent quant à l'énergie première qui submerge les êtres qui se savent désespérés et qui n'attendent plus rien de la vie, évoluant dans la vacuité la plus totale. En effet, cette vacuité atteinte est « un bond hors de [la] fatalité » comme l'écrit François Trotet et « comme tout produit de quiétisme, d'essence anti-tragique ». ²¹ Ainsi, l'élan vital spontané qui maintient les êtres durassiens en vie leur permet de dépasser le tragique de l'existence humaine et de résister à l'attrait de la mort. La question se pose alors de savoir comment la perte d'espoir peut donner l'envie de vivre ? Comment comprendre que les personnages les plus malheureux puissent prendre encore du plaisir à vivre au moment même où ils prennent conscience de

¹⁸ Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, Ed. Plon, 1974, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ Marguerite Duras, *Le Square*, *op. cit.*, p. 59.

²¹ François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, *op. cit.*, p. 320.

la vacuité de l'existence ? C'est probablement parce que la vacuité telle que l'envisage Duras est un espace riche en possibilités.

2 – La vacuité : un espace de tous les possibles et de la disponibilité

Si le désespoir chez Marguerite Duras contient une force de vie incontestable, c'est parce qu'« aucun sentiment ne jette dans l'exubérance avec plus de force que celui du néant » mais qu'« en rien l'exubérance n'est l'anéantissement : c'est le dépassement de l'attitude atterrée »²² comme le dit Georges Bataille. La perte de l'espoir, le désespoir conscient et l'acceptation du tragique de la vie et de la vacuité, c'est l'abattement qui cède le pas, paradoxalement, à l'optimisme. Quand l'acceptation de la vacuité fait l'objet d'une quête comme c'est le cas dans l'œuvre de Duras, elle devient un lieu où tout est possible.

En effet, la fascination de Marguerite Duras pour la vacuité paraît une constante de son œuvre et de sa vie également : ce qui la captive, c'est le vide, celui qui n'a aucune connotation péjorative. Au contraire, ce vide est alors une vacuité, synonyme d'infini, de disponibilité et d'ouverture. Il n'est donc pas étonnant que l'adjectif qualificatif "vide" soit appliqué à plusieurs personnages dans les textes durassiens. Ainsi en est-il des femmes dans *Nathalie Granger* qui sont décrites comme « des réceptacles [...] elles prennent tout, engouffrent ; le spectacle du parc, celui de l'homme, celui du feu, etc...Une à une les "choses" tombent et s'accumulent dans leur silence. Des puits sans fond ». ²³ À travers cette description des femmes, on note que la vacuité est accueil et réceptivité. Ces femmes semblent avoir gommé toute identité personnelle afin de s'imprégner de leur environnement. Si elles paraissent vides, c'est pour mieux se remplir de tout ce qui les entoure et pour mieux se laisser envahir indéfiniment par tout ce qui vient à leur rencontre comme le laisse croire l'expression « puis sans fond ». Elles absorbent tout jusqu'à l'infini, ne rejetant rien de ce qui se présente à elles.

Ailleurs, dans *L'Amante anglaise*, le terme "vide" apparaît à deux reprises et à chaque fois il est juxtaposé au mot "idéal" dans la bouche de Claire Lannes lorsqu'elle évoque Alfonso. De lui, elle dit : « Il est sans limites, le cœur ouvert, les mains ouvertes,

²² Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 78.

²³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, op. cit., p. 62.

la cabane vide, la valise vide et personne pour voir qu'il est idéal ».²⁴ D'emblée, cette description confirme le lien étroit que Duras établit entre la nudité, le dépouillement d'un individu et sa disponibilité et sa générosité. Le personnage d'Alfonso est "vide", illimité et c'est parce qu'il l'est qu'il est idéal selon Claire. C'est cette même propension des personnages à être sans limites qu'on rencontre chez les voix qui rapportent, de façon lacunaire, l'histoire d'Anne-Marie Stretter et du vice-consul dans *La Femme du Gange*. Ces voix illimitées surgissent du vide : elles circulent librement, toujours en perpétuelle progression. Elles sont non seulement disponibles et ouvertes, mais aussi errantes, évanescences et fusionnelles avec le tout ainsi qu'en témoigne cet exemple :

Voix de femmes. [...] Entremêlées elles se ressemblent. Elles viennent d'un espace nocturne, comme élevées, d'un balcon au-dessus du vide, du tout. Elles sont liées par le désir. Se désirent. Elles étaient depuis longtemps errantes, atteintes d'un savoir incohérent, accidentel, fou, avant d'être là près, posées. [...] Prêtes. [...] Deviennent. Sans répit, deviennent. [...] elles sont dans cet espace noir, périmètre illimité [...], formes blanches mais détournées, visages inaccessibles tournés vers l'image regardée, d'une autonomie marine, irradiante [...] Arrivent vers l'image, repartent vers un périmètre blanc où elles se diluent, meurent, sans traces. Sans cesse. Traversantes. Circulantes. Se coulent dans le corps du film, l'épousent, le noient [...], le recouvrent.²⁵

L'écrivain multiplie, ici, les verbes de mouvement : « arrivent », « repartent », « se coulent » pour mettre en relief l'errance et la liberté de ces voix. De même, l'expression « sans traces » et le verbe « se diluer » traduisent leur inconsistance, leur caractère intangible et évanescent. Ils révèlent la vacuité dont elles sont le symbole : elles traversent sans contraintes les espaces, se les approprient pour mieux les quitter. Elles incarnent la disponibilité, l'ouverture et la liberté à laquelle pourrait accéder un être vide de tout. Selon Duras, ces voix fluides, interchangeable et ouvertes « auraient pu sans doute arriver vers un tout autre film que celui-ci. À condition qu'il fût vacant, pauvre, fait avec des trous ».²⁶ Ici, la cinéaste semble associer la vacuité avec la pluralité des interprétations. Ce que dit, ici, Duras à propos de *La Femme du Gange* pourrait s'appliquer aussi bien pour *Le Navire Night*. Bernard Alazet corrobore notre analyse quand il le considère comme un texte vacant qui « reste dans l'intervalle toujours mouvant d'un vide où disparaîtrait le récit et d'un surplus où il se ferait confus, le lieu d'une vacance indéfiniment conquise : nous pouvons alors rentrer dans le lieu romanesque où le récit qui suit est bien entendu interchangeable ».²⁷ En évitant de fixer et

²⁴ Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), *op. cit.*, p. 162.

²⁵ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, dans *Nathalie Granger, op. cit.*, p. 105.

²⁶ *Ibid.*, p. 104.

²⁷ Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras, Écrire l'effacement, op. cit.*, p. 360.

de déterminer l'essence même d'une histoire, la vacuité laisse le champ libre à une infinité de lectures et renforce la dimension poétique d'un sens qui fuit toujours.

Il serait intéressant, sur la base des précédentes remarques, d'effectuer un rapprochement entre cette notion de vacuité sans limites, synonyme de disponibilité et d'ouverture à l'œuvre chez Marguerite Duras, de la vacuité bouddhiste tel que la définit François Trotet. En effet, dans la vacuité taoïste, nous explique Trotet, c'est grâce à « l'effacement de soi-même » que « le sage atteint à une présence totale » :

Il participe aux mouvements de l'ensemble de l'univers : s'effacer, se dépouiller de soi-même, se vider, devenir vacant, permet aux forces et aux flux de se manifester librement à l'intérieur de l'être en vacuité et de le traverser. Ne cherchant ni à retenir, ni à arrêter ces flux, l'être est alors tout entier mû par eux, il devient lieu de passage, et il se réduit à la seule conscience des mouvements qui ainsi le traversent et l'animent et qui, par lui, peuvent s'objectiver. Etablir la vacuité [...] c'est s'abandonner en confiance parfaite à ces forces et ces flux, atteindre l'Harmonie universelle.²⁸

D'après cette définition de la vacuité, les états d'ascèse et d'abandon sont envisagés comme des états de disponibilité et d'écoute.

La vacuité chez Marguerite Duras, qui a vécu jusqu'à l'âge de dix-sept ans en Indochine et qui s'est imprégnée, probablement, de la philosophie orientale, relève, tout comme la vacuité bouddhiste, de la même lecture positive du vide. En effet, ce qui se dégage de la vacuité durassienne comme de la vacuité bouddhiste, c'est l'impression optimiste de la disponibilité et de l'ouverture au monde et à ses flux, c'est cette sensation de fluidité et de libre circulation, baignant dans une ambiance générale d'abandon et de désappropriation totale. Il semblerait que Duras rejette le nihilisme occidental aux dimensions pessimistes et négatives ainsi que les concepts stériles et vains tels que le Néant ou l'Absurde et préfère adhérer à la philosophie orientale de la négation totale chargée, paradoxalement, d'une portée positive. En lieu et place du Néant et du sentiment tragique de la vie, elle offrirait une vision du Néant transmué en Vacuité prometteuse et une conception du tragique transfiguré en tragique accepté et par là même absolument dépassé.

Après avoir montré comment la vacuité de l'être durassien, sa réceptivité et son ouverture à ce qui l'entoure lui procurait un certain bien-être et lui permettait d'accepter sereinement le tragique de sa vie, nous tenterons maintenant de voir comment elle réussit à étouffer sa peur de l'incertitude.

²⁸ François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Ed. Albin Michel, Paris, 1992, p. 238-239.

3 – L'incertitude : une liberté

Si le personnage durassien sombre dans le tragique, s'il ne se sent pas libre ou s'il bride volontairement sa liberté, c'est souvent parce qu'il est paralysé par la peur. Il a peur de mourir, de l'inconnu, de l'incertitude, des aléas de l'existence et de l'exclusion de la famille ou de la société. S'il se résigne à s'aliéner aux normes du groupe social et à celles du travail, aux dépens de sa liberté, c'est uniquement par souci de sécurité. Chez Marguerite Duras, le protagoniste qui saura apprivoiser sa peur de la mort et du néant, celui qui aura le courage d'accepter sa peur de vivre dans l'incertain, seul, celui-là pourra s'épanouir librement sans entraves. Il pourra, comme les héros de *Détruire dit-elle*, dépasser ses angoisses et se rapprocher le plus possible de la plénitude. En effet, Max Thor, Stein et Alissa sont décrits, dans *Détruire dit-elle*, comme des individus libres qui n'essayent pas d'assurer leur avenir ou de prévoir leur futur. Ils sont parvenus à vaincre leur peur du non-sens et à envisager l'aléatoire de la vie comme un territoire riche en possibilités, s'adonnant ainsi à ce qu'ils veulent vraiment faire et non à ce qu'ils doivent faire. Dans cette œuvre, les notions d'incertitude, liberté et bien-être vont de pair. Le « bonheur » de Thor et le « repos » d'Alissa résultent de la libération grâce à Stein, mais cette libération les précipite aussi dans un futur incertain. En effet, Stein avoue être « dans une incertitude tremblante » tandis qu'Alissa se demande : « Qu'allons nous devenir ? » question à laquelle Stein répond ainsi : « Je ne sais rien », réponse tout de suite confirmée par Thor : « nous n'en savons rien²⁹ ». Derrière ces phrases qui disent l'incertitude, ne se dégage, pourtant, aucune inquiétude. Au contraire, il règne sur Alissa, Stein et Thor comme un air de bien-être et de sérénité. Quant à Elisabeth Alione, elle n'a pas encore atteint la quiétude de ses compagnons car elle est toujours captive de sa peur de l'incertitude. L'accès au détachement et au bonheur exige la destruction de cette peur de l'incertain. C'est en tout cas dans ce sens qu'il faut interpréter les recommandations du Juif et d'Abahn à Sabana dans *Abahn, Sabana, David* : « Elle dit : tu disais : n'ayez plus peur – elle ajoute – de quoi ? – De la joie, dit le juif. – De la faim, dit Abahn ». ³⁰ Être

²⁹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 74.

³⁰ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, op. cit., p. 72.

libre de jouir de ce que l'existence nous offre, signifie en effet que plus rien ne nous empêche de l'accepter telle qu'elle se présente, que nous ne craignons plus l'incertain et l'inconnu. Cette fin de la peur et cette liberté rend les personnages durassiens insoumis comme la jeune fille dans *L'Amant de la Chine du Nord* dont la mère fait la description suivante : « C'est une enfant qui a toujours été libre, sans ça, elle se sauve de partout. Moi-même, sa mère, je ne peux rien contre ça...si je veux la garder, je dois la laisser libre ». ³¹ La liberté et la sérénité de la jeune fille font d'elle une personne qui ne recule pas devant l'instabilité de l'existence et qui est prête à aller à l'encontre des codes de conduite habituels dans la société.

La fin de la peur face au non-sens de l'existence, à l'incertitude et au tragique de la condition humaine peut s'étendre et aller jusqu'à défier la mort. Une telle attitude on la retrouve chez un personnage emblématique de l'œuvre de Marguerite Duras : la mendicante de Savannakhet. Rappelons-le, l'écrivain disait d'elle qu'elle est « au-delà du tragique » ³² car elle ignore tout et ne se préoccupe plus de rien, sauf de l'instant présent, celui de savoir qu'elle a à manger et à boire et un endroit sommaire où dormir. Liliane Papin rend compte de ce comportement de la mendicante folle en écrivant ceci : « la jeune mendicante ne prête plus attention à rien, elle est au-delà de la peur de la mort et par cela même elle est libre ». ³³ N'est-ce pas la raison pour laquelle elle ne craint pas de se mélanger aux lépreux de Calcutta ? Contrairement aux occidentaux expatriés en Inde, la mendicante, parce qu'elle a su affronter sa peur du néant et de la mort, se mêle aux cohortes de lépreux qui jonchent les rues de Calcutta. Et l'écrivain de préciser que malgré son contact direct et constant avec la lèpre, malgré son manque de nutrition, elle n'a jamais eu cette maladie. C'est que, chez elle, l'abolition de la peur de la mort revêt, paradoxalement, un caractère rassurant : elle fait d'elle une personne libre, ouverte aux autres et au monde et délivrée de toutes contraintes. Dans *Le Vice-Consul*, elle lui donne le nom de « bonzesse » comme le montre ce passage : « On l'appelle [Charles Rosset]. On vient. La forme est assez grande, très mince. Elle est là. C'est une femme. Elle est chauve, une bonzesse sale. Elle agite le bras, elle rit [...] ». ³⁴ Ce nom qui la qualifie la relie explicitement au bouddhisme et à toute cette philosophie orientale précédemment

³¹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 119.

³² Marguerite Duras, *La Couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, op. cit., p. 18.

³³ Liliane Papin, *L'Autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*, Department of french and italian Stanford University, Ed. Anna Libri, Saratoga, 1988, p. 49.

³⁴ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 204.

exposée. En effet, le nom de « bonze », d'origine japonaise « Bonzo », signifie prêtre. Il désigne avant tout les religieux bouddhistes de certains pays d'Extrême-Orient. Il fut d'abord employé au Japon pour les desservants des cultes prébouddhiques. Peu à peu, son sens s'est élargi ; il s'étend actuellement aux moines bouddhistes, bien que ceux-ci ne soient pas toujours investis de fonctions sacerdotales. Le féminin « bonzesse » s'applique aux religieuses bouddhistes des pays asiatiques.³⁵ Si Marguerite Duras emploie ce terme pour désigner la mendiante, c'est peut-être parce que celle-ci a suivi une véritable ascèse pour dépasser le tragique de son existence et faire le vide en elle, ascèse qui est le travail d'une vie pour le sage bouddhiste.

Tout comme la mendiante indienne, le personnage de Claire Lannes se distingue également par une même ouverture et par une même attitude défiante face à la mort et à l'inconnu. Liliane Papin note ceci à propos de cette héroïne de *L'Amante anglaise* :

Son mari, Pierre Lannes, la dit "rassurante", car elle ne craint ni de vieillir, ni de mourir : elle ne se préoccupe pas du temps qui passe : elle refuse de faire le ménage ou la cuisine, de structurer de quelque manière que ce soit, la fuite des jours. Elle ne craint pas la confrontation avec le temps "pur, d'une blancheur d'os" et ignore le sentiment d'ennui. Elle peut rester assise des heures durant sur le banc du jardin, dans une sorte de communion instinctive et directe avec tout ce qui l'entoure. Pas un instant elle ne se préoccupe de l'opinion des autres ou ne ressent le besoin de leur approbation. En cela aussi elle est libre.³⁶

La mendiante et Claire Lannes ont cette faculté de pouvoir surmonter leur peur et d'abolir les dogmes qui les étouffent, affirmant ainsi leur liberté par rapport aux gens qui les entourent ou au monde dans lequel elles évoluent. Il n'est donc pas étonnant que les créatures de Duras suscitent la crainte chez les autres et se confrontent à l'incompréhension de leurs entourages. C'est que, à en croire Gilles Lipovetsky, « un individu libre, à terme, est mobile, sans contours assignables ; son existence est vouée à l'indétermination et à la contradiction ».³⁷ Ce sort fait d'incertitude et de contradiction ne les effraie pas, ce sont leurs proches qui sont incapables de comprendre leur démarche puisqu'ils demeurent prisonniers de leur peur.

Ainsi, dans l'univers durassien, il faut savoir dompter sa peur du tragique, savoir se familiariser avec le néant et se départir de ses certitudes. Le sens de l'existence chez Marguerite Duras se déploie justement dans l'acceptation de son non-sens comme une pluralité de sens possibles, jamais déterminés d'avance. Alain Vircondelet le décèle dans

³⁵ Voir à ce sujet Bersani Jacques, *Encyclopédie des religions*, Ed. Encyclopaedia universalis, Paris, 2002.

³⁶ Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), *op. cit.*, p. 49.

³⁷ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, *op. cit.*, p. 143.

Le Boa et nous le décelons dans l'ensemble de l'œuvre durassienne : c'est « cela le sens de la vie. Ce don, cette liberté du don et ce courage de l'offrir, cette force d'accepter, d'être ballotté, rejeté par elle, puis repris dans ses bras ». ³⁸ Il n'est donc pas surprenant que le désespoir soit plus prometteur que n'importe quel espoir et que la perte des certitudes soit génératrice d'une liberté et d'un bien-être infinis. C'est la même approche positive de la vacuité qui se profile, selon nous, dans l'attitude de l'écrivain face à l'absence de Dieu.

En effet, l'absence de Dieu semble être l'un des éléments fondamentaux du tragique moderne à l'œuvre chez Marguerite Duras. Mais, contrairement à un Sartre ou un Camus, la romancière refuse de laisser ses personnages empêtrés dans l'absurde et en proie aux gouffres du Néant. De même que pour elle, le non-sens de l'existence donne tout son sens à l'existence, de même est-ce de l'absence de Dieu qu'elle tirera le sentiment du divin. L'absurdité de la vie, le fait qu'elle ne soit en rien un déroulement chronologique cohérent et progressif mais est faite de désespoirs, de ruptures, de nouveaux départs et de nouvelles inepties à accepter chaque jour, atteint son point culminant chez Duras dans sa vision de Dieu ou plutôt dans son inexistence. De même que pour elle, l'absurdité de la vie est riche de possibilités infinies de vivre, de même préférera-t-elle dans l'idée de Dieu, à la suite de Georges Bataille et de Maurice Blanchot, celle de son absence comme une vacuité qui est synonyme de félicité. La romancière précise sa pensée de façon plus explicite dans *Le Monde extérieur. Outside 2* où elle explique que l'existence humaine est fondamentalement tragique puisqu'elle se caractérise par le non-sens et l'absence de Dieu. Elle déclare, toutefois, que cette absence divine nous est nécessaire car elle participe de notre être constamment confronté au tragique et au vide :

L'inanité, c'est l'infini [...] La vie est une inanité totale, c'est l'infini, et du moment qu'il faut vivre et que ce n'est pas vivable, on cherche des palliatifs à cette inanité. Ce n'est pas parce que Dieu n'existe pas qu'il faut se tuer. Parce que l'assertion : "Dieu n'existe pas" n'a aucun sens. Rien ne remplacera l'existence de Dieu. Son absence est irremplaçable et magnifique, essentielle, géniale. Soyons dans la gaieté, le joyeux désespoir à cause de ce mot, Dieu [...] La dame du *Camion*, elle en est au jour le jour dans la joie d'être sans Dieu, sans projet, sans référent aucun, toujours heureuse de voir. ³⁹

³⁸ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 51. De façon plus précise, Vircondelet fait allusion, dans son analyse du *Boa*, au don de son corps, au don de sa vie aux surprises que nous réserve l'existence.

³⁹ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2, op. cit.*, p. 190.

Ce qui semble important dans cette déclaration de Duras, c'est sa récusation de l'athéisme tel qu'il se définit par la négation de Dieu. Elle fait référence au "Dieu est mort " de Nietzsche qui domine la pensée du XX^e siècle et qui signifie en effet que, depuis cette mort constatée historiquement, c'est l'homme qui a tenté de prendre sa place. Mais, précisément ce n'est pas possible. Dieu en mourant a laissé un « trou » analogue à celui que la romancière repère dans le langage, l'un étant le reflet de l'autre, et ce vide tragique auquel l'homme se heurte donne à son existence sa grandeur "magnifique". À la fois, il est délivré et en même temps, il est sans espoir d'un ailleurs possible. Il est désormais dans ce que le philosophe André Comte-Sponville appelle aujourd'hui « le désespoir et la béatitude ».⁴⁰

Il semble évident que Marguerite Duras entretient une relation certaine avec Dieu, même si cette relation passe par le sentiment de son absence. Dans ses textes, c'est à travers l'absence que Dieu nous est rendu sensible, comme nous le constatons dans le passage suivant :

Ernesto était le seul enfant de la mère qui s'intéressait à Dieu. Jamais Ernesto n'avait prononcé le mot Dieu et c'est à travers cette omission que la mère avait deviné quelque chose comme ça, Dieu. Dieu, pour Ernesto, c'était le désespoir toujours présent quand il regardait ses brothers et sisters, la mère et le père, le printemps ou Jeanne ou rien. La mère avait décelé le désespoir chez Ernesto, sans le chercher pour ainsi dire, en le découvrant devant elle un soir, alors qu'il la regardait de ce regard toujours déchiré, quelquefois vide. Ce soir-là, la mère avait su que le silence d'Ernesto, c'était à la fois Dieu et pas Dieu, la passion de vivre et celle de mourir.⁴¹

L'image d'Ernesto, telle qu'elle se dégage de ce passage, est celle d'un être qui interpelle Dieu, même dans son absence. D'ailleurs, Duras établit une sorte d'équivalence entre le vide et Dieu : celui-ci est présent, paradoxalement, dans la place vide qui lui est laissée, dans le terme même de « Dieu », banni de la conversation et dans le silence. Il est tout à fait significatif, à cet égard, que l'écrivain recourt à l'oxymore pour traduire cette absence-présence de Dieu. De même que l'idée de Dieu débouche sur l'infini, celle de l'absence de Dieu ouvre sur un infini encore plus insondable et riche et élève les personnages durassiens à un au-delà où règne la plénitude.

Ainsi, la fin de la peur et l'acceptation de l'absence de Dieu permettent aux protagonistes de Marguerite Duras de vivre librement et de dépasser leur destinée tragique. Une telle attitude fait d'eux des êtres disponibles et ouverts aptes à connaître la plénitude de la vacuité.

⁴⁰ André Comte-Sponville, *Traité du désespoir et de la béatitude*, Ed. P.U.F, Paris, 1988.

⁴¹ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 47.

B – La plénitude de la vacuité

Il semblerait, à ce point de notre développement, que Marguerite Duras envisage l'expérience de la vacuité comme une expérience fondamentale qui révèle le personnage durassien à lui-même, qui l'ouvre au monde extérieur et lui permet d'accepter le tragique absurde de son existence pour accéder enfin à une certaine harmonie et une certaine plénitude. Il cesse alors de se poser des questions interrogeant l'essence de l'être comme par exemple : "qu'est-ce que vraiment l'être ?", "comment être ?", et "qu'elle est la finalité de l'être ?", pour ne plus satisfaire qu'un seul impératif, celui "d'être" tout simplement. C'est en ce sens que nous analyserons, d'abord, l'état de vacance vécu par les créatures durassiennes, état qui procède d'une démarche ontologique, que nous tenterons, ensuite, de voir comment elles arrivent à surmonter la fuite du temps et que nous examinerons, enfin, jusqu'à quel point le ravissement et la folie facilitent l'accès à la plénitude de la vacuité.

1 – Rejoindre l'état de vacance : une démarche ontologique

L'œuvre entière de Marguerite Duras semble tendue vers une quête, celle de la vacuité. Nous notons en effet que la romancière considère une vie surchargée et remplie d'événements comme une vie perdue. L'homme qui se disperse et se laisse happer par le rythme vertigineux et intrépide de la vie moderne perd son âme aux yeux de Duras. C'est ce qu'elle semble suggérer à travers ces paroles placées dans la bouche de la mère des *Journées entières dans les arbres* :

[...] On ne peut pas à la fois élever des enfants et faire ce qui vous plairait. J'ai commencé tôt à faire de moins en moins ce qui me plaisait, et puis par ne plus le faire du tout, et puis encore plus tard, à ne plus même savoir ce qui m'aurait plu de faire à la place de ce que je faisais ... Voyez-vous, ce n'est que depuis quelques années que cela me revient, me chante

à la mémoire pour ainsi dire...mais c'est fini. [...] Vingt-cinq ans de ma vie sont enterrés dans le travail.⁴²

Il semble, ici, que le travail est devenu, dans notre société moderne, une sorte de machine infernale qui écrase l'homme et l'empêche de vivre pleinement sa vie. L'être humain ne fait que courir derrière la fortune, souhaitant toujours plus d'argent et plus de commodités. C'est ainsi qu'il perd son âme et enterre sa vraie vie.

Il n'est pas rare dès lors que Marguerite Duras peuple ses œuvres de personnages inactifs, dans un état idéal de vacance. On pense par exemple au "captain" et à Emily L., décrits ainsi par la narratrice : « Ils sont tous les deux les yeux baissés dans un repos qui donne le vertige ».⁴³ Le repos qui caractérise les personnages d'*Emily L.*, on le retrouve également chez Claire Lannes, l'héroïne de *L'Amante anglaise*, qui « passait tout son temps dehors, assise sur un banc à ne rien faire, rien ».⁴⁴ Il en va de même aussi pour le jeune homme des *Yeux bleus, cheveux noirs* à propos duquel l'écrivain précise : « Il ne fait rien. Il est quelqu'un qui ne fait rien et dont l'état de ne rien faire occupe la totalité du temps ».⁴⁵ Tous ces personnages oisifs, même s'ils ne travaillent pas, n'en sont pas pour autant réprochés. Duras mentionne leur inactivité soit sur un ton neutre comme dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* où il est dit que « M. Andesmas ne travaillait plus jamais »,⁴⁶ soit elle prend soin de souligner que leur oisiveté ne mérite pas d'être condamnée comme dans *La Pluie d'été* où la paresse est justifiée ainsi : « Autrement, le père c'était un homme qui ne faisait rien. Voilà. Et qui chaque jour mangeait sans broncher les pommes de terre aux oignons. [...] Personne ne trouvait à redire à cette paresse énorme dans laquelle il était complètement installé, ni la mère, ni les voisins ».⁴⁷ Parfois, on a même l'impression que Marguerite Duras, contrairement à la pensée commune, fait l'éloge de la paresse. *Des journées entières dans les arbres* en offre une parfaite illustration puisque, dès le titre, l'auteur laisse deviner qu'il sera question d'oisiveté, celle qui encourage à ne rien faire qu'à passer, à l'image du fils, des journées entières dans les arbres, alors que ses camarades étudiaient à l'école. Toutefois, la mère avoue sa préférence pour ce fils qui reste perché « des journées entières dans les arbres comme s'il n'y avait au monde que ça, que les oiseaux » aux dépens de ses autres enfants

⁴² Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers*, op. cit., p. 30.

⁴³ Marguerite Duras, *Emily L.*, op. cit., p. 41-42.

⁴⁴ Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), op. cit., p. 106.

⁴⁵ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 71.

⁴⁶ Marguerite Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, op. cit., p. 19.

⁴⁷ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 69.

qui sont travailleurs et disciplinés : « Remarque, lui dit-elle, ça ne me déplaisait pas dans un sens...Les autres travaillaient tellement. Que toi, tu sois dans les arbres, ça ne me déplaisait pas ». ⁴⁸ La conversation entre la mère et son fils débouchera finalement sur une critique âpre et explicite du travail, d'abord de la part de Jacques : « Quand je les regarde les autres [...], mes frères par exemple, eh bien je ne comprend pas, je trouve qu'ils perdent leur temps » ; et la mère de surenchérir : « Et le travail, le travail, les gens qui travaillent...ça me dégoûte... ». ⁴⁹ On lit dans ces phrases la fierté ressentie par la mère à savoir que son fils préféré a cédé à la paresse. De même, on relève l'idée sous-jacente de ce texte et que Duras formule par ailleurs franchement : « le travail est toujours naïf, enfantin. Seule la paresse est noble, grande ». ⁵⁰ Cette déclaration semble éloquente quant à la valorisation de l'inaction chez l'écrivain. On peut donc se demander quelle est la vertu de l'inaction dans l'univers durassien.

Il semblerait que l'état de vacance favorise, dans les textes de Duras, une certaine confrontation de l'homme avec lui-même. En effet, ne rien faire, ne pas travailler paraît propice à l'introspection. Dans ces moments creux et épargnés de toute agitation futile, l'être durassien se révèle à lui-même, se découvre sous son véritable jour. L'extrait suivant des *Petits chevaux de Tarquinia* en témoigne :

La chaleur était liée à l'idée de vacances, pas le froid. La tristesse de la chaleur, l'angoisse du soleil comme disait Diana, était sans doute plus rarement ressentie que celle du froid, mais elle était plus éprouvante. Pourtant la chaleur ne disposait pas au travail, mais au loisir total, tandis que le froid était apparemment plus fécond, il incitait à l'action. Les idées levaient l'hiver chez les hommes. Mais l'été la véritable nature des hommes apparaissait mieux. Les conduites des hommes étaient bien plus significatives l'été que l'hiver. Enfin, on pouvait le croire. Sous le soleil les caractères s'ouvraient et se faisaient voir. Chacun avait son avis sur la nature des vacances. Quelques-uns ne croyaient pas à leur nécessité dans l'existence [...] tout le monde était d'accord. L'existence était universellement dure. ⁵¹

Dans ce passage, l'écrivain met en évidence, à travers la comparaison entre « l'été » et « l'hiver », le rôle de l'inaction dans la révélation de la vraie nature des gens. Selon Duras, si les êtres éprouvent une telle angoisse sous le soleil, c'est évidemment parce qu'il fait trop chaud pour travailler et donc qu'aucune occupation ou idée nouvelle ne pourraient les distraire. Ils n'ont aucun moyen de se soustraire à leurs questionnements existentiels et à leurs interrogations sur le sens de la vie, des vacances, pour aboutir à un seul et même constat qui laisse sans réponses leurs questions et ne les rassure en rien :

⁴⁸ Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 68, 72.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 23.

⁵¹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 207-208.

l'existence est « universellement dure ». Se retrouver en face-à-face avec soi-même est une expérience éprouvante surtout si l'homme est privé de la justification à son être-là, qu'aurait pu fournir un travail.

Mais, selon Marguerite Duras, l'homme digne de ce nom, indépendant et pleinement conscient de sa présence au monde, doit passer par l'acceptation de sa simple existence comme un être-là. Quand l'être humain sait se contenter de son existence, aussi tragique soit-elle, quand il sait accepter la dépossession, en se montrant en même temps conscient de cette dépossession, l'écrivain en vient à parler de « sérénité », voire même de « plénitude ». Lors des entretiens qu'elle accorde à Xavière Gauthier, Marguerite Duras, en citant *La Femme du Gange*, évoque cette plénitude du vide comme étant « une vacation animale » où il ne reste de l'individu que l'essentiel : sa dimension d'être vivant, débarrassé de toute appartenance politique, sociale ou idéologique :

M. D. – [...] Je ne vois pas les gens de S. Thala se détacher sur quoi que ce soit, même sur un fond lointain de société capitaliste, de colonialisme, etc. Ils sont dans un point mort de l'espace, un point mort du temps. Il n'y a plus procès. Ce n'est plus contre un ordre de choses ou une idéologie que S. Thala existe. Je vois à l'endroit des sables une plénitude atteinte, mais justement dans le sursis même, dans cette vacation animale même. L'attente du futur est sereine, mais dans une sérénité violente. Ils regardent devant. Ils marchent devant, vers "l'Ouvert" dont parle Rilke que nous ne connaissons que par le visage de l'animal. Seule la femme en noir trimbale encore en elle une région "louche", nostalgique, douloureuse. Pour les autres, c'est fini et aucune force coercitive, aucun allèchement ne pourrait les faire revenir, puisqu'il n'y a plus de chemin pour revenir, il a été effacé (les routes de sable qui s'effacent quand il y a du vent. Et ça c'est en même temps la perte politique absolue).⁵²

La vacation des personnages signifie, ici, la fin de l'idéalisme et des luttes sociales ou politiques. Les héros durassiens sont hors de toute contrainte et conviction, puisqu'ils ne font plus le procès de la société coloniale et des idéologies. Ils n'espèrent plus rien et accèdent à un état de « sérénité violente ». Il semblerait que cette tournure oxymorique exprime à la fois le détachement et la violence contenue, paradoxalement, dans ce même détachement. En effet, celui-ci paraît, aux yeux des politiciens par exemple, plus menaçant que la révolte et les protestations. Ce que Duras nomme « la perte politique absolue » coïncide avec le désengagement total des individus et leur retour à un état presque animal. Mais, parmi les protagonistes de *La Femme du Gange*, Duras évoque une « femme en noir » qui « trimbale encore en elle une région "louche", nostalgique, douloureuse ». Cette femme est, semble-t-il, Anne-Marie Stretter qui ne parvient pas à s'habituer au malheur absolu. Contrairement à elle, les autres personnages ont décidé de

⁵² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 234-235.

se détacher de tout et d'abandonner la lutte vaine. Cette vacance qui les caractérise les conduit à la plénitude.

L'état de vacance recherché et atteint par les personnages de Marguerite Duras leur permet de dépasser le tragique de leur vie et de se dépouiller de toute morale, norme, bien ou vouloir. On pense, par exemple, au personnage de la mendicante qui dès le départ était au-delà du tragique, mais également à d'autres figures qui, suite à tout un cheminement ontologique, réussissent à atteindre cet état situé par-delà le tragique de l'existence comme le fils des *Journées entières dans les arbres* qui affirme : « Je n'aime pas l'argent. [...] Les meilleures nuits que je passe, c'est quand je rentre chez moi après avoir tout perdu, lessivé, nu comme un vers »,⁵³ ou encore comme Claire Lannes. Liliane Papin, dans son étude sur le théâtre de Duras, alimente le même discours à propos de la vacuité sereine des protagonistes de Duras :

Ses personnages ont à un degré extrême cette faculté de se perdre dans ce qui les entoure, êtres et choses. Durant les longues heures qu'elle passe sur le banc du jardin, Claire Lannes est en véritable communion avec l'air, le vent, les insectes, le grouillement de la "matière" et de l'eau, et tout comme la mendicante de Calcutta, est en parfaite harmonie avec le rythme des jours et de la chaleur. Ils parviennent à cet état que Marguerite Duras, de son propre aveu, leur envie et qui est celui du "courage de ne rien faire". Cette parole est loin d'être un simple mot d'auteur, si l'on songe que c'est en fait l'état que, dans tous les pays du monde et dans toutes les religions, tous les grands mystiques cherchent à atteindre : le renoncement aux possessions et aux biens matériels qui culmine dans le renoncement à soi-même.⁵⁴

L'expérience de la vacuité, telle qu'elle est conçue par Marguerite Duras, appelle effectivement le rapprochement avec les philosophies orientales axées sur le Vide comme le bouddhisme. En effet, si on accepte l'analyse que nous livre Olivier Ammour-Mayeur de la définition et des buts du bouddhisme, on ne peut qu'être frappé par leur parenté avec l'état de vacance durassien. En Orient, nous explique Ammour-Mayeur, au terme de la dépossession, l'être entre en vacuité. Purgé de l'égo, lors de son appréhension du Vide, l'être a pu assister successivement à son propre anéantissement puis désanéantissement ; dès lors la Réalité du Vide lui est indissociable de l'état de sérénité. Tout comme les personnages durassiens, le contact du sage oriental avec le vide le mène vers la quiétude. Si, de plus Olivier Ammour-Mayeur, nous apprend que la non-possession correspond au premier degré de la Vacuité, nous pouvons supposer que les êtres durassiens se placent à ce premier degré de la Vacuité qui consiste, à en croire Ammour-Mayeur, à n'avoir rien à

⁵³ Marguerite Duras, *Des Journées entières dans les arbres*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 39.

⁵⁴ Liliane Papin, *L'Autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 79.

gagner, rien à perdre ; rien à donner, rien à prendre ; à être simplement tel quel et pourtant riche en possibilités inépuisables, puisque « le monde, ou plutôt ce que l'on y fait, se révèle être en raison de notre attachement aux phénomènes, le déclencheur de la douleur, ou tout sentiment susceptible d'y mener. Apprécier quelque chose, ou quelqu'un, devient, dès lors, toujours un signe avant-coureur d'une affliction à venir [...] D'où l'enseignement primordial prêché par le bouddhisme : *le détachement*...».⁵⁵ Il semblerait ainsi que Marguerite Duras, comme le sage bouddhiste, envisage la vacuité comme une expérience primordiale dans la révélation de l'être à lui-même. Si elle dépeint souvent ses personnages dans un état de renoncement c'est dans le but de les faire accéder à l'Être, c'est-à-dire à un état de communion avec eux-mêmes et avec les autres, à une vie en harmonie avec le tout, ouverte sur le monde extérieur, disponible et paisible.

Ces personnages de Marguerite Duras qui ont accepté le tragique de l'existence et l'absurdité de l'univers, le non-sens de leur vie et son vide ne les subiront plus comme la manifestation de forces annihilantes, mais sauront les transmuier en forces créatrices. Le protagoniste durassien qui ne subit plus le vide de la vie comme un néant, mais l'envisage comme une possibilité d'affranchissement et d'affirmation de l'être, parvient à surmonter le passage irréversible du temps. Nous verrons ainsi, dans cette conception du vide, assimilé à la vacuité et non pas au néant, comment le personnage de Duras transforme la défaillance existentielle en une force de vie typiquement durassienne.

2 – Savoir perdre son temps

Nous avons pu constater tout au long de la première partie de notre travail, le rôle primordial octroyé au temps dans l'œuvre entière de Marguerite Duras. Celui-ci participe à renforcer le tragique de l'existence. Si on a insisté, dans un premier temps, sur la dimension dévastatrice et tragique du temps durassien, on ne peut pas omettre, dans un second temps, sa portée constructive. Il importe donc de savoir comment Duras aboutit à ce retournement par lequel le temps destructeur peut être, parfois, prometteur et novateur.

En effet, dans les récits durassiens, le temps semble imprévisible et souvent contradictoire. Comme l'écrit Jean-Luc Seylaz, dans son analyse de *Dix heures et demie*

⁵⁵ Olivier Ammour-Mayeur, *Les imaginaires métisses, passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henri Bauchau et Marguerite Duras*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 125. C'est l'auteur qui souligne.

du soir en été, les directions vers lesquelles le temps conduit les personnages sont ambiguës :

Ainsi à travers ce schéma qui unit au destin d'un meurtrier celui d'un double couple, l'un qui se défait, l'autre qui se fait, apparaît de nouveau l'ambiguïté du temps, à la fois approche inéluctable de la mort et éclosion inévitable de la passion, temps de la dégradation et temps du mûrissement, temps négatif et temps positif. Et que l'expérience véritable de la durée soit précisément celle de cette ambiguïté et d'une constante inversion des signes, c'est, croyons-nous, une des significations du roman.⁵⁶

Ces déclarations sont valables, semble-t-il, pour l'ensemble des œuvres durassiennes puisque le temps y occupe le rôle central, revêtant tour à tour un aspect tragique et un aspect constructif.

Dans l'œuvre de Duras, le temps règne en maître et personne ne peut l'arrêter. Vu sous cette perspective, il serait vain de vouloir infléchir son cours. Plusieurs protagonistes ont essayé de modeler, selon leurs désirs, la marche du temps, mais tous ont connu l'échec. Ainsi, lorsque le narrateur du *Marin de Gibraltar* se révolte contre la lenteur du temps et essaye de lui imposer sa volonté, son entreprise paraît risquée et dérisoire :

Il y avait devant moi une ortie en fleur, superbe. Le temps n'en finissait pas de passer. Je me penchai et dans une sorte de déclic, je cassai l'ortie et je la froissai dans ma main. Pourquoi ? pour tordre le cou à cette durée. Je réussis. Je l'eus dans ma main et ça me fit très mal. J'entendis le rire de l'enfant. Je me levai. L'enfant cessa brusquement de rire et se sauva.⁵⁷

Ce passage à valeur symbolique où l'écrivain établit un parallélisme entre la brisure réelle du "cou" de l'ortie et celle métaphorique et désirée du « cou » de la durée montre les dangers auxquels s'expose quiconque ose contrarier le cours du temps. La réussite du narrateur, dans cet exemple, reste limitée et ridicule puisque l'écrivain prend un malin plaisir à préciser qu'il ne réussit qu'à briser la tige de l'ortie et qu'il a eu, de surcroît, très mal, d'où le rire moqueur de l'enfant. Duras laisse deviner ce qui adviendra si on arrive à contrôler le temps. Rien de bénéfique à en croire ce passage significatif.

S'obstiner à occuper le temps à tout prix, à l'adapter à nos actions et à nos souhaits ne mène nulle part, sauf au crime peut-être. Ainsi en est-il de Claire et de Marcel, dans *Les Viaducs de Seine-et-Oise*, devenus criminels car ils ne savaient que faire de « ce temps-là » qu'ils avaient à leur disposition, de « cet empire de temps », curieuse expression qui semble traduire la puissance et l'emprise de cette durée qui accable le

⁵⁶ Jean-Luc Seylaz, *Les Romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, Ed. Minard, « Archives des Lettres Modernes », Paris, n° 47, 1963, p. 24.

⁵⁷ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 293.

couple. Interrogée par l'enquêteur sur les raisons de son meurtre, Claire incrimine ce même « temps, qui doit être occupé coûte que coûte par quelque pâture ». ⁵⁸ Il semble évident que toute tentative d'échapper au temps, de le contrôler ou de l'arrêter, mène les personnages durassiens à leur perte. En effet, on remarque que ceux qui laissent couler le temps, de façon passive, sont de loin plus prudents que ceux qui tentent de meubler son vide ou de s'en rendre les maîtres. Cette prudence ou plutôt cette sagesse apparaît en filigrane dès les premiers livres de Marguerite Duras telle que *Les Impudents*. Dans cette œuvre, « le temps passait chaud et lourd », nous dit l'auteur, tarissant les sujets de conversation des paysans, faisant trépasser jusqu'aux mouches, rendant insupportable cet « été qui sévissait tout autour de la maison, immobile, presque livide à force d'ardeur ». ⁵⁹ Toutefois, Duras ne semble pas inciter ses personnages à se soustraire à cette temporalité. Tout ce qu'elle suggère c'est « attendre que passât le moment le plus dur du jour ». ⁶⁰ Ses œuvres ultérieures viendront confirmer la nécessité d'accepter le temps et de se soumettre à son action pure, sans tenter de le remplir ou de l'exploiter. C'est tout particulièrement le cas dans *Dix heures et demie du soir en été* où Maria semble tributaire du temps qui passe et semble accepter sereinement cette dépendance : « Elle passa sa main sur son visage : c'est aux mains sur son visage qu'elle le sent, qu'elle le sait, qu'elle fut belle mais qu'elle a commencé à l'être moins. C'est à la façon sans aucun ménagement dont elle passe les mains sur son visage, qu'elle sait qu'elle a accepté d'être défaite, à jamais ». ⁶¹ L'opposition entre les temps verbaux : « elle fut belle » et « elle a commencé à l'être moins » traduit, ici, l'œuvre du temps qui passe et qui commence à laisser ses marques sur la peau de Maria. De même, l'emploi de l'expression « à jamais », qui est une projection vers le futur, annonce les ravages que le temps provoquera et leur acceptation tranquille par l'héroïne. On lit la même acceptation du passage du temps et de son œuvre dans *L'Amant* où la narratrice décrit avec beaucoup de détachement le vieillissement de son visage :

Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. 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 [...] Au contraire d'en être effrayée j'ai vu

⁵⁸ Marguerite Duras, *Les Viaducs de Seine-et-Oise*, Ed. Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », « NRF », Lagny-sur-Marne, 1960, p. 112, 115.

⁵⁹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁶¹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 98-99.

s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurai pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] J'ai un visage détruit.⁶²

À travers cette description faite sur un ton neutre, comme s'il s'agissait d'une étude scientifique, on constate que la narratrice accepte la vieillesse qui s'annonce sur son visage. En effet, contrairement aux autres femmes généralement soucieuses de leurs images et de leurs apparences, Marguerite Duras qui fut elle-même une très jolie femme et que l'alcool défigura et déforma désapprouve toute tentative d'échapper à l'action du temps. Elle se soumet volontiers à la destruction qu'il lui impose car l'acceptation de cette destruction équivaut, avant tout, à l'acceptation de la vie telle qu'elle se présente.

On découvre la même soumission aux caprices du temps, à ses lois chez le personnage principal des *Chantiers*. Il s'agit d'un jeune homme qui, depuis qu'il avait repéré une pensionnaire de l'hôtel, ne vit que dans l'espoir de sa rencontre, qu'il ne précipite pourtant pas. Car « il savait alors que s'il cédait à l'impatience, s'il rompait l'enchantement, s'il obéissait aux injonctions nocturnes il troublerait la marche d'une nécessité autrement inéluctable qui travaillait pour lui. Mais il ne savait cela qu'aux moments où il avait cessé d'y penser ».⁶³ Il paraît évident que la volonté de l'homme de ne pas influencer sur le cours des événements, lui permet d'accepter le vide de la durée avec sérénité : « tandis qu'il n'avait jusque-là été sensible qu'à l'absurdité du spectacle maintenant celui-ci lui faisait plaisir à voir ». Le spectacle dont il est ici question est celui des joueurs de tennis. Désormais, ce spectacle s'inscrit « naturellement dans la durée interminable et exaltante de son attente [de la jeune femme] ».⁶⁴ À travers ces phrases, se profile toute la confiance dans l'écoulement apparemment vide de la durée et qui offre, cependant, la possibilité d'envisager un avenir prometteur. Cette acceptation du temps dans toute sa densité et cette soumission à sa durée pure et vide permettent aux personnages d'accéder à une certaine forme de « vérité ». Comme l'affirme Jean-Luc Seylaz, à propos de *La Vie tranquille*, l'un des thèmes majeurs des textes durassiens est « celui d'un mûrissement nécessaire qui est avant tout l'œuvre du temps ; celui d'une vertu accordée à la durée en tant que telle, puisque c'est le temps plus que l'introspection, la réflexion ou les propos échangés qui impose finalement une solution ou permet que se dégage une vérité. [...] Nous comprenons maintenant pourquoi Marguerite Duras situe

⁶² Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 9-10.

⁶³ Marguerite Duras, *Les Chantiers*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin*, op. cit., p. 217.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 202.

volontiers ses romans dans la période des vacances », ⁶⁵ puisqu'elles offrent l'inaction et par là même la possibilité de suivre le cours du temps au lieu de vouloir le détourner. Ces remarques concernant *La Vie tranquille*, nous les étendons, pour notre part, à l'ensemble des récits durassiens. Seylaz, met par ailleurs l'accent sur « ce renversement par lequel la passivité se révèle féconde, le silence efficace, l'inertie et l'immobilité plus sages que toute agitation. C'est le fait que l'accession à l'être [...] soit finalement le résultat moins d'une délibération, d'un choix, de ses initiatives que d'un abandon à la durée et de sa soumission instinctives à un ordre du monde que le temps révèle ». ⁶⁶ Mais, nous pensons que cet « abandon à la durée » n'est pas donné à tout le monde et nécessite une certaine forme de courage qu'Alain Vircondelet nomme le « courage d'être ». ⁶⁷ Celui-ci consiste précisément, à notre sens, dans la faculté de l'homme à ne pas échapper au présent, quand bien même il serait tragique et absurde. Autrement dit, il consiste à ne pas se réfugier dans un passé révolu et à ne pas se projeter dans un futur improbable. Ce courage d'être nous l'assimilons à une certaine forme de sagesse, d'« intelligence » selon l'expression durassienne. En effet, Duras évoque, dans *Hiroshima mon amour*, cette intelligence du temps en ces termes : « Apprendre la durée exacte du temps. Savoir comment le temps, parfois, se précipite dans sa lente retombée inutile et qu'il faut néanmoins endurer, c'est aussi ça sans doute, apprendre l'intelligence ». ⁶⁸ Cette sagesse toute particulière et typiquement durassienne fait accepter le déroulement de la durée dans toutes ses modulations et rend possible le face-à-face du personnage avec son être-là. C'est probablement dans ce sens-là qu'il faut comprendre cette déclaration mystérieuse de Duras : « Ce qui remplit le temps, c'est vraiment de le perdre » ⁶⁹. Ce n'est que lorsque l'homme accepte totalement le passage pur du temps sans tenter de s'en distraire qu'il est assez sensible et réceptif pour se laisser submerger par le sentiment de son être profond. C'est ainsi qu'il dépasse naturellement le tragique de l'existence pour atteindre la plénitude de l'être.

Ainsi, conscients d'être à la merci du temps et de son écoulement implacable, les personnages de Marguerite Duras cessent de s'agiter, de vouloir à tout prix contrôler la durée, la remplir ou la mettre à profit. Ils apprennent alors à perdre leur temps,

⁶⁵ Jean-Luc Seylaz, *Les Romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, op. cit., p. 7.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

⁶⁷ *Le Magazine littéraire*, janvier 1992, n° 295 : citation d'Alain Vircondelet par Aliette Armel.

⁶⁸ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 110.

⁶⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 154.

confrontent leur être-là et accèdent à la vacuité temporelle et aux possibilités d'ouverture et de plénitude qu'elle offre. Après avoir étudié comment l'état de vacance apportait une certaine disponibilité et plénitude, étudions maintenant la félicité que procure le ravissement au personnage durassien.

3 - La félicité du « ravissement »

Au fil des textes durassiens, on constate que le dépassement du tragique et l'accès au détachement nécessitent un passage par l'état de « ravissement ». Cette notion est l'une des plus récurrentes et des plus importantes dans l'œuvre de Marguerite Duras. En quoi consiste cet état ? Pourquoi est-il si fondamental dans le processus d'acceptation du tragique et dans son dépassement ?

Le ravissement chez Marguerite Duras va toujours de pair avec la perte de soi, c'est-à-dire avec l'état de vacance. En effet, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, roman paru en 1964, il semblerait que le « ravissement » de l'héroïne consiste en cette étrange absence de douleur constatée par son amie Tatiana au soir du bal des fiançailles durant lequel Michael Richardson trompe publiquement Lol avec Anne-Marie Stretter : « La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour». ⁷⁰ Pourtant, plusieurs témoignages, outre celui de Tatiana, et collectés par Jacques Hold, le narrateur, se recourent pour confirmer le fait qu'après cette phase première de vide émotionnel, Lol V. Stein fut « marquée par des signes de souffrance [...] Elle disait toujours les mêmes choses : que l'heure d'été trompait, qu'il n'était pas tard [...] Elle s'ennuyait, à crier ». ⁷¹ C'est un personnage absent, lunatique, qui ne prononce jamais les mots que l'on attend d'elle. Marguerite Duras arrive à nous faire ressentir les errements de ce personnage qu'une vie de famille rangée ne parvient plus à sortir de cette absence, qui apparaît comme une forme d'errément quasi-métaphysique. On assiste donc à l'histoire apparemment simple d'une jeune femme qui se perd en elle-même après avoir vu son amant danser puis partir avec une autre. L'art de

⁷⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 19.

⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

Marguerite Duras dans le portrait composite qu'elle donne de cette figure est d'en faire une héroïne pathétique, voire tragique, mais aussi une héroïne qui sait rire comme nulle autre, en philosophe, attribuant à la joie les valeurs esthétique et morale d'un pur ravissement : « Lol rit [...] Son rire ne peut s'arrêter ».⁷²

Le ravissement de Lol exprime également la folie. Celle-ci participe, semble-t-il, d'une recherche de l'anéantissement de soi qui fait accéder les êtres à la plénitude et à la sérénité. En effet, dans la plupart des récits de Duras, le symptôme principal de la folie n'est rien d'autre qu'une asthénie affective, une perte de la conscience de soi envisagée comme seule posture possible face au tragique de l'existence. Il importe de préciser que dans sa pensée, pas plus que dans ses textes, Duras ne porte à aucun moment un jugement négatif sur le phénomène de la folie. Au contraire, la folie paraît souvent comme un principe créateur, en ce qu'elle représente là encore une ouverture au monde : « C'est, à l'heure actuelle, le seul véritable élargissement de la personne. Dans le monde de la folie, il n'y a plus rien, ni bêtise, ni intelligence. C'est la fin du manichéisme, de la responsabilité, de la culpabilité »⁷³ déclare Duras à Jacqueline Piatier dans l'entretien qu'elle accorde au *Monde* le 29 mars 1967. Cet élargissement de l'être et cette ouverture qui caractérisent les fous, Marguerite Duras les traduit à travers la métaphore du trou : ils ont un « trou dans la tête. Ils s'amuse même de leur malheur »⁷⁴ dit-elle à propos des personnages du *Shaga*. Il s'agit là d'une métaphore de la faille par où le contenu s'échappe et s'écoule. Le trou souligne en même temps le dépassement du malheur, la perte de la conscience de soi, de la mémoire et l'anéantissement de l'identité et des émotions. La figure paradigmatique de ce mécanisme de perte de la personnalité est celle de Lol V. Stein. La folie de ce personnage est évoquée comme une absence bienheureuse. L'oubli l'a envahit progressivement au point que son passé lui devient totalement inconnu. La jeune fille est sans identité : « elle n'est personne », sans sentiments (la pensée du bal la fait sourire) : « La naïveté d'une éventuelle douleur ou même d'une tristesse quelconque s'en est détachée », hors de l'espace et du temps : il ne reste rien du bal « que son temps pur, d'une blancheur d'os ».⁷⁵ Et pourtant, dans cette folie, Lol atteint une vacuité dans laquelle il est doux de se perdre. Duras elle-même nous éclaire là-

⁷² *Ibid.*, p. 149.

⁷³ Entretien avec Jacqueline Piatier, dans *Le Monde*, 29 mars 1967.

⁷⁴ Propos de Marguerite Duras cité par Claire Deluca, « Jouer, c'est enfreindre l'œuvre de Dieu », dans *Duras, Dieu et l'écrit*, op. cit., p. 152.

⁷⁵ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 47.

dessus, expliquant par la même occasion le sens du titre, « le ravissement de Lol V. Stein » :

Elle est dans le ravissement lorsqu'elle est dans le champ de seigle et qu'elle regarde l'amour se faire dans l'hôtel, elle est ravie à elle-même par le spectacle des autres. Elle a été ravie, rapt, en anglais, elle a été ravie à elle-même et elle est ravie d'être ravie. C'est-à-dire que l'infirmité [...] de Lol V. Stein, c'est qu'il n'y a pas d'étanchéité entre elle et l'autre. Elle est l'autre aussi. Elle est dans la chambre où se fait l'amour [...], elle vit l'amour en son nom à la fin du livre, lorsqu'elle va à l'hôtel avec cet homme, qui n'est personne, qui correspond à un choix tout à fait banal et fonctionnel, quoi.⁷⁶

C'est dans cette propension de Lol à se détacher de sa propre identité, à se couler dans une autre et à oublier son histoire pour se glisser dans celle des autres, que réside à la fois la folie et la plénitude de l'héroïne, c'est-à-dire son ravissement. Les liens tacites qu'elle parvient à tisser avec la vacuité la sauve du tragique et lui permet de surmonter son malheur. Ce qu'elle cherche, avec sérénité, c'est « l'éviction souhaitée de sa personne », l'« anéantissement de velours de sa propre personne »⁷⁷ selon l'expression de Marguerite Duras. Elle tend constamment à rompre définitivement avec cette personnalité unique et exiguë contre les parois de laquelle elle ne cesse de se heurter. Elle aspire à être indifféremment n'importe qui et tout le monde à la fois.

Le personnage de Lol V. Stein exprime donc la fascination de Marguerite Duras pour l'état de ravissement, état qui lui apparaît souhaitable, voire même enviable. Cet abandon de soi et cette perte de la conscience ne sont ni une erreur ni une maladie chez Duras, même si le modèle de Lol est une femme qu'avait rencontrée l'écrivain, dans un asile psychiatrique, lors d'un bal de Noël. Au contraire, c'est « un état que je pense beaucoup de gens frôlent, qui s'installe rarement complètement. Là, chez Lol., il est vraiment installé », déclare-t-elle à Pierre Dumayet lors d'un entretien télévisuel. À la question posée : « C'est le roman de quoi ? », Duras répond : « De l'impersonnalité ».⁷⁸ Dans l'œuvre durassienne, le ravissement apparaît comme une folie et une absence de l'être à lui-même. Cette perte de soi est corollaire d'une sorte d'ouverture aux autres, au monde qui pousse l'être à communiquer avec ce qui l'entoure et à sortir de la sphère individuelle. On retrouve là « l'abolition du sentiment »⁷⁹ qui intéresse la romancière dans son travail et l'absence d'étanchéité entre Lol et l'autre qui caractérise le personnage dans

⁷⁶ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole, op. cit.*, CD. 2, page 8, 5'17''.

⁷⁷ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein, op. cit.*, p. 124, 50.

⁷⁸ Marguerite Duras, *Dits à la télévision – Entretiens avec Pierre Dumayet, suivi de La raison de Lol* par Marie-Magdeleine Lessana, Ed, EPEL, coll. « Atelier », Paris, 1999, p. 17.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

le roman : « elle est l'autre aussi », ⁸⁰ affirme l'écrivain. Ce phénomène, que Danielle Bajomée a étudié sous le terme de « porosité », ⁸¹ définira plusieurs figures féminines comme, par exemple, Elisabeth alione, dans *Détruire dit-elle* : « Elle éprouve ce que l'autre éprouve » ⁸² ou encore Anne-Marie Stretter : « Elle est à qui veut d'elle. La donne, à qui la prend ». ⁸³ Cet exemple montre que la perte de soi pour accueillir le monde est un trait définitoire de l'héroïne d'*India Song*.

Ainsi, il semblerait que l'oubli de soi permet aux personnages de dépasser le tragique et d'atteindre une vie autre dans un bonheur débordant. Il nécessite un passage par la folie et la dissolution de l'être, qui se présentent comme des expressions du ravissement. L'état de vacance, l'acceptation de la fuite du temps et le ravissement ne sont pas, pourtant, les seuls moyens privilégiés pour accepter le tragique et le dépasser. L'oubli et la mort, tous deux envisagés paradoxalement comme des signes de la continuité de la vie, sont également les éléments constitutifs de ce processus d'acceptation et de dépassement de l'absurdité de l'existence à l'œuvre chez Marguerite Duras.

C- L'oubli et la mort : matrices de la vie ?

L'oubli et la mort revêtent, généralement, une dimension destructrice. En effet, dans notre première partie, on a insisté sur le rôle fondamental de la mort à créer chez les personnages durassiens une angoisse tragique. Quant à l'oubli, tout lecteur attentif de l'œuvre durassienne n'est pas sans savoir que les défaillances de la mémoire détruisent les souvenirs, interdisent l'accès au passé et forcent l'homme à prendre conscience des limites de sa condition, accentuant ainsi son désarroi devant le caractère dérisoire de la vie.

Mais comme toujours avec Marguerite Duras, les choses ne sont pas aussi simples. Car comme le non-sens de la vie prenait sens, comme l'idée du divin naissait au cœur de l'absence de Dieu, au sein de cette esthétique et éthique d'acceptation du tragique, nous

⁸⁰ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, op. cit., CD. 2, page 8, 5'17''.

⁸¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 80.

⁸² Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 131.

⁸³ Marguerite Duras, *India Song*, texte-théâtre-film, op. cit., p. 46.

constaterons que l'oubli apaise l'âme et se présente même comme un renouveau et que la mort participe, au fond, de la vie.

1 – L'oubli : un apaisement

L'œuvre de Marguerite Duras rend compte de l'aspect paradoxal de la mémoire dans la mesure où elle met en évidence l'incapacité de certains personnages à garder intacts les souvenirs du passé. Il y a toujours une partie de leur vie antérieure qui leur échappe, révélant ainsi les défaillances de leur mémoire. Il n'est donc pas étonnant que l'écrivain développe une définition assez particulière de la mémoire. Pour la romancière, « la mémoire c'est toujours pareil : une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli. [...] Vous savez, déclare-t-elle lors d'une série d'entretiens à Montréal, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça ». ⁸⁴ C'est précisément de cette notion contradictoire de la « mémoire de l'oubli » que les protagonistes durassiens tirent un certain soulagement. Au lieu de lutter contre la disparition des souvenirs, le clochard, d'*Une aussi longue absence*, y trouve un apaisement. Son amnésie lui donne une nouvelle identité, manifeste à travers les deux noms, Langlois et Landais, qui le désignent tour à tour. Dans *Les Viaducs de la Seine-Oise*, le personnage de Claire laisse percer une certaine délectation en s'abandonnant à l'oubli comme en témoigne l'exemple suivant : « Je n'ai plus que la mémoire de mon oubli. (Suave). C'est doux...Du velours ». ⁸⁵ La métaphore du velours, doublée de la personnalisation de l'oubli traduit la douceur et l'apaisement que procure un passé enseveli à jamais. Il en va de même pour la narratrice de *La Douleur* qui écrit : « La paix apparaît déjà. C'est comme une nuit profonde qui viendrait, c'est aussi le commencement de l'oubli ». ⁸⁶ En évacuant les événements passés, douloureux et envahissants, l'oubli apaise les créatures durassiennes, leur permettant de goûter « Le Bien-être d'une mémoire enterrée, morte et bien morte » ⁸⁷ comme l'écrit Frédérique Lebelley. L'oubli permet surtout de mettre fin à la souffrance.

⁸⁴ Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁵ Marguerite Duras, *Les Viaducs de Seine-et-Oise*, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁶ Marguerite Duras, *La Douleur*, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁷ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, *op. cit.*, p. 194.

En effet, certains critiques comme Amélia Gamoneda Lanza, pensent que si Lol V. Stein n'éprouve « aucune souffrance », c'est grâce justement à l'oubli. En se laissant aller au ravissement, en se détachant de sa mémoire, Lol survit, selon l'analyse de Gamoneda Lanza, à l'épisode malheureux du bal de T. Beach : « le supportable de l'attente, écrit-elle, dans le ravissement vient de l'absence oublieuse de soi-même, du déplacement de la sensibilité, là où le passage du temps cesse d'être perçu de façon régulière et se déforme en lenteurs et vitesse. L'absence de mémoire épargne la douleur et donne même un certain bonheur ». ⁸⁸ D'autres héroïnes durassiennes semblent, comme Lol, soulagées par l'oubli telle que Madame Arc dans *L'Après-midi de Monseieur Andesmas*. Cette femme trahie par son mari, tombé amoureux d'une autre femme (Valérie, la fille de M. Andesmas) et meurtrie par sa cruauté semble, curieusement, se projeter dans un futur où tous ses malheurs se seront évaporés. Voici ce qu'elle confie au vieillard :

– Moi j'ai encore une mémoire [...], celle de cet homme, Michel Arc, que nous attendons. Mais un jour, j'en aurai une bien différente de celle-ci. Un jour, je me réveillerai loin de toute mémoire de cet instant. [...] Ah, je les sens déjà venir dans ma vie, les autres hommes, des dizaines, des centaines, nouveaux, ah ! qui me débarrasseront de son souvenir et même du souvenir de cet instant que je vis là [...], qui est difficile, presque insurmontable. ⁸⁹

L'oubli agit, ici, comme un baume sur les blessures les plus profondes. L'apaisement qu'il apporte et la perspective de la fin de la souffrance qu'il préfigure s'expriment à travers l'opposition du présent : « j'ai encore une mémoire » et du futur : « j'en aurai une bien différente de celle-ci », « je me réveillerai », « qui me débarrasseront de son souvenir ». La supériorité quantitative des verbes conjugués au futur exprime symboliquement cette projection de Madame Arc dans un avenir où ses souvenirs ne compteront plus, comme s'ils n'avaient jamais existé.

Françou, dans *Les Impudents*, connaît, elle aussi, la dissolution de la souffrance dans l'oubli lorsqu'elle déclare : « Un jour je n'aimerai plus Tiène. [...] Un jour je mourrai. [...] C'était le premier jeune homme [...] qui me prêtait une attention. Je l'ai oublié [...] Un jour : je crois que ce moment-ci est inoubliable et je l'oublierai. Je sais que je l'oublierai » ⁹⁰. Ce discours traduit le paradoxe de l'oubli de ce qui paraissait inoubliable. On remarque que le temps qui s'écoule détruit le vécu puisque l'héroïne a la conviction qu'il l'achemine implacablement vers la mort. Cette destruction du présent va

⁸⁸ Amélia Gamoneda Lanza, « Le Ravissement durassien », dans *Marguerite Duras. Actes du colloque international*, op. cit., p. 66.

⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, op. cit., p. 120.

⁹⁰ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 127.

donc de pair avec l'anéantissement d'une douleur qui empêche le personnage de profiter de la vie. L'oubli et la destruction qui lui est inhérente prennent, selon cette perspective, une dimension positive dans la mesure où ils délivrent le personnage du mal-être existentiel et le rendent à une innocence salvatrice, sans amertume ni rancune à l'égard d'un passé cruel.

En outre, on note dans *Yes, peut-être*, *Le Shaga* et dans d'autres œuvres durassiennes, que l'oubli libère les personnages et fait d'eux des êtres innocents. Alain Vircondelet a saisi, lui aussi, la libération qu'implique l'oubli chez les protagonistes des deux pièces précitées. Il les voit, en effet, comme des êtres « oublieux [...], innocents, tendres et gais, insolents, sans références, sans mémoire ». Pour lui, ce sont des « êtres libérés », des « personnages qui jouent comme des enfants ».⁹¹ Les vertus attribuées à l'oubli sont telles qu'elles rendent les personnages de Marguerite Duras à l'innocence de l'enfance, à l'absence de tout préjugé, à la sensibilité et à la fraîcheur. C'est précisément le cas pour la jeune femme des *Chantiers*. L'absence de souvenirs chez elle n'est pas sans évoquer, dans l'esprit du narrateur, une certaine naïveté enfantine, la rendant encore plus attirante à ses yeux : « Cette ignorance apparemment totale de ce qui c'était passé entre eux, trois jours plus tôt [...] l'auréolait d'une faculté d'oubli qui lui faisait l'effet d'une naïveté adorable ».⁹² Les créatures durassiennes dotées de la faculté de l'oubli semblent particulièrement attachantes, réceptives et surtout bénéficient d'une liberté inaliénable à l'image du petit frère de Marguerite Duras, Paulo « qui n'a plus de mémoire »⁹³ et qui incarne par excellence l'être oublieux et libre.

La liberté que procure l'oubli atteint son point culminant dans *Hiroshima mon amour*. Dans ce scénario, les souvenirs de la Française s'effacent petit à petit. L'oubli progresse peu à peu par grandes vagues de douleur et il est lui-même une douleur, non une libération, jusqu'à ce qu'une seconde histoire d'amour vienne lui prouver que l'oubli qu'elle redoutait est tout de même possible. Elle constate, à la toute fin du film, qu'il sera donc toujours là. D'où son émerveillement devant une libération qu'elle n'aurait jamais cru possible. En effet, enfermée à Nevers dans la cave de la maison familiale car elle a "fauté" avec un soldat allemand, la jeune femme croyait qu'elle allait mourir de chagrin et rejoindre son amant, tué sous ses yeux. Néanmoins, elle réalise que ce qu'elle a vécu,

⁹¹ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, op. cit., p. 71-72.

⁹² Marguerite Duras, *Les Chantiers*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin*, op. cit., p. 203.

⁹³ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 183.

aussi terrible soit-il, peut être oublié : « Je commence à moins bien me souvenir de toi [...] Je commence à t'oublier ».⁹⁴ Progressivement, le travail d'érosion de l'oubli a commencé à effacer, en elle, le souvenir de l'amant. Cette expérience de l'oubli, aussi insupportable soit-elle au premier abord, est en même temps libératrice. En effet, l'« horreur de l'oubli » qui prédominait la troisième partie du texte cède le pas, dans la dernière partie, à une sorte d'acceptation de l'oubli. C'est ainsi que, s'adressant au fantôme de l'amant perdu, la jeune femme peut lui assurer :

Tu n'étais pas tout à fait mort.

J'ai raconté notre histoire.

Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.

J'ai raconté notre histoire.

Elle était, vois-tu, racontable. [...]

Regarde comme je t'oublie

– Regarde comme je t'ai oublié.⁹⁵

L'emploi du présent : « je t'oublie » actualise la disparition du souvenir de l'amant de Nevers et le recours au passé : « je t'ai oublié » entérine cette disparition de l'histoire d'amour.

Le Japonais, cet amant avec qui elle vit une aventure sexuelle et amoureuse intense sera lui aussi atteint par ce processus d'oubli magique et proche de l'émerveillement puisqu'elle lui déclare : « Je t'oublierai ! Je t'oublie déjà ! Regarde, comme je t'oublie ! Regarde-moi ! ». Répondant à cette apostrophe, le Japonais « l'assiste dans l'absence de lui-même. [...] Il la regarde, tandis qu'elle regarde comme elle regarderait la ville et l'appelle tout à coup très doucement. Elle l'appelle "au loin" dans l'émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel. Elle en est émerveillée ».⁹⁶ L'association entre l'oubli et l'émerveillement, dans cet exemple, traduit l'étonnement de la Française devant sa capacité à oublier. L'oubli est ainsi une source de douceur, de paix et de bien-être dans les textes durassiens. En substituant à la nostalgie du passé et au tragique qu'engendre sa disparition l'acceptation plus originale et moins attendue de l'oubli, Marguerite Duras achemine ses personnages vers un dépassement des limites de leur

⁹⁴ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 99.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 124.

condition humaine et donc vers un dépassement du tragique. Ce dépassement sera confirmé, au fil des œuvres durassiennes, puisque l'écrivain ira jusqu'à faire de l'oubli une source de renouveau.

2 – L'oubli : un renouveau

Outre le soulagement et l'apaisement qu'il apporte, l'oubli a le mérite de maintenir, chez l'homme, l'envie de vivre. Grâce à lui, l'être humain ne se lasse pas de l'existence au point de souhaiter la mort. Marguerite Duras revient, dans *Le Camion*, sur cette dimension salvatrice voire même rédemptrice de l'oubli en déclarant qu'« on oublie 90% des choses de la vie » et heureusement, estime-t-elle, car « on deviendrait fou, on mourrait si on avait présent, en mémoire, tout le temps vécu, on mourrait, se serait insoutenable. Ce serait un peu comme si la mort n'existait pas ».⁹⁷ Il semble en effet vital, pour l'écrivain, de se débarrasser de certains souvenirs qui empoisonnent le moment présent tel que celui de l'Holocauste. D'après Duras, les Allemands ont certes oublié le génocide que l'Allemagne d'Hitler a organisé méthodiquement car « sans ça, rien que d'apprendre qu'ils étaient Allemands [...] ils auraient pu en mourir ».⁹⁸ En effet, on ne peut guère nier la nécessité d'oublier de tels événements, d'abandonner tout comportement passéiste qui enfermerait les êtres humains dans les erreurs passées et les empêcheraient de vivre le moment présent et de faire en sorte que de telles horreurs ne se répètent à l'avenir. Refuser l'oubli ce serait, disait Duras, « un peu comme si la mort n'existait pas », comme si le présent n'avait aucune valeur parce qu'éternel. Or, force est de constater que rien ne nous est plus précieux que l'instant vécu : aussi éphémère et aussi court soit-il, c'est lui que nous vivons, c'est lui qui garantit notre être-là. La faculté de l'oubli, en nous empêchant de se réfugier dans les vestiges du passé, en nous interdisant l'accès à la vie antérieure, nous oblige à vivre le présent pleinement, quant à la mort, elle ne nous permet pas de se projeter dans un futur qui pourrait s'achever d'un instant à l'autre.

Chez Marguerite Duras, l'oubli fait partie intégrante de notre organisme et peut être décrit, des fois, comme un fonctionnement physiologique. En effet, Duras déclare dans

⁹⁷ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 106.

⁹⁸ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 32.

Le Camion : « On dit toujours que l'oubli est une défausson, mais heureusement qu'il existe, si on se remémorait parfaitement tout, les douleurs, les passions, les joies, l'instant serait blanchi, complètement spolié, n'existerait plus...L'oubli, c'est la vraie mémoire. Je crois que c'est très, très bien foutu tout ça ». ⁹⁹ Par le biais d'un style oral assez vulgaire et à l'aide de formules paradoxales : « l'oubli, c'est la vraie mémoire », l'écrivain développe une sorte de sagesse à propos de l'oubli. D'après lui, l'oubli est une fonction comme tant d'autres du corps humain. Il s'intègre naturellement au processus de la mémoire pour maintenir l'homme en vie. Les êtres durassiens apprennent à accepter l'oubli et à le considérer comme un mécanisme grâce auquel l'existence demeure possible et envisageable. Vu sous cet angle, on peut dire qu'il est un hymne à la vie et au moment présent qu'il ne faut gaspiller sous aucun prétexte. En effet, comme le note Alain Vircondelet la mémoire durassienne « déploie tout le travail du temps, sa capacité à enfouir la mémoire, à nier, à exhumer l'oubli, comme seule présence effective de ce qui est, à glorifier cet oubli même, refusant en cela la nostalgie, le passé, affirmant son adhésion à la vie ». ¹⁰⁰ Vircondelet affirme également que « toute la problématique utopique de Duras est là », dans « ce ressassement du thème de l'oubli à assumer, afin que puisse se vivre la vie ». ¹⁰¹ Les personnages de Marguerite Duras acquièrent progressivement cette sagesse de l'oubli. Contrairement à la pensée commune, ces personnages ne cherchent pas à préserver leurs souvenirs, à fortifier leurs mémoires, mais cultivent la capacité d'oubli afin de jouir du moment présent. Analysant *Hiroshima mon amour*, Danielle Bajomée observe cette acceptation progressive de l'oubli chez la Française : « La jeune femme va [...] progressivement accepter l'oubli. [...] Elle va s'abandonner à l'oubli, à une amnésie, consentie cette fois ». ¹⁰² On remarque le même cheminement progressif vers l'oubli chez la narratrice de *La Vie tranquille* lorsqu'elle aboutit à la conclusion suivante : « Une fois qu'on a perdu la faculté d'oubli, on manque définitivement d'une certaine vie ». ¹⁰³ Cette phrase exprime l'importance que Duras accorde à l'oubli et confirme le rapport étroit qu'on a établi entre la faculté de l'oubli et l'envie de vivre intensément le présent.

⁹⁹ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁰ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 271, 131.

¹⁰² Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁰³ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, *op. cit.*, p. 131.

Sur la base de ces considérations, le rapprochement entre l'œuvre de Marguerite Duras et la philosophie orientale semble s'imposer encore une fois. Cette dernière pousse la faculté d'oubli, jusqu'à l'oubli de soi. Ce thème, étroitement lié à celui de l'effacement, est « développé à l'extrême par la pensée taoïste » nous explique François Trotet. Selon lui, l'oubli, maintient l'être dans une impossession complète : « être dans l'oubli total de soi, c'est être en son essence même [...] ; le fait d'atteindre à l'oubli total est celui d'atteindre également la présence totale ».¹⁰⁴ C'est donc sous l'éclairage de la philosophie orientale qu'on peut interpréter la tentative d'actualisation de l'être, de sa réalisation dans le présent qui sous-tend l'œuvre durassienne et qui s'exprime pleinement à travers la faculté d'oubli. Dans l'œuvre durassienne, il importe, avant toute chose, de tenir éloigné le passé, de l'enterrer afin qu'il ne déborde pas sur le moment présent. Mais que révèle cette volonté de maintenir à distance voire de liquider le passé ? Elle traduit, certes, l'envie de vivre le présent, mais surtout la volonté de rester disponible et ouvert au futur. L'oubli se profile, de façon paradoxale, comme une source de renouveau à partir de laquelle le futur peut être envisagé.

Ainsi, le défaut de mémoire et l'abolition des souvenirs apparaissent, paradoxalement, comme des signes de renouveau dans l'œuvre de Marguerite Duras. Et il n'est pas étonnant de les voir étroitement associés, sous la plume durassienne, à l'isotopie du mouvement et de l'évolution. C'est précisément le cas dans *La Femme du Gange* où il est question d'une sorte d'avancée sur la blancheur de l'absence de mémoire : « Le film reprend, écrit Duras, dans cet Occident d'os blanc, S. Thala ».¹⁰⁵ De ces dires, on peut saisir l'ampleur de la disparition et de la liquidation du passé. Si l'auteur évoque une reprise possible, c'est que le temps a rongé les souvenirs jusqu'à l'os et que sur cette ossature une nouvelle histoire peut naître. Il en va de même dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, puisque l'écrivain confirme cette évolution qui accompagne l'oubli en affirmant : « On va vers un certain oubli des événements de l'été ».¹⁰⁶ On relève, également, cette même idée de renouveau grâce à l'oubli dans *Hiroshima mon amour* :

Un jour sans ses yeux et elle en meurt.

Petite fille de Nevers.

¹⁰⁴ François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, op. cit., p. 220.

¹⁰⁵ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, dans *Nathalie Granger*, op. cit., p. 145-146.

¹⁰⁶ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 62.

Petite coureuse de Nevers.

Un jour sans ses mains et elle croit au malheur d'aimer.

Petite fille de rien.

Morte d'amour à Nevers.

Petite tondu de Nevers, je te donne à l'oubli ce soir.

Histoire de quatre sous.

Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.

Pareil.

Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.

Pareil.

Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.

Tu deviendras une chanson.¹⁰⁷

Dans cet extrait, la Française s'adresse à la jeune fille qu'elle fut, celle qui a failli mourir de la mort de son amant, un ennemi, un Allemand. L'oubli, dans ses propos, se présente encore une fois comme un gage de renouveau. Il se déploie comme une litanie et un chant magique, ouvrant les portes du futur et de la renaissance. D'où d'ailleurs l'usage fréquent de l'anaphore qui donne une forte charge poétique à ce récitatif. Le triomphe de l'oubli, dont l'action est comparée à celle de la mort, débouche ici sur un lendemain qui chante.

Il semble évident, chez Marguerite Duras, que l'amnésie est conçue en terme d'avancée et non d'anéantissement. C'est en ce sens qu'Alain Vircondelet interprète la perte de mémoire de la mendicante indienne. Ayant « la tête trouée », sans souvenir aucun, « sans repères », elle n'en est pas moins « neuve », aux yeux de Vircondelet, sur le chemin, « traversant les temps, les lieux, [...] obstinément ».¹⁰⁸ Jean Pierrot, abonde dans ce sens en affirmant que dans *Une aussi longue absence*, l'oubli est considéré comme un moyen d'accès à une nouvelle vie. Selon lui, Duras affirme dans ce texte « la nécessité et la valeur bénéfique de l'oubli. Il faut exorciser les fantômes. Il faut que ce qui est mort soit bien mort, pour que la vie présente, puisse à son tour avoir ses chances ».¹⁰⁹ Il ne fait aucun doute que les personnages durassiens évoluent doucement

¹⁰⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 118-119.

¹⁰⁸ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 271.

¹⁰⁹ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 47.

vers l'acceptation de l'oubli, acceptation qui s'avère synonyme d'une véritable renaissance.

Les textes de Duras déploient une dialectique paradoxale de la mémoire et de l'oubli et aboutissent à une définition typiquement durassienne de la mémoire selon laquelle cette dernière n'amène que l'oubli connoté positivement puisqu'il est associé à une vacuité sur laquelle poser les fondements d'une nouvelle vie et d'un avenir prometteur. Voyons, maintenant, quel traitement Duras réserve à la mort. Comment ses personnages, dans l'acceptation du tragique vers laquelle ils s'acheminent, en viennent à penser, paradoxalement, que la mort participe de la vie ?

3 - De la mort vers la continuité de la vie

Accepter le tragique passe, chez Marguerite Duras, par la nécessité d'abolir la mémoire afin d'atteindre un oubli qui est réceptivité et disponibilité à un présent et une mémoire nouvelle. Mais cette acceptation n'est possible et complète que si les personnages durassiens arrivent à ne plus concevoir la mort comme la fin de la vie, mais comme un prolongement de celle-ci.

En effet, on constate que la mort, dans les récits de Duras, participe de la vie dans la mesure où elle se loge au cœur de la vie même, où le sentiment de la mort engendre celui de la vie et inversement la pulsion de vie n'empêche pas les êtres durassiens d'avoir toujours conscience de la proximité de la mort. Dans *L'Éden Cinéma*, la pensée de la mort surgit au sein même de la joie de vivre : le bonheur et la liberté de Suzanne et de Joseph ne sont possibles que suite à la mort prochaine de la mère. Cette conviction, Suzanne l'exprime de façon lucide lorsqu'elle entend la valse de *L'Éden Cinéma* sur laquelle elle se voit danser avec son frère : « Cet air, déclare-t-elle, c'était celui de sa mort. Né du vertige des villes fabuleuses [où ils projettent d'aller après la mort de la mère]. Celui de notre impatience. De notre ingratitude. [...] On dansait sur son corps ».¹¹⁰ On peut déduire, à partir de ces paroles, que de la vie de la mère est née la vie de ses enfants, de la mort de cette mère résultera leur liberté, leur départ vers d'autres horizons et d'autres cieux plus cléments. Il en va de même dans *Les Impudents* puisqu'en dépit de la mort de

¹¹⁰ Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 68-69.

sa femme et de son chagrin, Jacques constate que la vie continue tout de même en lui et dans la nature qui l'entoure comme le montre cet exemple :

Jacques enterra sa femme le lendemain. Mme Taneran l'accompagna. [...] Dans la fraîcheur matinale, la sève faisait craquer les bourgeons [...] Ce parfum piquait le nez et guérissait tout à fait de l'hiver. L'été s'annonçait, précoce. [...] Jacques ne disait rien, il goûtait déjà ses forces renaissantes. Depuis ses maladies d'enfant, il n'avait jamais approché la douceur d'une convalescence et appréhendait presque le moment où s'imposerait à lui une nature insatiable. [...] Il aurait dû être triste, mais en fait ne l'était pas.¹¹¹

Ce qui ressort de ce passage, c'est que la vie, dans toutes ses manifestations et ses modulations, l'emporte sur la mort. Alors qu'il est question d'enterrement, de fin et de disparition, tout concourt, de façon paradoxale, à dire la force de la vie dans cet extrait. En effet, le corps de Jacques reprend des forces et la nature insatiable se réveille de son sommeil, annonçant déjà dans l'arrivée du printemps, une forme de résurrection. D'ailleurs, le champ sémantique qui prédomine, ici, est celui de la vie et de la renaissance et non celui de la mort. Alors qu'on enterre un proche, la sève de la vie déborde des bourgeons, circule dans les veines de Jacques et lui communique le plaisir de vivre.

Chez Duras, si l'idée de la mort surgit dans l'esprit de ceux chez qui la vie prédomine, à l'inverse ceux qui sentent leur fin approcher sont pénétrés de la force de la vie à s'imposer. Ainsi en est-il du vieillard, dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, qui, au seuil de la mort et même s'il est « solitaire et désormais impuissant à faire danser ce corps ruiné », n'en restait pas moins sensible à « l'attrait de la danse, son irrésistible urgence, son existence parallèle à sa fin ».¹¹² C'est toujours ce motif de la danse, incarnation de la puissance et de la force de la vie, qui traîne dans son sillage celui de la mort dans *L'Été 80*. En effet, dans une de ses chroniques, Marguerite Duras, qui soixante-dix ans après que le jeune Proust ait habité l'appartement 110 du célèbre hôtel des Roches Noires à Trouville, achète l'appartement 105 et l'imagine coexistant avec la mort, mais se pénétrant du bonheur de vivre de ses compagnes : « Albertine, Andrée étaient leurs noms. Qui dansaient devant lui, déjà atteint par la mort et qui cependant les regardait, et qui cependant [...] qu'il était là, devant elles, déchiré, anéanti de douleur, écrivait ».¹¹³ On a l'impression, ici, que la mort ne triomphe pas de la vie, que ceux qui meurent ne tuent pas la vie pour autant, mais que bien au contraire, leur mort confirme la victoire de la vie ou se poursuit malgré eux et malgré la mort. Dans cette chronique des événements de l'été

¹¹¹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 27.

¹¹² Marguerite Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, op. cit., p. 22.

¹¹³ Marguerite Duras, *L'Été 80*, op. cit., p. 18.

80, Duras évoque l'action de la mort, qui se manifeste par exemple à travers la guerre et affirme que cette action ne met cependant pas fin à la vie qui continue à engendrer des enfants. Elle nous parle notamment de l'Iran où l'« on tue jusqu'à l'ennui » et précise que quoi qu'il en soit, quoi qu'il arrive, que les êtres humains soient aveuglés par leurs tendances meurtrières et guerrières, il y aura toujours un message de vie qui s'exprimera essentiellement à travers les enfants : « Reste l'enfant »¹¹⁴ écrit-elle. Nombreuses sont, en effet, les situations, aussi tragiques soient-elles, où les enfants arrivent toujours à s'en sortir. Par exemple, dans *Aurélia Steiner*, Marguerite Duras fait de la petite Aurélia, née au camp de concentration, au cœur même de l'horreur et du royaume de la mort, le symbole vivant de cette vie qui surgit de la mort. La narratrice souligne comment les forces de la vie ont pu se développer et s'étendre sur le terreau de la mort des camps de concentration, mettant l'accent plutôt sur le triomphe de la vie aux dépens de la mort que sur le malheur qu'engendre cette dernière : « Ma mère morte en couches sous les bas flancs du camp. Brûlée morte avec les contingents des chambres à gaz. Aurélia Steiner ma mère regarde devant elle le grand rectangle de la cour de rassemblement. Son agonie est longue. À ses côtés, l'enfant est vivante. [...] Je pleure sans tristesse ».¹¹⁵ On est sensible à l'émotion qui se dégage de ces quelques lignes, manifeste à travers la concision des phrases et la sobriété du style, mais la narratrice elle-même semble nous suggérer, à travers l'évocation paradoxale de ce pleur « sans tristesse », de dépasser cette émotion et de voir au-delà de la mort, et de ne retenir que l'idée de la naissance. D'ailleurs Marguerite Duras affirme, à propos de son héroïne Aurélia Steiner qui porte le même nom que celui de sa mère pour mieux incarner son immortalité, qu'elle ressent cette tombe [le rectangle blanc de la cour] comme « son lieu de naissance »¹¹⁶ et confirme ainsi le fait que c'est de la mort même que surgit la vie, le fait qu'il y a des intrusions constantes de la vie dans la mort. De même, dans *Savannah Bay*, Madeleine établit directement un lien entre la mort de sa fille, Savannah, et la naissance de sa petite fille, du même nom, Savannah. Madeleine, précise, pourtant, que c'est la vie de sa petite fille et non la mort de sa fille qui l'a emporté puisqu'elle a résisté à son envie de mourir pour s'occuper de l'enfant, exorcisant cette envie par le théâtre : « Madeleine : – Pendant des mois, il m'est arrivé à moi aussi de mourir chaque soir au théâtre. Des mois durant, chaque soir [...].

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁵ Marguerite Duras, *Aurélia Steiner Paris*, dans *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives*, *op. cit.*, p. 131-132.

¹¹⁶ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 177.

C'était à l'époque d'une grande douleur. [...] Je vous reconnais. [...] Vous êtes la fille de Savannah ». ¹¹⁷ Ce qu'on note à travers l'histoire de *Savannah Bay* et celle d'*Aurélia Steiner*, c'est avant tout le message de vie malgré l'omniprésence de la mort. C'est également l'avis de Claire Cérase qui observe que dans les deux œuvres « il y a deux parents, deux amants qui meurent quand naît la petite fille mais qui pour s'être aimés et pour l'avoir aimée, lui ont vraiment donné la vie ». ¹¹⁸ La mort ne peut en rien gommer l'amour des parents et la vie ainsi engendrée : au contraire elle prolonge, selon Duras, la vie et l'amour jusqu'à l'infini, dans un renouvellement constant.

Si on arrive, à la suite de Marguerite Duras, à envisager la mort comme une manifestation de la continuité de la vie, on comprendra pourquoi ses personnages acceptent le tragique et l'absurdité de l'existence et surtout les dépassent sereinement. On comprendra également pourquoi la pensée de la mort s'accompagne, chez elle, d'une idée de vie et inversement pourquoi l'émergence de la vie coexiste avec la représentation de la mort. Il n'est donc pas étonnant que Madeleine, la grand-mère dans *Savannah Bay*, récuse l'existence de la mort et se déclare immortelle : « – Je ne mourrai pas [...]. Si moi je mourrais, tout le monde mourrait, alors...ça n'existe pas. [...] Je n'ai plus peur de la mort ». ¹¹⁹ Madeleine n'éprouve, ici, aucune peur devant la mort car celle-ci n'est que la manifestation de la continuité de la vie. L'écrivain revient, dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, sur cette absence de peur de la mort et cette immortalité chez Anne-Marie Stretter, figure emblématique d'*India Song* :

La mort est partout dans *Les Lieux*. La mort est partout dans *India Song*. Partout, dans le soleil qui se couche, dans la lumière, c'est toujours le soir, toujours la nuit, dans les formes, dans la réception qui est complètement moribonde. Ce qui meurt d'Anne-Marie Stretter, c'est l'accidentel d'elle-même [...], morte elle restera toujours là, très présente. Et je pense, il serait pensable qu'une autre femme vienne et prenne le relais de celle-ci. Sauf la magie du nom, elle jouera le même rôle. ¹²⁰

Donc, si seul l'« accidentel » d'Anne-Marie Stretter qui est condamné à la mort, si sa place reste disponible pour un autre personnage, c'est sans doute parce que la vie s'incarne indifféremment dans des personnes nouvelles, suite à la disparition des anciennes, chacun d'entre nous n'étant qu'un « accident » de ce principe plus global et indestructible qu'est la vie. Et l'on rejoint ainsi la pensée de la mort comme continuité de la vie telle qu'elle est définie chez Georges Bataille.

¹¹⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, *op. cit.*, p. 96-97.

¹¹⁸ Claire Cérase, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, *op. cit.*, p. 22-23.

¹²⁰ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 78.

En effet, chez Bataille, tout comme chez Duras, on découvre une œuvre habitée par la pensée de la mort, le désir d'elle comme prolongement et continuité au sens où l'entend Bataille, autrement dit comme permanence. L'auteur de *L'Érotisme*, détaille explicitement sa pensée en ces termes :

Que la mort soit aussi la jeunesse du monde, l'humanité s'accorde à le méconnaître. Or, la mort seule assure sans cesse un rejaillissement sans lequel la vie déclinerait. Nous refusons de voir que la vie est la chausse-trappe offerte à l'équilibre, qu'elle est tout entière l'instabilité, le déséquilibre où elle le précipite : c'est un mouvement tumultueux qui appelle l'explosion, mais l'explosion épuise la vie, et se poursuit à une condition : que ceux des êtres qu'elle engendra et dont la force d'explosion est épuisée, cèdent la place à des nouveaux êtres.¹²¹

Selon cette analyse de Bataille, la vie serait plus puissante et plus supérieure que la mort puisque, selon lui, la mort a le sens de la continuité de l'être : si la vie est mortelle, la continuité de l'être, elle, ne l'est pas. « La continuité de l'être, rajoute-t-il, étant à l'origine des êtres, la mort ne l'atteint pas : la continuité de l'être en est dépendante et même au contraire la mort la manifeste ».¹²² Pour lui, « la multiplication des êtres est solidaire de la mort : l'apparition des nouveaux venus est le gage d'une disparition des prédécesseurs ».¹²³

L'œuvre durassienne est bien proche de la pensée de Georges Bataille. Comme lui, elle voit dans la mort un prolongement de la vie. L'extrait suivant dans lequel Duras fait l'éloge de l'Indochine en témoigne, semble-t-il, de manière éloquente : « Les villes pauvres, les quartiers pauvres dans les villes, j'ai vécu ça en Indochine, j'étais à la frontière du Siam [...], c'était une région très, très pauvre et c'est peut-être là le pays le plus gai que j'ai traversé dans ma vie. Les enfants mourraient comme des mouches, mais il y avait une sorte de force qui avalait tout, la mort des enfants aussi ».¹²⁴ Ces propos de Duras viennent confirmer notre analyse selon laquelle la romancière conçoit la vie comme une source intarissable et immortelle, produisant des êtres humains à profusion, en s'aidant de la mort.

Ainsi, tout concourt, dans l'œuvre de Marguerite Duras, à traduire l'acceptation du tragique de la condition humaine et à signifier le dépassement de ce tragique grâce à une vision de l'univers assez particulière dans laquelle la mort redonnerait du pouvoir à la vie et serait envisagée comme un passage obligé de l'existence qui se renouvelle sans cesse.

¹²¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 66-67.

¹²² *Ibid.*, p. 29.

¹²³ *Ibid.*, p. 111.

¹²⁴ Marguerite Duras, «Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 208-209.

Au terme de ce premier chapitre, on aura noté combien le regard que portent les personnages durassiens sur le tragique s'est sensiblement modifié et évolué vers une acceptation de ce tragique, pour mieux le dépasser. Cette évolution du refus à l'acceptation a pu être relevée dans l'acceptation sereine du non-sens de la vie et de l'absence de Dieu. Les créatures durassiennes accèdent alors à la plénitude de la vacuité et rejoignent un état de vacance prometteur où ils apprennent à perdre leur temps, à savourer le ravissement, à tirer profit de l'oubli et à voir la mort comme une continuité de la vie. En adoptant une telle démarche, les protagonistes durassiens entrent dans une logique de l'impassibilité.

CHAPITRE II

L'impassibilité

Dès l'instant où le personnage de Marguerite envisage la mort non pas comme une mort personnelle, comme la disparition de sa propre personne, mais arrive à voir dans sa mort l'œuvre de la continuité de l'existence, il entre indéniablement dans une logique de dépassement de l'individu. La créature durassienne prend alors en considération une réalité plus globale que celle qui se réduit à son existence. Désormais, c'est la perspective de la vie humaine, voire la vie de tout être qui s'ouvre à elle, cette vie qui, alors qu'elle l'achemine vers la mort, en amène d'autres à naître. Or, un être capable d'envisager avec une certaine approbation que sa mort coïncide avec une naissance accède à une certaine forme de détachement par rapport à sa propre personne et à ses états d'âme. De l'émergence du tragique dans l'œuvre durassienne et de la révolte des personnages contre son emprise, on passe à l'acceptation de ce tragique et de sa dimension absurde, résultat de sa coexistence avec le comique. L'acceptation finale de la vacuité de l'existence et l'approbation de la vie jusqu'à la mort, nous conduira donc à l'analyse de l'impassibilité dans les textes durassiens. Pour se projeter ainsi au-delà du tragique, au-delà de sa propre vie et pour se mêler aux autres et au monde, il faut savoir s'accommoder de la réalité et atteindre la vacuité où le sentimentalisme et la psychologie n'ont plus droit de cité.

Dans ce chapitre, nous montrerons que l'impassibilité, dans les récits de Marguerite Duras correspond à une force, issue de la vacuité, qui se définit, d'abord, par le rejet du sentimentalisme, ensuite, par le refus du militantisme et enfin par l'éloge de la destruction.

A – Le rejet du sentimentalisme

Plus nous avançons dans l'œuvre de Marguerite Duras plus nous remarquons que ses personnages cessent de lutter contre le tragique qui s'acharne contre eux. Ils renoncent à la révolte et à la recherche éperdue de sens et de justification pour afficher une certaine indifférence. Mais il ne faut pas croire que cette indifférence est une marque de faiblesse chez les êtres durassiens. Au contraire, elle est le signe d'une force, du fait d'une vacuité qui les mène vers l'apaisement et la sérénité. C'est une indifférence pleine d'émotion et d'humanité où psychologie et psychanalyse sont, pourtant, absentes.

1 – L'indifférence

Après une lutte acharnée contre le tragique et un refus obstiné et aveugle de l'échec, les personnages durassiens décident d'admettre les limites de la condition humaine, de s'accommoder de leur vie tragique et d'afficher une certaine indifférence par rapport à leur situation. À en croire Gilles Lipovetsky, les protagonistes de Marguerite Duras appartiennent à une société de l'indifférence. Selon le philosophe, le monde occidental contemporain évolue dans le vide. Celui-ci se manifeste à travers le « peu de motivation » des personnes, leur « anémie émotionnelle » et leur « jugements désormais flottants ». ¹²⁵ Lipovetsky voit dans les protagonistes de Duras les descendants de cette société où « la culture sentimentale [...], le happy-end [...] et le mélo » ont laissé la place à une « culture cool où chacun est dans un bunker d'indifférence, à l'abri de ses passions et de celles des autres ». ¹²⁶ Mais, il nous avertit que « tout d'indifférence, le désert post-moderne est aussi éloigné du nihilisme "passif" et de sa délectation morose sur l'inanité universelle que du nihilisme "actif" et de son autodestruction ». ¹²⁷ La vacuité, que Gilles Lipovetsky met en évidence, incite essentiellement à la détente et à

¹²⁵ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain, op. cit.*, p. 63.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 52.

l'impassibilité émotionnelle où nous plaçons, en accord avec lui, les textes de Marguerite Duras. Se basant sur certaines œuvres contemporaines dont celles de Marguerite Duras, il détaille sa pensée en ces termes :

Quelques grandes œuvres contemporaines, citons *La Femme gauchère* de P. Handke, *Palazzo mentale* de G. Lavaudant, *India Song* de Marguerite Duras [...] sont déjà, peu ou prou, révélatrices de cet esprit du temps, laissant derrière elles l'angoisse et la nostalgie du sens, propres à l'existentialisme ou au théâtre de l'absurde. Le désert ne se traduit plus par la révolte, le cri ou le défi à la communication ; rien qu'une indifférence au sens, une absence inéluctable, une esthétique froide de l'extériorité et de la distance, surtout pas de la distanciation.¹²⁸

Nombreuses sont, en effet, les œuvres durassiennes, outre *India Song*, qui confirment l'analyse de Lipovetsky. Par exemple, dans *Les Impudents* (1943), Maud fait le constat suivant : « Le temps passait, l'agréable c'était de le laisser s'écouler sans rien en attendre ».¹²⁹ On relève le même renoncement à l'espoir dans le texte suivant. En effet, dans *La Vie tranquille* (1944), Françoise affiche une indifférence évidente, quant à l'évolution des événements ou à leur dénouement. Elle savoure simplement le fait d'être débarrassée de toute attente en déclarant : « aucune existence ne me semblait enviable et celle-ci que nous menions me convenait sans doute autant que bien d'autres ».¹³⁰ Ce qui l'attire chez Tiène, c'est justement son détachement par rapport à la vie comme elle l'avoue : « Il m'a plu que Tiène soit un homme indifférent, si libre, si sage, sans désir ».¹³¹ Nous rencontrons la même attitude indifférente chez la mère dans *L'Amant de la Chine du Nord*, décrite ainsi par l'écrivain : « La mère n'empêche plus rien. Elle n'empêchera plus rien. Elle laissera se faire ce qui doit arriver. Cela tout au long de l'histoire ici racontée ».¹³² Les êtres durassiens acceptent leur situation sans révolte et trahissent même une certaine satisfaction d'être ainsi les jouets du destin. Ils apparaissent sans désirs, opinions ou besoins et ne semblent pas, contre toute attente, en souffrir. Dans *Nathalie Granger*, les femmes sont surprises et effrayées par l'intrusion du représentant de commerce dans leur domicile, mais elles ne tentent rien pour endiguer cette frayeur et l'acceptent : « Peur. Mais peur contre laquelle elles ne font rien, qu'elles n'arrêtent pas, qu'elles laissent agir ».¹³³ Si on observe un tel détachement chez les personnages durassiens par rapport à la condition qui leur est impartie, c'est sans doute parce qu'ils ont

¹²⁸ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 54.

¹²⁹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 240.

¹³⁰ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 80.

¹³¹ *Ibid.*, p. 155-156.

¹³² Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 15.

¹³³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, op. cit., p. 50.

appris à ne plus désirer et exiger. Ils ont renoncé à espérer quoi que ce soit et à choisir une vie de préférence à une autre, les acceptant indifféremment comme elles viennent à eux. Ainsi en est-il du voyageur de commerce, dans *Le Square*, qui endosse la vie comme elle se présente à lui et qui ne juge pas une existence préférable ou pire qu'une autre ainsi qu'il l'explique à son interlocutrice :

HOMME : Vous comprenez, mademoiselle, je n'avais pas de disposition particulière pour aucun métier, ni pour une existence quelconque. Au fond, je crois que cela va durer pour moi, oui, je le crois.

JEUNE FILLE : Vous n'aviez que des répugnances, alors, pour toutes les existences et pour tous les métiers ?

HOMME : Pas de répugnances, non, ce serait trop dire, mais pas de goûts non plus. J'étais comme la plupart des gens, en somme. Cela m'est arrivé comme à tout le monde vraiment.¹³⁴

Comme ce commerçant et son indifférence à l'égard de son existence, son métier et son avenir, les êtres durassiens savent qu'il faut accepter le quotidien sans tenter de l'améliorer car « ça ne sert à rien »¹³⁵ de chercher à agir sur le cours des événements et de vouloir changer les choses comme le dit le "captain" dans *Emily L.* Cette vanité qui consiste à s'investir dans une quelconque amélioration des conditions de vie, quand on manque de conviction ou de volonté, ressort également dans *L'Amante anglaise* :

D'autres à ma place auraient pensé que l'ayant épousée, ils l'avaient sauvée, que c'était là le rôle qu'ils auraient joué dans sa vie, le seul sans doute. [...] Je savais bien qu'on ne sauve pas quelqu'un qui se fiche d'être sauvé ou non. Sauvée de quoi ? Pour lui donner quoi ? [...] Je suis sûr qu'elle n'avait pas d'idée sur la vie qu'elle aurait voulue, [...] je veux dire sur une façon de vivre plutôt qu'une autre qu'elle aurait choisie.¹³⁶

Ce discours tenu par le mari de Claire Lannes montre qu'il ne se fait pas d'illusion sur le rôle qu'il a pu jouer dans la vie de sa femme, une vie qu'elle a vécue en spectatrice, ne manifestant aucun désir et aucune volonté de lui imposer une direction plutôt qu'une autre. Ce passage exprime à la fois le désarroi du mari et son impuissance face à l'indifférence affichée par sa femme. Selon lui, toute tentative de sa part pour la sortir d'une telle indifférence était vouée à l'échec. D'où l'oscillation de l'énoncé entre les formules interrogatives : « Sauvée de quoi ? Pour lui donner quoi ? » et les tournures affirmatives et déclaratives structurées autour de verbes ou d'expressions qui traduisent la

¹³⁴ Marguerite Duras, *Le Square*, dans *Théâtre I : Les Eaux et forêts, La Musica*, op. cit., p. 58.

¹³⁵ Marguerite Duras, *Emily L.*, op. cit., p. 102.

¹³⁶ Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), op. cit., p.104.

conviction et la certitude : « je savais bien », « je suis sûr ». Pour Pierre Lannes, personne n'aurait pu sauver sa femme, même pas lui.

Le détachement des protagonistes durassiens va jusqu'au renoncement à émettre des opinions et à juger les autres ou les situations. À propos de Claire Lannes, l'auteur nous apprend, par exemple, qu'elle se trouve dans l'incapacité de porter un jugement sur son acte : elle ne peut pas dire s'il est juste ou non qu'elle soit emprisonnée pour le meurtre qu'elle a commis : « – Vous trouvez juste ou injuste d'être enfermée ? – [Claire] : Comme vous voudrez, plutôt juste. Mais aussi injuste ». ¹³⁷ La réponse de la criminelle vacille entre les contraires et montre que les deux issues sont égales à ses yeux. Qu'elle soit condamnée ou graciée, c'est la même chose pour elle. De Lol V. Stein, l'écrivain nous dit que « ses avis étaient rares, ses récits inexistant », ¹³⁸ qu'elle affichait une indifférence absolue et n'émettait ni jugements ni avis. Même quand on lui demandait explicitement de se prononcer, elle restait bienheureuse sans opinion. À la question suivante de son amie Tatiana Karl : « Comment trouves-tu cet ami que nous avons Jacques Hold ? », elle répond d'une voix « inexpressive, récitative » : « – Je n'ai pas d'avis ». ¹³⁹ Lol est la figure par excellence du détachement dans l'œuvre de Marguerite Duras.

Toutefois on ne peut guère expliquer cette absence de volonté, d'opinion personnelle et d'envie, par la faiblesse ou la lâcheté des personnages durassiens. On a pu vérifier en effet que l'indifférence pour laquelle les êtres de Duras ont opté est pleine de force, les remplit de contentement et fait, parfois, leur charme. Comme le fait observer Madeleine Borgomano, cette impassibilité, qu'elle nomme « oisiveté » est une force et plus précisément une force féminine :

Cette oisiveté extrême [...] est fondamentale, essentielle. [...] Cette oisiveté à la fois subie et choisie se trouve étroitement liée à la féminité. Dans *Les Parleuses*, Marguerite Duras fait de la passivité la grande force et la grande action des femmes, lui donnant même un sens politique, comparable à celui de la non-violence aux Indes [...] Les femmes inscrivent dans cette énorme négativité, leur propre forme de résistance et de lutte. Les femmes d'*India Song* sont "sans références", elles ne prennent pas parti, ne choisissent pas. ¹⁴⁰

Selon Madeleine Borgomano, il résulte de la passivité des femmes durassiennes une grande liberté et une impassibilité inaliénables. Elle va même beaucoup plus loin que cela

¹³⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁸ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 31.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁰ Madeleine Borgomano, *India Song*. Marguerite Duras, coll. « L'Interdisciplinaire ». Film(s), Limoneste, 1990, p. 98-99.

en lui donnant une signification « politique » analogue à l'attitude de Gandhi qui, face à la violence du colonisateur anglais, proclamait : "Ce que tu gagneras par la violence, une violence plus grande te le fera perdre". Ce rapprochement opéré par Madeleine Borgomano se justifie par ces autres propos de Gandhi : "Si la non-violence est la loi de l'humanité, l'avenir appartient aux femmes". Il considérait comme incarnant en elles-mêmes la non-violence. Chez Duras, on peut penser qu'une non-violence identique, c'est-à-dire une paix intérieure opposée aux violences du monde, s'est inscrite en elle après l'expérience de la lutte inutile de sa propre mère. De même, son exclusion du Parti Communiste français l'a amenée à répondre par le culte du désengagement politique.

De plus, on peut associer à ces différentes manifestations de renoncement, celles qui correspondent au désengagement émotionnel et à la recherche d'une purgation des sentiments pour atteindre une certaine harmonie. De ce point de vue, l'indifférence des personnages durassiens est à rapprocher de la catharsis, cette libération affective qui conduit à un apaisement des passions, définie déjà par Aristote. C'est dans ce sens qu'on peut comprendre l'indifférence chez Marguerite Duras surtout lorsqu'on lit dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « dans un certain état toute forme de sentiment est chassée ». ¹⁴¹ De sorte que si Duras « écrit à partir de l'indifférence » et si « elle prend la voie d'une esthétique de la neutralité », ¹⁴² c'est sans doute pour éviter « toute forme de sentiment », ¹⁴³ pour éviter de tomber dans la sensiblerie et dans l'interprétation psychologique de l'affectivité. Son objectif semble alors plus large et viserait à la quiétude d'une paix intérieure qu'aucune émotion, passion ou malheur ne troublerait plus.

Danielle Bajomée affirme que dans les textes durassiens « l'affectivité se figure en termes d'extériorité, la turbulence émotionnelle s'effaçant dans le repos du renoncement à toute sentimentalité convenue ». ¹⁴⁴ En effet, on peut lire, par exemple, dans l'absence de sentiment de la mère dans *La Vie tranquille*, une forme de lucidité et de paix :

Elle ne devait pouvoir se supporter que dans le dénuement, mais le plus innocent ; [...] fascinée par le miroitement des jours qui passent, qu'ils aient été sombres ou gais, elle n'avait jamais songé à s'en attrister ou à s'en réjouir. Elle n'était ni heureuse, ni malheureuse [...]; elle était avec le temps qui passe, d'accord avec lui. ¹⁴⁵

¹⁴¹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 140.

¹⁴² Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras, Écrire l'effacement*, op. cit., p. 177-178.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴⁴ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 37.

¹⁴⁵ Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit., p. 64-65.

La description que Duras fait de la mère n'est pas sans éveiller en nous l'image d'un sage dont la sérénité est imperturbable, le champ sémantique prédominant dans ce passage étant celui de la paix et de la quiétude. Il traduit le détachement de cette femme prête à tout accepter de la vie, sans manifester aucune émotion. Cette absence de sentiment est porteuse d'une lucidité qui porte à croire que la mère règne, tel Bouddha, en toute harmonie sur la vacuité et qu'elle est entrée dans un état de vacance qui, dans son impassibilité, lui permet de tout voir et entendre.

C'est avec la même indifférence que Françoise, toujours dans *La Vie tranquille*, réussit à envisager la mort de son frère lorsqu'elle déclare avec simplicité : « Ce n'est là un événement ni heureux ni malheureux, c'est quelque chose qui est arrivé. La mort de Nicolas est arrivée. Elle est entrée dans la maison ». ¹⁴⁶ La déclaration de la narratrice semble faite sur un ton détaché qui traduit une insensibilité reposante.

L'indifférence des personnages durassiens n'a rien d'inquiétant et laisse croire qu'elle est le signe d'une grande sagesse. Au sens où l'envisage Marguerite Duras, elle n'entraîne pas l'isolement des êtres durassiens. C'est une indifférence, nous le verrons, pleine d'affectivité.

2 – Une indifférence pleine d'affectivité

L'œuvre de Marguerite Duras, contrairement aux œuvres de facture classique, ne semble pas faire beaucoup de place aux descriptions et aux analyses psychologiques. En effet, si l'on considère ces quelques exemples : « Je pleure sans tristesse. Le soir qui tombe sur l'absence [...], toujours » ; ¹⁴⁷ « Son malheur était grand, sans doute. Elle le constatait sans tristesse et même avec une espèce de satisfaction » ; ¹⁴⁸ « « D'abord il doute du mot, il demande : l'émotion ? Puis il le dit pour prononcer sur ses propres lèvres, sans interrogation aucune, sans objet : l'émotion » ; ¹⁴⁹ « Intimité étrange, impersonnelle » ; ¹⁵⁰ on remarque qu'une certaine dureté coexiste avec une certaine

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴⁷ Marguerite Duras, *Aurélia Steiner*, dans *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁸ Marguerite Duras, *Les Impudents*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁴⁹ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁰ Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Ed. Albatros, coll. « Ça/Cinéma », Paris, 1984, p. 71.

sensibilité. Marguerite Duras ne s'attarde pas, dans ces extraits, sur l'étude approfondie des sentiments et des états d'âme de ses personnages. Toutefois, de ses œuvres où prédominent la neutralité, l'impersonnalité et le détachement, il ne jaillit pas moins une grande sensibilité par rapport aux affects de l'être humain.

Alain Vircondelet qualifie cette retenue émotionnelle de « pudeur », tout en soulignant le sentiment dont sait faire preuve la romancière. D'après lui, « elle a du cœur, de la pudeur et beaucoup d'indulgence. Elle a la plus grande sympathie pour les créatures qu'elle peint ».¹⁵¹ Quant à Maurice Blanchot, il insiste, dans son analyse du *Square*, sur cette espèce de dureté et cette forme de simplicité typiquement durassiennes qui ne manquent pas pourtant de nous émouvoir :

Ce livre, écrit-il, n'est pas naïf, et bien qu'il nous atteigne dès les premières pages, par un contact auquel nous ne nous dérobon pas [...], il n'a pas, il ne peut pas avoir la simplicité dont il nous offre l'apparence, car la dure simplicité des choses simples avec lesquelles il nous met en rapport, est trop dure pour pouvoir simplement apparaître.¹⁵²

Le Square est en effet un texte qui, pour se présenter à nous sans débordements affectifs, sans surenchère des affects, avec une certaine impassibilité, n'en traduit pas moins « une qualité de cœur et une dimension créatrice qui combent l'écoute et imposent l'attachement »¹⁵³ comme le fait remarquer Michel Cournot dans *Le Monde*. C'est probablement cette cohabitation du détachement du ton et de la neutralité du style avec la mention des malheurs et des joies les plus intenses, qui a suscité le commentaire suivant à Yves Reynaud, concernant *Le Square* : « J'avais lu par hasard *Le Square*, il y a une quinzaine d'années et j'avais été bouleversé sans pouvoir m'expliquer précisément pourquoi ».¹⁵⁴ En effet, la sensibilité à la vie qui se dégage particulièrement de cette œuvre, apparaît en filigrane dans le style pudique et généreux de Marguerite Duras. Les lecteurs se rendent compte à la fois de l'incongruité des émotions qui sont inutiles et de leur existence en dépit de leur futilité et bien qu'elles soient embarrassantes.

Madeleine Borgomano relève, en outre, cette impassibilité chargée d'affectivité dans les films durassiens notamment dans *India Song* lorsqu'elle affirme : « L'émotion provoquée par le film est du même ordre que ces larmes, inutiles et absurdes bien sûr,

¹⁵¹ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, op. cit., p. 101.

¹⁵² Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Ed. Gallimard, coll. « Folio/Essai », Paris, 1990, p. 207-208.

¹⁵³ Michel Cournot, *Le Monde*, 29 mars 1995.

¹⁵⁴ Propos recueillis lors de la représentation du *Square* donnée du 12 au 15 mars 1997 au point d'Eau à Ostwald, par le Théâtre de la Cruelle, sur une mise en scène de Jean Vincent Lombard, et une interprétation de Dominique Guibert et Yves Reynaud.

mais quand même ». ¹⁵⁵ Dans les films durassiens, les images et la musique jouent un rôle important et concourent à ces émotions.

Ainsi, même si Marguerite prend soin d'employer un style simple et de s'exprimer d'une voix nette, sans charge émotive, et ce jusque dans ses évocations des sentiments les plus bouleversants, sa vision n'en est pas moins profondément généreuse et humaine. En effet, il ne faut pas lire dans l'indifférence qu'elle affiche dans ses récits un signe d'inhumanité. À l'inverse, comme le note Patrick Le Roux, « elle s'intéressait à tout le monde [...] et savait écouter aussi bien [...] un truand, un ouvrier ou une carmélite ». ¹⁵⁶ On le voit, par exemple, dans *Outside*, où figurent des individus de tous bords, de la concierge aux stars de cinéma en passant par les ouvriers.

Un tel intérêt généreux porté à la vie et aux êtres humains, présenté sur un ton objectif, où les sentiments sont constamment contenus, c'est-à-dire à la fois retenus et présents, reflèterait, selon Gilles Lipovetsky, la philosophie de ce siècle. D'après lui, l'œuvre de Marguerite Duras témoigne de « l'individualisme contemporain » qui « produit [...] deux effets inverses et cependant complémentaires : l'indifférence à l'autre et la sensibilité à la douleur de l'autre ». ¹⁵⁷ Et le philosophe d'expliquer ce phénomène : « c'est à force de se prendre en considération de façon isolée, de vivre pour soi-même, que l'individu s'ouvre aux malheurs de l'autre. Plus on existe en tant que personne, privée, plus est ressentie l'affliction ou la douleur de l'autre ; [...] la douleur apparaît comme une aberration chaotique et scandaleuse ». ¹⁵⁸

On peut lire, sans doute, dans la sensibilité apparemment froide et neutre de Marguerite Duras pour tout ce qui est relatif à l'être humain, les indices précurseurs de cet individualisme contemporain, où cohabitent l'indifférence à l'autre et la sensibilité à sa souffrance, néanmoins on ne place pas Marguerite Duras dans la même perspective narcissique que celle de Lipovetsky. En effet, si pour lui c'est « le narcissisme [qui] accroît la réceptivité envers le dehors » et qui entraîne « une humanisation des mœurs qui [...] s'accompagne d'une indifférence tout aussi systématique », ¹⁵⁹ il en va différemment, semble-t-il, pour Duras. On qualifie l'émotion qu'elle provoque d'émotion neutre ou de détachement essentiellement parce qu'elle renvoie indifféremment à celle de tous : son

¹⁵⁵ Madeleine Borgomano, *India Song*, Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁶ Patrick Le Roux, *Libération*, lundi 4 mars 1996, p. 35.

¹⁵⁷ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, *op. cit.*, p. 282.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 282.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 291.

émotion ne sera en aucun cas individualisée ou sentimentaliste car elle renferme déjà celle de tout être humain et ne renvoie pas à une sensibilité en particulier. Témoin cet exemple extrait de *Nathalie Granger* où il est dit qu'Isabelle Granger et son amie « sourient à leur angoisse. Ce sourire renvoie cette angoisse – la leur – dans le cycle du "malheur de tous". Le sourire se referme. Complicité vertigineuse entre les deux femmes ». ¹⁶⁰ L'angoisse est mentionnée, ici, sur un ton détaché. Son évocation fait même naître un sourire de complicité entre les deux femmes, entre celle qui souffre et celle qui se présente comme son amie. Toutes les deux entrent ainsi en communion avec l'humanité entière et "le malheur de tous". L'écrivain explique de façon plus détaillée, dans *Écrire*, cette pensée d'une émotion impersonnelle, qui lorsqu'on y accède, débouche sur une émotion supérieure et intense c'est-à-dire sur l'amour. Parlant de la mort d'un jeune aviateur anglais, tué pendant la guerre, elle évoque un sentiment dépersonnalisé, désincarné, pur et universel tout en affirmant que « cette émotion, elle s'étendra encore au-delà d'elle-même, vers l'infini du monde entier. Cela pendant des siècles. Et puis, un jour sur toute la terre on comprendra quelque chose comme l'amour ». ¹⁶¹ On peut donc dire que, dans les textes durassiens, par le partage du malheur de l'humanité, le sentiment d'une seule personne est apte à devenir infini et absolu. Marguerite Duras se situe « dans cette sympathie, au sens le plus étymologique du terme, pour l'espèce humaine » ¹⁶² selon la formule d'Alain Vircondelet. Chez elle, il n'est pas impossible que la douleur personnelle soit éprouvée comme une souffrance commune impersonnelle comme il n'est pas impossible « qu'on vive le général de façon très personnelle et très sensible et très douloureuse ». ¹⁶³ Ainsi, l'émotion chez Duras finit toujours par rejoindre celle, commune, de tous, se chargeant d'une dimension humaine générale et universelle, par-delà l'expression personnelle. Elle siège indifféremment chez chacun d'entre nous et renvoie à une humanité éternelle et à des sentiments permanents et objectivables, car elle trouve son expression dans ce mouvement d'extériorisation des affects et non dans leur intériorisation psychologisante.

¹⁶⁰ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶¹ Marguerite Duras, *La Mort du jeune aviateur anglais*, dans *Écrire*, suivi de *Roma, Le Nombre pur, L'Exposition de la peinture*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶² Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 104.

3 – Le refus de la psychologie et de la psychanalyse

L'indifférence qui caractérise la manifestation des émotions dans l'œuvre de Marguerite Duras, s'exprime particulièrement à travers la métaphore spatiale de l'extériorité. En effet, au lieu de procéder à une analyse profonde des états d'âme de ses personnages pour accentuer l'émotion tragique, Duras choisit plutôt de les transformer en paysage extérieur et de diffuser les sentiments au-dehors. Ainsi, dans *Nathalie Granger*, les lecteurs n'apprennent les sentiments des protagonistes que par ce qui en transparait à l'extérieur. On ne peut pas appréhender l'éventualité d'une histoire amoureuse entre Isabelle Granger et le représentant de commerce que de ce point de vue extérieur. De sorte que ce que l'on peut connaître, c'est uniquement ce que l'on peut voir, à savoir que « le regard d'Isabelle Granger croise celui de l'Homme » et qu' « à partir de ces deux regards, tout serait possible : le désir aussi », ¹⁶⁴ postulation du narrateur à laquelle le conditionnel confère un caractère de simple éventualité. En outre, on ne suivra jamais que « des yeux le supplice de Nathalie », le personnage principal du livre, et l'on ne saura des émotions de son entourage, assistant à sa souffrance, que ce qui est sensible par la vue, c'est-à-dire la « souffrance dans le regard » et « l'amour ». ¹⁶⁵ Tout concourt à travers ces exemples, à donner l'impression que la romancière avait définitivement abandonné toute perspective psychologique, ce qui n'est guère nouveau à l'époque, l'influence du roman behavioriste américain se faisant encore sentir, on le sait, sur Sartre qui l'a imité dans *Le Sursis*, et sur Camus qui a déclaré y avoir été sensible dans *L'Étranger*. Mais on ne saurait oublier que, à l'origine, il s'agit d'un film, ce qui exclut, *à priori* toute analyse psychologique.

On comprend à partir de l'expérience de la vacuité que Duras ne cherche pas à comprendre les sentiments de ses protagonistes. Elle s'en tient à une citation rapide de leurs affects comme dans *La Femme du Gange* où il est dit que « la douleur du Voyageur s'est répandue. La douleur de la Dame, la douleur des enfants, de même. De la douleur

¹⁶⁴ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

s'est répandue dans S. Thala ». ¹⁶⁶ Dans ce passage, l'écrivain n'analyse pas en profondeur l'affliction de ses personnages, elle la cite et la décrit telle qu'elle apparaît, sans en rechercher les causes, ni les conséquences, sans l'endiguer, sans la déployer ou la nourrir. Tout se passe comme si Marguerite Duras se limitait aux constatations, aux marques extérieures des émotions et contemplait un paysage extérieur. Bien plus, l'écrivain s'en tient souvent à une matérialisation des émotions comme on l'observe dans *Abahn, Sabanna, David* où le narrateur évoque la douleur de David en termes de « montagne de douleur », de « montagne de ciment de douleur », souffrances qui s'étendraient « noyées dans les Judées » car « la vie de David » est une « vie invisible ». ¹⁶⁷

Il n'est pas étonnant, dans de telles circonstances, que les lecteurs de Marguerite Duras éprouvent une sensation de dénuement et de vide émotionnel, tout en étant émus par des êtres au portrait psychologique aussi dépouillé. Cet aspect paradoxal, Franciska Skutta l'observe, dans son étude des *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, où elle affirme que cet écrivain, proche du Nouveau Roman et de son style impersonnel, abstrait et neutre, n'évacue pourtant pas la portée humaine dans des textes où psychologie, psychanalyse et intériorisation sont chassées :

Par l'abandon du narrateur omniscient qui pourrait peindre une image exacte et définitive du monde ou donner une analyse psychologique exhaustive des personnages, l'auteur suggère probablement que l'on ne peut pas vraiment connaître le monde des hommes, que ceux-ci se révèlent à nous dans la mesure où nous pouvons les contempler de l'extérieur, mais qu'ils nous restent au fond incompréhensibles. [...] Néanmoins, en même temps qu'elle souligne l'impossibilité des connaissances absolues, la riche exploitation du jeu subtil des perspectives montre chez les personnages par ailleurs passifs, mais qui doivent avoir conscience de ces limites, une volonté d'établir des rapports avec leur entourage. ¹⁶⁸

Selon Franciska Skutta, si l'œuvre de Marguerite Duras dégage une impression de profonde humanité, en dépit du ton impersonnel et dépourvu de psychologie, c'est précisément et paradoxalement parce qu'elle recourt à la focalisation externe. Celle-ci a le mérite, tout en limitant notre compréhension des protagonistes, de les doter d'une grande liberté, de les entourer d'un profond mystère et de leur conférer des attitudes imprévisibles.

En effet, on ne décèle aucune sentimentalité mélodramatique, psychologisante ou excessivement pathétique dans ce passage de *L'Amant de la Chine du Nord*, où la

¹⁶⁶ Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁷ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶⁸ Franciska Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Studia Romanica, Universitatis Debresceniensis de Ludovico Kossuth nominat, Séries litteraria fasc. VII, Debregen, 1981, p. 90-91.

focalisation de l'héroïne parlant à la première personne du singulier se superpose à celle, tout aussi ignorante et limitée, du narrateur évoquant l'héroïne sous la désignation « l'enfant » : « Il [le petit frère] a pleuré. Moi aussi j'ai pleuré. [...] L'enfant pleure. Hélène Lagonelle pleure avec elle. Toujours elles pleuraient ensemble sans savoir pourquoi, d'émotion, d'amour, d'enfance, d'exil ». ¹⁶⁹ Ainsi, on constate que Marguerite Duras, quoique étrangère à la psychanalyse trahit néanmoins, sans passer par aucun psychologisme, les émotions de ses personnages.

En substance, le refus de Marguerite Duras de charger ses œuvres de commentaires et de descriptions sur la psychologie de ses protagonistes s'explique à partir de sa volonté de créer, chez le lecteur, la sensation d'évoluer dans un vide émotionnel. Celui-ci se présente comme un espace vierge, vacant (d'où d'ailleurs la métaphore spatiale, récurrente dans l'œuvre entière de Duras, pour exprimer les états d'âme des personnages) et en même temps chargé d'affectivité. En effet, cet espace qui se caractérise par sa vacuité, peut être traversé de part et d'autre par les émotions. Celles-ci relèvent alors de l'extériorité. Une extériorité qui correspondrait à une nouvelle démarche prônée par Duras où les êtres ne se renferment plus sur eux-mêmes et manifestent donc leur désir d'être « envahis par le dehors », ¹⁷⁰ révélant une certaine porosité entre l'intériorité et l'extériorité et mêlant sphère privée et sphère publique.

Ainsi, on a constaté que les personnages durassiens entament une évolution majeure qui les mène de la révolte contre le tragique à son acceptation. Cette évolution se traduit en particulier à travers la neutralité émotionnelle, l'apparente indifférence du ton, le rejet des considérations psychologiques de la part de l'écrivain, rejet qui n'exclut pas cependant la sensibilité. Mais, cette évolution se manifeste également, comme nous le verrons, à travers le refus de tout engagement.

B – *Le refus de l'engagement*

Dans son évolution vers l'acceptation du tragique, dans son aspiration au détachement, à la plénitude de la vacuité, le personnage durassien congédie tout espoir

¹⁶⁹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 56.

¹⁷⁰ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 212.

illusoire et rejette toute foi dans les promesses de l'avenir. Il prône alors un refus de l'engagement qu'il soit d'ordre social, économique ou politique.

1 - La puissance du refus

En effet, il y a une tendance très évidente, chez Duras, à prôner le refus de l'obéissance aux normes qui régissent la société habituellement. La recherche du dépassement du tragique par le refus de tout engagement se profile dans l'attitude de cette romancière qu'Alain Vircondelet qualifie comme faisant partie « des marges et des révoltes, du refus et de la désobéissance », tout en se maintenant constamment « au cœur des combats et des malheurs ». Car elle a le courage d'oser trahir les idées reçues, voire même les « principes d'État ».¹⁷¹

Nombreuses, en effet, sont ses prises de position contre la construction du monde tel qu'il est. À commencer par ses descriptions de l'exploitation des pauvres. L'exemple du caporal, au service des blancs dans *Un Barrage contre le Pacifique*, est symbolique parmi d'autres. Il traduit la colère de l'écrivain contre cette aliénation de l'homme pauvre qui, comme le caporal ne connaît même plus son âge : il « croyait qu'il devait avoir entre quarante et cinquante ans, il ne savait pas au juste parce qu'il avait passé sa vie à chercher du travail et que ça l'avait à ce point accaparé, qu'il avait oublié de compter les années ».¹⁷² Il faisait partie de « ces bagnards, ces grands criminels, "découverts" par les blancs à l'instar des champignons » et qui « étaient des condamnés à vie ». Suit le récit du personnage racontant qu'il avait été « battu autant qu'un homme pourrait l'être sans mourir ». Mais cette condition d'esclave lui a tout de même permis de manger tous les jours pendant la construction de la piste. Ce qui ne fut plus le cas ensuite, quand « les pieds dans l'eau, le torse nu, le ventre creux, sous le soleil torride, pendant des années il avait contemplé son image pitoyable, qui se reflétait entre les plants de riz, dans l'eau ternie des rizières, alors qu'il ruminait sa longue faim ».¹⁷³ Cette description du travail des rizières et de sa pénibilité, à travers la visualisation externe et pratiquement cinématographique de cette « image pitoyable » reflétée, et comme démultipliée,

¹⁷¹ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 242.

¹⁷² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 243, 247.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 243, 247.

symbolisant ainsi la foule de tous ces pauvres ainsi ployés « dans l'eau ternie des rizières » concrétise l'indignation de celle qui en fut le témoin. Le choc de l'image est plus fort que n'importe quel épanchement du sentiment et rend compte mieux que tout discours explicatif de cette déchéance imposée à l'être humain, comparé à un épouvantail à corbeaux.

Par contre, si l'art du narrateur tient à l'effacement de son indignation derrière l'écriture imagée, celle des personnages s'exprime souvent de façon directe. Dans *L'Éden Cinéma*, la mère ne cesse de s'insurger contre l'injustice et de refuser la pauvreté due à l'exploitation : « Non...disait-elle. Non...Les enfants morts de faim. Les récoltes brûlées par le sel, non ça pouvait aussi ne pas durer toujours ». ¹⁷⁴ Dans *Hiroshima mon amour*, l'indignation prend une portée universelle lorsque le personnage d'Elle, incarné par Emmanuelle Riva évoque « la colère des villes entières [...] contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes ». ¹⁷⁵ Ici, l'élargissement du concept de lutte des classes atteint un degré de "mondialisation" dans laquelle, prophétiquement, l'impossibilité de toute issue provient de la force détenue par ceux qui s'opposent au changement « pour que les gens ne changent pas, pour que les gens des populations du surnombre du monde restent ainsi, là où ils sont, dans l'état de ce seul savoir-là, d'être déjà dans la zone du chiffre démographique non désiré ». ¹⁷⁶ La force d'inertie des politiques se justifie par tous les avantages qu'ils tirent de la situation d'esclavage où ils maintiennent le tiers monde, sous prétexte de surpopulation. Et toutes leurs promesses ne sont, selon Duras, que « mensonge politique ». ¹⁷⁷ Pour elle, celui qui croit que la politique apporte une solution efficace est naïf.

Par le biais de ces réflexions à portée politique, mais surtout à travers ses descriptions de démunis, soumis à l'exploitation des plus riches, elle incite au refus et à l'insoumission. Ainsi, l'humanité préférée de Marguerite Duras est celle qui semble animée par cette force de refus. Il suffit de passer en revue les principaux héros durassiens ou les commentaires laudatifs de l'écrivain lui-même, quand il est question d'esprit de rébellion. En effet, comme le note Madeleine Chapsal, les héroïnes de Marguerite Duras sont « des refusantes, des impies, des êtres qui disent "non" ». Or, une telle attitude est

¹⁷⁴ Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 25.

¹⁷⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁶ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 189-190.

¹⁷⁷ *Le Monde*, 05 février 1996, p. 24.

scandaleuse au sein du milieu presque toujours bourgeois dont elles font partie. Elles courent le risque à la fois effrayant et fascinant d'y devenir « des objets de dégoût et d'opprobre – risque qui souvent les attire plus qu'il ne les effraye ». ¹⁷⁸ Madeleine Chapsal pense ici essentiellement à Lol V. Stein, alors que Marguerite Duras considérera plutôt la Française d'*Hiroshima mon amour*, comme la figure féminine du refus : « – Face à la société, elle a toujours refusé ce qu'on lui avait fait et elle retrouve, intégrale, comme un diamant, sa colère de Nevers, sa douleur, mais sa colère aussi. La colère est restée, elle est parfaite », ¹⁷⁹ curieux épithète par lequel la cinéaste porte un jugement de valeur sur la manière dont elle a donné à voir la colère d'une façon qui la satisfait pleinement même à la révision plusieurs années après. On voit à quel point le souci d'écriture est constamment présent dans la mise en scène des sentiments.

Mais Marguerite Duras n'accorde pas cette force du refus qu'aux femmes. Dans *Abahn, Sabana, David*, ce sont David et Sabana qui vont se dresser face à Gringo, refusant la mission qui leur a été confiée. Dans *Le vice-consul*, Jean-Marc de H. illustre cette posture du refus face à l'injustice et à l'absurdité de l'existence humaine. Selon Duras, le vice-consul extériorise par le crime son refus et tire sa substance de l'existence de la mendicante, incarnation de la misère la plus insupportable et la plus absolue :

Cette petite affamée, animale, qui marche dans les marécages de la Birmanie, c'est ça qui a fait le vice-consul ; [...] le personnage est bâti à l'envers. Le vice-consul n'existerait pas si la petite fille n'existait pas. Ce que refuse le vice-consul, c'est l'existence d'une chose comme ça ; il tire contre ça, quand il tire contre les lépreux, il tire contre la petite, il tire contre l'injustice même, enfin, la vie, la vie ; [...] Breton l'aurait reconnu comme son frère, il y a une phrase de Breton dans le livre, je vous la cite en gros : "la seule chose intelligente à faire quand on a vingt, c'est de sortir dans la rue et de tirer au hasard dans la foule". ¹⁸⁰

On peut saisir ici l'ampleur de la force du refus qui anime l'écrivain à travers ces personnages centraux. Le refus de la romancière vise d'abord le conformisme social, qu'elle dénoncera en sortant l'être du moule dans lequel la société a tendance à le couler. C'est le cas du vice-consul qui, après avoir tiré sur les miroirs de sa résidence officielle, détériorant gravement le mobilier d'État, est allé tirer sur les lépreux installés la nuit dans le parc de Shalimar. Dans *Moderato Cantabile*, l'épisode de la réception mondaine, donnée par le mari d'Anne Desbaresdes, chef d'entreprise, montre l'ironie destructrice que manifeste Duras à l'égard de la classe bourgeoise. La description qu'elle fait du repas met tout en œuvre pour rendre les victuailles plus animées et vivantes que les convives,

¹⁷⁸ Madeleine Chapsal, « Plus loin dans le trouble », dans *L'Express*, 2 avril 1964.

¹⁷⁹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 83.

¹⁸⁰ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, op. cit., CD. 2, page 2.

figés dans un comportement dicté par leur rang social et leur prestige. Ainsi, le couple Desbaresdes est-il associé au « plat d'argent, à l'achat duquel trois générations ont contribué », alors que le saumon qui repose dans le plat est assimilé, lui, à « un enfant roi ». ¹⁸¹ Tout concourt à créer chez le lecteur l'impression d'assister à une mascarade sociale dans laquelle chacun se cache derrière un masque. De sorte que rien ne survit de la présence humaine, le saumon, et les autres mets fins prennent plus de place et d'importance que les présences fantoches des hôtes. « Le saumon passe de l'un à l'autre suivant un rituel que rien ne trouble, sinon la peur cachée de chacun que tant de perfection tout à coup ne se brise ou ne s'entache d'une trop évidente absurdité ». ¹⁸² Le commentaire révèle encore dans ce roman de la première période une présence énonciative qui sera gommée peu à peu par la volonté de Duras de s'effacer devant l'évidence des spectacles décrits. Ici, la critique est redoublée par la peinture de l'intérêt accordé au canard à l'orange qui, après le saumon, se trouve personnifié à travers l'évocation ironique de sa « mort », de « son linceul d'oranges » tandis que le saumon est présenté comme retiré « des eaux libres de l'océan ». ¹⁸³ Cet anthropomorphisme de la description introduit une ironie qui contribue à dépersonnaliser le dîner mondain dénonçant ainsi le faste et le clinquant et l'hypocrisie d'une société du paraître. Elle a pour but de montrer la superficialité des rapports, qui semble garante du succès de la soirée, et la fausseté du bonheur affiché. Un bonheur qui est dicté par la société et qui repose sur les convenances. Ce bonheur sera d'ailleurs vite ébranlé puisque parmi les hommes qui se parent de leurs épouses comme d'un ornement à leur gloire, « l'un d'eux, ce soir, doute qu'il eût raison ». ¹⁸⁴ Il s'agit du mari d'Anne Desbaresdes, insoumise et scandaleuse par son refus de se plier aux normes de cette société, entre autres en entretenant une relation avec un ancien ouvrier de son mari. L'ironie dont fait preuve Marguerite Duras dans la description de cette scène du repas semble une invitation à refuser l'ordre établi par les conventions sociales.

Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, on relève, également, le même désir de renverser ne serait-ce que le rapport hiérarchique de la bonne et de sa patronne Sara, ainsi qu'en témoigne ce dialogue entre elle et son employée :

– Si je vous demande ça, dit la bonne, c'est que moi, ce soir, j'aimerais bien sortir.

¹⁸¹ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, op. cit., p. 99.

¹⁸² *Ibid.*, p. 99.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

– Puisque vous l’avez déjà décidé, je me demande pourquoi vous me demandez ce que je fais, dit Sara.

La bonne hésita.

– Et vous ? demanda-t-elle.

– Je resterai.

– Comme ça tous les soirs, ça m’embête pour vous, dit la bonne gentiment.

– Ce n’est pas vrai, dit Sara, ça ne vous embête pas du tout.

– Puisque je vous le dis...C’est ces fameuses permissions, il [son amoureux] les a que le soir.

– Quand même, dit Sara, ce soir j’aurai peut-être envie de sortir.

– On verra bien, dit la bonne, un peu plus tard.¹⁸⁵

On a l’impression ici que c’est plutôt Sara, l’employeur, qui se sent obligée envers la bonne, employée et payée pourtant pour s’occuper de son enfant, et que c’est elle qui demande la permission de disposer de sa soirée, tandis que la bonne profite de la gentillesse et de l’indulgence de sa patronne. L’inversion des rôles est par ailleurs manifeste à travers la liberté de langage de l’employée à l’égard de Sara : « Puisque je vous le dis », « On verra bien ». Inutile de préciser qu’une telle inversion des rôles et des valeurs n’est guère appréciée par les autres car, précise Duras, « tout le monde était contre »¹⁸⁶ la bonne, à part les employeurs anti-conformistes Jacques et Sara.

Le refus de l’écrivain fait partie intégrante de ce processus de dépassement du tragique et de cette aspiration à la vacuité. C’est la raison pour laquelle il ne se limite pas aux normes de la société et à l’ordre établi que l’on veut nous imposer, il s’étend aussi à la sphère politique et se traduit particulièrement par le rejet de l’écriture militante.

2 – Le refus de l’écriture militante

Marguerite Duras s’est inscrite au Parti Communiste Français en 1944, mais elle en a été exclue quelques années plus tard, entre autres raisons, parce qu’elle fréquentait les boîtes de nuit et vivaient avec deux hommes. Cette exclusion entraîne un ensemble de déclarations âpres, virulentes et directes, dans les entretiens qu’elle accorde aux

¹⁸⁵ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 17-18.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 18.

journalistes, ou implicites par le truchement de ses œuvres, alors même que le vocabulaire adopté par la romancière reste, jusque dans ses derniers textes, fortement connoté et renvoie en premier lieu à la pensée marxiste.

Les déclarations et les textes durassiens expriment une dénonciation non seulement du communisme proprement dit mais aussi du militantisme. Ainsi, l'écrivain remet en cause, dans *Suzanna Andler*, la vision du monde proposée par le communisme. En effet, lorsque Michel, l'amant de Suzanna expose sa conception de la vie riche, et juge la villa, ce sont des préjugés inculqués par son parti, qui sortent de sa bouche : « Tout est laid. Tout pue l'antiquaire. Tout est faux. [...] C'est aussi laid que chez toi à Paris, ce n'est pas différent, regarde bien », affirme-t-il à Suzanna qui lui fait observer : « Tu n'es jamais venu chez moi à Paris, alors ? »¹⁸⁷ Ce qui n'empêche pas Michel de continuer de plus belle, dans une « colère déplacée : – On le sait, vous avez des maisons pareilles [...], leurs femmes, belles, désirables », avant de réaliser que son opinion est sans aucun fondement précis et qu'elle est issue de préjugés contre l'argent, avouant : « Je déraile »¹⁸⁸ et de reconnaître que c'est son journal de gauche pour lequel il travaille, qui l'influence. Un peu plus loin, il reprend une nouvelle théorie de son parti, se mettant à la place du mari de Suzanna, qui possède d'après lui, « cette grâce que donne l'argent » : « À sa place je crois que je n'éprouverai plus d'amour pour personne »¹⁸⁹. Mais à peine formulée l'équivalence entre la richesse et l'absence d'amour, le communiste, se reprend : « Mais je me trompe ».¹⁹⁰ Ce sont des clichés, des lieu-communs tel que celui-ci, selon lequel l'argent empêche d'aimer, ou des formules grandiloquentes et creuses comme « l'homme tel que nous l'avons rêvé »,¹⁹¹ employée par le visiteur dans *Un Homme est venu me voir*, que Marguerite Duras cherche à discréditer après son exclusion du Parti Communiste afin d'atteindre la plénitude de la vacuité.

Elle reproche, en particulier, au Parti Communiste d'avoir refusé les événements de mai 68, tandis qu'elle-même participait de façon active aux réunions du Comité d'action Étudiants-Écrivains, ce dont rendent compte certains textes des *Yeux verts* consacrés à la littérature et à la politique. Elle l'accuse de suspecter les écrivains d'être des individualistes, seuls maîtres d'une pensée et d'une création, qui peuvent devenir

¹⁸⁷ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹¹ Marguerite Duras, *Un homme est venu me voir*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 251.

fauteurs de troubles puisqu'ils ne se soumettent plus au contrôle du Parti : « Écrire, c'était comme lire, être suspect de trahison du peuple, c'était détourner de leur diktat une part de la liberté de l'homme. C'était un crime théorique ». ¹⁹²

De plus, Duras ne recule pas devant l'accusation de machisme, le Parti, à ses yeux, considérant l'écrivain comme « un être féminin capable d'ambiguïté, de dualité profonde pour déjouer la pureté de la règle générale, celle de l'hygiène mentale décrétée. [...] La règle c'était et c'est encore la littéralité ». ¹⁹³ Propos violents contre un Parti Communiste limitant l'homme à un processus de production, obligé d'obéir « à la lettre » à la « règle » imposée par le Bureau central et le privant ainsi de la part la plus riche et la plus complexe de sa personnalité, celle qui fait de lui un créateur. Il « s'arrête à la vie intérieure », et mène finalement au « refus fondamental de la vie, de vivre », ¹⁹⁴ déplore déjà l'écrivain en 1967, dans un entretien accordé au *Monde* le 29 mars 1967. Cette dénonciation de « l'homme simplifié, modelé posé en principe par le stalinisme » alimente aussi les conversations des *Parleuses*, en 1974 : « La connaissance marxiste s'enlise dans le patrimoine culturel général et commence déjà à en prendre la rigidité cadavérique. Comme le freudisme ». ¹⁹⁵ Il n'est pas surprenant que cette vision réductrice du marxisme hante Marguerite Duras à une période où elle-même tente de nouvelles expériences et explore des sentiers inédits de la liberté artistique.

Le communisme et ses représentants sont décrits en termes de pétrification, métaphore qui apparaît par exemple dans *Les Yeux verts* pour évoquer les écrivains communistes tel qu'Aragon qui s'apparente, à ses yeux, « aux conteurs d'histoires soviétiques officiels qui en sont restés à la mode du récit exhaustif, tout comme le cinéma soviétique » :

[...] Entre les articles de *La Pravda* maintenant et la teneur d'un journal d'un Comité de Section il y a vingt ans, il n'y a pas l'ombre d'une nouveauté ne serait-ce que dans le vocabulaire, la syntaxe. Depuis cinquante ans ils tournent en rond dans un lieu sans air, sans ouvertures, le caveau soviétique. Oui, maintenant ils seraient encore indignés de voir Riva faire l'amour avec un Allemand dans Hiroshima mon amour. ¹⁹⁶

Ainsi se trouve dénoncé l'immobilisme d'un art au service d'une cause qui n'a pas évolué dans sa conception, de même qu'est ridiculisée la pruderie de normes morales édictées pour une autre époque et selon lesquelles l'ennemi n'a pas changé. On voit la virulence de

¹⁹² Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, n° 312-313, juin 1980, p. 80.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹⁴ Entretien avec Jacqueline Piatier, dans *Le Monde*, 29 mars 1967.

¹⁹⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁹⁶ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, n° 312-313, juin 1980, p. 80-81.

la satire contre une écriture militante dont l'auteur des *Communistes* lui semble être un exemple privilégié.

Bien plus, dans *Duras filme*, l'écrivain va jusqu'à récuser la théorie qui sous-tend le Parti Communiste et qui, pourtant, l'avait séduite et qu'elle considère maintenant comme stupide : « je crois que ce à quoi j'ai cru et à quoi j'ai adhéré pendant des années, ce marxisme-léninisme, c'est la bêtise profonde – au sens sérieux du terme – comme on dirait : intelligence profonde ».¹⁹⁷ Après l'exclusion de l'écrivain du Parti Communiste, la présence récurrente de ce dernier dans ses textes le montre de façon péjorative, symbolisé à chaque fois par des protagonistes ambigus et menaçants. C'est le cas dans *Un homme est venu me voir* où l'on voit « un homme », Marker, s'inviter de manière brutale chez le couple Steiner. Il rappelle à ce dernier les procès de 1933 auxquels il a participé et qui ont marqué le début du processus d'épuration stalinien avant les grands procès de Moscou. Il les rejoue avec lui. Steiner se remémore alors son évvasion des camps. Marker apporte la nouvelle d'un changement total et radical : « le temps de la mauvaise conscience est révolu ». Alors, le procès, comme les rôles sont inversés : Marker doit être jugé et puni désormais, et il demande à Steiner de le dénoncer et de porter plainte contre lui. Le texte déploie une réflexion sur la responsabilité face à l'Histoire et ouvre sur une redéfinition du bonheur qui aura été pour Marker et Steiner « celui d'avoir été les premiers à refuser celui qui avait cours ».¹⁹⁸

Dans *Abahn, Sabana, David*, le personnage du Juif, dont le double est Abahn, s'oppose à Gringo, membre corrompu du Parti car il a fait alliance avec les marchands, et qui veut le tuer. Le Juif est connu pour sa force de refus : il incite les habitants de Staadt à ne plus croire en rien. C'est la raison pour laquelle Gringo l'accuse d'avoir trahi le Parti : « Gringo a dit : Défense de parler au traître, défense de le voir, défense de le regarder, il a été du Parti de Gringo et il l'a trahi ».¹⁹⁹ À Sabana et David, venus pour le surveiller puis le tuer, le Juif apprend à dire « non », ce mot tatoué sur son bras, comme une nouvelle forme de matricule concentrationnaire. Marguerite Duras critique tout autant le capitalisme, à travers le parti des marchands rejoint par Gringo, que le système communiste montré tout aussi corrompu à travers le même personnage.

Mais c'est dans *Le Camion* que le refus du militantisme et la condamnation du communisme se font sentir de la façon la plus radicale car ils entretiennent l'illusion et

¹⁹⁷ *Duras filme*, de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, 1981, 49mn.

¹⁹⁸ Marguerite Duras, *Un homme est venu me voir*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 281.

¹⁹⁹ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, op. cit., p. 101-102.

empêchent les individus d'accéder à la vacuité. Selon Duras, le Parti Communiste auquel appartient le chauffeur de camion « massacre en lui tout esprit de liberté », puisqu'il incarne le militant par excellence : « un militant, c'est quelqu'un qui ne doute pas ». Il se heurte à la femme dont la liberté ébranle ses convictions : « Vous savez, lui dit-elle, Karl Marx, c'est fini ».²⁰⁰ Grâce au dialogue entre le chauffeur et la vieille femme, mais aussi grâce à celui qui s'instaure entre Marguerite Duras elle-même et Gérard Depardieu dans la chambre noire, l'auteur tente de récuser le vocabulaire du militantisme qui use et abuse de termes comme "révolution", "lutte de classes", "dictature du prolétariat" en mettant l'accent sur le dogmatisme qu'ils recouvrent.

Par ailleurs, Marguerite Duras ne s'en prend pas seulement au militantisme communiste, mais aussi au militantisme féministe. Cela peut surprendre et sembler paradoxal chez une romancière qui prend toujours soin de mettre en relief la spécificité de celles qu'elle appelle, à la suite de Michelet, « les sorcières » : ces femmes qui parlaient « seules, aux renards et aux écureuils, aux oiseaux, aux arbres ».²⁰¹ Elle ne manque pas, également, de parler de l'écriture féminine et de l'opposer à l'écriture masculine. Selon elle, « les femmes ont une sauvagerie véritable en elles, les hommes sont victimes de maîtres à penser, ils sont dans le plagiat, des attitudes apprises, des attitudes sexuelles, intellectuelles, sociales, etc. Maintenant que les femmes vont dans la forêt, elles sont infiniment plus libres que les hommes ».²⁰² À ses yeux, l'invention, la créativité et la liberté qualifieraient les femmes, notamment dans leur relation à l'écriture. Toutefois, Marguerite Duras refuse que ses ouvrages soient classés comme des « livres de femme ». Aussi, dans *La Création étouffée*, déclare-elle : « Pendant vingt ans on a parlé de mes livres comme des livres de femme, jusqu'au jour où j'ai refusé de répondre à des interviews qui portaient justement sur le fait d'être femme et d'écrire ».²⁰³ Pour elle le militantisme féministe fait violence à la femme comme à l'écrivain. Elle lui oppose sa liberté absolue qui lui permet d'accéder à la vacuité, proposant davantage, à notre sens, une valorisation du féminin qu'une défense militante de la condition féminine.

Ainsi, Marguerite Duras ne ménage ni les patrons, ni les ouvriers, ne défend ni le capitalisme ni le communisme. Elle reste rebelle à toutes les classifications et à tous les

²⁰⁰ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 45.

²⁰¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 164.

²⁰² Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, *op. cit.*, p. 188.

²⁰³ Suzanne Horer, Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, Pierre Horay, « Femmes en mouvement », Paris, 1973, p. 176.

systèmes. Pourtant, à en croire Claire Cérasi, elle « ne joue pas les prophètes politiques qui offrent à qui veut des solutions "infaillibles" aux problèmes de l'Histoire ». On pourrait ainsi discerner dans sa pensée deux étapes fondamentales, la première se résumant en « "nous avons cru" », détaillant d'abord « la longue erreur commise de bonne foi », puis, l'erreur une fois reconnue, « l'adoption d'une attitude nouvelle avec l'affirmation de la remise en question de tous les credo ». ²⁰⁴ Il est intéressant de suivre ce revirement de la pensée de Marguerite Duras devenue réfractaire au militantisme de tout ordre et opposant systématiquement son refus et son rejet à tout système. Ce revirement fait partie d'un long processus qui consiste à se débarrasser des illusions afin d'accéder à la plénitude de la vacuité. À l'embrigadement de tout bord, elle oppose une liberté absolue, celle de mettre en question et d'avoir des doutes, une liberté symbolisée chez elle par l'expression « être de gauche ».

3 - « Être de gauche »

« Être de gauche » ²⁰⁵, comme l'explique Duras dans son article « *La perte de la vérité* » ²⁰⁶, serait avant tout critiquer l'injustice en mettant en question la société qu'elle décrit dans ses récits et dans ses films. Il y a ainsi dans ses œuvres une opposition entre la classe bourgeoise et la classe ouvrière. Plus largement, la société, telle que la représentent ses textes, met l'accent sur la confrontation entre la richesse et la pauvreté, entre l'oppression exercée et l'oppression subie. Dans *Moderato Cantabile*, la narratrice fait une critique acerbe du mode de vie bourgeois, à travers la rencontre entre deux univers différents et radicalement opposés incarnés par Anne Desbaresdes, l'épouse du patron d'une part, et par Chauvin, l'ouvrier, de l'autre. Cette dénonciation trouve son illustration la meilleure dans la fameuse scène du banquet au chapitre VII que nous avons déjà étudiée.

Mais la confrontation est parfois indirecte : un seul milieu est représenté, alors que l'autre est mentionné à travers les propos de personnages appartenant au premier. C'est par exemple le cas dans *Le Square*. En effet, pour mettre en évidence cette exploitation des pauvres par les riches, cette forme attardée de l'esclavage, Marguerite Duras a choisi

²⁰⁴ Claire Cérasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, op. cit., p. 93.

²⁰⁵ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 88.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

une très jeune fille à qui l'existence personnelle a été très tôt confisquée par son travail. La conversation entre la bonne et le voyageur de commerce forme un duo d'employés, avatar de celui de la concierge et du balayeur dans *Madame Dodin*, qui se structure à présent sur un mode dialectique, autour de l'idée de changement : elle refuse sa condition, il s'en est finalement accommodé. Autour de ces deux opinions divergentes, s'engage une réflexion montrée dans sa maturation. On ne lui parle pas, on « la sonne ». ²⁰⁷ Ils ne cessent de parler, « parler du malheur qui leur était commun et de leurs difficultés personnelles », ²⁰⁸ comme le précise l'avant-propos. Leur parole est donc l'élan salutaire, sinon vers la reconnaissance sociale, du moins vers la naissance à soi-même. Dans ce texte, la bonne est seule, elle n'a pas de famille et son labeur de recluse au service de sa patronne illustre de façon exemplaire l'exploitation directe de l'homme par l'homme. La bonne du *Square* ainsi que celle des *Petits chevaux de Tarquinia*, veulent changer de vie. C'est la raison pour laquelle la première mise sur ses talents de bonne danseuse pour être remarquée et rachetée de son état si décrié, tandis que la seconde participe à l'élection de la reine de beauté locale. La bonne du *Square* et la concierge dans *Madame Dodin* partagent la même méfiance à l'égard des organisations syndicales et des partis politiques. Elles ont déjoué leurs intentions dilatoires autant que leur incapacité à faire évoluer les choses. Elles stigmatisent l'impossibilité de communiquer avec des représentants qui, finalement, contribuent à désamorcer les révoltes, soutenant ainsi le patronat :

Mais, un jour, je me suis renseignée à notre syndicat et j'ai vu qu'il rentrait tout à fait dans nos attributions normales de faire la plupart des choses que nous faisons. C'était il y a deux ans. Je peux bien vous le dire, au fond, nous avons parfois dans notre travail à nous occuper de très vieilles femmes de parfois quatre-vingt-deux ans, et qui pèsent jusqu'à quatre-vingt-douze kilos, et qui n'ont plus leur raison [...] c'est si pénible que, oui, je l'avoue, il nous arrive parfois d'aller jusqu'au syndicat. Et il se trouve que ces choses ne sont pas interdites, qu'on n'y a même pas pensé. ²⁰⁹

De même, dès 1954-1955, Marguerite Duras exprime sa méfiance définitive envers le messianisme politique qui empêche les gens d'accéder un état de vacance prometteur. Par la voix de la vieille concierge de *Madame Dodin* (1954) et de la jeune bonne du *Square* (1955), elle dénonce l'utopie communiste, son effet de mirage et sa pratique des contre-vérités. Elle déplore l'hypocrisie des dirigeants communistes et leur connivence avec le monde du patronat aux dépens des classes pauvres qui se trouvent livrées à elles-mêmes et impuissantes : « Les communistes, c'est du pareil au même que les curés, sauf qu'ils

²⁰⁷ Marguerite Duras, *Le Square*, dans *Théâtre I : Les Eaux et forêts, La Musica, op. cit.*, p. 85.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 105-106.

disent qu'ils sont pour les ouvriers. Ils répètent la même chose, qu'il faut être patients, alors, il y a pas moyen de leur parler ».²¹⁰

Cette dénonciation du mirage communiste, cette confrontation des classes et cette parole offerte à ceux qui ne l'ont pas se répercutent de manière saisissante dans le cinéma de Marguerite Duras. Elle paraît faire de son cinéma et des commentaires qui accompagnent la sortie de ses productions filmiques, le point de départ d'une réflexion politique. En effet, elle compare souvent le cinéma et la politique, dans ce qui s'assimile à une lutte des classes. Le cinéma qu'elle préfère, celui qu'elle pratique et vers lequel elle tend, est pour elle un cinéma « pauvre » de « moyens et d'actions » ou encore un « cinéma « dépouillé » et « différent »²¹¹ qu'elle oppose de façon systématique au cinéma commercial. La cinéaste revendique une pratique cinématographique faite de dénuement et proclame le coût minime de ses films. Lors d'un entretien avec Claire Devarrieux, elle déclare : « Le cinéma et la politique, c'est pareil ».²¹² Selon Marguerite Duras, le cinéma commercial, ainsi que la politique clament haut et fort qu'ils parlent au nom d'un pouvoir établi ou à venir. Elle dénonce dans l'un comme dans l'autre la possession d'une certitude et d'une vérité inébranlable et absolue :

Dans le discours politique, la faculté d'erreur est complètement bannie. Ils détiennent tous la solution idéale, ils sont les sauveurs, les détenteurs parfaits de ce que j'appelle la solution politique. Tous parlent à partir d'une solution radicale, à partir du pouvoir. Cette affirmation, je la trouve chez les comédiens classiques, dans la déclamation théâtrale, dans le parfait psychologisme des comédiens de cinéma. Ce sont eux qui détiennent la vérité du rôle, ce sont eux qui détiennent la vérité de l'avenir. Et de ça on n'en peut plus.²¹³

On remarque, ici, que c'est le doute qui prévaut pour Duras car il garantit la liberté de l'homme. En cela le jeu classique et le cinéma commercial s'apparentent au dogmatisme théorique et politique, rejoignant par-là même le militantisme critiqué à plusieurs reprises. Or, le doute et l'incertitude s'incarnent, selon Duras, dans ce qu'elle nomme « le prolétariat ». Dès lors, il n'est pas surprenant de retrouver dans l'évocation de l'acte d'écrire ce partage entre « le prolétariat » et « les autres ». En effet, elle désigne ses personnages comme étant des reines et des rois. Par exemple, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, elle parle du petit frère comme d'un roi. Elle se montre, elle-même, dans sa situation d'écrivain comme le prolétariat face aux puissants. Ainsi, elle déclare dans *Le*

²¹⁰ Marguerite Duras, *Madame Dodin*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Les Chantiers*, op. cit., p. 131.

²¹¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 86.

²¹² Entretien avec Claire Devarrieux, *Le Monde*, 16 juin 1977.

²¹³ Entretien avec Claire Devarrieux, *Le Monde*, 16 juin 1977.

monde extérieur. Outside 2 : « Lola Valérie Stein est une reine. Moi je suis le prolétariat. Seulement c'est moi qui parle. Les reines ne disent rien. C'est le prolétariat qui écrit sur les reines. Le prolétariat c'est moi complètement ». ²¹⁴ Dans son identification au prolétariat, on peut penser que Duras oppose deux formes de point de vue. Ses personnages ont l'opacité de ceux qui ne parlent pas et que, comme elle qui s'assimile au pauvre, on regarde d'en bas sans pouvoir faire autre chose que les contempler. L'art classique fait s'expliquer les rois et les reines. Chez Racine, on connaît tout de leurs états d'âme car ils nous les exposent longuement. Ce n'est jamais le cas chez elle car ses personnages ne s'expliquent pas et elle n'a pas les moyens de les expliquer. Ils lui restent opaques, comme les grands de ce monde le sont aux pauvres qui ne peuvent que contempler et accepter sans comprendre.

Dans cette perspective, « être de gauche » signifie avant toute chose pour Duras, perdre ses certitudes, ne détenir aucune vérité politique et être totalement dans le désenchantement comme elle l'écrit dans son article « *La perte de la vérité* » : « C'est avoir traîné derrière soi une contrée de désespoir. C'est ça, c'est un savoir sur le désespoir ». ²¹⁵ Précisément, ce savoir dote les êtres d'une sagesse infinie qui les mènera vers la béatitude de la vacuité

Tout en restant fortement marquée par un marxisme élargi, Marguerite Duras se définit, on vient de le voir, comme une anticommuniste, comme une "militante de l'anti-militantisme". L'analyse des rejets et des refus successifs la place dans une sorte de logique de la destruction.

C- La destruction

Le rejet de tout dogme et de tout système politique profile une utopie personnelle, chez Marguerite Duras, qui va se réaliser par le biais de la destruction. Celle-ci a une connotation positive dans les œuvres durassiennes car, comme nous le verrons, elle facilite l'accès à la vacuité, espace de tous les possibles. En effet, Duras pourrait être l'écrivain de cet hymne à la destruction, succédant aux faux espoirs et aux fausses promesses révolutionnaires. Une violence larvée court dans son œuvre entière. De 1965 à 1977, elle

²¹⁴ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 26.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

devient de plus en plus manifeste et prend une tournure plus radicale. L'auteur prône la destruction du monde et surtout du moi, celle qu'elle nomme « la destruction capitale »²¹⁶ comme dernière chance de progrès. Cette destruction ne débouche cependant sur aucun nihilisme. Au contraire, détruire semble être une raison de vivre et une source de sérénité dans les textes durassiens, déployant ainsi une nouvelle définition de la destruction.

1 – « La destruction capitale »

En effet, on peut voir dans le motif du refus, dans les textes durassiens, l'expression d'une volonté de destruction. Le passage à l'acte destructeur n'y est jamais condamné. Au contraire, il est valorisé, voire même recherché et encouragé puisqu'il montre le chemin vers la félicité de la vacuité. Ce vent destructeur souffle dans les textes durassiens à partir de 1965 et s'intensifie dans ceux écrits entre 1969 et 1970 tels que *Détruire dit-elle* et *Abahn, Sabana, David*. Il importe cependant de préciser que l'onde de choc s'étend à des récits et des films ultérieurs comme *Nathalie Granger* (le film, 1972, et le texte, 1973), *Baxter, Véra Baxter* (le film, 1976, et *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, le texte, 1980) et surtout, *Le Camion* (1977).

Formule fondamentale de *Détruire dit-elle*, la « destruction capitale »²¹⁷ qui soutend le texte et plus largement l'ensemble de l'œuvre durassienne propose « une interprétation positive de la destruction, une conception non négative de l'échec »²¹⁸ comme le souligne Danielle Bajomée. Le monde est mal fait, pense Duras, et c'est parce qu'il est mal fait que s'impose inévitablement la certitude qu'il faut le détruire : « Je voudrais qu'on détruise toutes les écoles, les universités, qu'on passe dans un immense bain d'ignorance, d'obscurité ». ²¹⁹ C'est précisément ce qu'elle tente de mettre en œuvre, littérairement, dans *Détruire dit-elle* où elle évoque non seulement la destruction du conformisme social et du dogmatisme politique, mais aussi « la destruction capitale », celle qui atteint le moi. On voit que Marguerite Duras n'épargne pas l'être et le moi dans son entreprise de destruction. Le livre présente un hôtel avec trois personnes qui ne se

²¹⁶ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 71.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁸ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 150.

²¹⁹ Entretien radiophonique, 28 décembre 1969.

connaissent pas. L'une d'elles est une femme, Elisabeth. Sa table est près de la baie, aussi peut-elle, en déjeunant, voir le tennis, le parc et la forêt, qui le prolonge. Elle est constamment regardée par un homme seul, Max Thor, un professeur d'histoire persuadé que l'histoire est la science de l'avenir, mais que comme l'avenir est incertain, on ne peut rien en dire, donc il se tait pendant ses cours et ses étudiants s'endorment. C'est ainsi qu'il a épousé sa femme, Alissa, une étudiante endormie qu'il aurait réveillée. On voit arriver Alissa ainsi que, le même jour – mais pour repartir le soir, – le mari et la fille d'Elisabeth Alione. Elisabeth pleure en silence. Alissa, qui lui tourne le dos, devine qu'elle pleure : « détruire dit-elle ».²²⁰ À Pierre Dumayet qui interrogeait Duras sur ce que le personnage voulait détruire, la forêt qu'elle venait de regarder ou bien Elisabeth, Duras répondait que c'était peut-être « L'inconscient ? On me l'a dit ... Ou tout ce qu'Elisabeth se cache. Tous les mensonges, la forêt les avale. Toutes les choses avortées s'y engouffrent ».²²¹ Il pourrait donc s'agir de « détruire l'hypocrisie, la vie à la surface de soi, le rapport mensonger avec autrui [et avec soi-même serions-nous tentés d'ajouter] que le sommeil antérieur d'Elisabeth essayait d'oublier »²²² commente Yvonne Guers-Villate. Plus tard, un autre personnage, Stein tient par la main Alissa et Thor dit en les montrant que « ce sont déjà des enfants »,²²³ « impliquant, selon Yvonne Guers-Villate, que le naturel, l'instinctif, le non-décalage entre apparence et réalité, doivent être caractéristiques de ce monde de l'avenir où il n'y aura que des enfants ».²²⁴ Récusant toutes ces explications trop rationnelles, Maurice Blanchot écrivait à propos de *Détruire dit-elle* :

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 en attend des possibilités d'action. 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 présent.²²⁵

Il y aurait donc là, de la part de Duras, une volonté de faire table rase du passé qui détermine une nouvelle étape de son œuvre vers un approfondissement de l'être par-delà les mensonges d'un présent marqué par les apparences et vers une vacuité sereine.

²²⁰ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 34.

²²¹ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, dans *Le Monde*, 5 avril 1969.

²²² Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, op. cit., p. 148.

²²³ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 124.

²²⁴ *Ibid.*, p. 149.

²²⁵ « Détruire », extrait de *L'Amitié* de Maurice Blanchot, dans *Marguerite Duras*, par Marguerite Duras, J. Lacan, et al., op. cit., p.140.

En effet, si dans *Détruire dit-elle*, la destruction passe par Alissa et ses propositions d'emmener Elisabeth dans la forêt, endroit qui terrifie cette dernière, c'est sans doute parce que la forêt et Alissa ont la même fonction, celle de débusquer les fausses apparences. On rencontre cette même volonté de détruire les fausses apparences dans, *Le Vice-Consul*, à travers la remise en question des vertus conférées à Anne-Marie Stretter. On nous dit d'abord qu'elle est « irréprochable et bonne » et puis « irréprochable, allons, allons ? Rien ne se voit, c'est ce qu'on appelle irréprochable à Calcutta ». ²²⁶ Ce que l'on affiche à l'extérieur, ce que les autres voient n'est donc point représentatif de ce que l'on est vraiment. Il s'agit là d'une idée somme toute ordinaire qui ne le sera plus grâce à la manière dont Marguerite Duras y remédie par la destruction dans l'être de tout ce qui n'est ni naturel, ni instinctif. En effet, contrairement à Elisabeth qui se définit par tout ce qu'elle possède, Alissa, amoureuse de Stein est définie par Duras comme « une inconnue d'une étendue très grande, ouverte, poreuse à l'air, à la musique, à l'amour. Tout circule à travers Alissa ». Plus loin, elle les définit comme « des mutants...sans références et sans mémoire ». ²²⁷

Cette tendance destructrice chez Marguerite Duras, Amélia Gamoneda Lanza la fait remonter à la publication du *Ravissement de Lol V. Stein*. Pour elle, ce texte ouvre la voie à une série d'autres œuvres structurées autour de la notion de destruction, surtout celle qui vise le moi : œuvres se rattachant à ce qu'elle appelle le « cycle d'*India Song* », « ayant comme fond commun un paysage physique et spirituel dévasté par la force destructrice à l'indifférentiel qui provient du ravissement ». ²²⁸ Il s'agit d'une destruction qui n'envisage pas de reconstruction et affecte les relations "normales" qu'on entretient avec la société environnante. Selon elle, « les textes durassiens d'après *Le Ravissement de Lol V. Stein* soutiennent interminablement l'instant de représentation de la fin du monde ayant comme scène l'individu. Ici, les personnages subissent la destruction de l'intégrité du "moi" et vivent dans leurs propres ruines ». ²²⁹

Le récit écrit immédiatement après *Le Ravissement de Lol V. Stein*, à savoir *Les Eaux et forêts*, confirme l'interprétation d'Amélia Gamoneda Lanza. En effet, dans ce texte, l'homme se laisse aller au délire, imaginant avec plaisir que son refus d'aller à

²²⁶ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 100.

²²⁷ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, dans *Le Monde*, 5 avril 1969.

²²⁸ Amélia Gamoneda Lanza, « Le Ravissement durassien », dans *Marguerite Duras. Actes du colloque international*, op. cit., p. 61.

²²⁹ *Ibid.*, p. 61.

l'institut Pasteur après la morsure du chien dont il est la victime, serait à l'origine de l'anéantissement de la ville de Paris. Destruction qui s'accompagne de la sienne propre, dans la mesure où le paysage apocalyptique qu'il décrit, aboutira au constat de la dépossession de son être, c'est-à-dire la destruction de son moi comme en témoigne le passage suivant : « Homme : Dans des souffrances atroces. Paris contaminé. Paris anéanti. Dans des souffrances atroces. (Récité à part d'une voix très détachée, parodique.) [...] Le souvenir de l'avenir se perd [...] Je regarde [...] J'éprouve quoi ? Rien. [...] Je suis dépossédé de moi-même jusqu'au trognon y compris ». ²³⁰ Ici, la folie destructrice ravage tout sur son passage et n'épargne rien, même pas l'individu. Celui-ci sera détruit, complètement anéanti, incapable de ressentir la moindre émotion, rongé « jusqu'au trognon ». Mais cela ne voudrait-il pas dire que ce qui subsisterait alors de l'être serait l'essentiel, débarrassé de son enveloppe superflue ? Nous répondrons à cette interrogation ultérieurement. Mais poursuivons, pour l'instant, notre analyse en cours, à savoir celle de la destruction.

En effet, la destruction chez Marguerite Duras est à rapprocher de cette « nuit de l'amère destruction », dont François Trotet fournit l'explication suivante :

Il s'agit [...] de la période au cours de laquelle l'être assiste, impuissant, à sa propre destruction, à la destruction de tout ce qui n'est pas réellement lui, qu'il croyait tel pour se rassurer, se conforter. Destruction de l'"ego" oriental, du "moi" occidental. Dans l'abrupte disparition [...] de tous les éléments qui lui étaient familiers, de tous ses cadres et points de repères quotidiens et habituels [...], dans la destruction brutale de son univers intérieur, l'être se trouve tout à coup plongé dans une totale obscurité. ²³¹

Cette analyse de François Trotet nous semble refléter le processus durassien de destruction, qui finit par atteindre l'être et le plonger dans ce « bain d'obscurité » dont parlait Duras et que nous évoquions plus haut. En effet, « à la question posée en ces termes : "Revenir à soi qu'est-ce que c'est ?", la première réponse à donner, précise François Trotet, est que "revenir à soi" c'est d'abord et surtout détruire "l'illusion de soi" ; et l'on rejoint ici les courants philosophiques et spirituels orientaux, aussi bien d'ailleurs que la mystique chrétienne ». ²³² Or, n'avons-nous pas démontré la volonté durassienne d'anéantir l'être de surface, pour pouvoir dire que Marguerite Duras préconise la destruction de « l'illusion de soi » comme première phase à vivre et à dépasser, avant de pouvoir peut-être « revenir à soi » ? Aussi, la destruction capitale, expérience nécessaire

²³⁰ Marguerite Duras, *Les Eaux et forêts*, dans *Théâtre I : op. cit.*, p. 22, 24.

²³¹ François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, *op. cit.*, p. 77.

²³² *Ibid.*, p. 84.

pour se détacher d'un être illusoire, prend-elle une connotation positive dans les textes de Duras, comme nous le verrons.

2 - Détruire : une source de bonheur

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, les données habituelles du bonheur s'inversent de façon paradoxale comme l'illustre cet exemple extrait de *Madame Dodin*, où Gaston le balayeur puise un immense plaisir dans le rêve d'anéantissement de la pension dirigée par Mlle Mimi :

Gaston le balayeur, qui, la voyant tenir sa pension, toute seule et avec cette passion, ces scrupules, dans un contentement parfait, dans la satisfaction la plus justifiée, qui, assistant [...] à ce bonheur édifié tout entier sur la suffisance humble, l'économie, la bonne conscience, ne peut pas, en effet, ne pas être traversé par la tentation de le voir s'écrouler. Et c'est sans doute là, la tentation quotidienne de Gaston.²³³

On constate, ici, que le plaisir provient d'une vision destructrice. La nature de ce plaisir, qui prend sa source dans l'idée d'anéantir ce qui procure habituellement le bonheur, en l'occurrence : « la satisfaction la plus justifiée », « le bonheur édifié sur la suffisance humble, l'économie, la bonne conscience », « les scrupules ». Autant de qualités, dont est tributaire la réussite et que Gaston souhaiterait voir détruites. Le passage est d'ailleurs structuré autour de ce plaisir de nature paradoxale qui provient de la destruction. On remarque, en outre, le pouvoir satirique de la description qui donne une vision dérisoire des qualités "politiquement correctes" reconnues aux petites gens et qui se concentrent dans l'oxymore « suffisance humble ».

Madame Dodin, son amie et complice, s'attaque, elle, à la patience, ordinairement reconnue comme une vertu. Selon la concierge la patience laisse le champ libre à la manipulation. Ainsi soupçonne-t-elle les communistes de faire patienter les adhérents avec leurs fausses promesses de changement, d'étouffer leur révolte et leur esprit critique et de freiner la progression vers la vacuité. Pour elle, la patience interdit l'accès à la liberté, accès tributaire de la destruction du monde, de l'espoir et des valeurs traditionnelles et par conséquent de l'impatience.

²³³ Marguerite Duras, *Madame Dodin*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Les Chantiers*, op. cit., p. 140.

Cette envie exprimée à travers ses personnages de voir disparaître les valeurs traditionnelles, les bons critères de succès, témoigne chez l'écrivain, de ce qu'Alain Vircondelet appelle « son envie toujours brûlante de détruire ce qu'hier elle avait construit, de haïr et de nier ce qu'elle avait jadis adoré ». ²³⁴ Ailleurs, Alain Vircondelet affirme que, pour Duras, tout est dépassé le communisme comme le freudisme, Sartre comme Aragon, Robbe-Grillet comme le cinéma. Il observe chez elle une détermination à ne plus penser et agir en fonction des repères acquis. Il souligne, également sa volonté d'être comme « ses personnages sans références » et de surmonter "la peur du manque, la peur inculquée, celle du désordre" ». ²³⁵

Ces instructions, si elle les a suivies dans sa propre vie, à tel point que « les marges dans lesquelles elle s'engage la font déclarer "folle" aux yeux de tous ses proches » ²³⁶ n'en acquièrent pas moins une forme achevée dans son œuvre littéraire. Il n'est pas indifférent d'ailleurs que, Pierre Dumayet qui l'interrogeait sur la signification, dans *Détruire*, de la question de Stein : « Vous ne m'avez pas dit qu'Alissa était folle », Duras répond, comme peut-être s'il s'agissait d'elle-même, « C'est l'équivalent de : "Vous ne m'avez pas dit qu'on pouvait aimer Alissa" ». ²³⁷ En effet, dans *Le Vice-Consul*, par exemple, la peur du chaos a cédé la place chez Jean-Marc de H. à la folie meurtrière. Ce vice-consul accusé d'avoir tiré sur les lépreux de Calcutta, ce personnage destructeur et ténébreux, il semblerait que l'écrivain tente de le défendre, invoquant à sa décharge : « Mais des lépreux ou des chiens, est-ce tuer que de tuer des lépreux ou des chiens ? » ²³⁸ Cet individu dérangeant et scandaleux, n'est autre que celui qui préconise la destruction du malheur et d'un système qui cautionne ce malheur : il est « l'homme de Lahore, de Lahore martyr, lépreux, dans quoi il a tué, sur quoi il a adjuré la mort de fondre ». ²³⁹ En réalité, ce qu'il faut voir à travers le geste meurtrier du vice-consul c'est une révolte violente et pure. Certains expliquent cette violence par ses refoulements et par sa virginité. Certes, l'histoire du vice-consul est perçue comme une histoire d'amour impossible, mais elle est surtout celle de la révolte face à un monde désastreux contre lequel personne ne veut rien faire, préférant vivre sur les mensonges et les illusions.

²³⁴ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, op. cit., p. 40.

²³⁵ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, Vérités et légendes*, op. cit., p. 104.

²³⁶ *Ibid.*, p. 104.

²³⁷ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, dans *Le Monde*, 5 avril 1969.

²³⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p.94.

²³⁹ *Ibid.*, p. 123.

La violence du vice-consul, qui exprime celle de l'écrivain, tente de détruire le monde insupportable incarné par l'Inde, plus exactement par les villes de Lahore et de Calcutta. Sa raison de vivre et d'exister se réduit à son désir de destruction, dans la mesure où, nous précise Duras, « avant Lahore il attendait de voir la propension de Lahore à durer pour durer à son tour dans l'idée de détruire Lahore ? C'est sûr. Car autrement il aurait pu mourir, lui, en connaissant Lahore ». ²⁴⁰

Détruire se profile, paradoxalement, dans l'œuvre de Marguerite Duras comme une raison de vivre ou du moins comme une raison pour ne pas mettre fin à ses jours, sous prétexte que la vie est invivable. C'est ce qui apparaît à travers l'acte de destruction du journal *Le Monde*, qu'Isabelle Granger déchire soigneusement. À travers ce geste significatif du désir d'anéantissement du "monde", tel qu'il se présente dans les journaux et tel qu'il s'impose à nous avec toutes ses exigences et son cortège de malheurs et de violences, s'exprime une certaine forme de bonheur dans la découverte d'une « méthode » :

Le Monde déplié lentement devant nous. Il est là, étalé. Il occupe tout l'écran : bouille noire et blanche du journal. Bruit assouvissant, enivrant, de la destruction du journal. Le geste des mains d'Isabelle Granger est continu. Le déchirement ne s'arrête pas : il se dégage comme une "méthode" dans le déchirement. ²⁴¹

L'acte destructeur d'Isabelle Granger est connoté positivement puisqu'il est évoqué en des termes relevant du champ lexical du plaisir, voire de la délectation : « assouvissant », « enivrant ». Le bruit jouissif de la destruction du journal se trouve amplifié par le silence qui règne dans la maison, ainsi que la passivité avec laquelle Isabelle Granger accepte le placement de sa fille, jugée trop violente, dans un établissement spécialisé. La destruction du journal envisagée comme « méthode » explique peut-être, par la révolte ou le refus qu'elle symbolise, le regain d'énergie de la part de la mère qui finira par refuser de sacrifier sa fille aux exigences et aux normes dictées par la société.

Ainsi, la destruction conduit vers un détachement serein et va de pair, dans les textes de Marguerite Duras, avec le bonheur. Détruire les vieux préceptes, faire le vide et permettre à l'être de retrouver une certaine innocence qui s'accompagne chez Duras de la redécouverte d'un bonheur joyeux, tel semble être le message véhiculé à travers les récits durassiens. Ces récits finissent par développer une nouvelle définition de la destruction, typiquement durassienne.

²⁴⁰ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 127-128.

²⁴¹ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, op. cit., p. 77.

3 – Une nouvelle définition de la destruction

Il semble évident que la notion de destruction est centrale dans l'œuvre de Marguerite Duras. Celle-ci structure l'ensemble de ses écrits autour de ce terme auquel elle donne une nouvelle connotation. En effet, à l'instar de Maurice Blanchot, nous serions tentés de parler d'une nouvelle définition de la destruction, définition typiquement durassienne. Pour Blanchot, Duras nous livrerait ce terme, détruire, « comme un mot inconnu proposé par un tout autre langage dont il serait la promesse, langage qui n'a peut-être que ce que ce seul mot a à dire ».²⁴² Rattachant la notion durassienne de la destruction à l'idée de promesse, Maurice Blanchot la dévide de la dimension négative que nous lui conférons habituellement, affirmant qu'« il faut aimer pour détruire » et que celui dont la destruction est motivée par le « pur mouvement d'aimer »,²⁴³ ne blesserait pas. Au contraire, il donnerait la possibilité de vivre la plénitude de la vacuité.

En effet, la destruction, telle qu'elle est conçue chez Marguerite Duras, semble associée à la notion de vide et dépourvue de son acception péjorative. Comme le suggère l'interprétation de Blanchot, c'est l'immensité de la vacuité, synonyme de promesse qu'offre le mot d'ordre durassien, « détruire ».

On doit donc aborder les œuvres de Marguerite Duras en oubliant l'idée que la destruction provoque la ruine seulement : détruire, en effet, est conçu dans la perspective de régénérer ce qui existe déjà et qui déçoit, comme elle le fait dire à Steiner dans *Un Homme est venu me voir* : « Ce qu'il faudrait, ce qu'il faudrait vous voyez, c'est que revienne un premier jour, jeter tous ces hommes aux chiens, tout et que recommence l'humanité ».²⁴⁴ C'est dans le sens du renouvellement d'une humanité et d'un monde meilleurs qu'il faut appréhender l'appel à la destruction de Marguerite Duras et qu'on doit lire l'épisode suivant de *Abahn, Sabana, David* :

– Quoi qu'il arrive, dit Sabana, maintenant je resterai avec les juifs.

Silence.

²⁴² « Détruire », extrait de *L'Amitié* de Maurice Blanchot, dans *Marguerite Duras*, par Marguerite Duras, J. Lacan, et al., *op. cit.*, p. 139.

²⁴³ *Ibid.*, p. 142.

²⁴⁴ Marguerite Duras, *Un homme est venu me voir*, dans *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 273.

– Pourquoi ? demande Jeanne.

– Ils aiment tout, dit Sabana.

Silence. Jeanne dit :

– Ils veulent la fin du monde. [...]

– Oui, dit Sabana

– RESTEZ ENSEMBLE, dit Jeanne, NE VOUS QUITTEZ PLUS.²⁴⁵

L'amour est le corollaire, paradoxalement, de la fin du monde. Pour détruire et pour souhaiter un renouveau, il faut aimer. Car la destruction est envisagée pour mettre fin à un univers qui est avare d'amour, qui crée des discriminations et qui n'aime pas « tout ». Si Sabana veut suivre les Juifs, c'est parce qu'ils prônent la destruction et la fin du monde.

Le nihilisme que génère la destruction durassienne et l'aspiration à la perte du monde telle que la conçoit Marguerite Duras ne doivent donc pas être interprétés négativement. À l'inverse, la destruction est souvent liée, chez elle, à la recherche du bonheur. Ce qu'elle écrit à propos de la peinture d'Aki Kuroda vient confirmer tout aussi bien sa propre vision de la destruction : « Aki Kuroda, déclare-t-elle, édifie le territoire de son propre massacre avec le même soin que son bonheur ».²⁴⁶ La destruction ne va pas sans une certaine quête du bonheur ou du moins permet de vivre le bonheur ne serait-ce que le temps de la destruction comme le montre ce passage du *Vice-Consul* où Jean-Marc de H. évoque un épisode précis de son adolescence :

– C'est dans une pension de la Seine-et-Oise que j'ai connu le bonheur gai [...] Le bonheur gai. Je l'ai connu à l'école, le Cours secondaire de Montfort, en Seine-et-Oise [...] Le bonheur gai à Montfort consistait à détruire Montfort [...] Ils étaient nombreux à le vouloir. [...] Le directeur disait : persévérance dans la malfaisance et l'infamie.²⁴⁷

Cet extrait met l'accent à la fois sur le but de la destruction qui est le bonheur et sur la communauté d'une telle entreprise. À la pension de Montfort, « ils étaient nombreux » à souhaiter le bonheur gai de la destruction. Détruire, oui, mais détruire ensemble, dans un même élan quelque soit le résultat car le temps de la destruction possède sa joie propre. Pour des collégiens turbulents, il est probable qu'il s'agissait d'une volonté de démolir le collège qui les retenait prisonniers à coup de punitions. C'est aussi le sourire de Duras qui s'exprime, ici, en évoquant ce « bonheur » des collégiens.

²⁴⁵ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, op. cit., p. 117-118.

²⁴⁶ Marguerite Duras, « "Les ténèbres", d'Aki Kuroda », dans *Outside*, op. cit., p. 261.

²⁴⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 83-84.

La destruction, dans les textes durassiens, correspond à cet instant où le système ancien est anéanti, anéantissement créateur de cette plénitude dont il était question dans « le bonheur gai de la destruction de Montfort » et où l'ordre nouveau non encore établi, laisse le champ libre à toutes les utopies. Les vides, les lacunes et les failles générés par la destruction sont autant d'espaces de liberté d'où peut jaillir une nouvelle force.

Le rôle primordial que confère Marguerite Duras à la destruction et à la faille ainsi ménagée se révèle dans la définition d'elle-même qu'elle propose à Dominique Noguez en ces termes : « Si vous aviez à me définir, je pense que c'est là qu'il faudrait chercher. Dans ce pari, dans le pari que je prends contre moi-même, de défaire ce que j'ai fait. C'est ce que j'appelle avancer. De détruire ce que j'ai fait ». ²⁴⁸ Ainsi, l'art de Marguerite Duras, non seulement l'écrivain, mais aussi la cinéaste puisque ce texte est tiré des entretiens qui accompagnaient la parution de ses films en vidéo, s'énonce à la fois en termes de refus, de remise en question et de liberté, de soulagement, voire même de délivrance. Faut-il, dès lors, s'étonner que cette romancière, qui exige d'elle-même de toujours détruire ce qu'elle est et ce qu'elle crée, de se retrouver face à la vacuité qui succède à la destruction, peuple ses œuvres de personnages qui préconisent la destruction et célèbre elle-même l'acte destructeur ? Par exemple, dans *L'Été 80*, la grève des ouvriers polonais des chantiers de Gdansk qui, pour la première fois, osent récuser le système soviétique et le remettre en cause déclenche en elle une immense joie. Pour Duras, cette grève qu'elle débouche sur une évolution ou non est porteuse de ce mouvement de destruction qui pourrait anéantir l'ordre établi et créer, avec la vacuité ainsi générée, un espace de liberté et de créativité en attendant une nouvelle organisation. C'est ainsi qu'elle précise : « Je ne dis pas que la réussite ou l'échec de la grève de Gdansk m'est indifférent. Je dis que je suis heureuse que cela ait eu lieu ». ²⁴⁹ Ce qui importe, à ses yeux, sont moins les résultats de la destruction que la destruction elle-même. Que la notion de destruction dans l'œuvre durassienne soit chargée d'une signification positive transparaît dans son commentaire sur Gdansk, où la destruction prend la forme d'une grève annonciatrice de la fin de l'oppression de Moscou sur la Pologne, mais aussi la forme d'une histoire d'amour certes mouvementée, mais prometteuse (entre Duras et Yann Andréa).

Pour Marguerite Duras, vivre c'est détruire, détruire pour étouffer les peurs, pour faire le vide des aliénations telles que le travail, mais surtout pour être libre de faire ce

²⁴⁸ Tiré des entretiens qui accompagnaient la parution de ses films en vidéo, cité dans *Le Monde* du 4 mars 1996, p. 32, par Claire Devarrieux.

²⁴⁹ Marguerite Duras, *L'Été 80*, *op. cit.*, p. 52.

que l'on désire. En effet, comme le note Danielle Bajomée, Duras répond à un « besoin d'anéantir » qui « n'indique » toutefois « rien d'autre qu'une interprétation positive de la destruction ».²⁵⁰ Et Bajomée de rappeler la fameuse déclaration oxymorique de Marguerite Duras qui affirmait dans *Outside* : « Je créais la destruction ».²⁵¹ Cet oxymore traduit, de façon éloquente, l'idée durassienne de la destruction : l'écrivain détruit pour se débarrasser du superflu, pour purifier l'être et faire en sorte que ne subsiste de lui que l'essentiel. Il détruit pour mieux reconstruire.

Par conséquent, on pourrait peut-être rattacher Marguerite à la pensée propre à l'époque moderne telle que la définit Hannah Arendt, dans sa *Condition de l'homme moderne* où elle explique : « Dans les conditions modernes ce n'est pas la destruction qui cause la ruine, c'est la conservation ».²⁵² Pour Arendt, la fin d'un état est productrice d'un ou plusieurs autres états. C'est la ruine que célèbre Duras et la régénérescence qui s'en suit lorsqu'elle évoque la peinture de Jeanick Ducot :

L'idéologie de Jeanick Ducot [...] ne tourne pas autour des idées reçues mais elle force dessus, les fait exploser et les remplace. [...] Si Jeanick Ducot détruit, il n'est pas terroriste pour autant [...] car ce qu'il a détruit, il le reconstruit [...] mais d'une façon strictement personnelle [...] Le monde ainsi reconstruit dans un sens inhabituel, nous sommes très joyeux de le voir.²⁵³

C'est donc s'inscrire dans la modernité que d'envisager la destruction comme la condition même de la renaissance, que de faire coïncider destruction et création. Par conséquent, ne pourrait-on pas relever chez Marguerite Duras, comme Georges Bataille l'a relevé chez Sade, une association de la « continuité infinie à la destruction infinie » et un sens de la négation qui « renvoie, par delà la mort à la continuité de l'être »²⁵⁴?

La destruction durassienne est, à notre sens, une expérience initiatique nécessaire dans le processus d'acceptation et de dépassement du tragique. Grâce à la destruction, le personnage durassien accède à une vacuité d'où resurgira une nouvelle vie.

Ainsi, la destruction chez Marguerite Duras permet de passer de l'impression du non-sens de l'existence à la volonté de vivre pleinement la vie. Elle rend possible l'acceptation du tragique de la condition humaine et facile donc son dépassement.

²⁵⁰ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 177-178.

²⁵¹ Marguerite Duras, « Le rêve heureux du crime », dans *Outside*, op. cit., p. 283.

²⁵² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'américain par Georges Fradier, Ed. Calmann-Lévy, Paris, 1961, p. 103.

²⁵³ Marguerite Duras, « Des tableaux pour rire. Exposition de Jeanick Ducot », dans *Outside*, op. cit., p. 96.

²⁵⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 196.

L'analyse des rejets et refus successifs exprimés dans les textes durassiens, notamment le rejet du sentimentalisme, de la psychologie, de la psychanalyse, le refus de l'engagement et du militantisme, a permis de voir à quel point Duras se place dans une logique de l'impassibilité qui la mène vers la destruction. Cette dernière a une portée positive puisqu'elle permet aux personnages durassiens d'accéder à une vacuité prometteuse et puisqu'elle s'accompagne d'une reconstruction. Celle-ci s'accomplira, nous le verrons, à partir du moi, mais, de façon inverse, elle établira un rapport de fusion avec le monde. Un monde revu et rêvé, débarrassé de ses clivages et de ses limites. Cette fusion avec le « Tout du monde »²⁵⁵ placera définitivement les êtres durassiens par-delà le tragique et créera une poétique du « gai désespoir » chez Marguerite Duras.

²⁵⁵ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 134.

CHAPITRE III

Par-delà le tragique : la poétique du « gai désespoir »

Au fil des textes de Marguerite Duras, on observe une évolution considérable des personnages. En effet, confrontés à un tragique existentiel qui les met face aux limites de leur condition humaine et à la fatalité de la mort, les protagonistes durassiens décident, après une lutte acharnée et vouée à l'échec, d'accepter ce tragique. Cette acceptation se fait au prix d'un renoncement à chercher un sens à la vie, d'une perte de l'espoir illusoire et d'une vision de l'existence paradoxale où l'oubli et la mort apparaissent comme les signes de la continuité de la vie et où la destruction et la vacuité se présentent comme le terreau d'un monde nouveau, totalement réinventé.

La poétique que défend Marguerite Duras est incarnée par la dame du *Camion*, qui a su dépasser le tragique de la vie et qui a su renoncer à tout. Cette vieille femme prône, en réalité, la perte du monde, perte qu'elle considère comme la « seule politique »²⁵⁶ envisageable. Pourtant, comme l'explique l'écrivain, ce processus d'abolition « elle le vit gaiement, puisqu'elle le vit, en inventant des solutions personnelles à l'intolérable du monde, par exemple le fait de faire du stop tous les soirs, en inventant sa vie ».²⁵⁷ La conciliation du désir de détruire et de faire le vide avec le sentiment de gaieté et de renouveau qui en découle nous conduit à parler d'une certaine poétique du « gai désespoir »²⁵⁸ chez Marguerite Duras. Cette poétique est le fruit d'une évolution considérable du personnage durassien au terme de laquelle il atteint un état de détachement total, bien au-delà du tragique.

²⁵⁶ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 107.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁵⁸ Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir », dans *Outside*, *op. cit.*, p. 171.

En effet, la vie étant une absurdité, la romancière demande à ses personnage et, au-delà à ses lecteurs, de « sortir du désespoir morne » et d'arriver « au gai désespoir », ²⁵⁹ poétique qu'elle explique ainsi :

La vie est une sorte d'épiphénomène planétaire, d'une absurdité totale, mais qu'il faut quand même vivre. [...] Bon, ce n'est pas parce que Dieu n'existe pas qu'il faut se tuer. Je pense que c'est parce que Dieu n'existe pas qu'il faut s'en foutre et être joyeux. [...] Donc, soyons dans la gaieté, donc dans le gai désespoir, le gai désespoir que Dieu n'existe pas et...qu'en quelque sorte on s'en réjouisse, c'est difficile à admettre, mais je pense que c'est quand même clair.²⁶⁰

Avec une allusion nette au « gai savoir » de Nietzsche, Duras envisage le « gai désespoir » comme une manière d'être au monde entièrement neuve. C'est un état dans lequel l'homme rejette la nécessité de trouver une signification à sa vie et surmonte la peur de ne pas en trouver une. L'écrivain explicite cette poétique et cet idéal porteur de liberté et de joie en déclarant dans *Outside* :

Je préfère un vide, un vrai vide, à cette espèce de ramassis, de poubelles géantes de toute l'idéologie du XX^e siècle. Je préfère une absence d'État, un manque de pouvoir, à ces propositions complètement trichées, mensongères, d'une possibilité d'État démocratique [...] On est tranquille, tout le monde est désespéré, ça devient un état d'homme. Ça devient un passésisme, et le plus dangereux. Il faut sortir de là, je crois. On nous a appris depuis l'enfance que tous nos efforts devaient tendre à trouver un sens à l'existence qu'on mène, à celle qu'on nous propose. Il faut en sortir et que ce soit gai. [...] La charnière c'est la peur inculquée, du manque, du désordre. Il faut la surmonter, [...] quelqu'un qui n'a plus peur, il fait du tort à tous les pouvoirs. Il y a une équivalence totale entre tout, l'individu ne peut s'en sortir que par lui-même, en retrouvant une indifférence fondamentale à l'égard de ce qui se propose, affaires politiques, affaires commerciales.²⁶¹

Selon Duras, lorsque l'homme dépasse le tragique, surmonte ses peurs et accède à la vacuité, le monde n'est plus l'objet de son désir et il peut vivre les événements avec détachement, sur le mode de la plénitude.

La meilleure illustration de cette philosophie de vie réside dans cette évocation des amies d'enfance de l'écrivain. Marguerite Duras voit en elles cette sérénité de l'indifférence et de la vacuité, qui affranchit de toute aliénation et qui permet une pleine jouissance de l'existence comme elle le confie, dans *Les Parleuses*, à Xavière Gauthier :

Il y avait chez les jeunes filles que j'ai connues là-bas – toutes mes amies étaient vietnamiennes – une espèce de joie de vivre, très, très animale. [...] Je me souviens d'une grâce [...] presque collective, [...] circulante de ces jeunes filles qui étaient faites d'une sorte d'état de réceptivité de la nature. Elles parlaient peu, elles s'amusaient entre elles et elles recevaient la pluie, la chaleur, les fruits qu'elles mangeaient, les bains dans les

²⁵⁹ Marguerite Duras, *Outside*, *op. cit.*, p. 171.

²⁶⁰ *Duras filme*, de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, 1981, 49mn.

²⁶¹ Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir », dans *Outside*, *op. cit.*, p. 176.

fleuves. [...] Il n'y avait pas de tristesse, pas de préoccupation pour savoir comment elles allaient vivre, ce qu'elles feraient.²⁶²

On perçoit, ici, l'admiration de la romancière pour ses amies asiatiques car elle décèle, chez elles, une adhésion tacite à l'esthétique du détachement et à la philosophie du vide qui aboutit à une joyeuse approbation de l'existence, de sa gratuité et de son absurdité. Elle constate qu'elles ne tentent pas de trouver un sens à leur vie et qu'elles ne sont pas angoissées par la peur de manquer de quoi que ce soit. Elles lui paraissent simplement libres de cueillir le bonheur que leur offre le jour. Marguerite Duras tente alors d'appliquer cette manière d'être à la fois à ses personnages et à elle-même.

Dans cet ultime chapitre, nous verrons comment Marguerite Duras situe ses personnages et son activité créatrice au-delà du tragique, développant ainsi une poétique du « gai désespoir ». Nous suivrons l'évolution de ses protagonistes, une évolution qui débouche sur la désappropriation totale de soi et la fusion avec le « Tout du monde ».²⁶³ La dépossession des êtres durassiens et leur dilution dans le tout sont à la fois un moyen de dépassement du tragique et une voie d'accès à la plénitude de la vacuité. Nous constaterons que Marguerite Duras subit elle-même cette évolution et marque, dans sa pratique scripturale, une tendance claire à se dépouiller d'elle-même pour surmonter le tragique et pour rejoindre le Tout. Écrire pour Duras, correspondrait à un dépouillement de soi et à une dilution du moi de l'écrivain dans le dehors. Il serait aussi, paradoxalement, un acte démiurgique grâce auquel Marguerite Duras recrée le vécu, fait éclater la réalité déceptive, reflet du néant et du non-sens, et recrée un monde selon son imagination, par-delà le tragique.

²⁶² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 141, 143.

²⁶³ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, *op. cit.*, p. 134.

A – De la désappropriation de soi vers la fusion avec le Tout du monde

L'acceptation du tragique, dans les textes de Marguerite Duras, mène les personnages non seulement vers l'acceptation du non-sens de la vie, vers le refus de la psychologie, de la psychanalyse et de l'engagement, mais aussi vers la désappropriation de soi et vers la fusion avec le Tout de l'indifférencié. En effet, l'évolution du personnage durassien atteint son point culminant dans le renoncement à l'identité. Nous analyserons, d'abord, les différents aspects de ce renoncement. Nous démontrerons, après, par-delà le bonheur qu'il procure, comment il correspond à la conscience de l'unité de l'espèce chez Marguerite Duras. Nous verrons, enfin, si cette connaissance de la vacuité de l'être est un moyen pour dépasser le tragique et rejoindre la totalité des choses.

1 – Le bonheur de la dépersonnalisation

Les êtres durassiens qui acceptent à la fois le tragique et l'absurdité de leur vie accèdent à un état sans cesse célébré dans l'œuvre de Marguerite Duras : la désappropriation totale de soi. Cet état est manifeste à travers le sommeil qui offre une trêve dans la vie grâce à l'oubli qu'il engendre et qui génère un bien-être. Mais, cette félicité qui envahit la personne dans l'oubli de soi ne résulte pas uniquement du sommeil. En effet, dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, par exemple, Duras évoque une certaine forme de bêtise. Elle fait dire à Claire : « La bêtise me gagne, enfin, bonne comme le sommeil. Je n'ai plus envie de lutter contre cette douceur ».²⁶⁴ On comprend, ici, que la douceur de vivre provient de ce que l'héroïne nomme « bêtise » et que le lecteur aurait envie d'appeler folie puisque Claire a tué sa cousine sans raison apparente. Cette bêtise

²⁶⁴ Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, op. cit., p. 26.

est comparée au sommeil car elle soulage de la conscience et de la raison. La félicité découle donc, dans les textes durassiens, de la neutralisation de la raison, qui obligeait à toujours se savoir présent à soi-même. Or, comment mieux neutraliser la raison que par le sommeil, la bêtise, la folie ou encore la rêverie comme on le constate dans *Les Eaux et forêts* ? Dans cette pièce, la femme 2 « rêve », note l'écrivain. Mais de quoi rêve-t-elle ? Du bonheur de disparaître et de l'abolition de son existence, culminant dans ses divagations où elle se prend pour une Tour Eiffel effondrée : « Était-elle donc la Tour Eiffel [...] ? Femme 2, pleine d'espoir : sa vie s'effondre, s'effondre...oui ». ²⁶⁵ Ainsi, à travers cette réplique, on décèle la joie que procure l'anéantissement de soi.

Le but durassien semble atteint lorsque la destruction de la personne est accomplie. D'ailleurs, Marguerite Duras ne cache pas son admiration pour les individus qui font preuve d'un détachement évident par rapport à eux-mêmes, comme le montre cet éloge d'Yves Saint-Laurent : « Ce qu'il y a de plus difficile à dire ici, c'est cette sorte de négligence de lui-même dans laquelle se tient Yves Saint-Laurent. Je dirais qu'il y a des gens comme lui qui sont tentés par la perte de soi, plus encore, par le massacre de cet aspect de soi, que certains appellent la vie ». ²⁶⁶ Ce qui fascine Marguerite Duras, autant chez les personnes qu'elle côtoie que chez ses personnages, c'est leur capacité d'oubli de soi et leur aptitude à se perdre. En effet, elle déclare : « Toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire d'un certain oubli d'elles-mêmes ». ²⁶⁷ Cet oubli de soi pourrait prendre la forme d'un certain abattement, comme pour Anne-Marie Stretter. Mais il demeure, néanmoins, une source de bien-être et de repos. Témoin ce passage du *Vice-Consul* : « Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter [...] Auprès de son amant, parfois elle tombe dans un abattement profond. Certains ont parlé de cela dont on ignore la nature mais qui repose celui qui la voit, repose, on ne sait pas au juste de quoi ». ²⁶⁸ On observe, dans cet extrait, que l'écrivain associe l'abattement au « repos » et ôte au terme « abattement » son sens négatif.

En outre, si le détachement n'est pas inné, il peut être suscité par le mouvement ou plus précisément par la marche. C'est justement le cas dans *L'Amour*, où les personnages, plus évanescents les uns que les autres, disparaissent aux grés de leurs déambulations sur

²⁶⁵ Marguerite Duras, *Les Eaux et forêts*, dans *Théâtre I : op. cit.*, p. 47.

²⁶⁶ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2, op. cit.*, p. 167.

²⁶⁷ Marguerite Duras, *La Vie matérielle, op. cit.*, p. 36.

²⁶⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul, op. cit.*, p. 103.

la plage et dans la ville. Ils sont identifiés comme étant des marcheurs. Ce bonheur de dépersonnalisation dans l'errance est mis en exergue dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

La promenade la captivait complètement, la délivrait de vouloir être ou faire plus encore que jusque-là l'immobilité du songe. Les rues portèrent Lol V. Stein durant ses promenades, je le sais. [...] Je ne crois pas qu'il vint à l'esprit de Lol qu'on évitait de la reconnaître [...] Non, Lol dut s'approprier le mérite de son incognito à S. Thala [...] Elle se croit coulée dans une identité de nature indéfinie qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents et dont la visibilité dépend d'elle. [...] Personne ne l'a abordée pendant ces semaines d'errance bienheureuse.²⁶⁹

La marche apparaît, ici, comme le moyen d'anéantissement d'une intégrité personnelle, dans une errance qualifiée franchement de « bienheureuse ». L'écrivain multiplie d'ailleurs les termes relatifs au champ lexical du soulagement et de la délivrance pour traduire le bonheur que procure l'errance à la jeune femme.

L'errance avait, déjà, le même rôle dans *Les Impudents* puisqu'elle permettait à Jacques de se détacher de lui-même. On apprend en effet qu'il annulait sa « peur de lui-même » en marchant « toute la nuit comme un dément ».²⁷⁰ Ainsi, dans l'œuvre durassienne, la volonté d'abandon de l'adéquation de soi à soi s'effectue au profit d'une quête obstinée de la perte d'identité. Selon Danielle Bajomée, « la personne cherche à se défaire [...], le plus souvent, dans cette forme de mort douce que constitue le sommeil, dans ce désir qui fait se confondre "rien", dormir et mourir ».²⁷¹ Cette recherche de la disparition de la conscience claire dans le dormir et le mourir anime Suzanna Andler. Son amant Michel lui dit : « Je te vois toujours prête à mourir ou à dormir ».²⁷² Dans l'univers durassien, il semble plus rassurant de se sentir dépouillé de sa personne et de son existence que d'être en pleine possession de ses facultés et d'être plus ou moins maître de son sort. Dans *Le Marin de Gibraltar*, Anna en convient lorsqu'elle avoue : « Je n'avais jamais pensé que j'aurais pu avoir un jour ce qu'il est convenu d'appeler une existence et ça m'effrayait un peu ».²⁷³ L'héroïne exprime, ici, le soulagement que procure la perte d'identité et la crainte rien qu'à la perspective d'en avoir une un jour.

Toutefois, il convient de souligner que la perte de soi, pour générer un sentiment de plénitude, doit être vécue comme telle. Marguerite Duras insiste sur cette condition en

²⁶⁹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 39, 42.

²⁷⁰ Marguerite Duras, *Les Impudents*, op. cit., p. 115.

²⁷¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 24.

²⁷² Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 68.

²⁷³ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 247.

s'appuyant sur sa propre expérience. Évoquant son alcoolisme elle déclare : « La seule connaissance qui me restait, c'était celle de ma suppression, mais je ne la ressentais pas. C'est ça le fond de l'horreur ». ²⁷⁴ Ce qui importe le plus, pour apprécier l'état de désappropriation de soi, c'est d'en être l'agent ou du moins le spectateur conscient, comme le personnage de Lol. En effet, celle-ci, ne se contente pas seulement d'assister à la scène du ravissement de son fiancé Michael Richardson par une autre femme, c'est-à-dire à la dépossession qui engendre sa propre éviction, mais elle recrée aussi ce scénario pour revivre à l'infini ce sentiment d'anéantissement de sa personne. Claude Benoît affirme :

L'attitude voyeuriste de Lol V. Stein reproduit toujours le même schéma. [...] Ainsi chaque fois qu'elle se couche dans le champ de seigle pour épier les gestes des amants, elle revit la situation de "dépossession" qu'elle a connue la nuit du bal, en spectatrice distante mais consentante. [...] Par son regard, Lol V. Stein veut sans cesse [...] prolonger la scène primitive. ²⁷⁵

L'accès à la plénitude du vide est tributaire de cette dépersonnalisation consciente de l'être. De sorte que Marguerite Duras préfère s'adonner passionnément à la dépossession, comme elle l'écrit dans *Le Camion* :

[...] Je ne connais personne qui ait moins de vie personnelle que moi. On me dit : tu fais des trucs, tu fais des films, vous faites ceci, vous faites cela. Ça ne remplace jamais la vie personnelle. Mais cette absence, ou plutôt cette relégation de la vie personnelle, c'est aussi une passion. Même quand j'étais embarquée dans des histoires avant [...], ça a rarement remplacé cette autre passion de n'être rien qu'une sorte de disposition totale vers le dehors. ²⁷⁶

Ainsi, la désappropriation du moi n'est pas un objectif en soi, chez Marguerite Duras, mais vise une sorte de mise à disposition de l'être au monde. Mais, est-ce que l'anéantissement de soi, une fois réalisé, permet de rejoindre une réalité plus vaste ?

2 – De la personne à l'unité de l'espèce

On remarque, dans les écrits durassiens, que le sentiment de la perte de son identité propre va de pair avec celui d'être un autre : le personnage de Marguerite Duras s'arrache à lui-même et se glisse dans l'altérité grâce à la dépossession, état que le vieil

²⁷⁴ Yann Andréa, *M. D.*, *op. cit.*, p. 130.

²⁷⁵ Claude Benoît, « Contretexes », dans *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXIII, n° 202, *op. cit.*, p. 84.

²⁷⁶ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 125.

épicier des *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) décrit avec simplicité : « Je me sens comme un autre dans ma peau. [...] Comme si on était à la fois ici et là. Pas seulement là où on est ».²⁷⁷ Dans cette œuvre de jeunesse, Marguerite Duras traduit déjà le sentiment d'être quelqu'un d'autre que soi par l'impression de posséder le don d'ubiquité, d'être « ici et là ». Elle ira plus loin, dans ses textes ultérieurs, en faisant régner la confusion et en maintenant dans l'indétermination à la fois les protagonistes et les événements. Par exemple, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le lecteur est perdu tant qu'il n'aura pas saisi que le couple que forme Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, est devenu pour Lol « le couple mi-réel, mi-idéalisé de la fièvre : Tatiana Karl et Jacques Hold »²⁷⁸ comme le souligne Claire Cérasi. En outre, Duras déforme les identités de certains de ses personnages. Dans *Le Vice-consul*, le personnage éponyme semble condamné à être irrémédiablement « autre ». Cette déformation qui l'atteint empêche de connaître ses traits et sa voix réels. Il pourrait s'agir là d'un déguisement qui masque sa personnalité derrière une apparence empruntée et qui se confirme, selon Jean Pierrot, par « son titre même de vice-consul qui, pris à la lettre, indique qu'il est là en lieu et place de quelqu'un d'autre ».²⁷⁹ De même, on note, dans *Le Navire Night*, que la mère de l'héroïne est dédoublée en mère biologique et en mère adoptive alors que la jeune fille elle-même apparaît tantôt sous les traits d'une brune, tantôt sous les traits d'une blonde. De plus, dans *La Pluie d'été*, les personnages principaux sont nommés par des désignations différentes : ainsi le père « Emilio » se confond avec « Enrico »,²⁸⁰ la mère répond successivement aux noms de « Natacha »,²⁸¹ « Ginetta »,²⁸² « Hanka Lissovskaja »²⁸³ et « Emilia »²⁸⁴ et le fils est tour à tour désigné par l'appellation d'« Ernesto » ou celle de « Vladimir ».²⁸⁵

La désappropriation chez Marguerite Duras renforce la possibilité de se sentir un autre que soi. L'écrivain confirme cette recherche de l'autre dans la perte de soi, lorsqu'elle déclare à Madeleine Chapsal : « Je suis en creux. Entre moi et les autres, où

²⁷⁷ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 195.

²⁷⁸ Claire Cérasi, *Du rythme au sens, une lecture de L'Amour de Marguerite Duras*, op. cit., p. 66.

²⁷⁹ Jean Pierrot, « Histoire d'un fantôme », dans *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXIII, n° 202, op. cit., p. 131.

²⁸⁰ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 98, 44.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 28, 38.

²⁸² *Ibid.*, p. 37.

²⁸³ *Ibid.*, p. 89.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 98.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 93. Voici ce que dit exactement Ernesto à sa mère : « Ernesto : Faut plus penser à Vladimir, laisse tomber Vladimir, Maman ».

est la frontière ? Il n'y a pas de frontière. Au fond c'est le bonheur, le bonheur c'est ça, c'est l'autre qui est en soi ».²⁸⁶ La recherche de la perte d'identité et de la fusion des uns avec les autres, se présenterait, chez Duras, comme un moyen de remédier à la séparation originelle entre les êtres, de dépasser le tragique qui en découle et d'accéder à la plénitude. D'ailleurs, Duras affirme la fin du désespoir et évoque même une certaine joie lorsqu'elle insiste sur son identité avec les autres dans *Écrire* : « Moi, je ressemble à tout le monde. [...] Je suis dans la banalité. Le triomphe de la banalité. Comme cette dame du livre : *Le Camion* ». ²⁸⁷ Avec ce triomphe de la banalité, le pronom de la première personne « je » n'a plus raison d'être. Désormais, seul le « on » est utilisé comme c'est le cas dans *Yes, peut-être* : « Sur "on" elles se désignent toujours, le "je" n'existant plus »²⁸⁸ ou encore lorsque A et B apprennent la conjugaison : « Le "vous" pluriel a disparu. La catastrophe a généralisé l'emploi du "nous" ». ²⁸⁹ On a l'impression, ici, que l'auteur considère qu'il n'est plus nécessaire de présenter chaque protagoniste avec son identité propre et son vécu. Duras elle-même le confirme lorsqu'elle écrit : « Nous connaissons ces gens, c'est du monde, c'est de la matière humaine qui court les rues, se rassemble, se sépare ». ²⁹⁰ Ainsi, le "je" est apparenté à la généralité et à l'impersonnalité de la communauté des hommes comme l'illustre cette précision à propos du vice-consul : « Rien n'est à lui [...], il est fait de pièces ou de morceaux du désespoir de tous ». ²⁹¹ Le vice-consul apparaît, ici, comme un être ouvert et réceptif à l'altérité au point d'absorber le malheur de tous ses semblables, donnant par-là même une portée générale au récit de son histoire personnelle.

Cette dimension générale peut s'élargir au-delà de la durée de la vie d'un être humain et devenir universelle. C'est justement le cas d'Anne-Marie Stretter dont la vie a si peu de consistance personnelle qu'elle se fond facilement dans celle de tous par-delà le temps. Duras déclare à son sujet : « Elle ne dit plus rien, c'est-à-dire elle n'est plus préoccupée à son propos, elle n'a plus vraiment de préoccupation personnelle, de problème, je crois que c'est ça ; elle a mille ans Anne-Marie Stretter, elle a vécu mille

²⁸⁶ Madeleine Chapsal, « Voix », dans *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, décembre 1965, p. 46.

²⁸⁷ Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, Roma, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, op. cit., p. 45.

²⁸⁸ Marguerite Duras, *Yes, peut-être*, dans *Théâtre II*, op. cit., p. 178.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 181.

²⁹⁰ Marguerite Duras, *Théâtre I : Les Eaux et forêts, Le Square, La Musica*, op. cit., page de couverture.

²⁹¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 171-172.

ans ». ²⁹² De sorte qu'on pourrait établir un lien entre l'affranchissement des limites du moi et l'accès à « une mémoire sans appartenance, fluctuante », « indépendante des sujets, autarcique, une mémoire collective et générale qui nous traverserait tous », ²⁹³ selon l'expression de Danielle Bajomée.

En effet, dans *Les Yeux verts*, Marguerite Duras affirme : « Je crois à une mémoire plus générale qui nous traverserait tous, je crois que l'enfant Aurélia Steiner saurait tout du détail de sa naissance, qu'elle pourrait s'emparer tout aussi bien d'une autre atrocité, d'une atrocité quelconque, prise au hasard, survenue aux juifs [...] d'Auschwitz ». ²⁹⁴ Il n'est guère anodin que Duras fasse, ici, le rapport entre l'abandon de soi dans le sentiment d'appartenance à la communauté humaine, à la mémoire collective et atemporelle. Cette sensation de désindividualisation, ce sentiment d'être l'autre, de porter l'altérité en soi, de faire partie intégrante de l'espèce humaine et d'en connaître tous les aspects physiques, historiques et éthiques, est née, à notre sens, du cataclysme de la Seconde Guerre Mondiale.

Duras revient ainsi, dans *La Douleur*, sur « la fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, des fosses communes de Bergen-Belsen » parce que, précise-t-elle, « dans ces fosse nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, se sont ceux d'une famille européenne ». ²⁹⁵ Toutefois, il ne faut pas croire que cette fonction égalitaire place les Européens seulement du côté des victimes, parce qu'ils sont aussi « de la race des nazis », ²⁹⁶ qu'ils le veuillent ou non. Pour elle, « la seule réponse à l'holocauste » serait d'« en faire le crime de tous. Le partager, de même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime d'Auschwitz fait partie de la patrie de tous les hommes, de toutes les races. C'est une connaissance commune à toute l'humanité ». ²⁹⁷ C'est cette conscience particulière de l'unité de l'espèce, issue de l'horreur de la Seconde Guerre Mondiale, qui favorise cette désappropriation typique des personnages de Marguerite Duras. En effet, débarrassés de leur personnalité, les protagonistes peuvent accueillir toutes les identités, les mémoires, les responsabilités et tout ce qui constitue la vie de l'espèce humaine. D'où cette volonté durassienne de ne pas adopter le point de vue omniscient du narrateur qui possède la

²⁹² Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 69.

²⁹³ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 122.

²⁹⁴ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 57.

²⁹⁵ Marguerite Duras, *La Douleur*, op. cit., p. 61.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 62.

vérité sur les êtres et les événements, comme dans *Le Vice-Consul* ou encore dans *Détruire dit-elle* où « il serait difficile de trouver [...] un personnage central dont la perspective domine le récit »²⁹⁸ comme le fait observer Franciska Skutta.

Cette propension du narrateur invisible à adopter indifféremment la focalisation de ses protagonistes, est une marque d'appartenance à la modernité telle que l'envisage Hannah Arendt et qu'Alain Finkielkraut la consigne :

Hannah Arendt définit [...] l'âge moderne par le triomphe du principe de similitude. La modernité c'est "l'égalité de conditions" : non pas la fin de l'inégalité, mais sa perception égalitaire. [...] Les hommes sont différents : cela ne signifie plus que les humanités soient multiples. Les séparations de statut et les disjonctions visibles entre les individus sont négligées au profit de leur qualité de semblable. Plutôt que les particularités concrètes qui divisent les hommes, l'âge moderne ou démocratique insiste sur l'identité intrinsèque qui les unit : la vision de l'homme-un est opposée à l'hétérogénéité des manières et des êtres.²⁹⁹

Ainsi, selon le philosophe, le monde moderne est le lieu de la dépersonnalisation par excellence. Le moi indifférencié se présente comme un vide dans la pensée contemporaine qui engendre cette confusion entre les individus dont Marguerite Duras fait si souvent état.

Dès lors, il n'est pas rare que soi et l'autre se mêlent et se confondent dans l'indétermination la plus complète. Tel est le cas, par exemple, dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* où les personnages ne se distinguent plus les uns des autres car ils sont « très près d'une idée générale de l'homme ».³⁰⁰ On constate que leurs corps interchangeables deviennent des signes vides, sans aucun référent assignable, où se confondent le même et l'autre.

Ainsi, se désapproprier de soi, c'est donc être un autre, sentir l'autre en soi et éprouver cette unité de l'espèce à laquelle nous appartenons. Cependant, la confusion des êtres ne se limite pas, chez Marguerite Duras, à cette dilution de l'être dans une idée générale de l'homme. Elle débouche aussi sur une sorte de face-à-face avec le vide, envisagé comme un lieu vacant et disponible dans lequel on rejoint l'indifférencié.

²⁹⁸ Franciska Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, op. cit., p. 81-82.

²⁹⁹ Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour*, op. cit., p. 156. Ces remarques d'Alain Finkielkraut se fondent sur la lecture d'Hannah Arendt, *Sur l'Antisémitisme*, Ed. Calmann-Lévy, coll. « Diaspora », Paris, 1973, p. 126.

³⁰⁰ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 129.

3 – Se fondre dans « le Tout » : rejoindre l'indifférencié

Marguerite Duras conçoit l'indifférence comme une « force noyante, comme éradication de la césure entre soi et soi, soi et le monde »³⁰¹ selon la formule de Danielle Bajomée. Ainsi, dès *La Vie tranquille* (1944), la fusion de soi avec le monde, même si elle est à peine entamée, est présente : « Je pense que je suis une femme. Que je suis vivante en femme, pas en n'importe quoi en femme seulement. Je n'oserai pas affirmer que jusqu'ici je n'espérais pas être également vivante en d'autres espèces. Courir un jour sur la colline comme la chienne de Clément. Étendre un jour mes branches comme le magnolia ». ³⁰² On décèle, ici, une certaine volonté de se fondre dans le monde et de s'incarner dans un autre être vivant tel qu'une « chienne » ou un « magnolia ».

Cette aspiration de l'être durassien à la fusion avec le tout se confirmera et se renforcera dans les textes ultérieurs de Marguerite Duras. En effet, sa conception du Tout semble suggérer un rapprochement avec le « Tao » dans la philosophie taoïste qui a préparé en Chine la voie au bouddhisme. Le « Tao » est traduit en Occident par le Tout, le Grand, la Mère, L'Être Suprême, l'Infini, l'Universel ou encore l'Éternel. Dans *Les Religions et les philosophies d'Asie*, Miche Mourre nous propose d'aborder ce principe

[...] en niant de lui toute limite, en le célébrant comme Suprême, Infini, Universel, Eternel, etc., mais tous ces termes reviennent à désigner l'Un qui est partout et agit en toutes choses, force première, jaillissement originel et inépuisable, existence des existences, principe à la fois immanent et transcendant en lequel se résorbent les contraires.³⁰³

Il est impossible de certifier que le Tout durassien a été influencé par le « Tao », ni que Marguerite Duras a fait siennes les attitudes bouddhistes que sont l'ouverture au monde et à l'autre ainsi que la dépossession de soi. Mais il est possible de compter au nombre des marques laissées par les dix-sept années passées en Indochine, à vivre au milieu des indigènes et à côtoyer les temples, celle du syncrétisme vietnamien ambiant qui se présente alors comme « un étrange mélange des religions d'Extrême-Orient, d'animisme, de christianisme et de morale laïque dispensée par la politique scolaire de la

³⁰¹ Danielle Bajomée, « La nuit, l'effacement, la nuit », dans *Écrire dit-elle*, Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (eds), *op. cit.*, p. 90-91.

³⁰² Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, *op. cit.*, p. 128.

³⁰³ Michel Mourre, *Les Religions et les philosophies d'Asie*, Ed. de La Table ronde, 1961, 354.

III^{ème} République ». ³⁰⁴ Ou, du moins, la trace laissée dans le langage vietnamienne que la jeune Marguerite Donnadiou possède en véritable bilingue jusqu'au baccalauréat, par un syncrétisme culturel plus orienté vers la globalité que la culture occidentale et qui, à son insu, aurait pu « se déposer comme ça dans une petite [...] Blanche qui passe ». ³⁰⁵

Ainsi, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, la mère du démineur mort a vécu près de la mer parce que « son odeur à elle s'était perdue avec le temps. Elle avait maintenant celle des grèves brûlantes, fleuries de lichens morts ». ³⁰⁶ Dans *L'homme atlantique*, cette assimilation de l'être avec la mer dépassera le stade de l'odeur, comme le signale le narrateur qui s'adresse au personnage : « Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi, qu'un seul objet ». ³⁰⁷ D'ailleurs, le jeu du protagoniste n'atteindra la perfection qu'au prix de la dissolution de son existence personnelle dans l'absorption avec le monde extérieur. Les instructions qu'il recevra sont alors les suivantes : « Vous oublierez que c'est vous. Vous. [...] Il est possible d'y arriver à partir d'autres approches [...] Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin [...] Vous penserez à vous, mais comme à ce mur, à cette mer ». ³⁰⁸ On relève, dans ces ordres auxquels le personnage doit se soumettre, la nécessité de se déposséder de son identité et de se confondre avec tout ce qui l'entoure. L'attention ne porte pas sur la personnalité de l'acteur, mais sur sa perte d'identité et sa capacité à intégrer le tout, à se transformer en mur ou en mer.

Mais, l'écrivain ne transmue pas uniquement les êtres humains en objets. La quête de la fusion avec le tout n'épargne pas non plus les animaux. Par exemple, dans *Un barrage contre le Pacifique*, la narratrice décrit le « cheval » qui n'ayant « pas fait le plus léger mouvement, sur le sol pierreux, sous le soleil [...] avait l'apparence fermée d'une chose ». ³⁰⁹ De sorte que l'on pourrait penser que, dans l'ensemble de l'œuvre durassienne, les frontières semblent disparaître entre les hommes, les animaux et les objets, car tous les trois « pourront acquérir les attitudes des autres ». ³¹⁰

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 293.

³⁰⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 135.

³⁰⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 49.

³⁰⁷ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, *op. cit.*, p. 14.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 20-21.

³¹⁰ Franciska Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 29.

En effet, comme le précise Duras elle-même, ses textes relèvent d'une ontologie de l'indistinction : par-delà les contradictions et la différenciation, c'est l'éloge du fusionnel qui importe ; avec la romancière, « il n'y a plus rien à voir que le tout ». Elle explicite ainsi son parti pris :

Je départage mal la matière, de l'humain [...] Je peux avoir de la peine pour un objet. [...] La façon dont j'aime les animaux, par exemple, le respect que j'ai des animaux, je ne crois pas que j'en ai plus pour l'homme, voyez, pour les êtres humains, je crois que j'ai un égal respect mais aussi pour les arbres. [...] Dans *Le Camion*, il y a un traitement d'égalité ; la terre massacrée ça me fait aussi mal que le prolétariat massacré.³¹¹

La romancière semble réserver le même traitement aux êtres vivants, aux végétaux et à la matière, comme le montre *L'Été 80*, où elle réunit dans un « nous » unificateur, tout Deauville, animés et inanimés, « relégués dans l'été de la pluie » : « Nous avons tous pris l'aspect de la misère, écrit-elle, nous ruisselons comme les murs, les arbres, les cafés, nous ne sommes plus ni laids, ni beaux, ni vieux, ni jeunes ».³¹² Ainsi, on note une assimilation totale des catégories qui débouche sur la fusion des personnages, des objets et des éléments.

La recherche de l'indistinction, dans l'univers durassien, se manifeste à travers l'usage fréquent des pronoms impersonnels. L'indéfini entérine le travail d'osmose qui s'est effectué à travers la modification radicale du niveau de conscience. On passe alors « de la conscience cartésienne, faisant de l'individu un sujet réfléchissant et un spectateur hors des choses », à un niveau de conscience « immédiate et passive où le moi et le non-moi se trouvent confondus ».³¹³ Il semblerait donc que les textes de Duras cherchent à atteindre une perception unificatrice, dans laquelle l'autre devient le même. Ainsi, la fiction durassienne abolit « avec délectation la fragmentation, la dispersion, la césure à l'origine de l'altérité ; elle affiche un désir insistant de voir réalisée l'unité cosmique ».³¹⁴ Par conséquent, on peut dire que les protagonistes durassiens n'auront de cesse de rejoindre le tout. De même, cette symbiose de l'être avec le tout ne paraît jamais aussi achevée que dans l'assimilation et l'identification de l'individu avec l'espace et avec l'universel. Témoin cet extrait de *L'Amour* où la femme dit : « S. Thala, c'est mon nom – Oui, elle [...] explique, montre : – tout, ici, tout c'est S. Thala ».³¹⁵

³¹¹ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », *op. cit.*, p. 133-134.

³¹² Marguerite Duras, *L'Été 80*, *op. cit.*, p. 17.

³¹³ Monique Pinthon, « Une poétique de l'Osmose », dans Duras, *Rencontres de Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 106-107.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

³¹⁵ Marguerite Duras, *L'Amour*, *op. cit.*, p. 62.

Ces diverses considérations sur la dépersonnalisation et la dissolution dans l'anonymat des êtres et des objets, qui mène vers la fusion avec le tout, imposent, à notre sens, le rapprochement avec la vision du vide dans les philosophies orientales. En effet, Denis de Rougemont qui a analysé ces philosophies affirme :

La plupart des doctrines hindoues et l'unanimité des écoles bouddhistes nient la personne ou la survolent, ne connaissent que l'Ego tout transitoire et le Soi tout impersonnel : "Il n'est qu'un Soi pour tous les êtres." L'individualité qui est là, qui tombe sous le sens, doit être exténuée méthodiquement (non transfigurée ou glorifiée) pour atteindre le Soi sans distinction, la Réalité sans visage, qui n'est ni ceci, ni cela, mais qui est l'Immensité, disent les Hindous, et qui est le Vide, disent les Bouddhistes.³¹⁶

Il s'agit là, comme dans les textes durassiens, du passage de Soi au tout indifférencié grâce à la perte de la personnalité. Celle-ci permet, en effet, la redécouverte de l'Universel au-delà de tout particulier ainsi que la désappropriation de soi-même.

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, on relève, comme dans la vision orientale, ce désir de perte de l'être pour plus de disponibilité et d'ouverture. L'être cherche à atteindre ces états ultimes de neutralité et de vacuité qui suscitent une certaine sensation de joie infinie. On reconnaît ces états chez la vieille dame du *Camion* qui apparaît comme un être « libre de toute catégorisation, de toute contrainte, de toute connaissance exacte » et qui a compris que « tout est dans tout. Partout. Tout le temps. En même temps ».³¹⁷

Il semble évident que Marguerite Duras considère l'accès à la vacuité, favorisé grâce à la désappropriation comme la réalisation du bonheur. N'affirme-t-elle pas, dans *C'est tout*, ce bonheur de n'être rien lorsqu'elle confie : « Quelquefois, je suis vide pendant très longtemps. Je suis sans identité. Ça fait peur d'abord. Et puis ça passe par un mouvement de bonheur. Et puis ça s'arrête. Le bonheur, c'est-à-dire morte un peu. Un peu absente du lieu où je parle ».³¹⁸ Il semblerait donc que ce bonheur décrit par la romancière soit cet abandon de l'être dans la vacuité et cette fusion avec le tout, dont parlaient les philosophes de l'Orient, puisqu'elle rajoute encore, toujours dans ce mouvement de bonheur de n'être rien : « Je ne suis presque plus rien. Je ne vois plus rien ».³¹⁹ « Je suis un bout de bois blanc ».³²⁰ Cette confidence de dernière heure, révèle la propension de la romancière à se dépouiller de son moi pour rejoindre le tout. Une

³¹⁶ Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, op. cit., p. 254-255.

³¹⁷ Liesbeth Korthals Altes, « L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort. Lecture de quatre œuvres de Marguerite Duras », dans *Revue des Sciences Humaines*, op. cit., p. 147.

³¹⁸ Marguerite Duras, *C'est tout*, op. cit., p. 8.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

³²⁰ *Ibid.*, p. 39.

tendance qui se manifeste surtout à travers l'acte même d'écrire comme nous le montrerons dans la suite de notre réflexion.

B – Écrire ou comment dépasser le tragique et recréer le vide

Marguerite Duras n'a jamais cessé, tout au long de son œuvre, de méditer sur l'écriture : elle cherchait à la définir, à déterminer de quoi elle procédait et elle s'interrogeait sur le rôle de l'écrivain, sur le sens de l'écrit et sur le pouvoir des mots. L'écrit n'est-il pas un dépassement du tragique et un arrachement à soi qui favorise l'accès à la plénitude de la vacuité? N'est-il pas jaillissement du vide ? N'exige-t-il pas que la personnalité de l'écrivain s'évanouisse au profit de sa production ? C'est à l'ensemble de ces questions que nous répondrons en analysant l'acte d'écrire. Celui-ci se présente comme un mourir à soi qui permet à l'écrivain de dépasser le tragique inhérent à son activité et d'atteindre une vacuité bienheureuse. Nous tâcherons, également, de voir comment Marguerite Duras recourt, paradoxalement, au silence pour traduire cette plénitude du vide et comment elle recrée ce vide grâce à la réécriture.

1 – L'écrit : « un mourir à soi »

Marguerite Duras met l'accent, d'une part sur le « rêve de dépossession », ³²¹ qui anime ses personnages, dépossession qui leur permet d'accéder au bonheur de la vacuité. D'autre part, elle nous informe qu'elle-même, en tant qu'écrivain, tend vers la même désappropriation et aspire à la même plénitude du vide. En effet, elle envisage l'acte d'écrire comme un « dérobement à soi », ³²² comme « un mourir à soi ». ³²³ Écrire, pour elle, s'apparente à un abandon et à une sorte de « demi transe [...] où se produirait une

³²¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 205.

³²² Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op. cit.*, p. 131.

³²³ Cette expression a été employée par Marguerite Duras lors d'un entretien qu'elle a accordé à Sinclair Dumontais en octobre 1999. Cf. le site internet : www.dialogus2.org/DUR/interview1.html.

mutation de la personne à l'impersonnel ». ³²⁴ Écrire c'est aussi être dépossédé de soi, éprouver qu'on n'est plus personne et accepter de disparaître dans le « Tout du monde ». ³²⁵ Cela consiste donc tout d'abord pour l'écrivain à rétrécir le moi obsédant, à se départir du poids que l'écriture endosse, réduisant à chaque fois celui qui écrit.

Cette vision de la dépersonnalisation de l'écrivain et de sa dissolution conduit progressivement à la pensée de la mort, comme le suggère Marguerite Duras :

Il n'y a pas d'écriture qui vous laisse le temps de vivre ou bien il n'y a pas d'écriture du tout. [...] Puisque ce que vous mettez dans le livre, ce que vous écrivez, ce qui sort de vous [...], c'est ça, en définitive, le plus important de tout ce vous êtes. [...] Si vous faites l'économie de ça en faveur de la vie vécue, vous n'écrivez pas. On n'est personne dans la vie vécue. Je me souviens d'années entières, mortes, quand j'ai vu Lol V. Stein, le vice-consul [...], j'étais absente. Cet état privilégié de n'être pas quelqu'un, c'est-à-dire d'être positivement personne, c'est quand on écrit, qu'on l'atteint, ça. ³²⁶

Marguerite Duras considère donc que l'écriture exige un certain renoncement à la vie. Dans cette perspective, l'écrivain est proche de la mort, comme le montre *Le Navire Night*. Écrire, c'est appeler, c'est crier dans le vide, ce gouffre où les appels se rejoignent, sans distinction. Comme l'explique l'écrivain : « La personne qui se dévoile dans le gouffre ne se réclame d'aucune identité. Elle ne se réclame que de ça, d'être pareille. Pareille [...] à tous. À qui ? À quoi ? À ce dont nous ne savons rien. Et c'est n'être personne. "Mort" disait Thomas Mann. Lorsque nous écrivons, lorsque nous appelons, déjà nous sommes pareils ». ³²⁷ Dans cette définition de l'écrivain qui perd sa personnalité et qui est pareil à tous les autres, au point de n'être plus personne et de s'éprouver plus mort que vivant, on dégage une parenté avec la conception de l'écrivain telle que Maurice Blanchot, que Duras aimait et admirait beaucoup, l'analyse dans son *Espace littéraire*. Selon lui, en effet, « l'artiste [...] ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment [...] où il n'est plus lui-même ». ³²⁸ D'après Blanchot, la posture de l'écrivain consiste à s'effacer et à se faire lieu vacant, comme il l'explique plus loin : « L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature", tout caractère, et que cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait

³²⁴ *Ibid.*, p. 132.

³²⁵ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, *op. cit.*, p. 134.

³²⁶ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, *op. cit.*, CD.4, page 1, 1'44''.

³²⁷ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarine*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *op. cit.*, p. 10.

³²⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 57-58

moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle. Exigence qui n'en est pas une, car elle n'exige rien, elle est sans contenu, elle n'oblige pas, elle est seulement l'air qu'il faut respirer, le vide sur lequel l'on se retient ».³²⁹

L'écrivain digne de ce nom, tel que l'envisagent Marguerite Duras et Maurice Blanchot, est appelé à l'effacement. Dans cette perspective, on pourrait peut-être dire que ces deux auteurs appartiennent au mouvement littéraire contemporain, dans lequel « l'œuvre moderne » est justement en quête de ce qui rompt avec l'expérience subjective et volontaire. Elle se présente comme une « expérimentation qui repose sur le dépassement des limites du moi, sur l'exploration de ce qui excède l'intentionnel et le délibéré ». L'art moderne semble « obsédé par l'œil et l'esprit à l'état sauvage ».³³⁰ Ainsi, il apparaît qu'écrire, selon la conception contemporaine, c'est n'être personne, c'est être mort à soi-même et à son propre désir. C'est, également, procéder à une neutralisation de son moi, c'est « naître »³³¹ personne selon la formule de Bernard Alazet.

Or, « naître personne », nécessite chez Marguerite Duras la transgression de ce qu'elle nomme « l'ombre interne ». Celle-ci est en effet cette zone intérieure, cette « masse du vécu » qu'il s'agit de convertir en écrit. Écrire à partir de l'ombre interne consisterait avant tout à projeter l'intériorité, commune à tous, sur la page blanche. Comme le confie Marguerite Duras à Jean Schuster : en ramenant la mémoire à la lumière, on la détache irrémédiablement de soi et on la détruit. L'acte d'écrire est celui de « la mutilation de l'ombre interne. – Je me prive de l'intégrité de l'ombre interne qui, en moi, contrebalance ma vie vécue avec ma vie revécue. Je m'enlève de la masse intérieure, je fais dehors ce que je dois faire dedans ».³³² Ce qui se profile, ici, c'est la porosité entre intériorité et extériorité chez Marguerite Duras.

Écrire est donc un mourir à soi et un arrachement de soi que l'on expose au grand jour et qui laisse l'écrivain abandonné. N'étant plus rien ni personne, l'auteur est alors disponible et réceptif. Duras n'affirme-t-elle pas : « Quand j'écris [...], je suis à l'écoute, je suis une passoire, j'ai la tête trouée »³³³ ? Dans l'émission *Le Bon plaisir*, ne déclare-t-elle pas : « J'écris avec Pascal, Rousseau et ceux qui ont écrit avant l'écriture, ceux qui

³²⁹ *Ibid.*, p. 61.

³³⁰ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 142.

³³¹ Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras, Écrire l'effacement*, op. cit., p. 158.

³³² Jean Schuster, entretien publié dans *Archibras*, n°2, Le terrain vague, octobre 1967, p. 174-175.

³³³ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 98.

ont suivi l'attrait décisif du dédoublement, l'ombre interne, l'ombre portée par les faits à partir de quoi on écrit »³³⁴ ? Dans *Les Lieux* ne confie-t-elle pas à Michelle Porte :

Quand j'écris [...] je ne suis pas plurielle, [mais] les voix, ça me parle de partout, et j'essaye de [...] rendre compte un petit peu de ce débordement, et longtemps j'a cru que c'étaient des voix extérieures, mais maintenant je ne crois pas, je crois que c'est moi, si je n'écrivais pas, moi si je comprenais mieux [...], c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous, toutes, mais elle est égorgée.³³⁵

L'écrivain, aux yeux de Marguerite Duras, est dans un état de disponibilité et d'écoute extrême de l'extérieur. Il est dans un état de déconcentration et dans une écriture de choses qui lui viennent d'ailleurs, constituant ce filtre que représente l'ombre interne. Ensuite, celle-ci rend ces choses de nouveau à l'extérieur à travers l'écriture. Écrire, c'est donc établir une certaine circulation entre l'intériorité et l'extériorité, dans l'abandon de son identité propre. Il s'agit donc d'un véritable travail de captage du dehors, enfoui dans "l'ombre interne" puisque Duras affirme créer dans la dépossession. De sorte que « la passivité de l'écrivain, sa porosité, rejoignent celle du Fou, celle aussi des personnages féminins telles Lol, Anne-Marie Stretter, Aurélia Steiner ».³³⁶

L'auteur se fait alors l'intermédiaire par lequel le livre passe pour exister. Il ne se sent pas l'agent de la production. Il semble remplacé par son propre personnage. En effet, on constate une sorte de glissement de la personne de l'écrivain au livre : l'écrivain cède la place à l'écrit et s'efface en faveur de la substance à exprimer, comme s'il n'avait pas de fonction active à jouer dans la production de l'œuvre. En vérité, Marguerite Duras s'est livrée à ce labeur de l'écriture pour satisfaire à une quête-renoncement :

J'écris, dit-elle, pour me déplacer de moi au livre. Pour m'alléger de mon importance. Que le livre en prenne à ma place. Pour me massacrer, me gâcher, m'abîmer dans la parturition du livre. Me vulgariser, me coucher dans la rue. Ça réussit, à mesure que j'écris, j'existe moins. La libre disposition du moi, je l'éprouve dans deux cas : à l'idée du suicide et à l'idée d'écrire. Le remplacement physique du moi par le livre ou par la mort.³³⁷

Pour Duras, l'acte d'écrire est un don de sa personne et une célébration du vide, puisque écrire et mourir se valent. Par-dessus toute fonction, acte ou responsabilité, l'écrivain cherche à atteindre la vacuité. Il cède sa place à ses protagonistes et à son œuvre. En effet,

³³⁴ Jean-Marc Turine, *op. cit.*, Émission radiophonique par Marianne Alphant "Le bon plaisir de Marguerite Duras". France culture, 20 septembre 1984.

³³⁵ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 102-103.

³³⁶ Monique Pinthon, « Une poétique de l'Osmose », dans *Duras, Rencontres de Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 114.

³³⁷ Entretien avec Jean Schuster, dans Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire, op. cit.*, p. 178.

Duras précise : « Quand je dis que je n'existe pas, c'est à force de ne pas exister moi, que cela existe tant [...], ces gens-là ». ³³⁸

Ainsi, on note que, dans cet arrachement à soi et dans cette perte de l'identité auxquels se soumet l'écrivain pour rendre possible l'avènement de l'œuvre, il y a une dissolution de son être dans la vacuité. Selon Danielle Bajomée, l'écriture durassienne débouche sur un vide dans lequel une certaine plénitude est atteinte : « Duras tend [...] à ouvrir un espace au-delà des mots, entre présence et absence. Et si le vide est autour de tout, sans fond, sans fin, le dénuement extrême peut coïncider, jusqu'à se confondre, avec un sentiment de complétude en regard duquel tout langage se révèle insuffisant ». ³³⁹ La difficulté que confronte un écrivain tel que Marguerite Duras, vouée à la célébration de la vacuité qu'elle assimile à une possibilité de dépassement et à un moyen d'atteindre la plénitude, résiderait dans la manière d'exprimer le vide, les mots étant souvent impuissants dans une telle situation. Est-ce qu'écrire consisterait, chez Duras, à « revenir au rien, au tout » c'est-à-dire à « l'irrémissible silence du monde » ³⁴⁰ ? Est-ce que la recherche du dépassement du tragique et la volonté d'accéder à la vacuité, dans l'œuvre durassienne, ne trouveraient pas leur solution dans le silence ?

2 - Le silence comme expression de la plénitude du vide

Le silence occupe dans les écrits de Marguerite Duras une place de choix. Il est souvent privilégié au mensonge des mots, comme le note Alain Vircondelet : « Contre le mensonge des mots, il s'agit de riposter. C'est-à-dire ne plus exprimer, dissoudre sourdement et lentement le sens des mots, leur céder l'initiative. Refuser le langage bavard, élocutoire ». ³⁴¹ En effet, Marguerite Duras ne croit pas naïvement que le langage est un moyen d'expression infaillible et susceptible de rendre compte de la réalité physique ou psychique. C'est la raison pour laquelle, l'écrivain invalide le langage habituel et les mots mensongers. Témoin *La Pluie d'été* où « le père se mettait à parler italien, mais alors un italien que les enfants ne reconnaissaient pas, ultra-rapide, défiguré,

³³⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 55.

³³⁹ Danielle Bajomée, « Le désir d'éternité », dans *Duras, Rencontres de Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Alain Vircondelet, op. cit., p. 269.

³⁴⁰ Danielle Bajomée, « Le désir d'éternité », dans *Duras, Rencontres de Cerisy-la-Salle*, textes réunis par Alain Vircondelet, op. cit., p. 269.

³⁴¹ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, op. cit., p. 121.

qui était très laid, très sale, très mal élevé et qui sortait de lui comme si [...] il se vidait ». ³⁴² Cet exemple porte à croire que Marguerite Duras tente de se débarrasser du langage fallacieux afin d'arriver au silence, comme le poète. En effet, « la parole confiée à la recherche du poète » est, selon Maurice Blanchot, « un langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence ». ³⁴³ Il semblerait donc que le silence soit le seul moyen d'exprimer la vérité. Il n'est guère étonnant alors que l'écrivain procède à une véritable mise à mort du langage, incitant ses lecteurs à se méfier de lui et poursuivant une parole équivalente du rien qui retourne au silence.

En effet, dans *La Pluie d'été*, Marguerite Duras exprime le silence et se fait l'agent de l'anti-langage en écrivant : « Silence. Vide général » ³⁴⁴ ou encore « Ils se taisent tous les trois. Vide général ». ³⁴⁵ Ce que l'écrivain tente de traduire dans ses textes ne se raconte pas. Les mots pour l'exprimer ne sont plus exprimables et il semblerait que l'objectif de l'auteur est atteint lorsqu'il affirme le silence ou qu'il réussit à rendre sensible l'existence du vide en signalant qu'il fait taire ses protagonistes, comme dans *La Pluie d'été*. Marguerite Duras traduit également ce contact avec le vide qu'elle cherche à montrer, sans passer par le mensonge des mots, grâce notamment à l'usage fréquent du terme « impossible ». Ainsi, on remarque que, lorsque ce mot surgit au détour d'une phrase, le silence n'est guère loin. Par exemple, dans *Le Vice-Consul* lorsque Charles Rosset discute avec Jean-Marc de H pour essayer de cerner sa personnalité, trouver une motivation au crime inexplicable qu'il a commis et pour tenter de rendre compte de la douleur de l'Inde, rien n'est exprimé et le silence continue à régner : « On dit sur votre dossier [...] que vous êtes quelqu'un d'impossible, dit Charles Rosset [...]. Vous savez, moi à vrai dire, je ne sais rien de précis [...], c'est bête, ça ne veut rien dire le mot impossible [...] Debout, il se tait. De même sur l'Inde. Sur l'Inde, comme sur lui, pas un mot n'est dit ». ³⁴⁶ Le langage semble incapable de traduire la douleur absolue du vice-consul et l'invivable de l'Inde. L'équivalence, dans ce passage, entre la souffrance du vice-consul et celle de l'Inde est encore une fois confirmée. De même, dans *India Song*,

³⁴² Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 69.

³⁴³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 38-39.

³⁴⁴ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 66.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

³⁴⁶ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 104, 107.

c'est aussi le silence qui prédomine à travers les paroles d'Anne-Marie Stretter : « Vous savez, presque rien...n'est possible aux Indes...c'est ce que l'on peut dire ». ³⁴⁷ L'adverbe de négation et la récurrence des points de suspension renforcent, ici, l'impossibilité de vivre et de supporter l'insupportable de la misère humaine aux Indes. Duras emploie encore une fois le terme « impossible », dans *L'Amante anglaise*, pour exprimer le silence, puisque la meurtrière refuse d'expliquer son crime et s'en tient au constat suivant : « Ce que j'ai fait, c'est impossible, je le sais ». ³⁴⁸ Par ailleurs, il n'est pas rare que les êtres durassiens reconnaissent l'ampleur du silence en refusant de nommer ce qui leur semble innommable. L'exemple suivant de *La Pluie d'été*, relatif à la mère, en témoigne :

Qu'elle aille vers quelque chose, la mère, cela tout le monde le savait. C'était ça l'œuvre, cet avenir en marche à la fois visible, imprévisible et de nature inconnue. Rien n'en limitait l'étendue parce que pour eux ce n'était pas nommé ce qu'elle faisait la mère, c'était trop personnel. Pas de mot pour ça, c'était trop tôt. Rien n'en contenait le sens entier et contradictoire, même pas le mot qui l'aurait dit. ³⁴⁹

Ici, seul le silence est à la hauteur de cette œuvre de la mère, trop inconnue, mystérieuse, imprévisible et immense pour être contenue dans les mots. Elle appartient à un ordre de réalité tellement inaccessible, d'une ampleur telle, qu'il n'y a pas moyen d'en rendre compte.

Ces différentes considérations laissent croire que c'est par le biais du silence et du non-dit que Marguerite Duras arrive, paradoxalement, à s'exprimer. Avec elle, « le silence est devenu langage » ³⁵⁰ selon l'expression de Jean Schuster. En effet, dire que l'on ne dit rien n'est pas du tout la même chose que ne rien dire, dans la mesure où c'est l'indicible qui est traduit de cette manière. Marguerite Duras évoque ce silence expressif à plusieurs reprises, notamment à propos de Robert Antelme, son premier mari : « Je ne sais pas comment nommer ça : une grâce peut-être. Il ne parlait pas et il parlait. Il ne conseillait pas et rien ne pouvait se faire sans son avis ; il était l'intelligence même et il avait horreur du parler intelligent ». ³⁵¹ Dans *La Douleur*, le silence éloquent de ce même personnage, apparu sous le pseudonyme de Robert L., est une fois de plus mentionné : « Lui, on ne l'entend toujours pas. C'est dans ce silence-là que la guerre est encore

³⁴⁷ Marguerite Duras, *India Song*, texte-théâtre-film, *op. cit.*, p. 81.

³⁴⁸ Marguerite Duras, *L'amante anglaise* (roman), *op. cit.*, p. 137.

³⁴⁹ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p. 48-49.

³⁵⁰ Jean Schuster, entretien du 15 décembre 1966, publié dans *Archibras*, n°2, octobre 1967, *op. cit.*, p. 133.

³⁵¹ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, *op. cit.*, CD.1, plage 1,5'50''.

présente, qu'elle sourd à travers le sable, le vent ».³⁵² En effet, aucun mot ne saurait dire les horreurs vécues par Robert L. au camp de concentration, aucun langage n'est capable de décrire l'indescriptible. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, ce sont « les voix [...] partout pareillement légères et vides qui disent l'exceptionnelle beauté du soir d'été ».³⁵³ Véhiculer le message à travers des voix vides, qui ne sont autres que les messagères du non-dit, signifie là encore donner la parole au silence. Duras elle-même éclaire son lecteur sur le rôle fondamental qu'elle a accordé au non-dit, Au sujet du jeune gardien amoureux de l'héroïne, dans *Emily L.*, elle déclare : « C'est elle qu'il aime, comme un poème qu'elle aurait écrit et il la laisse faire et tout ça n'est pas dit, y a rien qui est dit presque rien ».³⁵⁴ Ces propos semblent révéler la part essentielle attribuée au silence dans ce texte.

La plupart des critiques qui ont étudié l'œuvre durassienne reconnaissent que le langage de Marguerite Duras passe par le silence et le non-dit pour s'exprimer. Ils décèlent chez elle une volonté de « capturer les creux de notre histoire, les porter à la lumière et réussir la gageure d'écrire [...] avec des silences ».³⁵⁵ En effet, les écrits durassiens puisent leur force et leur intensité dans le silence sur lequel ils reposent. Ses personnages ne disent pas tout, créant ainsi un arrière-plan de la parole. En s'appuyant sur le théâtre durassien, Arnaud Rykner affirme que tout l'art de l'acteur qui joue une pièce de Marguerite Duras réside alors dans sa manière de rendre ce silence dans lequel l'indicible occupe une place majeure et dans sa capacité à laisser l'œuvre ouverte à des interprétations diverses et variées. Pour lui, « l'acteur [...] n'est pas un narrateur, encore moins un porte parole. S'il porte quelque chose c'est le silence de ce qui n'est pas écrit, le silence qui est au-delà du sens et du logos. [...] de telles œuvres nous aident à nous délivrer de la tyrannie du sens où l'on enferme trop facilement la parole dramatique ».³⁵⁶ Duras parvient, paradoxalement à créer un langage du silence fait de blancs et de manques où l'imagination s'engouffre, comme happée par la force du vide. Le langage semble se multiplier à l'infini et ce qui est dit s'accompagne souvent du non-dit, signe de la dimension poétique de l'œuvre durassienne.

Ainsi, on pourrait faire le rapprochement avec la poésie du Vide, telle que la définit François Trotet. Il est possible, semble-t-il, de retrouver dans les textes de

³⁵² Marguerite Duras, *La Douleur*, op. cit., p. 83.

³⁵³ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 10.

³⁵⁴ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, op. cit., CD.4, page 11, 2'44''.

³⁵⁵ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, op. cit., p. 129.

³⁵⁶ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute ~Pinget~ Duras*, op. cit., p. 204.

Marguerite Duras des traces de cette poésie du Vide perçue comme « poésie de l'indigence et du silence. Peu de mots la servent, et qui sont tous liés par le silence serein, silence plus expressif encore que les mots eux-mêmes ».³⁵⁷ Le vide que Marguerite Duras cherche à montrer ne peut s'exprimer qu'à travers le silence, ce que François Trotet confirme lorsqu'il écrit :

Cette écriture sereine qui ouvre la poésie de la Vacuité s'organise autour de ce que l'on pourrait appeler "la colonne absente du langage", c'est-à-dire du silence dense de la Vacuité. [...] Cet accès au silence est le trait essentiel de la poésie du Vide : les silences, intervalles entre les mots, deviennent inévitablement plus expressifs et plus parlants que les mots eux-mêmes.³⁵⁸

Or, ce constat de la suprématie du silence par rapport aux mots, on l'a déjà montré à propos de l'œuvre durassienne pour oser suggérer qu'il relève de la poésie du vide. On pourrait donc penser qu'à l'extrême, cette poésie serait « l'écriture absente d'elle-même, désubstantialisée ».³⁵⁹ En réalité, Marguerite Duras pense que la plénitude absolue et la sérénité infinie résideraient dans le silence. Dans cette perspective, son idéal se réaliserait dans la poésie du vide, poussée à cet extrême de l'absence de mots, des sons et des sens.

En effet, Marguerite Duras pense que parler traduit un manque, alors que le vide traduit la plénitude comme elle le confie à Jérôme Beaujour : « C'est par le manque qu'on dit les choses, le manque à vivre, le manque à voir. Le manque à vivre, le manque de désir, le manque de l'amour, de la chaleur ne comporte en soi aucun manque à être et donc ne peut pas se dire ».³⁶⁰ Le temps du silence correspond, ici, au temps de la béatitude, ce que les textes durassiens ne cessent de confirmer. C'est ainsi que Marguerite Duras exprime, dans *La Vie matérielle*, le bonheur qu'elle éprouve à faire la cuisine dans le silence de la maison. Selon elle, « rentrer dans ce silence c'était comme rentrer dans la mer. C'était à la fois un bonheur et un état très précis d'abandon à une pensée en devenir, c'était une façon de penser et de non-penser peut-être [...] et déjà, d'écrire ».³⁶¹ D'après cette déclaration, l'état idéal de l'écriture s'assimile donc au silence où la pensée est en devenir, fluide, dans l'indistinction et entre le penser et le non-penser. Pour Marguerite Duras, l'individu qui n'a pas saisi que la plénitude et la sérénité découlent du silence, demeurera jusqu'à la fin de sa vie un « imbécile

³⁵⁷ François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, op. cit., p. 265-266.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 268.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 268.

³⁶⁰ *Duras filme*, de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, 1981, 49mn.

³⁶¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 54.

théorique ». ³⁶² C'est dans cet ordre d'idée qu'elle recommande à l'homme de respecter le silence : « Il faut que l'homme apprenne à se taire. Ça doit être là quelque chose de très douloureux pour lui. Faire taire en lui la voix théorique, la pratique de l'interprétation théorique. Il faut qu'il se soigne ». ³⁶³ En effet, déplore l'écrivain, il a brisé le silence au sujet de mai 68, alors qu'il fallait respecter l'intégrité et la nouveauté de l'événement et garder le silence : « Il a fait le flic théorique, ajoute-t-elle, et ce brouhaha silencieux, énorme, qui s'élevait de la foule – le silence c'est justement la somme des voix de tous, équivalent à la somme de nos respirations ensemble – il a fallu que l'homme casse tout et arrête le cours du silence ». ³⁶⁴ La critique est virulente, ici, et révèle l'importance que Duras accorde au silence et à la plénitude qui en découle.

Marguerite Duras cherche constamment à atteindre le silence essentiel, expression de la plénitude retrouvée. C'est la raison pour laquelle elle admire les toiles d'Aki Kuroda. Pour elle, ce dernier traduit le silence grâce à son activité picturale : « Le silence est ainsi fait par Kuroda sur l'intelligence de la peinture même. Il dit qu'il y a là à comprendre mais sans jamais savoir quoi, qu'il là à dire mais sans savoir comment [...] Kuroda est en avance sur le silence. Il n'éclaire pas ce qui ne peut pas être éclairé, ce qui ne prend pas la lumière, ce qui ne peut pas la retenir ». ³⁶⁵ Dès que le silence s'affiche dans les textes durassiens, il règne comme un air d'euphorie et de quiétude. C'est précisément le cas lorsque le narrateur présente le marin de Gibraltar comme « quelqu'un qui n'a rien à dire à personne. [...] Son silence était extraordinaire [...] Il n'avait aucun avis sur les choses » ³⁶⁶ et c'est la raison pour laquelle il évoluait dans un univers bienheureux, puisqu'il « s'amusait de tout. Il dormait comme un enfant » et que « personne sur le bateau n'a jamais osé le juger » ³⁶⁷ L'auteur rend compte, ici, du silence du marin dans lequel se lit cette félicité infinie.

Cependant, comme le souligne Danielle Bajomée, « cette œuvre obsédée par le silence est évidemment intarissable, définissable par la reprise perpétuelle [...]. Elle s'installe dans le paradoxe du "rêve de ne pas parler" ». ³⁶⁸ En effet, c'est dans l'abondance des écrits qu'on perçoit, paradoxalement, cette approche du silence, d'un

³⁶² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 48.

³⁶³ *Ibid.*, p. 48.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁶⁵ Marguerite Duras, « "Les ténèbres", d'Aki Kuroda », dans *Outside*, op. cit., p. 261.

³⁶⁶ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, op. cit., p. 167-168.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 167-168.

³⁶⁸ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 65-66.

monde déverbalisé, seul susceptible de révéler la vérité de l'être, « monde d'après et non d'avant la parole où s'installe le vide conquis sur un excès ». ³⁶⁹ Essayons donc de voir maintenant comment, à travers cet excès d'écriture et cette réécriture constante, Marguerite parvient à rendre compte de la plénitude du vide qui est le silence.

3 – Réécrire ou comment construire la destruction

Tout lecteur familier de l'œuvre de Marguerite Duras sait que ses textes ne se lisent pas indépendamment les uns des autres : ils se font plutôt écho et s'appellent indéfiniment les uns et les autres. Celui qui n'aura lu qu'un seul livre de l'écrivain ne saurait prétendre connaître l'univers, le style et l'écriture durassiens. Cette dernière est tout en enchevêtrements et en rappels. Elle n'est jamais achevée ni définitive. Par exemple, si l'on considère une œuvre comme *Le Camion* en tant que telle, il est impératif d'avoir présent à l'esprit ce commentaire de Marguerite Duras : « C'est un texte approximatif et interchangeable pour la plus grande part ». ³⁷⁰ On peut dire, à partir de ces propos, que l'écrivain suggère de lire *Le Camion* selon différents points de vue et de lui attribuer plusieurs interprétations. De même, dans *Le Shaga*, la première fin qui est proposée n'est en réalité qu'un retour à la situation initiale qui ouvre la pièce, reprenant les premiers échanges : « Première fin : la pièce recommence », ³⁷¹ comme si le dénouement se dérobaient et que la lecture reprenait jusqu'à l'infini.

En effet, on remarque que Marguerite Duras cède souvent à cette tentation de toujours recommencer une œuvre, puisque après *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (1959), il y aura *L'Amante anglaise*, d'abord sous forme de roman (1967), puis de pièce de théâtre (1968). Duras avait déjà ouvert son œuvre romanesque au théâtre avec *Le Square*, publié d'abord en tant que roman (1955) puis, en tant qu'œuvre théâtrale (1965). Elle déploie ainsi l'infini de l'écriture dans l'éclatement des genres qu'on a déjà abordé.

Pour bien comprendre la démarche de Marguerite Duras, rappelons à cet égard qu'écrire, pour elle, consiste tout simplement à « écrire sur du déjà écrit », selon l'expression de Bernard Alazet. Ce dernier voit dans cette tendance à la réécriture le « démantèlement du récit en son architecture [...], comme si l'inauguration d'un écrit

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

³⁷⁰ Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir », dans *Outside*, *op. cit.*, p. 172.

³⁷¹ Marguerite Duras, *Le Shaga*, dans *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 239.

renvoyait à un double spectral qui le déterminait en un même matériau, modèle qui offre au texte un miroir de lui-même et surtout le support de son avènement ».³⁷²

La difficulté et la complexité des écrits durassiens résideraient donc dans les enchevêtrements d'un texte avec un autre, c'est-à-dire dans l'intertextualité. L'écrivain signale par exemple, à propos de Lol V. Stein, qu'« à chaque livre elle revient ; elle est revenue dans *Détruire dit-elle*, elle revient dans *Abahn, Sabana, David*, elle revient dans *L'Amour*, dans *L'Amour* elle est là ».³⁷³ Sans ces précisions de l'auteur, les lecteurs auraient fait moins facilement le rapport entre les différentes figures féminines effacées des textes respectivement cités et le personnage évanescent de Lol V. Stein.

L'enchâssement d'une œuvre dans une autre est, généralement, plus flagrant. À titre d'exemple, Marguerite Duras transforme la nouvelle *Des Journées entières dans les arbres* (1954) en une variation théâtrale du même titre (1968) pour en réaliser un film (1976). En outre, *Abahn, Sabana, David* (1970) donnera lieu au film *Jaune le Soleil* (1971), tandis que ce que nous avons déjà nommé le « cycle *India Song* », mêle à la fois *Le Vice-consul* (1965) et *India Song* (texte-théâtre-film 1973) devenu un film du même nom (1975). Ce film, l'artiste le détruit ensuite en réalisant *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). À ce cycle vient s'ajouter le texte de *La Femme du Gange* (1973) qui donnera lieu la même année à un film (du même nom 1973). Ce dernier renferme lui-même le récit de *L'Amour*, le roman (1971), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), ainsi que *Le Vice-Consul* (1965). Ces diverses réécritures à partir d'une matrice, qu'elle soit textuelle, sonore ou filmique, et leurs interférences, confirmeraient avant tout, chez Duras, une volonté de remise en question de son œuvre. Celle-ci semble soumise à une impossible clôture du sens.

Tout concourt à donner l'impression que Marguerite Duras essaye de dépasser le tragique qui découle de cet achèvement impossible de l'œuvre et d'atteindre la plénitude du silence qui régnera après la fin d'un texte. Elle écrit et réécrit, elle fait et défait, comme si sa création la laissait toujours insatisfaite et qu'elle ne goûtait jamais le repos du silence qui suivrait une œuvre enfin achevée et parfaite. En effet, Frédérique Lebelley affirme :

³⁷² Bernard Alazet, « Les traces noires de la douleur », dans *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXIII, n° 202, *op. cit.*, p. 47.

³⁷³ Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, *op. cit.*, CD.2, page 8.

Chaque film de Marguerite Duras naît désormais de la destruction du précédent. Détruire, toujours détruire ce qu'elle fait, ainsi peut-on la définir, "cette incongruité énorme, c'est là que je suis reconnaît-elle, j'y passe ma vie. Mais si tu passes ta vie à t'imiter, alors tu ne fais rien, sans au préalable, enlever ce qui a été fait, sans nier. Ce n'est pas revenir dessus, c'est bâtir dessus ". Et elle met tout son art à construire la destruction avec soin.³⁷⁴

Marguerite Duras assure, dans *Les Yeux verts*, qu'elle n'envisage la création qu'à partir de la destruction de ce qu'elle vient de créer pour tenter d'atteindre l'œuvre idéale qui ferait taire toutes les autres :

Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. J'en suis à envisager une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes [...]. Déjà avec l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver*, je ne suis pas très loin de l'image idéale, celle qui sera suffisamment neutre [...] pour éviter la peine d'en faire une nouvelle [...] Avec le film noir j'en serais à l'image idéale, à celle du meurtre avoué du cinéma.³⁷⁵

La déclaration de Duras semble suggérer que, si l'écriture trouvait sa plénitude dans le silence, le cinéma trouverait sa perfection dans l'image noire. Marguerite Duras vise la disparition totale des mots et des images. Mais étant donné que cet objectif demeure inaccessible, sa production ininterrompue jusqu'à la veille de sa mort tend à le prouver, elle l'atteint différemment, à travers la destruction : elle en fait « un acquis créateur », car la destruction entraîne provisoirement le silence et le vide avant la création d'une œuvre nouvelle.

Détruire, chez Marguerite Duras, revient à « ruiner et, dans le même temps épouser le possible évidemment du monde », comme le souligne Danielle Bajomée, qui ajoute encore : « Un film biffe un autre film, le roman un roman antérieur, palimpsestes qui provoquent une infinie relance ».³⁷⁶ Duras conçoit le rapport à l'écriture en termes d'évidement, d'abstention et de vacuité, comme le laisse supposer cet éloge de Georges Bataille, à qui elle envie l'extinction du sens, du langage : « On peut dire de Georges Bataille qu'il n'écrit pas du tout puisqu'il écrit contre le langage. Il invente comment on peut ne pas écrire tout en écrivant. Il nous désapprend la littérature ».³⁷⁷ D'après Marguerite Duras, ce désapprentissage c'est la littérature même. Ainsi, comme le prouve cet échange entre l'écrivain et Xavière Gauthier, une œuvre qui réussit à ménager un espace vide et une vacuité de sens, il faut à tout prix la maintenir et la préserver dans cette vacuité, de peur d'altérer sa perfection. Évoquant *La Femme du Gange*, la

³⁷⁴ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op. cit., p. 264.

³⁷⁵ Marguerite Duras, « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, 1980 et 1987, op. cit., p. 93.

³⁷⁶ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, op. cit., p. 175-176.

³⁷⁷ Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille », dans *Outside*, op. cit., p. 34.

romancière affirme : « Je ne voudrais surtout pas qu'on remplisse [...], qu'on dise des choses autour pour...remplir ce film, tu vois, avec toutes les issues qu'il y a, tous les creux qu'il y a ». ³⁷⁸ Xavière Gauthier acquiesce en déclarant : « *La Femme du Gange* c'est le vide. Le vide désarticulé, articulé ». ³⁷⁹ Et Duras d'approuver : « Au départ, il y a une dislocation du tout, [...] de trois livres [...]. Toujours ça se défait comme [...] ça peut ». ³⁸⁰ Ainsi, la littérature, telle que l'envisage Marguerite Duras, doit renfermer et créer une structure de creux.

On relève justement cette forme creuse dans le processus de réécriture auquel l'écrivain s'est livré toute sa vie durant. En effet, on note que Marguerite Duras tourne dans son écriture autour de thèmes, de personnages et de noyaux fictionnels qu'elle remanie sans cesse, comme s'il s'agissait non pas d'une donnée exprimable mais d'une sorte de vide et « de manque jamais comblé : écriture en spirale autour d'un vide », ³⁸¹ révélateur de la vision durassienne d'une œuvre illimitée. Il est évident qu'avec Duras on entame « la traversée d'un matériau qui ne devient récit qu'à approcher confusément ce qui fait lacune, se gomme ou s'immobilise, pour se livrer enfin à la vacance de ses oscillations » ³⁸² selon la formule de Bernard Alazet.

L'œuvre durassienne, dans le retour éternel des mêmes histoires et des mêmes thèmes, paraît se retourner sur elle-même, dans une lecture constamment différée, rendant les textes toujours plus indéchiffrables. Cet enchâssement des textes durassiens, où l'on nous raconte toujours la même histoire, ne voudrait-il pas dire qu'on ne l'a jamais vraiment racontée et que nous ne l'avons jamais complètement saisie, que le récit fuit tant à son écrivain qu'au lecteur ? Chez Duras, la signification se dérobe sans cesse, comme le note Carol J. Murphy: « La conclusion ou la reconstruction est suspendue, chez Duras, par la répétition, la relecture et la réécriture ». ³⁸³

Cette conception de la littérature où l'écrivain brode et rebrode autour d'un texte, dans un geste d'écriture jamais achevée nous mène à faire le rapprochement avec la théorie élaborée par Maurice Blanchot. En effet, pour ce dernier écrire c'est : « l'interminable, l'incessant. L'écrivain n'appartient plus au domaine magistral où

³⁷⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 118-119.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 230.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 118-119.

³⁸¹ Madeleine Borgomano, *India Song. Marguerite Duras*, op. cit., p. 26-27.

³⁸² Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras, Écrire l'effacement*, op. cit., p. 82.

³⁸³ Carol J. Murphy, *Alienation and Absence in the novels of Marguerite Duras*, Lexington, K. V., French Forum Publishers, 1982, p. 124. C'est nous qui traduisons. « Closure or reconstruction is replaced, in Duras, by repetition, re-reading and rewriting ».

s'exprimer signifie exprimer l'exactitude et la certitude des choses et des valeurs selon le sens de leurs limites. Ce qui s'écrit livre celui qui doit écrire à une affirmation sur laquelle il est sans autorité, qui est elle-même sans consistance, qui n'affirme rien, qui n'est pas le repos, la dignité du silence, car elle est ce qui parle encore quand tout a été dit ». ³⁸⁴ Mais il ne faut pas se tromper, prévient Blanchot, ce qui ne peut cesser de parler et que capte l'auteur n'est pas un langage circonscrit et un plein. Au contraire, l'écrivain « appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien ». ³⁸⁵ Par conséquent, Maurice Blanchot affirme :

L'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée, ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre. ³⁸⁶

En substance, ce que qui conduit l'écrivain à écrire sans cesse sur du déjà écrit, à réécrire encore et toujours, c'est sans doute sa volonté d'actualiser, paradoxalement, la présence de l'être dans une vacuité chargée de plénitude. L'acte d'écrire voue donc l'écrivain, aux dires de Maurice Blanchot, à l'interminable et à la création d'un vide, considéré comme un espace dans lequel l'être se déploie. En effet, la parole de l'auteur ne peut s'épuiser car elle ne parle pas, mais elle est. C'est ce qui semble se produire chez Marguerite Duras, où un texte déborde constamment sur un autre. On a l'impression que, chez elle, l'écrit débouche sur l'infini, par-delà les frontières génériques. Il apparaît aussi bien dans une œuvre romanesque, théâtrale et poétique que dans un film, comme si l'écriture ne prenait jamais fin. La littérature, ou d'une façon plus générale la création littéraire et cinématographique, se définit selon Marguerite Duras par la vacuité d'un sens fluctuant qui se dérobe toujours à l'écrivain. Ce dernier est conscient de pénétrer dans un espace vierge, à manier sans fin et à conquérir indéfiniment. Espace de la vacuité, l'écriture permet à Duras d'accéder, paradoxalement à la plénitude par le biais de l'arrachement à soi, du silence et de la réécriture. Mais, Duras atteint, également, la plénitude de la vacuité à travers la destruction d'une réalité tragique dominée par le désespoir et menacée par le néant. On assiste alors à l'émergence d'un univers vacant

³⁸⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 20.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

dans lequel l'écriture déploie une béatitude épanouissante, faisant ainsi de l'écrivain un démiurge.

C- L'écrivain : un démiurge

L'écriture de Marguerite Duras atteint, paradoxalement, la plénitude lorsqu'elle exprime le silence des mots et rend compte de l'indétermination d'une forme en continuelle gestation. Territoire de la vacuité, l'écriture, telle que la perçoit l'écrivain, n'en est pas moins un acheminement vers l'universalité : partant d'un manque et d'une carence à dire ou à voir que son œuvre entière ne cesse de consigner, Duras nous mène cependant au Tout et à l'universel. L'écriture durassienne possède, en effet, cette capacité de détruire une réalité tragique pour lui substituer le foisonnement et la richesse de l'imaginaire. Ainsi, grâce à l'acte d'écrire, l'existence est-elle rendue à une réalité vécue comme un anéantissement ; l'imagination s'empare du néant du réel, le neutralise et ménage un espace vacant, où l'écriture et la lecture font régner une plénitude absolue. Or, en s'appropriant le vécu décevant et en l'annulant pour le faire renaître dans l'écrit, foisonnant à souhait, l'écrivain ne se pose-t-il pas en équivalence avec Dieu ?

1 – Le passage du rien au tout

Dans un face-à-face avec le réalisateur Jean-Luc Godard, Marguerite Duras confie : « Moi, je nomme "écrit", tout : le livre, moi qui écris et je deviens une sorte d'écrire blanc, je ne peux plus m'en sortir, ni m'en débarrasser. Je m'y perds ». ³⁸⁷ Cette confiance porte à croire que le tout de l'écrit résulte d'une dissolution de l'écrivain dans le rien et dans le blanc de la page vierge. En effet, Marguerite Duras écrit dans un état de vacuité psychique propice à la perception et à la transmission d'une atmosphère extérieure à elle, mais qu'elle « ressent profondément, à la manière d'un médium en état de transe et où la plume joue un rôle similaire à celui de la baguette dans la main du

³⁸⁷ *Le Magazine littéraire*, n°278, juin 1990. Échanges Duras-Godard, puisés dans une émission d'*Océaniques* réalisée par Jean-Daniel Veraeghe et André Boutang, pour FR3. Propos recueillis par Colette Fellous, productrice à France Culture (*Le Bon Plaisir-Les Nuits magnétiques*).

sourcier ». ³⁸⁸ L'état de vacuité sur lequel repose l'écriture permet à l'écrivain d'être réceptif à ce qui l'entoure. Il ne peut atteindre le tout et le pénétrer qu'à cette condition de faire le vide en lui. En réalité, l'être qui s'abandonne à la vacance de l'esprit et ne tente plus de trouver un sens à la vie, dépasse le tragique existentiel et va dans tous les sens. Il est sensible à la gaieté de ce qui arrive et livré à la joie de la confusion et du débordement.

L'écriture durassienne laisse entendre le silence. En effet, chez Duras, toutes les inquiétudes, les élans, les souffrances, les confiances, « les moindres notes des voix de la conscience résonnent imperceptiblement, entre des trous d'air » ³⁸⁹ comme l'écrit Michel Cournot. De même, le journaliste suggère, à l'aide d'une métaphore animalière insolite, qu'il n'y a rien d'ajouté chez Marguerite Duras, qu'elle est sans cesse à l'écoute des ondes qui lui parviennent, tel « un insecte solitaire dont les antennes saisissent au vol, à l'autre bout du monde les frémissements des signes de la vie ». ³⁹⁰ C'est ainsi que, se mettant à la disposition du monde, se montrant attentive à ce qui l'anime, dans une absence complète, elle fait cette confiance à Michèle Manceaux : « Je suis traversée. Quelque chose passe par moi [...]. Je sais qu'au plus profond de moi, au plus particulier, je trouve l'universel ». ³⁹¹ En accédant au vide, l'écrivain accède au Tout et par-là même à l'universel comme l'affirme Duras dans d'*Écrire* :

C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui néanmoins, tout à coup s'emparent de vous. [...] J'écris à cause de cette chance que j'ai de me mêler de tout, à tout. [...] Cette émotion, elle s'étendra encore au-delà d'elle-même, vers l'infini du monde entier. Cela pendant des siècles. Et puis un jour, sur toute la terre, on comprendra quelque chose comme l'amour. ³⁹²

À travers cet extrait, Marguerite Duras suggère que la plénitude de la vacuité, à laquelle dispose la traversée par le tout dans le travail de l'écriture, est en même temps une proximité avec l'amour. Écrire et aimer s'équivalent, voire même se rejoignent dans la mise à disposition au monde de l'être vacant.

³⁸⁸ Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, op. cit., p. 114-115.

³⁸⁹ Michel Cournot, « Le théâtre, ces paroles que l'on envoie, se renvoie », dans *Le Monde*, 5 mars 1996, paru à l'occasion de la mort de Marguerite Duras, p. 25.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁹¹ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 234.

³⁹² Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, Roma, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*, op. cit., p. 96, 98.

En effet, en amour comme dans l'acte d'écrire, c'est l'écoute qui prévaut. Marguerite Duras le confirme, notamment en ce qui concerne l'écriture, lorsqu'elle déclare à Michelle Porte :

C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris, un état d'écoute extrêmement intense [...] mais de l'extérieur. Quand les gens qui écrivent vous disent : quand on écrit on est dans la concentration, moi je dirais : non, quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. [...] Il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc, elles me viennent bien d'ailleurs ; je ne suis pas seule à écrire quand j'écris [...] tout vous arrive de tous les côtés [...] Ça vous arrive de l'extérieur.³⁹³

Se profile, ici, la conception de l'écriture de Marguerite Duras, pour qui l'écrivain se présente comme le porte-parole des flux qu'il capte : il s'imprègne des émotions, voix et histoires de tous les autres. Il absorbe les événements qui surviennent dans le monde entier, quelle que soit la période, et s'abreuve de différentes lectures. C'est à partir de ces multiples apports extérieurs et de l'aptitude de l'écrivain à les recevoir et à s'en pénétrer, que naît alors ce que Marguerite Duras nomme le génie. Comme elle le précise explicitement dans *Le Monde extérieur. Outside 2*, « être génial c'est prendre le génie à l'extérieur de soi et le mettre dans la toile ou le livre, de même ».³⁹⁴ Cette perception de l'écrivain qui doit avant tout se diluer dans le rien, s'effacer complètement pour mieux se faire l'écho de ce que le monde extérieur lui renvoie est, à notre avis, une preuve d'humilité qui transparaît dans les propos suivants de Duras : « Ça serait faux de croire que j'ai inventé seule l'histoire »³⁹⁵ des personnages de S.Thala, de *La Femme du Gange* et de *India Song*. « Si j'étais seule au monde l'histoire ne serait pas venue [...] Elle était quelque part chez les autres cette histoire-là [...] J'ai fait mes livres avec les autres ».³⁹⁶ Dans de telles conditions, on pourrait dire que, dans les textes durassiens, il y a le Tout : ce qu'ils renferment, c'est l'universel comme le démontre Duras elle-même, lorsqu'elle s'adonne au rêve d'un écrit idéal sur elle. Ne confie-t-elle pas à Aliette Armel : « J'aimerais qu'on se mette à écrire sur moi, comme moi j'écris. Ce serait un livre où il y aurait tout à la fois »³⁹⁷ ? L'acte d'écrire semble exiger d'elle la coexistence avec tout ce qui vit, comme si le sens du général se cachait dans ses textes. Pourtant, elle pense souvent que ses paroles ne renvoient à rien, sauf au mouvement fluctuant et éternel d'un

³⁹³ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 98-99.

³⁹⁴ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2, op. cit.*, p. 106.

³⁹⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op. cit.*, p. 217.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 217.

³⁹⁷ *Le Magazine littéraire*, entretien avec Aliette Armel, n°278, juin 1990.

sens qui n'a jamais cessé d'advenir. Elle a conscience qu'elle réalise l'acte le plus sacré qui soit, c'est-à-dire l'ordonnance de quelque chose d'immensément foisonnant qui pullule autour d'elle. Pour Duras, pénétrer dans le texte signifie alors sombrer dans un état fébrile où de l'inconnu va s'exprimer. C'est dans cette proximité avec l'universel que l'écrivain espère revenir « au rien, au tout, à l'irrémissible silence du monde, à la fureur secrète de ses bruits, à ce mystère impénétrable ». ³⁹⁸

Dès lors, il n'est pas étonnant que Marguerite Duras parsème ses œuvres de déclarations comme : « L'écriture [est] porteuse du tout » ; ³⁹⁹ « L'écriture, qu'elle soit écrite ou lue, c'est ici identique, c'est pareillement le partage de l'histoire générale » ⁴⁰⁰ ou encore cette longue affirmation dans *Le Camion* :

On écrit tout le temps, on a une sorte de logement en soi, d'ombre où tout va [...], il représente la matière première de l'écrit, la mine de tout écrit. Cet "oubli", c'est l'écrit, c'est l'écrit non écrit : c'est l'écrit même. Dans le film, le camion transporte cette masse-là. Tout l'écrit du monde. Comme si ça pouvait se mesurer, se peser : trente-deux tonnes d'écrit [...] Mais cet écrit universel [...] il est mélangé, c'est celui du spectateur, c'est le mien, tout est fondu ensemble : masse noire et close qui avance et parcourt le monde, oubliée, [...] Prête à servir à tout. ⁴⁰¹

Ces paroles dévoilent le désir de l'écrivain d'être l'interprète de tout et de l'universel dans ses œuvres. Marguerite Duras se livre à la recherche de l'expression de la totalité, recherche menée de front avec la quête de la vacuité.

Sous le regard durassien tout devient écriture, comme elle le souligne dans *Écrire* en affirmant : « 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 chiens. C'est la vulgarité massive, désespérante de la société ». ⁴⁰² En substance, pour elle, « tout écrivait [...] L'écriture était partout [...] Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit ». ⁴⁰³ Ici, on tient probablement la clef de l'écriture telle que l'envisage Marguerite Duras. Selon elle, dans l'oubli de la réalité et dans une certaine forme de vacuité, où l'on peut se laisser pénétrer par les émotions et s'imprégner par les événements, il devient possible d'absorber la réalité aussi tragique soit-elle. L'écrivain s'empare de cette réalité pour la transformer à son gré et la rendre caduque en

³⁹⁸ Alain Vircondelet, *Biographie de Marguerite Duras*, op. cit., p. 355.

³⁹⁹ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », op. cit., p. 32.

⁴⁰⁰ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner*, op. cit., p. 10.

⁴⁰¹ Marguerite Duras, *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », op. cit., p. 105-106.

⁴⁰² Marguerite Duras, *Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais, Roma, Le Nombre pur, L'Exposition de la peinture*, op. cit., p. 28-29.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 30.

ne l'envisageant que comme la matière brute de ce qui finira transfiguré en écrit. Autrement dit, tout appartient à la littérature comme le précise Duras elle-même : « Elle [la littérature] prend et refait le monde ou bien elle n'existe pas. Si elle ne refait pas le monde, qu'elle aille se rhabiller ». ⁴⁰⁴ Il semble évident que l'écriture durassienne se réclame d'une telle littérature où le tragique et l'absurdité de l'existence sont dépassés, voire annulés et la vacuité, une fois créée, est transformée en une plénitude du vide dans laquelle l'imaginaire achemine vers l'universel.

2 - Le foisonnement de l'imaginaire face à la réalité tragique

Il semblerait que Marguerite Duras dépasse le tragique absurde de l'existence grâce à l'écriture. D'emblée, elle affirme la primauté de la fiction sur la réalité tragique à laquelle elle ôte tout intérêt. De sorte que les images qu'elle donne à voir sont dépourvues de la dense présence du monde tragique comme le souligne Jeanne-Marie Clerc au sujet du film *Hiroshima mon amour* : « Les recherches dont témoignent les textes hybrides de Marguerite Duras, tendent à vider [la réalité] de tout contenu aisément repérable, à l'inscrire comme creux plutôt que comme plein ». ⁴⁰⁵ Ce n'est donc plus l'existence humaine, avec ses aspects tragiques et absurdes, qui se profile dans les écrits durassiens, mais son absence. En effet, comme le note Jeanne-Marie Clerc plus loin : « Les images relèvent, comme les mots, du registre des signes : les uns comme les autres pointent une absence du monde dans laquelle s'engouffre l'imaginaire ». ⁴⁰⁶ Cette immatérialité de l'imaginaire est indéfiniment récupérable non seulement par le public, mais aussi par l'écrivain.

Ainsi, Marguerite Duras suggère que ce n'est pas la réalité qui doit avoir un sens, mais que c'est dans la prise de possession de l'irréalité que l'auteur en même temps que le lecteur peuvent s'accomplir et s'épanouir. Vu sous cet angle, Marguerite Duras semble proche de Marcel Proust, dont elle était une fervente lectrice, qui affirmait : « Qu'importe dès lors que les actions, les émotions [...] nous apparaissent comme vraies,

⁴⁰⁴ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 147.

⁴⁰⁵ Jeanne-Marie Clerc, « Marguerite Duras, collaboratrice d'Alain Resnais », dans *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXIII, n° 202, op. cit., p. 113-114.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 114.

puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent », ⁴⁰⁷ mais aussi de Robert Musil qui, dans *L'Homme sans qualités*, nous incite précisément à dépasser la réalité tragique et à revaloriser l'irréel en écrivant :

Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être "aussi bien", et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas [...] ; ces hommes du possible, vivent comme on dit ici, dans une trame plus fine, trame de fumée, d'imagination, de rêverie et de subjonctifs [...] Un événement et une vérité possibles ne sont pas égaux à un événement et à une vérité réels moins la valeur "réalité", mais contiennent selon leurs partisans du moins, quelque chose de très divin, un feu, une envolée, une volonté de bâtir, une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelle. ⁴⁰⁸

Ce passage de Robert Musil, que Marguerite Duras admirait et dont la l'œuvre l'a inspirée dans la rédaction d'*Agatha*, semble résumer la capacité de l'imaginaire et du possible à s'accaparer la réalité dominée par le tragique et à la transformer en une béatitude où le roi du virtuel qu'est l'écrivain peut projeter tous ses idéaux.

L'imaginaire, insuffle alors son âme à une existence sombre et désespérée. François Duyckaerts décèle cette primauté de l'imagination sur la réalité dans la réponse d'Agatha, à l'annonce d'une séparation douloureuse d'avec son frère. Duyckaerts affirme :

[La réponse d'Agatha] est douce parce qu'elle n'en appelle plus à des efforts de rationalisation ou de sublimation pour supporter l'inévitable, parce qu'elle renvoie [...] à cette naissance dans le vide créé par l'absence de l'objet, par la suppression de sa vue actuelle, d'une vue nouvelle et indépendante de la présence de l'objet [...]. Ainsi donc réponse douce parce que la sœur y porte témoignage de la survenue, dans la désolation de la perte de l'objet aimé, dans la vacance des yeux fermés ou privés du plaisir de voir, d'un "voir" plus profond, plus spontané, qui témoigne à son tour de la fécondité du cerveau, de son pouvoir d'engendrement ou de construction, quand la réalité vient cruellement à manquer. ⁴⁰⁹

Ce que François Duyckaerts avance au sujet d'Agatha, qui pallierait l'absence réelle de son frère par une présence virtuelle s'applique tout aussi bien à la genèse de *L'Amant*. En effet, il semblerait que l'origine de ce texte soit une photographie absente à partir de laquelle il atteint, paradoxalement, une plénitude toute fictionnelle. De sorte que l'histoire racontée prend justement consistance à partir de l'absence de réalité et de la vacuité ainsi créée. Précisément, Aliette Armel se demande : « quelle part de réel peut [...] être attribuée à un récit fondé sur l'inexistence, dont le point de départ est une

⁴⁰⁷ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1^{ère} partie, Ed. Gallimard, tome I, p. 85.

⁴⁰⁸ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 1 et 2, Ed. du Seuil, coll. « Points », Paris, 1995, p. 453.

⁴⁰⁹ François Duyckaerts, « De la mise scène du regard », dans *Écrire dit-elle*, Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (eds), *op. cit.*, p. 116-117.

photographie qui n'a jamais été prise » ?⁴¹⁰ En effet, à la place de cette image qui n'a jamais existé, on a un récit qui la construit et qui l'invente au fur et à mesure. D'ailleurs, « "invenire" (l'ancêtre français du verbe "inventer") c'est aussi créer, faire venir au jour quelque chose qui n'avait pas jusqu'à ce moment la possibilité d'exister au sens étymologique et phénoménologique : se poser au dehors avec la force de l'être ». ⁴¹¹ *L'Amant* serait donc l'œuvre qui illustre cette récupération par l'imaginaire d'une réalité manquante dans laquelle se produit la création. Celle-ci aurait donc plus de réalité que le vécu oublié qui en est la source.

Il n'est donc pas impossible de découvrir, sous la plume durassienne, des descriptions qui puisent leur effet de réalité dans une comparaison avec une scène fictionnelle, comme si l'univers virtuel était plus vrai que la représentation directe de la réalité ordinaire. Par exemple, pour traduire la tristesse du personnage, dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, l'écrivain la met en parallèle avec le monde fictionnel, donc faux, du cinéma : « Il crie, il pleure comme les gens désespérés dans le cinéma triste ». ⁴¹² À travers cette comparaison, on note que la réalité, pour Duras, semble avoir moins d'importance que les événements retranscrits par l'imagination ou la fiction cinématographique. La réalité que crée l'imaginaire est d'ailleurs plus riche et plus sereine, puisqu'elle a transfiguré le tragique et qu'elle l'a donc dépassé. Témoin ce passage des *Chantiers* dans lequel le personnage vit les faits, transformés par l'amour d'une jeune femme. Cette transfiguration de la réalité semble convenir au protagoniste mieux que les événements tels qu'ils adviennent. Il apparaît comme « délivré d'une réalité, qui si elle n'avait concerné que lui seul, l'aurait soumis à elle ». ⁴¹³ Grâce à son amour, « l'homme avait de plus en plus tendance à ne plus voir dans les choses que les signes. Tout devenait signe d'elle. Signe d'indifférence à son égard à elle ou de son indifférence à elle à l'égard des choses. Il lui semblait qu'elle lui filtrait pour ainsi dire ses jours et ses nuits, lesquels ne lui arrivaient plus que transformés par la manière qu'il imaginait qu'elle avait de les vivre ». ⁴¹⁴ Comme l'amour qui transforme, aux yeux du personnage, la vision terne du réel en un monde foisonnant de signes, la littérature agit également comme un filtre qui rend les protagonistes fictifs plus réels et plus animés que

⁴¹⁰ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Ed. le Castor Astral, Mayenne, 1996, p. 19.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.19-20.

⁴¹² Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹³ Marguerite Duras, *Les Chantiers*, dans *Des Journées entières dans les arbres* (nouvelle), suivie de : *Le Boa, Madame Dodin*, *op. cit.*, p. 109.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

les vivants dont ils sont inspirés. En effet, c'est la force de l'imagination qui ranime ce que la réalité aurait laissé périr. C'est l'idée de l'accomplissement manqué remplacé par un accomplissement imaginé qui fait dire au narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein* : « Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer [...] ; j'accepte l'autre, celle qui est à inventer ». ⁴¹⁵

Si l'imagination occupe une place de choix dans l'œuvre de Marguerite Duras pour rendre compte de la réalité, c'est sans doute parce que, nous informe Maurice Blanchot :

Vivre un événement en image [...], c'est s'y laisser prendre, c'est passer de la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient [...] : il s'agit d'amener les choses à se réveiller comme reflet et la conscience à s'épaissir en chose. À partir du moment où nous sommes hors de nous [...], le réel entre dans un règne équivoque [...] où chaque chose absorbée dans le vide de son reflet se rapproche de la conscience qui s'est elle-même laissée remplir par une plénitude anonyme. ⁴¹⁶

Ainsi, la fiction possède la magie de transformer ce qui n'est pas, c'est-à-dire un réel inaccessible et évanescent en ce qui est, c'est-à-dire en création de l'esprit où la réalité est recréée. On se trouve au sein de la vacuité au terme d'un passage par le concret qui a été recréé par la fiction.

De cette vacuité surgit un Temps neutre et neuf. Il est sans données et bien au-delà des mesures. Ce temps est, semble-t-il, propre aux domaines de la musique et de la poésie. On pourrait relever cette accession à l'intemporel de la vacuité dans l'œuvre de Marguerite Duras notamment dans le cycle *India Song* et dans ses productions les plus récentes. En effet, c'est grâce à son écriture, plus particulièrement à la reprise des événements par l'écriture que l'écrivain tente d'échapper à l'action destructrice du temps irréversible. Yvonne Guers-Villate affirme :

Les personnages allégoriques de *L'Amour* ou de *La Femme du Gange* ne sont plus tournés ni vers l'avenir, ni vers le passé. Ils semblent flotter dans un espace irréel qui n'est plus le domaine du contenu mais l'éternel présent de la contiguïté [...]. L'évolution de l'attitude des personnages de Marguerite Duras semble donc révéler l'impossibilité d'échapper à l'usure du temps dans les confins du réel [...]. Dans sa production récente, enfin, l'écrivain-cinéaste crée délibérément un monde détemporalisé et despatialisé qui est celui de la virtualité et de la création littéraire. ⁴¹⁷

Nombreux sont, en effet, les récits durassiens qui tendent à illustrer la possibilité d'accéder à la vacuité temporelle, c'est-à-dire de se soustraire à l'étroite appréhension d'un temps destructeur qui engendre le tragique. C'est le cas par exemple dans *L'Homme*

⁴¹⁵ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 184.

⁴¹⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 352.

⁴¹⁷ Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, op. cit., p. 78.

assis dans le couloir, où Marguerite Duras traite du temps de la vacuité propre à la reprise du réel par la littérature et l'imaginaire lorsqu'elle évoque la « durée [qui] grandit » et qui « a cette unité de l'immensité indéfinie ». ⁴¹⁸ Il en est de même dans *La Vie matérielle* où l'écrivain affirme à propos du journal de *L'Été 80* : « J'aurais pu continuer après *L'Été 80* [...]. Ce journal de la mer et du temps [...]. Avec devant moi le temps arrêté ». ⁴¹⁹ Duras trouve donc, grâce à son activité créatrice, le moyen d'atteindre un temps vacant, neutre et éternel. Ne déclare-t-elle pas ailleurs que « le temps est mensonge et imposture. Je ne vois qu'une seule façon d'adhérer au temps, [...] c'est de le nier » ⁴²⁰ ? En effet, l'œuvre durassienne ne cesse de nier la réalité dévastée par le tragique. En agissant ainsi, elle connaît cette béatitude de la vacuité, où l'écrivain par sa création et par son art contrôle, paradoxalement, l'existence.

Mais c'est surtout dans le cycle *Yann Andréa* que Marguerite Duras maîtrise le temps en métamorphosant le vécu dans la littérature, où c'est elle qui gère le temps. En effet, les œuvres n'explorent plus la mémoire du passé, mais celle du présent et les éléments que l'écrit arrache à la vie cherchent à influencer sur une existence appartenant désormais au même champ temporel. Selon Aliette Armelle, « Marguerite Duras a ainsi cédé à la tentation de tout créateur : maîtriser totalement dans l'instant, par son art, la vie même ». ⁴²¹ Est-ce qu'en agissant de la sorte, Marguerite Duras se pose en équivalence avec Dieu ? Est-ce que ses œuvres acquièrent « une dimension sacrée, dans l'abolition du temps et de l'espace profanes », ⁴²² est-ce que sa vision devient cosmique ? Comment Duras peut faire à la fois l'expérience de la dépossession et celle de la Création suprême qui fait d'elle un démiurge ?

3 - L'écriture : un acte démiurgique

Il n'est pas rare que les récits durassiens mettent l'accent sur des protagonistes qui ne sont plus que les fantômes de protagonistes déjà morts au moment où ils apparaissent dans les textes. De même, les histoires relatées ne sont-elles que les vagues réminiscences d'histoires révolues. Ce fait récurrent qui consiste à ressusciter dans l'écrit, ce qui était

⁴¹⁸ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, op. cit., p. 19.

⁴¹⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 13.

⁴²⁰ Livret de Jean-Marc Turine, Marguerite Duras (1914-1996), *Le Ravissement de la parole*, op. cit., p. 1.

⁴²¹ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 109.

⁴²² Liliane Papin, *L'Autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 86, 84.

condamné à disparaître, laisse croire que Marguerite Duras s'est consacrée à la littérature « pour maintenir vivant un événement déjà assassiné par l'oubli, le lire depuis sa mise à mort et en produire l'avènement d'un *ne plus*. Écriture qui conjugue une perte et une épiphanie ». ⁴²³

À travers l'écriture, l'auteur échappe au temps tragique. Or, on note que cet évitement du temps, que l'écrit rend possible en ressuscitant ce qui n'est plus, réalise ce rêve d'immortalité caressé par l'être humain. Par le truchement de l'écriture, Marguerite Duras affronte la destruction et la mort pour les annuler et les dépasser. N'envisage-t-elle pas, elle-même la littérature comme un « défi qui est la source de tout, de tout écrit, [...] de tout ce qui peut aller à l'encontre de la mort » ⁴²⁴ ? Ce défi, est relevé par Aurélia Steiner qui joue le rôle d'un écrivain et qui s'adresse ainsi à son père décédé : « Je vois que lorsque je vous écris, personne n'est mort ». ⁴²⁵ À partir de cette affirmation, on pourrait dire que la réalité toute mentale qui est créée, transcende le temps, l'espace et la mort individuelle. L'écriture durassienne « comble le vide de l'absence et oblitère la mort en recréant dans l'esprit du scripteur une présence imaginaire ». ⁴²⁶ Ainsi, que ce soit à travers ses récits ou à travers ses personnages-écrivains, Marguerite Duras exprime sa volonté de ne pas laisser disparaître ce qui a existé. L'écriture offre à l'auteur la possibilité d'annuler l'intolérable de la mort survenue d'un être, d'un amour ou d'un événement.

En outre, c'est la mort qui provoque paradoxalement, dans *L'Amant*, l'idée d'immortalité. En effet, la narratrice y est hantée par la mort, celle de son petit frère, la sienne propre, celle de sa mère et de son histoire d'amour avec l'amant chinois. Pourtant, elle accède à l'immortalité grâce au récit de ces différentes morts. « Écrire pour dire la mort et pour la conjurer, pour tenter d'en triompher », ⁴²⁷ telle est la visée qu'on perçoit dans ce texte. Duras semble poursuivre le même objectif dans un autre texte, réécriture de *L'Amant*, à savoir *L'Amant de la Chine du Nord* comme le montrent ces exemples : « Je porte ces robes comme des sacs avec des ceintures qui les déforment, alors elles deviennent éternelles », « Un jour on mourra [...]. L'amour sera dans le cercueil avec les

⁴²³ Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras, Écrire l'effacement, op. cit.*, p. 138. C'est Bernard Alazet qui souligne.

⁴²⁴ Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, *op. cit.*, p. 70.

⁴²⁵ Duras, Aurélia Steiner Paris, dans *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives, op. cit.*, p. 120.

⁴²⁶ Yvonne Guers-Villate, « Dérives poétiques et glissements métaphoriques dans les Aurélia Steiner de Marguerite Duras », dans *Écrire dit-elle*, Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (eds), *op. cit.*, p. 185-186.

⁴²⁷ Alain Goulet, « La mort dans *L'Amant*, dans Marguerite Duras, *Rencontres de Cerisy, op. cit.*, p. 65.

corps [...] il y aura les livres au dehors du cercueil ». ⁴²⁸ On remarque, ici, la sensation d'éternité qui règne sur les écrits. En effet, c'est grâce à ces derniers que les lecteurs découvrent l'histoire d'amour entre la narratrice et l'amant chinois qui, bien que morte, survit dans leurs mémoires. C'est grâce aux œuvres qu'ils associeront l'image d'une jeune fille blanche, vêtue d'une robe large retenue à la taille par une ceinture, au nom de Marguerite Duras. L'écrit immortalise ces petits détails et les hisse au rang de l'éternité.

Sur la base de ces réflexions, on peut supposer que, dans la conception durassienne, Dieu et l'écriture sont indissociables. En effet, puisque Dieu se tait, l'écriture de Duras apparaît comme une profération qui pourrait la sauver et lui faire oublier son silence. De sorte que l'écrivain rivalise avec Dieu. Ils possèdent tous les deux la faculté d'immortaliser l'éphémère. Duras adopte une attitude ambiguë et ambivalente par rapport à l'instance divine. Parfois, elle proclame son athéisme et d'autres fois, elle évoque son « sens du religieux » ⁴²⁹ Précisément, dans *Le Monde extérieur. Outside 2*, elle établit un parallélisme entre la négation de Dieu et celle de l'écriture : « Ne plus croire en Dieu du tout, mais comment imaginer ça ? Ce serait ne plus peupler, ne plus "doubler" les nuits, les jours, les choses, les arbres, les enfants, les femmes, les passions par une éternité de passage. Donc ce serait ne plus écrire ». ⁴³⁰ Duras considère donc l'acte d'écrire comme un acte démiurgique. Ceci n'apparaît pas seulement à travers la capacité de l'écrit, habituellement réservée à Dieu uniquement, à rendre éternel ce qui ne devait être qu'éphémère. En effet, on constate qu'écrire, chez Duras, consiste aussi à créer. Comme Dieu est à l'origine du monde, l'écriture durassienne semble proposer comme une nouvelle genèse. Cette concurrence faite à Dieu n'est pas sans terrifier la romancière qui a conscience de commettre ce que les Grecs nommaient le crime d'« *hybris* », c'est-à-dire de se hisser au niveau des dieux en faisant preuve de démesure. C'est ainsi qu'elle déclare :

L'épouvante reste toujours partout, chez tous les peuples, l'écrit. Il y a une feuille, là où il n'y a rien. C'est le commencement du monde. Il n'y a rien, c'est blanc. Et puis deux heures après, c'est plein. C'est concurrentiel de Dieu. On ose créer quelque chose. Tu écris. C'est contre la création que tu écris. Tu fais ton truc, toi. C'est complètement effrayant. ⁴³¹

⁴²⁸ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 29, 195.

⁴²⁹ Jean-Marc Turine, *Le Ravissement*, Émission radiophonique par Viviane Forrester, « Écrivains du 20^e », France Culture, juillet 1972.

⁴³⁰ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 105.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 22.

La comparaison que Marguerite Duras établit entre l'écrivain et Le Créateur, est désormais incontestable. À l'image de Dieu, l'écrit crée, il métamorphose le vide en plein. Du rien il fait surgir le commencement. L'écriture, à l'instar de Dieu, donne lieu à la naissance, comme l'explique Duras plus loin : « La plus forte histoire de toutes celles qui peuvent vous arriver, c'est d'écrire. Je n'en ai jamais eu d'aussi violentes – sauf si, mon enfant. D'ailleurs, je ne fais pas la différence. C'est complètement l'équivalent de la vie ». ⁴³² L'écriture a un pouvoir de vie, comme elle a un pouvoir de mort et fait qu'« après la fin de chaque livre c'est la fin du monde entier ». ⁴³³ Dès lors, on note que c'est l'écriture qui met en place le cycle de la vie, dans la mesure où après la fin du monde engendré par l'achèvement d'une œuvre, « ça revient comme la vie » ⁴³⁴ avec un nouveau livre en cours. Cette notion de renaissance qui advient avec l'écriture recommencée, Marcelle Marini la relève dans la trilogie *Aurélia Steiner*. Elle fait remarquer que le second *Aurélia Steiner* s'ouvre sur un paysage de mort, avant que la vie ne s'impose : « Le temps d'un vide, écrit-elle, et soudain une vision nouvelle : la naissance d'une couleur [...]. *Aurélia Steiner* assiste enfin à l'émerveillement de sa propre naissance ». ⁴³⁵

Il ne faut surtout pas croire que cette vision est de courte durée ou abstraite : ce que l'écriture produit a force de réalité et de vie comme le déclare Duras : « Si je l'ai écrit, c'est que ça a existé ». ⁴³⁶ Seule l'écriture fait office de vérité aux yeux de la romancière. Elle est l'instance absolue de ce qui s'est vraiment passé. Pour elle, la réalité et le fantasme relèvent de la même matière. Michèle Manceaux, une fidèle amie de Marguerite Duras, corrobore notre analyse lorsqu'elle avoue ne pas savoir ce qu'il en est de la vérité non fictionnelle de *L'Amant* : « Moi qui ai vécu trente ans à ses côtés, je ne pourrais pas vous dire si l'amant a vraiment existé. C'est magnifique, c'est là qu'elle est un grand écrivain : elle a écrit une fiction plus vraie que la vie ». ⁴³⁷

C'est là, semble-t-il, le génie de Marguerite Duras : rendre vivant ce qui n'a pas eu forcément d'existence dans les faits, mais que l'imaginaire fait exister avec autant, si ce n'est plus d'intensité que la réalité. C'est en tout cas ce que semble penser Bernard

⁴³² *Ibid.*, p. 24.

⁴³³ *Ibid.*, p. 25.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴³⁵ Marcelle Marini, « L'autre corps », dans *Écrire dit-elle*, Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (eds), *op. cit.*, p. 43.

⁴³⁶ *Lire et Écrire*. Émission de Pierre Dumayet ; réalisation : Robert Bober ; La Sept, octobre 1992.

⁴³⁷ Propos recueillis par Olivia de Lamberterie, lors de la publication du livre de Michèle Manceaux, *L'Amie*, Ed. Albin Michel, Paris, 1997, dans le *Magazine Elle*, février, 1997, 178.

Alazet quand il dégage la force de la création dans cette capacité de produire un texte à partir des « traces ». Selon lui, chez Duras, « le récit investit davantage ce qui n'aura pas lieu : [...] l'écriture traque moins les traces d'un objet perdu que celles d'un objet halluciné. Travail de préterition où s'ancre le récit : cela même qui s'écrit n'est pas ce qui aura été, mais cela s'écrit quand même ». ⁴³⁸ Or, en s'écrivant, voilà que cela existe, s'immortalise sur la page, puis se grave dans la mémoire du lecteur. Paradoxalement, la création littéraire relève d'un acte démiurgique, dans la mesure où elle s'empare du vide pour le remplir d'un contenu dont pourra s'emparer le lecteur : ce qui n'aura pas eu lieu dans la réalité a alors lieu sur la page et dans l'esprit du lecteur.

En effet, selon François Trotet, « l'acte de création est à la fois affirmation de la Réalité du Vide et triomphe du chaos ». Il opère ainsi le rapport avec le taoïsme, dont le mode de création nous paraît proche de celui de la création littéraire chez Marguerite Duras. En réalité, l'acte créateur, tel que le conçoit le taoïsme, procède justement du vide, puisqu'il répond à l'exigence suivante : « crée en toi le vide parfaitement ! [...] Toutes choses peuvent alors surgir à la foi ». ⁴³⁹ Il s'agit là d'une « sorte de mise en disponibilité totale, d'abandon aux propres mouvements de création et de destruction de l'univers naturel, de redécouverte du processus de la création originelle ». ⁴⁴⁰ Autrement dit, la création est cet acte qui se produit entre un vide et une réalité n'appartenant plus au monde de la présence concrète et sclérosée : elle est mouvement pur et de ce fait même plus animée et plus vivante que la réalité figée dont elle est née. C'est cette vision de la création comme parturition et mouvement qui pousse Pierre Mertens à affirmer : « un livre constitue aussi un passage. Le temps d'en écrire un, entre un précipice et un abîme, le vide et le vide, on regagne le monde des vivants, et toute la littérature ». ⁴⁴¹ L'écriture recèle donc chez Marguerite Duras une puissance de vie suprême, d'où émergent des idées nouvelles et un univers foisonnant.

Dans ce monde, l'écrivain défie Dieu et occupe même sa place. Duras se présente, dans *La mer écrite*, comme une femme « qui fait des livres comme elle ferait la lumière. Le sens [...] Ce qu'on appelle le sens. Et qu' [elle] appelle : le vide ou le temps ». ⁴⁴² L'écrivain parvient donc à maîtriser le temps et à transformer le vide en plein et le non-

⁴³⁸ Bernard Alazet, *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 141.

⁴³⁹ François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide, op. cit.*, p. 21.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴¹ Pierre Mertens, *L'Agent double : sur Duras, Gracq, Kundera, etc. le regard littéraire, op. cit.*, p. 51.

⁴⁴² Marguerite Duras, *La Mer écrite, photographies de Hélène Bamberger*, Ed. Marval, Turin, 1996, p. 32.

sens en un sens. Marguerite Duras s'attaque ainsi aux fondements du tragique existentiel, c'est-à-dire à la fuite du temps et à la fatalité de la mort et les subvertit grâce à l'écriture, usurpant ainsi la place de Dieu.

Si la vie se dote d'une signification, si le tragique est enfin annulé et dépassé, ce n'est certainement pas dans la réalité temporelle vide, mais, selon Duras, dans la sublimation du réel par l'écrit. Témoins ces affirmations de l'écrivain, transcrites dans *M. D* : « Rien ne rime à rien, sauf peut-être des textes comme *L'Homme atlantique* ou *La Maladie de la mort* » ;⁴⁴³ « Ce qui donne un sens à ma vie, si on peut parler de sens, c'est l'écriture ».⁴⁴⁴ Ces déclarations de Marguerite Duras font dire à son compagnon, Yann Andréa, qu'elle rivalise avec Dieu : « Seule face à Dieu, sur un ordre évident, inlassablement répété, vous écrirez ».⁴⁴⁵ D'ailleurs, Duras semble tout contrôler, à commencer par les sentiments de ses personnages en passant par les événements et les dénouements des situations. N'affirme-t-elle pas que l'écrivain est maître de son œuvre et de sa destinée, comme en témoigne cette déclaration : « Cela a affaire avec Dieu, à une sorte de prémonition très troublée, très troublante de Dieu : on croit qu'on peut régir le monde, qu'on peut y aller, qu'on peut faire tourner le monde à son écriture, à son propre intelligence, à sa propre vitesse. C'est très, très exaltant, c'est très démolissant, on est très esquiné après ».⁴⁴⁶ On constate, ici, la capacité de l'écriture à dépasser les limites de la condition humaine et par conséquent à annuler le tragique qui lui est inhérent. On note également l'aptitude de l'écrivain à recréer le vide qui surgit après la destruction d'une existence tragique qui écrase l'être humain et le plonge dans le néant et le non-sens. Ce vide est synonyme de plénitude dans laquelle s'instaure alors le recommencement infini de la création.

Tout au long de cette troisième partie on a pu constater que les personnages durassiens dépassent le sentiment tragique qui les accable et s'acheminent vers une esthétique et une éthique du « gai désespoir » grâce notamment à un processus d'acceptation non seulement du tragique, de l'absurdité et de l'absence de Dieu, mais aussi de l'oubli et de la mort, conçus paradoxalement comme signes de vie. Ce processus débouche sur une impassibilité qui conduit les personnages à rejeter le sentimentalisme, refuser les engagements et aspirer à une destruction totale afin d'accéder à la plénitude

⁴⁴³ Yann Andréa, *M. D.*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴⁶ *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, *op. cit.*, p. 22.

de la vacuité. La désappropriation de soi et la fusion avec le Tout de l'univers constituent le point culminant de cette esthétique du détachement et de cette poétique du « gai désespoir ». Elle permet aux protagonistes de vivre sereinement et à l'écrivain, devenu démiurge, de faire éclater la réalité tragique, de recréer le monde et d'en devenir le maître.

CONCLUSION

Au terme de notre réflexion sur le tragique moderne dans l'œuvre de Marguerite Duras, on arrive à la conclusion selon laquelle l'écrivain participe du retour du tragique au XX^e siècle annoncé par Jean-Marie Domenach. L'œuvre entière de Marguerite Duras confirme l'existence de ce tragique moderne et valide, par conséquent, les hypothèses avancées par Albert Camus dans son célèbre discours athénien sur l'avenir de l'art tragique. En effet, selon Camus, le tragique naît dans les périodes de gestation collective. Il écrit en 1955 : « Notre époque coïncide avec un drame de civilisation qui pourrait favoriser, aujourd'hui comme autrefois, l'expression tragique. [...] Après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. Il est en contestation, à la fois combattant et dérouter, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Il vit donc dans un climat tragique. [...] L'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a ses limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence ».¹ C'est justement cet homme angoissé et confronté à lui-même et à ses propres limites que Marguerite Duras n'a cessé de mettre en scène, dans une vision tragique du monde particulièrement moderne.

En effet, on a pu remarquer que le tragique primitivement dérivé du genre littéraire de la tragédie (grecque), une pièce de théâtre dont le sujet est généralement emprunté à la légende ou à l'histoire, mettant en scène des personnages illustres et représentant une action destinée à susciter la terreur et la pitié par le spectacle des passions et des malheurs qu'elles provoquent, s'est détaché progressivement de la tragédie. Il a investi d'autres genres, s'est diversifié et s'est enrichi de nouvelles définitions plus appropriées, semble-t-il, à l'expression du désarroi et du malheur de l'homme moderne. C'est précisément ce tragique moderne qui s'exprime dans l'œuvre de Marguerite Duras.

¹ Albert Camus, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie », dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Ed. Gallimard, Paris, 1962, p. 1702, 1707.

Certes, les textes durassiens gardent quelques traces du tragique traditionnel comme l'«hybris» et le «revirement de fortune»² chez certains de ses personnages notamment la mère, mais ils déploient surtout une vision tragique moderne de l'existence. Cette conception se manifeste, dans les récits à veine autobiographique, à travers l'histoire familiale où la fatalité de l'Hérédité (folie de la mère, propension du grand frère à faire le Mal) se substitue à la fatalité antique des Dieux cruels et indifférents. Elle s'exprime également à travers l'injustice sociale subie par la mère. Dupée et spoliée par une Société mercantile qui écrase les plus démunis, la mère mène un combat perdu d'avance. L'aliénation par Dieu, cède la place, chez Duras, à l'aliénation par la Société. Le Mal contemporain a un visage humain dans l'œuvre durassienne. Les personnages ne participent pas à la marche de la Société, mais se laissent au contraire écraser par elle. C'est ainsi que se profile le spectre d'une fatalité purement humaine et non divine.

En effet, cette perception tragique initiale qui s'exprime dans les textes autobiographiques, loin de s'étioler, se confirmera au fil des parutions et s'étendra à l'œuvre entière de Marguerite Duras. Elle se traduit à travers de multiples aspects et met en exergue le caractère existentiel du tragique durassien. La vanité de l'existence humaine éclate de façon saisissante et renforce le désarroi de l'être humain. Celui-ci constate, de plus, que la mort ne peut être évitée, et figure le nouveau visage de la fatalité au XX^e siècle. La quête métaphysique à laquelle il se livre ne fera qu'accentuer son mal-être et sa peur du néant puisqu'il se confronte à l'absence de Dieu, à lui-même et à ses propres contradictions.

Or, certains critiques comme Georges Steiner, considéraient que le tragique était mort avec la tragédie et que l'absence de Dieu, pierre d'achoppement du XX^e siècle, empêche l'expression du tragique. Mais il semblerait que cette absence de Dieu qui caractérise l'époque contemporaine soit, au contraire, le noyau central d'un tragique moderne bien différent du tragique antique. L'œuvre de Marguerite Duras exprime justement cette nouvelle forme de tragique puisqu'elle traduit l'angoisse de l'homme contemporain condamné à vivre sans idéal, sans Dieu et égaré dans un univers absurde. D'autre part, l'homme se heurte, dans les textes durassiens, à la faillite de la Raison humaine, de l'Histoire et du Progrès, divinités dérisoires censées combler le vide laissé par l'instance divine. De sorte qu'après l'absence de Dieu, on a pu constater, dans les

² Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, *op. cit.*, p. 46.47.

textes de Marguerite Duras, l'absence de l'homme qui s'est montré incapable d'assumer son propre destin. Désormais, il ne peut plus se décharger de ses responsabilités sur un Dieu tout-puissant et paraît livré à lui-même et accablé par l'indifférence de l'Univers et l'absence de signification du monde, de l'humanité et de sa condition.

Contrairement au tragique traditionnel où l'homme s'oppose à une puissance et à une fatalité extérieure qui l'écrase, le tragique moderne de Marguerite Duras évoque alors un être humain confronté à lui-même et à ses contradictions fondamentales. C'est un tragique intériorisé, individuel et éminemment humain mais qui atteint paradoxalement l'universalité, puisque c'est par la connaissance de leur être le plus profond que les personnages durassiens parviennent à connaître l'autre. Les rapports complexes entre le tragique et le comique, régis tantôt par des forces d'attraction, tantôt par des lois de répulsion, prennent leur source dans cette faille de l'être et dans cette nature humaine contradictoire.

En établissant subtilement des relations dialectiques entre le tragique, le comique et l'absurde, Marguerite Duras crée un régime à la fois d'oppositions vives, de tensions et d'unité et s'achemine vers une nouvelle forme de tragique qui s'exprime non seulement malgré, mais du fait même du comique et de l'absurde. Avec cette dialectique riche et complexe que Duras instaure entre le tragique, le comique et l'absurde, l'écrivain semble démontrer le caractère périmé du tragique de facture aristotélicienne et affirmer la nécessité, à l'époque moderne, de voir émerger un nouveau tragique non pas univoque, mais associé au comique et sous-tendu par l'absurde, seul capable de refléter, à travers une structure paradoxale, les angoisses d'une humanité moderne dégradée et victime de sa dualité.

Surprendre les aspects tragiques qui se cachent derrière ceux qui prêtent à rire et inversement, révèle chez Marguerite Duras une attitude résolument moderne. L'écrivain possède le sens de la relativité de toutes les choses. C'est, paraît-il, ce sens-là de la relativité qui la conduit à dépasser les oppositions intrinsèques à la vie humaine et à faire évoluer ses personnages vers le dépassement du tragique et vers une esthétique et une éthique du détachement.

En effet, après un passage initiatique par le tragique le plus profond et par la lutte la plus acharnée, les êtres durassiens s'acheminent progressivement vers une sorte de détachement serein. Cependant cette évolution n'est possible qu'au prix d'une acceptation du tragique, de l'absurdité de la vie, d'une recherche de la vacuité et d'une

attitude particulière face à l'oubli et à la mort, envisagés comme signes de la continuité de la vie.

De même, l'acceptation finale du tragique mène les personnages de Marguerite Duras à adopter une attitude impassible. Cette impassibilité correspond à une force issue de la vacuité qui se définit par le refus du sentimentalisme et du militantisme et par une aspiration à la destruction. En effet, Marguerite Duras conçoit l'acte destructeur comme un acte libérateur, régénérateur et joyeux qui débouche sur une poétique du « gai désespoir ».³

En réalité, l'écrivain envisage le « gai désespoir » comme une manière d'être au monde entièrement neuve. Elle est fondée sur une désappropriation totale de soi et sur une tendance à se fondre dans le « Tout du monde ».⁴ Pour les personnages durassiens et pour la romancière elle-même, cette dépossession et cette dilution dans le tout indifférencié sont à la fois un moyen de dépassement du tragique et une voie d'accès à la paradoxale plénitude de la vacuité. En effet, écrire pour Duras correspond à un dépouillement de soi et à une dilution du moi de l'écrivain dans le « Tout du monde ». Mais, l'écriture chez Duras se présente également et paradoxalement comme un acte démiurgique grâce auquel l'auteur recrée le vécu, fait éclater la réalité décevante, reflet du néant et de l'absurde, et invente un monde nouveau et foisonnant.

La tendance durassienne au dépassement du tragique et à la fusion avec le Tout s'expliquerait, à notre sens, par l'influence des philosophies orientales sur Marguerite Duras. En effet, sa vision du « Tout » se rapproche du « Tao » développé dans la philosophie taoïste qui a préparé en Chine l'avènement et l'expansion du bouddhisme. Il est fort probable que les dix-sept années passées par Marguerite Duras en Indochine, à vivre au milieu des indigènes, à côtoyer les temples et à parler la langue vietnamienne en véritable bilingue, avaient laissé des traces sur elle.

En outre, l'approche développée par Duras qui la conduit d'un tragique sombre à un détachement serein et à une vacuité bienheureuse porte à croire que Marguerite Duras faisait figure de précurseur de la société post-moderne que Gilles Lipovetsky qualifie d'« ère du vide ». En effet, d'après lui, nous vivons dans un monde d'après la destruction où les règles et les valeurs n'ont plus cours : « Les grands axes modernes, la révolution, les disciplines, la laïcité, l'avant-garde ont été désaffectés [...] ; plus aucune idéologie

³ Marguerite Duras, *Outside*, op. cit., p. 171.

⁴ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 134.

politique n'est capable d'enflammer les foules, la société post-moderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique, ni apocalypse ».⁵

Ainsi, la leçon de l'œuvre durassienne, si leçon il y a, consiste à donner cette non-leçon qui revient à accepter le tragique et l'absurdité du monde. Seule cette acceptation permet à l'homme moderne et post-moderne de continuer à vivre encore et toujours.

⁵ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 15-16.

Bibliographie

1 – Œuvres de Marguerite Duras

Œuvres littéraires et théâtrales

Les Impudents. – Paris, Plon, 1943 ; pour l'édition de référence, Gallimard, « folio », 1992.

La Vie tranquille. – Paris, Gallimard, 1944 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1982.

Un Barrage Contre Le Pacifique. – Paris, Gallimard, 1950 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1978.

Le Marin de Gibraltar. – Paris, Gallimard, 1952 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1977.

Les Petits Chevaux de Tarquinia. – Paris, Gallimard, 1953 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1973.

Des Journées entières dans les arbres (nouvelle), suivie de : *Le Boa*, *Madame Dodin*, *Les Chantiers.* – Paris, Gallimard, 1954.

Le Square. – Paris, Gallimard, 1955 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1990.

Moderato Contabile. – Paris, Editions de Minuit, 1958 ; pour l'édition de référence, « Double », suivi de « *Moderato Contabile et la presse française* », 1988.

Les Viaducs de la Seine-et-Oise. – Paris, Gallimard, 1959.

Dix heures et demie du soir en été. – Paris, Gallimard, 1960 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1985.

Hiroshima mon amour. – Paris, Gallimard, 1960 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1971.

Une aussi longue absence, scénario et dialogues, en collaboration avec Gérard Jarlot. – Paris, Gallimard, 1961.

- L'Après-midi de Monsieur Andesmas.* – Paris, Gallimard, 1962 ; pour l'édition de référence, « L'imaginaire », 1979.
- Le Ravissement de Lol V. Stein.* – Paris, Gallimard, 1964 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1976.
- Théâtre I : Les Eaux et forêts. Le Square. La Musica.* – Paris, Gallimard, 1965.
- Le Vice-Consul.* – Paris, Gallimard, 1965 ; pour l'édition de référence, « L'imaginaire », 1977.
- L'Amante anglaise.* – Paris, Gallimard, 1967 ; pour l'édition de référence, « L'imaginaire », 1984.
- Le Théâtre de l'amante anglaise.* – Paris, Cahiers du Théâtre National Populaire, 1968 ; Gallimard, « L'imaginaire », 1991.
- Théâtre II : Suzanna Andler, Des Journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le Shaga, Un homme est venu me voir.* – Paris, Gallimard, 1968.
- Détruire dit-elle.* – Paris, Editions de Minuit, 1969.
- Abahn Sabana David.* – Paris, Gallimard, 1970.
- L'Amour.* – Paris, Gallimard, 1971 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1992.
- « *Ah! Ernesto* ». – Paris, Harlin-Quist, 1971.
- India Song.* Texte, théâtre, film. Paris, Gallimard, 1973.
- Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange.* Paris, Gallimard, 1973.
- Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier. – Paris, Editions de Minuit, 1974.
- Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte ». – Paris, Editions de Minuit, 1977.
- Les Lieux de Marguerite Duras*, entretiens avec Michelle Porte. – Paris, Editions de Minuit, 1977.
- L'Eden Cinéma.* – Paris, Mercure de France, 1977 ; pour l'édition de référence, « Folio », 1989.
- Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner.* – Paris, Mercure de France, 1979 ; pour l'édition de référence, Gallimard, « Folio », 1989.
- Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique.* – Paris, Editions Albatros, « Ça/Cinéma », 1984.
- L'Été 80.* Paris, Minuit, 1980.
- L'Homme Atlantique.* – Paris, Editions de Minuit, 1980.
- Les Yeux verts.* – Paris, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 312-313, juin 1980 ; nouvelle édition augmentée en 1987.

- Agatha*. – Paris, Editions de Minuit, 1981.
- Outside*. – Paris, Albin Michel, 1981; pour l'édition de référence, P.O.L., 1984.
- L'Homme atlantique*. – Paris, Editions de Minuit, 1982.
- La Maladie de la mort*. Paris, Editions de Minuit, 1982.
- Théâtre III : La Bête dans la jungle*, d'après Henry James, adaptation de James Lord et Marguerite Duras, *Les Papiers d'Aspern*, d'après Henry James, adaptation de Marguerite Duras et Robert Antelme, *La Danse de mort*, d'après August Strindberg, adaptation de Marguerite Duras. – Paris, Gallimard, 1984.
- L'Amant*. – Paris, Editions de Minuit, 1984.
- La Douleur*. – Paris, Editions P.O.L., 1985.
- La Musica deuxième*. – Paris, Gallimard, 1985.
- Les Yeux bleus cheveux noirs*. – Paris, Editions de Minuit, 1986.
- La Pute de la côte normande*. – Paris, Editions de Minuit, 1986.
- La Vie matérielle*. – Paris, Editions, P.O.L., 1987.
- Emily L*. – Paris, Editions de Minuit, 1987.
- La Pluie d'été*. – Paris, Editions P.O.L., 1990.
- L'Amant de la Chine du Nord*. – Paris, Gallimard, 1991.
- Yann Andréa Steiner*. – Paris, Editions, P.O.L., 1992.
- Le Monde extérieur. Outside 2*. – Paris, Editions, P.O.L., 1993.
- Écrire*, suivi de *La Mort du jeune aviateur anglais*, *Roma*, *Le Nombre pur*, *L'Exposition de la peinture*. – Paris, Gallimard, 1993.
- C'est tout*. Paris, Editions, P.O.L., 1995.
- La Mer écrite*, photographies de Hélène Bamberger. – Turin, Editions, Marval, 1996.
- Cahiers de la guerre et autres textes*, édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Editions P.O.L./Imec, Paris, 2006.

Œuvres cinématographiques

- La Musica*, coréalisation : Paul Seban, d'après *La Musica* (1965) – Production : Les films R. P. (Raoul Ploquin), distribution : Les Artistes Associés, 1966, durée : 80'.
- Détruire dit-elle*. – Production : Ancinex, Madeleine Films, distribution : S.N.A., 1969, durée : 90'.

- Jaune le soleil*, d'après *Abahn Sabana David* (1970). – Production : Albina Productions, 1971, durée 80'.
- Nathalie Granger*. – Production : Luc Moullet & Cie, laboratoire : Les Films Molière, 1972, durée : 83'.
- La Femme du Gange*. – Production : Service de la recherche de l'O.R.T.F., 1973, durée : 90'.
- India Song*. – Coproduction : Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglione, distribution : Josepha Productions, 1974, durée : 120'.
- Son nom de Venise dans Calcutta désert*. – Coproduction : Cinéma 9 PIPA, Editions Albatros, 1976, durée : 120'.
- Baxter, Véra Baxter*, d'après *Suzanna Andler* (1968) – Production : Stella Quef (Sunchild), I.N.A., distribution : Sunchild, 1976, durée : 90'.
- Des Journées entières dans les arbres*, d'après *Des Journées entières dans les arbres* (1968) – Production : Jean Baudot (Théâtre d'Orsay), Duras Film, Antenne 2, S.F.P., distribution : Gaumont, 1976, durée : 95'.
- Le Camion*. – Production : Cinéma 9 (Pierre et François Barrat) et Auditel, distribution : Les Films Molière, 1977, durée : 80'.
- Le Navire Night*. – Production : MK2, Gaumont, Les Films du Losange, distribution : Les Films du Losange, 1979, durée : 94'.
- Césarée*, court-métrage. – Production : Les Films du Losange, laboratoire : L.T.C., 1979, durée : 11'.
- Les mains négatives*, court-métrage. – Production : Les Films du Losange, laboratoire : L.T.C., 1979, durée : 18'.
- Aurélia Steiner* (Melbourne), court-métrage. – Production : Paris Audiovisuel, laboratoire : L.T.C., 1979, durée : 35'.
- Aurélia Steiner* (Vancouver), court-métrage. – Production : Les Films du Losange, laboratoire : L.T.C., 1979, durée : 48'.
- Agatha ou les lectures illimitées*. – Production : Berthemont, I.N.A., Des femmes filment, distribution : Hors Champ Diffusion, 1981, durée : 90'.
- L'Homme atlantique*. – Production : Berthemont, I.N.A., Des femmes filment, distribution : Hors Champ Diffusion, 1981, durée : 42'.
- Dialogue de Rome*. – Production : Lunga Gittata RAI (Radio-télévision italienne), 1982, durée : 62'.

Les Enfants. – Production : Berthemont, Ministère de la Culture, distribution : Films sans frontières, 1984.

La Mort du jeune aviateur anglais, coréalisation : Benoît Jacquot. – Production : INA, 1993.

En 1984, les Editions vidéographies critiques, réalisées et publiées par le Bureau d'animation culturelle du ministère des Relations extérieures, ont reproduit sur vidéocassettes sept films de Duras : *Nathalie Granger*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Le Camion*, *Césarée*, *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner* (Melbourne et Vancouver).

On trouvera une filmographie détaillée, établie par Dominique Noguez, dans le livret qui accompagne ces enregistrements.

Jérôme Beaujour propose aussi une filmographie commentée dans : *Marguerite Duras*, Paris, Cinémathèque française (Milan, Mazotta), 1992.

II – Travaux consacrés à Marguerite Duras

Ouvrages

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, coll. « Biographies N.R.F. », 1998.

Alazet, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*, Presses Universitaires de Lille, 1992.

Alleins, Madeleine, *Marguerite Duras médium du réel*, Editions L'Âge d'homme, Lausanne, 1984.

Andréa, Yann, *M.D.*, Editions de Minuit, 1983.

Armel, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, première éd. 1990, Mayenne, 1996.

Bajomée Danielle et Heyndels Ralph, *Écrire, dit-elle, Imaginaires de Marguerite Duras, textes réunis*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985.

- Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, Littérature, Culture et Communication, Editions Universitaires, De Boeck Université, De Boeck-Wesmail, Bruxelles, 1989.
- Bernheim, Nicole-Lise, *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1974.
- Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1992.
- Borgomano, Madeleine, *Duras. Une lecture des fantasmes*, Cistre, coll. « Essais », Petit Roelx (Belgique), 1987.
- Borgomano, Madeleine, *India Song. Marguerite Duras*, coll. « L'interdisciplinaire ». Film(s), Limoneste, 1990.
- Borgomano, Madeleine, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, coll. « Foliothèque », 1997.
- Bouthors-Paillart, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.
- Cassirame, Brigitte, *Marguerite Duras, les lieux du ravissement : le cycle romanesque asiatique, représentation de l'espace*, L'Harmattan, 2004.
- Cérase, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Champion, Slatkine, Genève, 1993.
- Cérase, Claire, *Du rythme au sens, une lecture de l'Amour de Marguerite Duras*, Paris, Minard, coll. « Archives de lettres modernes », 1991.
- Clavaron, Yves, *Inde et Indochine, E.M. Forester et M. Duras au miroir de l'Asie*, Champion, 2001.
- Cousseau, Anne, *Poétique de l'Enfance dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Droz, Genève, 1999.
- Denès, Dominique, *Marguerite Duras : Écriture et politique*, L'Harmattan, 2005.
- Duras Marguerite, Lacan Jacques, Blanchot Maurice, Mascolo Dionys, Gauthier Xavière, *et al., Marguerite Duras*, Albatros, « Ça/Cinéma », 1979 ; nouvelle édition augmentée en 1988.
- Guers-Villate, Yvonne, *Continuité-discontinuité de l'œuvre durassienne*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985.
- Lebelley, Frédérique, *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, Paris, 1994, 350 p.
- Ligot, Marie-Thérèse, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite duras*, Gallimard, « Foliothèques », 1992.

- Loignon, Sylvie, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003.
- Manceaux Michèle, *L'Amie*, Editions Albin Michel, Paris, 1997.
- Marini, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Editions de Minuit, « Autrement dites », Paris, 1977.
- Noguez, Dominique, *Duras, Marguerite*, Flammarion 2001.
- Pagès-Pindon, Joëlle, *Marguerite Duras*, Ed. Ellipses, col. « Thèmes et études », 2001.
- Papin, Liliane, *L'Autre-scène : le théâtre de Marguerite Duras*, Department of french and italian Stanford University, Anma Libri, Saratoga, 1988.
- Patrice, Stéphane, *Marguerite Duras et l'Histoire*, P.U.F, 2003.
- Pierrot, Jean, *Marguerite Duras*, Librairie José Corti, Paris, 1986.
- Ricouart, Jeanine, *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*, Summa Publications, I.C., Birmingham, Alabama, 1991.
- Seylaz, Jean-Luc, *Les Romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, Minard, « Archives des Lettres Modernes », n° 47, 1963, 47 p.
- Skutta, Franciska, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Debrecen, Studia Romanica, 1981.
- Tison-Braun, Micheline, *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1985.
- Vircondelet Alain, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1972.
- Vircondelet Alain, *Marguerite Duras. Biographie*, Editions François Bourin, Paris, 1991.
- Vircondelet Alain, *Pour Duras*, Calmann-Lévy, 1995.
- Vircondelet Alain, *Marguerite Duras. Vérité et légendes*, Photographies inédites, Collection Jean Mascolo, Edition du Chêne, Hachette-Livre, Milan, 1996.
- Vircondelet Alain, *Marguerite à Duras*, Edition n°1, 1998.

Ouvrages partiellement consacrés à Marguerite Duras

- Ammour-Mayeur, Olivier, *Les Imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henri Bauchau et Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2004.
- Bal, Mieke, *Narratologie : essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES, 1984.
- Bessière, Jean, *Signes du Roman, signes de la transition*, études réunies, P.U.F, 1986.

- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Editions Gallimard, collection « Folio/Essai », Paris, 1990.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Editions Gallimard, collection « Folio/Essai », Saint-Amand, 1988.
- Chapsal, Madeleine, *Quinze écrivains*, Julliard, 1963.
- Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Ed. Klincksieck, Paris, 2004.
- De Certeau, Michel, *La fable mystique*, Editions Gallimard, 1983.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, *Le Récit amoureux*, colloque de Cerisy sous la direction de Didier Coste et Michel Zérafra, Champ Vallon, 1984.
- Ishaghpour, Youssef, *D'une image à l'autre*, Denoël-Gonthier, collection « Médiation », Paris, 1982.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Editions Gallimard, Paris, 1987.
- Manceaux Michèle, *Brèves*, Editions du Seuil, Paris, 1984.
- Mascolo, Dionys, *Autour d'un Effort de Mémoire : sur une lettre de Robert Antelme*, Editions Maurice Nadeau, 1987.
- Mertens, Pierre, *L'Agent double : sur Duras, Gracq, Kundera, etc., Le Regard Littéraire*, Edition Complexe, Bruxelles, 1989.
- Noguez, Dominique, *L'arc-en-ciel des humours : Jarry, Dada, Vian, etc.* Editions Hatier, Paris, 1996.
- Peraldi, François, « L'attente du père, Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras », *Études freudiennes*, n° 23, avril 1984, p. 25-41.
- Pingaud, Bernard, *Inventaire*, Editions Gallimard, Paris, 1965.
- Rykner, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras, José Corti*, Paris, 1988.

Numéros spéciaux de revues et Colloques

- Actes du colloque international de Valence*, textes réunis par Éléna Réal, Valence, Université de Valence, 1990.
- Alternatives théâtrales*, (avec entretien), Maison du Spectacle, Bruxelles, n°14, mars 1983.

- Cahiers du Cerf XX*, Brest, Université de Bretagne occidentale, n°7, 1991.
- Cahiers Renaud-Barrault*, n°52, décembre 1965 ; et partiellement n°89, 1976, n°91, 1976, n°96, 1977, n°106, 1983.
- Didascalies*, Bruxelles, Ensemble théâtral mobile, avril 1982.
- Duras, femme du siècle*, édité par Stella Harvey et Kate Ince, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- Duras, mon amour*, études réunies par Edda Melon, Turin : Lindau, 2001.
- « *Écrire, réécrire Marguerite Duras, bilan critique* », *La Revue des Lettres Modernes*, L'Isacothèque 19, textes réunis et présentés par Bernard Alazet, 2003.
- Les lectures de Marguerite Duras*, textes du Colloque réunis par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Presses universitaires de Lyon, 2004.
- Lire Duras*, textes réunis par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- Marguerite Duras, entre littérature et cinéma : trajectoires d'une écriture*, sous la direction de Jean Clédar, Ennoïa, Rennes, 2003.
- Marguerite Duras, la tentation du poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, mai 2002.
- Marguerite Duras : lectures plurielles*, textes réunis par Catherine Rodgers et Raynalle Udris, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- Esprit*, juillet 1986.
- L'Arc*, n°98, 1985.
- L'Avant-Scène*, 1^{er} avril 1979.
- L'Ecole des Lettres*, n°6, décembre 1987.
- L'Esprit créateur*, printemps, 1990, vol. XXX, n°1.
- Marguerite Duras à Montréal*. – Textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy ; Québec, Spirale, 1981.
- Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy*, actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 23 au 30 juillet 1993. Textes réunis et présentés par Alain Vircondelet, Ecriture, Paris, 1994.
- Le Magazine littéraire*, n°158, mars 1980 ; n° 278, juin 1990, p. 18-24.
- Nouvelle Revue Française*, Numéro spécial Marguerite Duras, n° 542, mars 1998.
- Notes 5*, Presses universitaires de Lille, 1982.
- Revue des Sciences Humaines*, n°202, avril-juin 1986.

Entretiens et articles

Alternatives théâtrales, entretien avec Jacqueline Aubenas. – Bruxelles, Maison du spectacle, n°14, mars 1983.

Archibras, entretien avec Jean Schuster, n° 2, octobre 1967.

Art Press, entretien avec Benoît Jacquot, octobre 1973.

Cahiers du Cinéma, entretien avec Jacques Rivette et Jean Narboni, n°217, novembre 1969 ; « L'Homme tremblant », conversation entre M.D et Elia Kazan, n° 318, décembre 1980 ; « Le scandale de la vérité », entretien avec Pascal Bonitzer, n° 374, juillet-août 1985 ; entretien avec Colette Mazabard, n° 426, décembre 1989 ; « Jacquot filme Duras », entretien avec Benoît Jacquot, n° 467, mars 1993.

Cahiers Renaud-Barrault, entretien avec Roberto Plate, n° 106, septembre 1983.

Cinéma 60, entretien avec Marcel Frère, février 1960.

Cinématographe, entretien avec Pierre Bregtein, n°13, juin 1975.

Contemporary Literature, entretien avec Germaine Brée, vol. 13, n° 4, 1972 et vol. 14, 1973.

Elle, entretien avec Dominique Noguez, 26 novembre 1984 ; entretien avec Anne Sinclair, 8 décembre 1986 ; entretien avec Françoise Ducout et Pierrette Rosset, 9 novembre 1987 ; entretien avec Pierrette Rosset, 15 janvier 1990.

Franc-Tireur, entretien avec Henri Marc, 14 septembre. 1956.

Globe, février 1987 ; décembre 1987 ; juillet-août 1988.

Jeune Cinéma, entretien avec René Prédal, n104, juillet-août 1977.

La couleur des mots, entretiens avec Dominique Noguez. Marguerite Duras, Paris, Benoît Jacob, 2001.

L'Arc, « Le Château de Weatherend », « La Bête dans la jungle », n°89, 1983.

L'Autre journal, « L'Homme nu de la Bastille », n°4, avril 1985 ; « L'Excès-L'Usine », entretien avec Leslie Kaplan, n°5, mai 1985 ; « La perte de la vérité », n°8, octobre 1985 ; « La lecture dans le train », n°9, novembre 1985 ; « Joëlle Kofmann, Marguerite Duras : parler des otages ou ne pas parler des otages », n° 5, 26 mars 1986 ; « Les chiens de l'Histoire », n° 6, 3 avril 1986 ; « Tjibaou-Duras », n°13, 22

mai 1986 ; « L'Amant magnifique », entretien avec Aline Issermann, n°16, 11 juin 1986 ; n°3, 12 mars 1986 ; n°4, 19 mars 1986 ; n°11, 7 mai 1986.

L'Événement du jeudi, entretien avec Jean-Marcel Bouguereau, 1^{er}-7 février 1990.

L'Express, « Une pièce involontaire », 14 septembre 1956.

Les Inrockuptibles, entretien avec Renaud Monfourny, n° 21, février-mars 1990.

Le Journal littéraire, entretien avec Colette Fellous, n°2, décembre 1987-janvier 1988.

Le Matin, entretien avec Gilles Costaz, 28 septembre 1984 ; entretien avec Gilles Costaz, 14 novembre 1986 ; « Ils veulent continuer à lire *Le Matin* », 13-14 juin 1987 ; « A tort et à travers », 23 juin 1987.

Le Monde, entretien avec Claude Sarraute, 18 septembre 1956 ; entretien avec Thérèse de Saint-Phalle, 20 janvier 1962 ; entretien avec Nicolas Zand, 22 février 1963 ; entretien avec Yvonne Baby, 7 mars 1967 ; entretien avec Jacqueline Piatier, 29 mars 1967 ; entretien avec Claude Sarraute, 6 janvier 1968 ; entretien avec Claude Sarraute, 20 décembre 1968 ; entretien avec Pierre Dumayet, 5 avril 1969 ; entretien avec Yvonne Baby, 17 décembre 1969 ; entretien avec Colette Godard, 28-29 juillet 1974 ; « Comment, pourquoi *India Song* », 5 juin 1975 ; « Mothers », 10 février 1977 ; « L'Homme atlantique », avertissement, 27 novembre 1981 ; dialogue M. Duras-Jacques Rivette, 25 mars 1982 ; entretien avec Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, 13 juin 1991.

Le Nouvel Observateur, entretien avec Hervé Le Masson, 28 septembre, 5 octobre 1984 ; « Les Amants », 14-20 juin 1985 ; entretien avec Hervé Le Masson et Pierre Bénichou, 14-20 novembre 1986 ; entretien avec Frédérique Lebelley, 24-30 1990 ; « Les nostalgies de l'amante Duras », 24 juin-1^{er} juillet 1992.

Le Point, entretien avec Jak Gousseland, n° 230, 14 février 1977.

Les Nouvelles Littéraires, entretien avec André Bourin, 18 juin 1959 ; entretien avec Anne de Gasperi, 25 novembre 1976 ; entretien avec Jane Hervé, 3 mai 1981.

Libération, « Les Yeux verts » (L'Été 1, 16 juillet 1980, L'Été 2, 23 juillet 1980...L'Été 10, 17 septembre 1980) ; entretien avec Yann Andréa, 4 janvier 1983 ; entretien avec Marianne Alphant, 4 septembre 1984 ; entretien avec Marianne Alphant 12 avril 1985 ; « Sublime, forcément sublime, Christine V. », 17 juillet 1985 ; « La Pute de la côte normande », 14 novembre 1986 ; entretien avec Pierre Léon et Brigitte Ollier, 27 novembre 1987 ; entretien avec Michel Platini, 14 et 15 décembre

1987 ; entretien avec Marianne Alphant, 11 janvier 1990 ; entretien avec Marianne Alphant, 13 juin 1991.

Lire, entretien avec Pierre Assouline, n° 112, janvier 1985 ; entretien avec André Rollin, n° 136, janvier 1987 ; entretien avec Pierre Assouline, n° 193, octobre 1991 ; « Marguerite Duras, l'impossible vérité », n°266, juin 1998.

Marie-Claire, entretien avec Michelle Manceaux, n° 297, mai 1977.

Œuvres cinématographiques. – Editions vidéographiques critiques, Bureau d'animation culturelle du Ministère des Relations extérieures, 1984, livret ; entretiens avec Dominique Noguez : « La Classe de la violence » (à propos de *Nathalie Granger*), p. 11-20, « La couleur des mots (à propos de *India Song*), p. 21-31, « Le cimetière anglais » (à propos de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*), p. 33-41, « La dame des Yvelines » (à propos du *Camion*), p. 43-52, « La caverne noire » (à propos de *Césarée, Les Mains négatives et Aurélia Steiner*), p. 53-61 ; article de Marguerite Duras : « Work and words », p. 63.

Paris-Théâtre, entretien avec Pierre Hahn, n°198, 1963.

Radio Cinéma TV, entretien avec Claude-Marie Trémois, n°3-4, avril 1960

Signs, entretien avec Susan Husserl-Kapit. – vol. 1, n° 2, 1972, p. 423-434.

Télérama, entretien avec Jean-Claude Raspiengeas, 22 juin 1988.

The French Review, entretien avec Bettina L. Knapp, n°4, 1971.

Documents audiovisuels

Marguerite Duras : Le Ravissement de la parole, sous la direction de Jean-Marc Turine, Paris, INA/Radio France, 1997.

Le Cinéma de L'Amant, Editions Benoît Jacob Audio, 2001.

Marguerite Duras et la parole des autres, 2 CD et un livret sous la direction de Jean-Marc Turine, Frémeaux&Associés/Groupe Frémeaux Colombini SA, 2001.

Le Ravissement de Lol V. Stein lu par Fanny Ardant, Frémeaux&Associés/Groupe Frémeaux Colombini SA, 2001.

Les Enfants, Editions Benoît Jacob Vidéo, 2002.

Émissions radiophoniques et télévisées (entretiens)

Radioscopie. – Émission de Jacques Chancel ; France Inter, 1969.

Marcher, danser, passer, parler, partir. – Réalisation : René Farabet et Jean-Loup Rivière, avec Viviane Forrester, Xavière Guathier, Benoît Jacquot, Michaël Lonsdale ; O.R.T.F., « Atelier de création radiophonique », 1974.

Savannah Bay, c'est toi. – Réalisation : Michelle Porte ; production : I.N.A., diffusée le 2 avril 1984.

Apostrophes. – Réalisation : Jean-Luc Léridon ; entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984. L'émission a été reproduite sur vidéocassette par les éditions du Seuil, « Vision Seuil », en 1990.

Le bon plaisir de Marguerite Duras. – Réalisation : Marianne Alphant, avec Jean Daniel, Gérard Desarthe, Nicole Hiss, Catherine Sellers ; France Culture, 20 octobre 1984.

Les Nuits magnétiques. – Émission d'Alain Veinstein ; France Culture, novembre 1986.

Océaniques. – Émission de Colette Fellous et Pierre-André Boutang ; réalisation : Jean-Didier Verhaege ; FR3, 28 décembre 1987.

Au-delà des pages. – Entretiens avec Luce Perrot ; TF1, 26 juin, 3, 10, 17 juillet 1988.

Ex-Libris. – Émission de Patrick Poivre d'Arvor ; TF1, 15 février 1990.

Caractères. – Émission de Bernard Rapp ; Antenne 2, 5 juillet 1991.

Lire et écrire. – Émission de Pierre Dumayet ; réalisation : Robert Bober ; La Sept, octobre 1992. Au cours de l'entretien ont été diffusés des extraits de : *Lecture pour tous*, entretien avec Paul Seban, 1964 et des extraits de *Lecture pour tous*, entretiens avec Pierre Dumayet, 1965.

Le Cercle de Minuit, – Émission de Michel Field ; Antenne 2, 14 octobre 1993.

III Etudes critiques sur Tragique et tragédie

Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles lettres, 1995.

Baldry, H. C., *Le Théâtre tragique des Grecs*, Presses pocket, Paris, Maspero, 1975.

- Barthes, Roland, « Le Théâtre grec », dans *Histoire des spectacles*, Guy Dumur, Gallimard, Encyclopédie de la pléiade, Paris, 1965, p. 513-536.
- Beretta, Alain, *Le tragique*, Editions Ellipses, Paris, 2000.
- Bessière, Jean (dir.), *Théâtre et destin. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibben*, Champion, coll. « Unichamp », Paris, 1997.
- Biet, Christian, *La Tragédie*, Armand Colin, coll. « Cursus », Paris, 1997.
- Bollack, Jean, *La Naissance d'Œdipe*. Traduction et commentaires d'Œdipe Roi, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1995.
- Bonnard, André, *La Tragédie et l'homme, Études sur le drame antique*, Neuchatel, La Baconnière, 1951.
- Buci-Glucksman, Christine, *Tragique de l'ombre*, Galilée, Paris, 1990.
- Camus, Albert, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie », dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, Paris, 1962.
- Claudé, Paul, « L'Orestie d'Eschyle », préface à la réédition de la traduction de l'*Orestie*, reprise dans *Accompagnements, Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965, p. 417-421.
- Coupré, Alain, *Lire la tragédie*, Dunod, Paris, 1998.
- De Romilly, Jacqueline, *La tragédie grecque*, P.U.F, Paris, 1970.
- De Unamuno, Miguel, *Le Sentiment tragique de la vie*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 1997.
- Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Editions du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 1967.
- « L'écrivain contemporain et le tragique », dans *Raison et Tragique*, textes réunis par Jean Garnier, Centre protestant d'études, Genève, 1968.
- Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Gallimard, Le Promeneur, Paris, 2001.
- Festugière, André-Jean, *De l'essence de la tragédie grecque*, Aubier, Paris, 1969.
- Forestier, Georges, *L'Art de l'éblouissement. Essai sur la tragédie classique*, P.U.F, Paris, 2002.
- Goldmann, Lucien *Le Dieu caché, Étude sur la vision tragique dans Les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, coll. « Tel », 1994, (coll. Bibliothèque des Idées, 1959).
- Gouhier, Henri, *Le théâtre de l'existence*, Editions Montaigne, Paris, 1952.
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1966.

- Jean Jacquot, *Le Théâtre tragique*, collectif, études réunies et présentées par J. Jacquot, CNRS, Paris, 1962.
- Kierkegaard, Soren, *Antigone, Réflexion du tragique antique dans le tragique moderne. Un essai dans l'aspiration fragmentaire*, texte français et postface de Pierre Klossowski, Les Nouvelles lettres, coll. « Avènement », Paris, 1938.
- « Le Reflet du tragique ancien sur le tragique moderne. Un essai d'efforts fragmentaires, dans *Ou bien...ou bien...*, trad. du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1943, p. 108-128.
- Kott, Jan, *Manger les dieux, essai sur la tragédie grecque et la modernité*, Payot, Paris, 1989.
- *Shakespeare notre contemporain*, trad. du Polonais par Anna Posner, Julliard, Paris, 1962.
- Maffesoli, Michel, *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés post-modernes*, Denoël, Paris, 2000.
- Monnerot, Jules, *Les Lois du tragique*, P.U.F, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 1969.
- Morel, Jacques, *La Tragédie*, Armand Colin, coll. « U », Paris, 1968.
- Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 1977.
- Omesco, Ion, *La Métamorphose de la tragédie*, P.U.F, Paris, 1978.
- Ormond, Jacqueline, « Héros de l'impossible et de l'absolu », dans *Les Temps modernes*, CCLIX, 1967, p. 1049-1073.
- Piclin, Michel, *La notion de transcendance. Son sens, son évolution*, Armand Colin, Paris, 1969.
- Robbe-Grillet, Alain, « Nature, humanisme, tragédie », dans *Pour un Nouveau roman*, Editions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1961, p. 45-67.
- Rosset, Clément, *La philosophie tragique*, P.U.F, Paris, 1960.
- *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, P.U.F, Paris, 1971.
- Said, Suzanne, *La faute tragique*, Maspero, Paris, 1978.
- Steiner, Georges, *La mort de la tragédie*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
- « La tragédie absolue », repris dans *Passions impunies*, Gallimard, coll. NRF/Essais, Paris, 1997, chap. VI, p. 189-206.

IV Etudes critiques sur comique et rire

Assoun, Paul-Laurent. « L'inconscient humoriste ». *L'Humour, un état d'esprit*. Editions Gérard Cohen, *Autrement* (sept. 1992) : 51-68.

Bakhtine, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

Baudelaire, Charles, « De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Curiosités esthétiques, l'art romantiques et autres œuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et bibliographie par Henri Lemaître, Garnier, Paris, 1962.

Bergez, Daniel, Géraud, Violaine, Robrieux, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 2005.

Bergson, Henri. *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. [1904], PUF, Paris, 2004.

Blondel, Eric, *Le risible et le dérisoire*, P.U.F, Paris, 1988.

Bornecque, Pierre. *Les Procédés comiques au théâtre*, Panthéon, Paris, 1995.

Canova, Marie-Claude. *La Comédie*, Editions Hachette, Paris, 1993.

Chapiro, Marc, *L'illusion comique*, P.U.F, Paris, 1940.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. 2 vol. [1995], Larousse, Paris, 1998.

Duvignaud, Jean, *Le propre de l'homme, histoires du rire et de la dérision*, Editions Hachette, Paris, 1985.

Émelina, Jean. *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES, Paris, 1991.

Escarpit, Robert, *L'humour, Que sais-je ?* P.U.F, 1986.

Esselin, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Editions Bucher/Chastel, Paris, 1963.

Fabre, Lucien, *Le rire et les rieurs*, Gallimard, 1929.

Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*. Trad. Denis Messier, Gallimard, Paris, 1988.

- Grojnovsky Daniel, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, José Corti, 1997.
- Issacharoff, Michael. *Lieux comiques ou le temple de Janus : Essai sur le comique*, Corti, Paris, 1990.
- Jacquart, Emmanuel. *Le Théâtre de la dérision*, éd. Révisée, Gallimard, Paris, 1998.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Editions Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », Paris, 1964.
- Jeanson, Francis, *Signification humaine du rire*, Editions du Seuil, 1950.
- Marol, Jean-Claude, *Le rire du sacré*, Albin Michel, 1999.
- Meyer Michel, *Le comique et le tragique*, P.U.F, coll. « Quadrige », 2005.
- Minois, Georges, *Histoire du rire*, Editions Robert Laffont, Paris, 1983.
- Provine, Robert, *Le rire, sa vie, son œuvre*, Editions Robert Laffont, Paris, 2003.
- Sarrazin, Bernard, *Le rire et le sacré*, Editions Desclée de Brower, 1991.
- Smadja, Eric, *Le rire, Que sais-je ?* P.U.F, Paris, 1986.
- Venard, Josiane, *Les vertus du rire*, Trustar, Montréal, 1997.
- Victoroff, David, *Le rire et le risible*, P.U.F, Paris, 1953.

v Divers

- Albouy, Pierre, *Mythographies*, Ed. Librairie José Corti, Paris, 1976
- Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, La Cité universelle, 1947.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, 1953.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Ed. du Seuil, 1953.
- Roland Barthes, *Sur Racine*, Ed. du Seuil, coll. « Point/Essai », Paris, 1963.
- Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Ed. de Minuit, Paris, 1995.
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Ed. Gallimard, coll. « Folio/Essai », Paris, 1990.
- Clerc, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma*, Ed. Klincksieck, Paris, 1985.
- Comte-Sponville, André, *Traité du désespoir et de la béatitude*, Ed. P.U.F, Paris, 1988.
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Ed. Dunod, Paris, 1992.

- Freud, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Ed. Payot, Paris, [1975], PUF, trad. Bonaparte Marie et Loewenstein Rudolph Maurice, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 1984 ; « "Un enfant est battu", Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles », dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche, Ed. PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 1973 ; *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Ed. Gallimard, Paris, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1986.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972.
- Girard, René, *Le Bouc Emissaire*, Ed. Grasset, Paris, 1982.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Editions Hachette, Paris, 1996.
- Herschberg-Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Ed. Belin, Paris, 1993.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « L'ironie comme trope » dans *Poétique* n° 41 (1980) : 140-55.
- Kundera, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, 1978 ; *L'Immortalité*, traduit du Tchèque par Eva Bloch, Gallimard, coll. « Folio », [Paris], 1993.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie*, Ed. Armand Colin/Masson, Paris, 1997.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1980.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Ed. Plon, Paris, 1958,
- Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1983, et 1993 pour la postface.
- Mourre, Michel, *Les Religions et les philosophies d'Asie*, Ed. de La Table ronde, 1961.
- Nyssen, Hubert, *Les Voies de l'écriture*. Paris, Mercure de France, 1969.
- Ricardou, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Ed. du Seuil, « Tel Quel », Paris, 1971.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Ed. Gallimard, 1956.
- Van den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence, pour une poétique de l'énonciation*, Ed. José Corti, Paris, 1985.

TABLE DES MATIERES

Page de garde.....	1
Remerciements	3
Résumé.....	4
Abstract.....	6
Introduction.....	8
PREMIERE PARTIE.....	20
UNE VISION TRAGIQUE DE L'EXISTENCE.....	21
CHAPITRE I.....	23
La famille: aux origines du tragique durassien.....	23
A– La tragédie familiale.....	26
1– La mort prématurée du père.....	26
2 – L’omniprésence de la mère.....	31
3 – La folie maternelle.....	38
B – L’injustice sociale.....	40
1 – Au commencement furent les barrages.....	41
2– La mère : une héroïne tragique.....	44
3– Une histoire mythique.....	50
C- L’injustice familiale	59
1– Un amour préférentiel.....	60
2–La violence familiale.....	63
3– Un "je" meurtri.....	76
CHAPITRE II.....	85
Les manifestations du tragique ou l’appel du Néant.....	85
A– Un monde agonisant.....	86
1 – Un délabrement généralisé.....	86
2 – Un univers infernal.....	98
3 – « Une maladie de l’écrit ».....	108
B – La fascination pour la mort.....	115
1 – La mort : horizon de l’écrit.....	116
2– Vanité de l’existence humaine.....	126
3– Un destin inexorable.....	131

C- Passion fatale et quête de l' Absolu	138
1 – L'amour comme miracle.....	138
2– L'amour comme tragédie ou l'impossible fusion	141
3– L'amour et la mort.....	154
CHAPITRE III.....	157
Enjeux métaphysiques	157
A– Une métaphysique paradoxale du néant	158
1 – Un sentiment de manque.....	158
2– Une recherche d'être	167
3 – L'interrogation sur l'absence de sens de la vie ou le tragique existentiel	170
B – Le nom de Dieu.....	176
1 – L'absence de Dieu.....	177
2– L'alcool ou la douceur de l'oubli	183
3– Les limites de l'alcool	186
C- De l'affirmation à la négation de l'homme.....	189
1 – La faillite de la Raison humaine.....	190
2– La remise en question de l'Histoire et du Progrès	192
3– Le rejet de la théorie et le règne de l'incertitude	194
DEUXIEME PARTIE	200
L'EVOLUTION DU TRAGIQUE : LA PLACE DU RIRE	201
CHAPITRE I	205
De « l'harmonie » à « l'incohérence ».....	205
A– Évolution de l'écriture romanesque.....	207
1 – Épuration de l'écriture romanesque	207
2–La prolifération du dialogue.....	213
3 – L'émergence du théâtre dans le roman	217
B – L'éclatement des genres.....	222
1 – Polyphonie de la voix.....	223
2 – Le mélange des genres et des arts : entre roman théâtre et cinéma	228
3 – Un statut hybride : vers la notion de « texte ».....	233
C – L'évolution du tragique traditionnel	235
1 – Le tragique au contact du comique.....	235
2 – La revendication de l'hétérogénéité	237
3 – Une forme nouvelle du tragique	239

CHAPITRE II.....	241
Le tragique : une matrice du comique?	241
A- Aux confins du tragique : l'invasion du rire.....	243
1 – L'irruption du rire	243
2 – La gratuité du rire	258
3–L'arrière-fond tragique.....	269
B – Les fonctions du comique.....	276
1– Une « catharsis comique »?	277
2 – Le comique : une mise en valeur du tragique	286
C- Le comique comme « intuition de l'absurde »	288
1– Le rire tragique	291
2 – L'ironie du narrateur.....	294
3– Le rire sans fondement.....	302
CHAPITRE III	306
Le tragique et le comique entre dualité et unité	306
A- Les modes d'expression du tragique et du comique.....	307
1 – L'interpénétration	307
2 – La succession	313
3 – La simultanéité	317
B – Concilier le tragique et le comique : une gageure ?	320
1 – Un jeu de surenchère : l'importance du rythme	320
2– Un point de jonction: le langage.....	324
3 – Le style de Marguerite Duras : noblesse et simplicité.....	331
C- Entre attraction et répulsion : pour une structuration dynamique du tragique et du comique	335
1 – La logique de la contradiction	336
2 – La stratégie du paradoxe	338
3–L'entre-deux.....	342
TROISIEME PARTIE.....	346
VERS LE DEPASSEMENT DU TRAGIQUE ET L'ESTHETIQUE DU DETACHEMENT	347
CHAPITRE I.....	349
L'acceptation du tragique de l'existence.....	349
A- L'acceptation de l'absurdité de la vie.....	350
1–La perte de l'espoir: un élan vital.....	350

2 – La vacuité : un espace de tous les possibles et de la disponibilité.....	356
3 – L’incertitude : une liberté.....	359
B – La plénitude de la vacuité	364
1 – Rejoindre l’état de vacance : une démarche ontologique	364
2 – Savoir perdre son temps	369
3 – La félicité du « ravissement ».....	374
C- L’oubli et la mort : matrices de la vie ?.....	377
1 – L’oubli : un apaisement	378
2 – L’oubli : un renouveau.....	382
3 – De la mort vers la continuité de la vie.....	386
CHAPITRE II.....	392
L’impassibilité.....	392
A– Le rejet du sentimentalisme	393
1 – L’indifférence.....	393
2 – Une indifférence pleine d’affectivité.....	398
3 – Le refus de la psychologie et de la psychanalyse	402
B – Le refus de l’engagement.....	404
1 – La puissance du refus	405
2–Le refus de l’écriture militante.....	409
3 – « Être de gauche ».....	414
C- La destruction	417
1–La "destruction capitale".....	418
2 –Détruire : une source de bonheur.....	418
3–Une nouvelle définition de la destruction.....	425
CHAPITRE III.....	430
Par-delà le tragique : la poétique du « gai désespoir »	430
A– De la désappropriation de soi vers la fusion avec le Tout du monde	433
1 – Le bonheur de la dépersonnalisation.....	433
2 – De la personne à l’unité de l’espèce	436
3 – Se fondre dans « le Tout » : rejoindre l’indifférencié.....	441
B–Écrire ou comment dépasser le tragique et recréer le vide.....	445
1–L’écrit: "un mourir à soi".....	445
2 – Le silence comme expression de la plénitude du vide.....	449
3 – Réécrire ou comment construire la destruction	455

C- L'écrivain : un démiurge	460
1-Le passage du rien au tout.....	460
2 – Le foisonnement de l'imaginaire face à la réalité tragique	464
3 – L'écriture : un acte démiurgique	468
CONCLUSION	476
Bibliographie	482
I – Œuvres de Marguerite Duras	482
II –Travaux consacrés à Marguerite Duras	486
III Etudes critiques sur tragique et tragédie	494
Iv Etudes critiques sur comique et rire	497
v Divers	498
TABLE DES MATIERES	500