Subjetividade diluída : a força do tempo em Marguerite Duras

Graziela Daniel Laureano

▶ **To cite this version:**

Graziela Daniel Laureano. Subjetividade diluída : a força do tempo em Marguerite Duras. Art and art history. Université de Picardie Jules Verne; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brésil), 2018. Portuguese. NNT : 2018AMIE0065 . tel-03647409

HAL Id: tel-03647409

https://theses.hal.science/tel-03647409

Submitted on 20 Apr 2022

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 DE PICARDIE JULES VERNE – UPJV
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES - (EDSHS)
Centre de recherches en arts et esthétique - CRAE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO- UNIRIO
Centro de Lestras e Artes – Escola de Teatro (CLA)
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC

Thése de doctorat en Études Théâtrales (cotutelle)
Tese de doutorado em Teatro

Graziela DANIEL LAUREANO

La subjectivité diluée : la force du temps chez Marguerite Duras.

Subjetividade diluída: A força do tempo em Marguerite Duras.

Sous la codirection de: Christophe Bident e José Da Costa Filho

Soutenue le: 27/11/2018

Rio de Janeiro

2018

Jury:
José Da Costa Filho - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Christophe Bident – Université de Picardie Jules Verne - UPJV
Beatriz Resende – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
André Gardel - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Yannick Butel – Aix Marseille Université
Christophe Triau – Université Paris Nanterre

Resumo

Esta tese propõe o estudo da temporalidade em três obras de Marguerite Duras, a saber: *Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982), *La maladie de la mort* (1982). O par indissociável, tempo e subjetividade, circula amalgamado na memória que se espraia em uma obra que se propõe à dissolução e ao devir. Esses aspectos serão estudados com vistas a recompor nas obras escolhidas relações que permitam observar a escritura durasiana em termos de devir. Assim, as linhas de errância solicitadas nos parênteses, pausa, tempo e silêncio visam sublinhar a ausência enfraquecendo o poder representativo; a força do tempo se mostrará nessas obras como os aspectos da diluição e da propagação de uma obra em constante devir.

Palavras-chave: Marguerite Duras, Tempo, subjetividade, devir.

Resumé

Cette thèse propose l'étude de la temporalité dans trois œuvres de Marguerite Duras, à savoir: *Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982), *La maladie de la mort* (1982). La paire, le temps et la subjectivité, circulent fondus dans la mémoire qui s'étend dans une œuvre qui vise la dissolution et le devenir. Ces aspects seront étudiés en vue de recomposer dans les œuvres choisies les relations qui permettent d'observer le récit durassien en termes de devenir. Ainsi, les lignes d'errance sollicitées dans les parenthèses: pause, temps, silence, visent à souligner l'absence qui affaiblit le pouvoir représentatif. La force du temps se montrera dans ces œuvres, ainsi que les aspects da dilution et de la propagation d'une œuvre en devenir constant.

Mots-clés: Marguerite Duras, Temps, Subjectivité, Devenir.

Abstract

The research on the theme of temporality in Marguerite Duras, will be developed regarding three works of the French author: *Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982), *La Maladie de la Mort* (1982). The indissociable relation between Time and Subjectivity allow us to understand the place of memory in the Duras's work and its relation with dissolution and becoming.

These aspects will be analyzed searching in the French author relations which make possible to penetrate in hers writings aiming the issue of the becoming. Those lines of such kind of uncertainness demanding parentheses, pause, time, silence has as focus to show the absence and weakening the power of playing, and so the force of the Time will emerge from the works of M. Duras's exploring aspects as dilution and propagation of a work in constant becoming.

Mots-clés: Marguerite Duras, Time, subjectivity, becoming.

SUMÁRIO

Introdução 11

Capítulo I

1. Em busca de um contexto: As relações entre subjetividade e tempo entre Donnadieu e Duras 17

1.1 Desabamentos do tempo: A "infância ilimitada" na Indochina 22

1.1.1 Infância e paisagem 33

1.1.2 A infância líquida : Au bord de la mer 36

1.2 Em busca de uma escrita: "Écrire" e os anos parisienses – Revolução na escrita: A chegada à Paris e o transbordamento da infância na escrita. 38

1.3 As errâncias do teatro: entre a mise en scène e a mise en écriture 43

1.4 Obras: O amor, o mar, o tempo e a representação teatral 57

1.5 " L'endroit de la passion " : Marguerite Duras entre o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Théâtre* 86

1.5.1 Sob uma luz pálida e incerta: As relações entre Duras e as "Editions de Minuit" 89

1.5.2 A questão das personagens no *Nouveau Roman*: Em cena: a presença da ausência 93

1.5.3 Um mar de tempo: Ils sont encore lá 96

1.5.4 "L'école du regard" e a dança do olhar: O caráter recitativo do teatro duarasiano 99

Capítulo II 106

2. As leituras do tempo em *Agatha, Savannah bay e La maladie de la mort* 106

2.1 As espirais de tempo 111

2.2 Do tempo ao tempo : A vida das imagens durasianas no espaço entre dizer e olhar. 152

Capítulo III 178

3. O Devir na escritura durasiana das obras do Ciclo do Atlântico: Uma leitura das memórias insistentes 178

3.1 Os paradoxos do tempo: Existência e Insistência na perspectiva temporal de Savannah Bay. 181

3.2 O fluxo das marés: O devir e as relações entre o tempo e o mar em *La maladie de la mort*, *Agatha* e *Savannah Bay*. 188

3.3 Em cena: "heceidades": Uma "cartografia" durasiana ou a tradução dos corpos em espaços. 202

3.3.1 A fronteira e a Borda 211

3.3.2 O devir mineral 212

3.3.3 Uma paleta de cores 219

3.3.4 As portas da eternidade 221

Considerações finais 242

Bibliografia 250

Apêndice
Resumo extendido da Tese em francês 260

Em memória de meu pai

Josué João Laureano

Agradecimentos

E dispor em palavras agradecimentos que são como dádivas se mostra mais desafiador do que qualquer capítulo da tese. Com o sentido de não errar na proporção ou na ordem, não poderia iniciar este momento sem nomear meus orientadores, os professores José Da Costa Filho e Prof. Christophe Bident.

A oportunidade que me foi dada para o diálogo e a pesquisa e por fazer parte de um projeto - teatro atravessado - muito maior do que esta tese foi para mim uma oportunidade singular e fundamental para minha formação e *re*formação. Ao Prof. Da Costa em especial por propor o desafio de pesquisar uma autora que certamente encontro em meu caminho um sentido que sempre esteve em horizonte de pesquisa: "As expressões do silêncio", o inefável. Ao Prof. Bident agradeço o olhar atento, pois ainda que à distância viu em mim a vontade de pesquisa e me incentivou. Aos dois agradeço o carinho, a paciência e a generosidade de passarem seus conhecimentos ao longo de todo esse período.

Agradeço aos membros da banca professores Beatriz Resende, André Gardel, Christophe Triau e Yannick Butel, que se propuseram a ler e a contribuir com seu olhar e suas críticas para o meu trabalho.

Ao Centre de Recherche en Arts et en Esthétique – CRAE da Université de Picardie Jules Verne - UPJV e ao Programa de Pós graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – PPGAC da UNIRIO e aos Professores com os quais pude conviver e que de diversas maneiras contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa. Não posso deixar de nomear também Marcus Vinícius Rosas, sempre ajudando a todos que precisam de uma orientação junto à Secretaria do PPGAC.

À minha família, mais do que agradecimentos, todo o meu amor incondicional. Ao meu querido pai Josué Laureano, saudoso companheiro a quem, em memória, dedico este trabalho. Em memória também de meu incansável avô João Francisco

Alexandrino Daniel. À minha mãe, Cacilda Daniel Laureano, parceira de todos os momentos, inclusive na França, etapa mais do que difícil talvez, momento em que a presença familiar foi fundamental. Ao meu querido sobrinho Marcos, parceiro de jornada, e à minha irmã Dani, que acompanhou esse percurso e ao Martim pela disposição em ajudar nas “terríveis” revisões.

Às minhas meninas Antônia e Luíza, super parceiras, pacientes, compreensivas, preocupadas e atentas agradeço - pelos risos, pelas cartinhas e a inspiração que tornaram mais suave a caminhada. Ao meu amor Marcial Suarez agradeço por tudo, parceria, incentivo, paciência, ajuda, mas sobretudo pela leitura e a nossa infinita conversação.

Plutôt la vie

INTRODUÇÃO

Marguerite Duras nasceu em 1914 em Gia-Dinh, perto de Saigon, na Indochina francesa. Filha de franceses viveu nessa região até os 18 anos. A partir desse momento, segundo a autora, sua vida congela, "Si j'étais morte hier je serais morte à dix-huit ans. Si je meurs dans dix ans je serais morte aussi à dix-huit ans." (DURAS, 2014: 663)[1]. Nessa paralisia, o tempo caótico da subjetividade e do afeto durasiano emergirá em uma escrita feita de desabamentos.

Na Indochina, como francesa, nunca interagiu com a elite colonial. Na França, a infância colonial transborda na escrita tornando-a mais uma vez estrangeira. O mar – lugar de diluição - abriga os dois territórios, o Pacífico e o Atlântico, ambos os territórios da infância que tornaram a autora sempre fronteiriça, marginal, portadora do sentimento de "tarde demais" que a fez escrever em *La vie materielle*: "(...) C'est comme ça que j'étais en retard partout (...) j'allais sur la plage, mais le soir. Je me suis toujours retrouvée à la fin des étés comme une ahurie qui ne comprend pas ce qui s'est passé mais qui comprend que c'est trop tard pour vivre. " (DURAS, 2014: 310)[2].

A presente tese de doutoramento intitulada - *Subjetividade diluída: A força do tempo em Marguerite Duras* – é o resultado de pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em cotutela na Université de Picardie Jules Verne – UPJV, sob a orientação dos professores José Da Costa e Christophe Bident.

O estudo representa o desenvolvimento orgânico de um projeto de pesquisa que começou em 2003 com a minha dissertação de Mestrado em Filosofia Política e Ética intitulada – *As expressões do silêncio: Ética e estética no Tractatus Logico-Philosophicus* – a qual oferece um estudo sobre as relações entre Ética e Estética no

[1] Fragmento recolhido da obra *Les yeux verts* (1980). "Se eu estivesse morta ontem, eu teria morrido com dezoito anos. Se eu morrer dentro de dez anos eu também morrerei com dezeito anos."(DURAS, 2014: 663, tradução nossa)

[2]" É assim que eu estive atrasada em todos os lugares. Eu ia à praia, mas à noite. Eu sempre me encontrei no final dos verões como que aturdida sem compreender bem aquilo que havia se passado, mas compreendendo que é muito tarde para viver."(DURAS, 2014: 310, tradução nossa)

Tractatus Logico-Philosophicus de L. Wittgenstein. Nesse trajeto de busca por uma aproximação entre a leitura artística e filosófica, em 2014 surgiu, através do diálogo com os professores Da Costa e Bident, a oportunidade de desenvolver uma pesquisa sobre Marguerite Duras na forma de uma tese de doutorado.

Neste sentido, este estudo se caracteriza pela busca de um intenso diálogo, a partir da obra autora, propondo possíveis aproximações com leituras artísticas e filosóficas tendo como temas centrais a questão do tempo e da subjetividade. Este diálogo será refletido no desafio cênico e dramatúrgico e compreendido finalmente como os modos de plasmar a memória em cena.

Ao longo dos quatro anos de pesquisa foi possível estabelecer pontes significativas não apenas com a obra da autora, mas para além desta. A autora se mostrou um sujeito próprio da pesquisa com uma densidade existencial extremamente significativa, a qual, no momento em que se contempla, apresenta o horizonte de uma obra heterodoxa avessa ao sequestro analítico.

A tese se estrutura em três capítulos que oferecem uma análise sobre a obra de Marguerite Duras. De maneira mais específica, a tese se dirigirá sobre o que se convencionou denominar como o *Ciclo do Atlântico*[3]. Num primeiro momento buscamos nos aproximar de Marguerite Duras imergindo numa pesquisa biográfica e contextual que se mostrou apenas através de flutuações de vestígios recolhidos do tempo. Em meio às flutuações são perceptíveis as estratégias escriturais atravessadas pelo tempo, que também é atravessado pela obra, que pega o tempo de assalto e o carrega consigo mostrando, em seus próprios termos, aspectos históricos, políticos, filosóficos e estéticos que a atravessam.

Subjetividade diluída: A força do tempo em Marguerite Duras, nossa pesquisa, se aproxima da relação deleuziana inspirada em Bergson, entre tempo e subjetividade. Nesta, Deleuze extrai uma inversão onde não é o tempo interior à subjetividade, mas o contrário, a subjetividade é interior ao tempo e nesse sentido é que o tempo é visto como "pura subjetividade", ou como pura virtualidade: mistura de tempo e afeto.

[3]*Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982), *La maladie de la mort* (1982)

Na obra durasiana a relação subjetividade - tempo será vista, no capítulo 1, através da expressão "infância ilimitada". Assim trataremos as "imagens da infância" de Duras que se instituem a partir da indiscernibilidade entre o real vivenciado e o virtual imaginado. Do mesmo modo como o mar que supera as barragens contra o Pacífico, a infância invade toda a obra durasiana, fazendo vir à tona as relações subjetividade-tempo.

Os acontecimentos irão emergir no fluxo da escrita intensiva de Duras que, nesse sentido, mostra uma liberação do *tempo.* Nas obras abordadas para o presente estudo veremos essa liberação do tempo se dar em paisagens oceânicas que contemplam o deslocamento litorâneo das dunas e das marés. Inspirados em imagens que seguem o vento, como o deslocamento das dunas em sua permanente desestrutura, propomos que o *acontecimento* na obra durasiana não será a passagem do tempo, mas os "desmoronamentos do tempo" ou "desabamentos do tempo": desabamento da infância na escrita durasiana.

Nesse sentido, o tempo caotiza os acontecimentos, impede a passagem causal entre um momento e outro, favorecendo os desaparecimentos dos acontecimentos moventes ao sabor das intempéries intensivas do plano escritural durasiano. A concepção de "plano de imanência" de Deleuze e Guattari atravessará todo nosso estudo, mantendo em nosso horizonte a indiscernibilidade e a diluição da subjetividade para liberação do tempo (caos) no plano de escritura - obra durasiana.

Assim como o plano de imanência não aceita extratos ou hierarquias, a obra durasiana segue na confluência transgressiva dos gêneros que nunca se permitirá cair sobre um único gênero, mas no movimento escorregadio que ora ultrapassa ora se ergue como fronteira de territórios em devir. As obras dos anos 80 que serão trabalhadas em nosso estudo de tese possuem em comum as "Coloirs scèniques" que as fazem tender ou para a cena como é o caso de *Savannah bay* ou para o cinema como *Agatha* ou com uma longa nota da autora ao final sobre como gostaria que a obra fosse encenada, como é o caso de *La maladie de la mort*.

No Capítulo 2 propomos um aprofundamento no estudo, isto é, faremos uma aproximação a cada obra escolhida. Para este momento da pesquisa, separadamente e com o foco voltado para as leituras do tempo e da subjetividade, buscaremos o significado para estes conceitos, para então, no Capítulo 3, seguirmos adiante rumo ao devir, ou como poderíamos também afirmar, rumo aos aspectos da diluição.

O Capítulo 3 propõe um estudo sobre o "devir" nas obras do *Ciclo do Atlântico*. Neste momento, o "devir" na obra durasiana será visto a partir do exercício de pensar o modo como a memória se coloca em cena nas obras do *Ciclo do Atlântico*. O devir, como as insistências do tempo, se revela na coincidência entre as solicitações de tempo nas rubricas: desvios, armadilhas que não visam outra coisa senão errar, desviar, esvaziar a escrita, sublinhando a ausência e a presença do tempo na cena: – deixado como um resto, ou uma sobrevivência.

As sobrevivências do tempo se repetem nas obras do *Ciclo do Atlântico*. A presença do mar é um dos aspectos mais insistentes que atravessa essas obras. As relações entre o devir e o mar são analisadas no tópico: "O fluxo das marés". O mar, como um lugar de devir, mergulha ao mesmo passo em que dissolve as histórias e as personagens durasianas para depois propagá-las na matéria líquida. Assim, o aspecto da "diluição" será visto na presença marítima onde a subjetividade se dilui. A confluência entre mares e rios se projeta na cena durasiana para formar a "imagem líquida".

As personagens femininas se destacam nas três obras analisadas do *Ciclo do Atlântico*, evidenciando o devir mulher como mais um dos devires que atravessa essas obras durasianas. Havendo uma relação íntima entre "elas" e a matéria líquida, seu cheiro, morte, vida, impregnam e contaminam essas obras – testemunho subjetivo agenciado na terceira pessoa flutuante entre os discursos direto e indireto caindo sobre uma ou várias vozes dissonantes.

A ideia de uma *cartografia durasiana* buscou a importância dos "lugares", territórios do corpo, continentes da infância resgatados do fundo dos tempos. A relevância do aspecto geográfico na obra durasiana pode ser percebida no próprio sobrenome que remonta ao lugar de nascimento e morte de seu pai na França: Duras –

sobrenome, espaço, ausência que não será preenchida, mas subirá com a maré do mar que invade as obras do *Ciclo do Atlântico*.

Ao propor uma leitura a partir de uma perspectiva cartográfica é possível ver o caráter subjetivo e imaginário dos espaços e lugares com os quais as personagens durasianas se confundem. Propelidas em Territórios as personagens durasianas restam fragmentadas, sem centro ou como figuras em uma pintura cubista, como teria afirmado a própria autora em entrevista à Pallotta della Torre em 1987.

Imagens, esboços de cenários, como é o caso dos desenhos de Roberto Plate extraídos da entrevista *Le Décor de Savannah Bay* de 1983 ou de imagens da filmagem, ou do filme *Agatha* de 1981 serão utilizados neste momento do estudo no qual a incursão sobre os conceitos de *cartografia* e *hecceidade* nas obras do *Ciclo do Atlântico* encerram o capítulo 3. *La maladie de la mort*, não será observada através de imagens, pois a obra não foi encenada por Marguerite Duras; contudo, há, na entrevista de Roberto Plate, uma equivalência entre os cenários de *La maladie de la mort* e *Savannah Bay* que utilizaremos como um possível paralelo de perspectivas possíveis sobre essas duas obras.

Em meio a armadilhas de desvio: as solicitações intensivas de silêncio, pausa, tempo, encontramos o desafio de tentar capturar linhas de fuga - a obra durasiana que sempre estará beirando o desaparecimento. O tempo, seqüestrado, atravessado, rasga a subjetividade como o chicote deleuziano fragmentando rostos e paisagens. Podendo ser consideradas como "restos" como a espuma das ondas, as obras *Agatha, Savannah Bay, La maladie de la mort*, se assoreiam no palco, continente da cena durasiana.

Em *C'est Tout* (1995) Duras declara "Je parle du temps qui sourd de la terre"[4]. (DURAS,2014 :1162). O desafio proposto neste estudo de tese é desvendar qual é esse tempo: o tempo que restou, tempo de infância, tempo de espera, tempo de guerra. Tempo que, inscrito como as *mãos negativas* obsedantes e repetitivas da caverna pré-histórica que inspirou Duras, é a imagem arqueológica que conta a paixão suspendida no tempo que nos suporta e que suporta o nascimento de cada palavra.

[4]"Eu falo do tempo que inaudível da terra."(DURAS,2014 :1162, tradução nossa).

CAPÍTULO I

1. Em busca de um contexto: As relações entre subjetividade e tempo entre Donnadieu e Duras.

Personagens, paisagens, valores e modos de ver e se relacionar com o mundo são concebidos na primeira infância e na adolescência e assim foram vividos por Marguerite Donnadieu na Indochina. Como fantasmas que se esvanecem, esses elementos emergem na escrita durasiana. Analisaremos esses aspectos que irão se refletir na obra de Duras de diferentes modos em diferentes períodos.

É possível dividir a vida de Marguerite Duras em dois grandes momentos: o primeiro como o momento da primeira infância vivido quase que inteiramente na Indochina francesa e o segundo vivido na França, onde a autora se consagrará por sua obra escrita. Para a biógrafa Laure Adler : "c'est le désir d'écrire qui la fondera comme individu ayant un rôle à jouer dans le monde, et c'est l'écriture qui lui donnera son nom: Duras." (ADLER, 1998:15)[5].

Nesse trecho, Adler propõe a escrita como algo que empresta à Marguerite uma identidade - Duras, ou um papel na sociedade. Duras, nesse sentido, se apresenta como um nome consistente em oposição ao seu predecessor "Donnadieu", frágil na ausência daquilo que vingará a sua infância anônima e pobre na Indochina: a escrita, que nesse caso se apresenta como um ato de revolta.

Apesar de termos em vista a escrita durasiana como um ato de revolta, nos distanciamos um pouco perspectiva de Adler na medida em que não queremos enfatizar uma perspectiva bilateral, onde um momento antagonize o outro. Nesse sentido, propomos observar entre estes dois momentos, Marguerite Donnadieu e Marguerite Duras, uma indiscernibilidade, uma vez que é justamente no transbordamento da infância na escrita que encontraremos a obra durasiana. Dessa maneira, não há um salto

[5]"É o desejo de escrever que a fundará como um indivíduo com um papel a desempenhar no mundo e é a escrita que lhe dará o seu nome: Duras." (ADLER, 1998:15, tradução nossa)

ou um hiato entre a "infância" e a "escrita", mas um processo de atualização entre a "infância vivida" e a "infância escrita" que poderia ser observado na expressão durasiana: "infância ilimitada".

Este capítulo busca pensar este lugar e este processo: entre Donnadieu e Duras, entre a infância e a escrita. A questão que se coloca é: como a infância emerge ou desaba na escrita durasiana? Nesse lugar, entre Doannadieu e Duras, nosso título: *Subjetividade diluída: A força do tempo em Marguerite Dura*sse sugere como na relação entre tempo e subjetividade aviltada por Deleuze, na qual o autor (ao trabalhar com a obra de Bergson) extrai uma inversão na qual não é o tempo interior à subjetividade, mas o contrário, a subjetividade é interior ao tempo e neste sentido é que o tempo é visto como "pura subjetividade".

> On a souvent réduit le bergsonisme à l'idée suivante: la durée serait subjective, et constituerait notre vie intérieure. Et sans doute fallait-il que Bergson s'exprime ainsi, du moins au début. Mais, de plus en plus, Il dirá tout autre chose:la seule subjectivité, c'est le temps non- chronologique saisi dans as fondation, et c'est nous qui sommes intérieurs au temps, non pas l'inverse. (DELEUZE, 2009:110)[6]

Nesse sentido, propomos para análise do contexto da obra durasina a "subjetividade diluída" diretamente relacionada à "infância ilimitada", sendo que o que figurará na obra escrita de Duras serão as "imagens infantis" que se instituem a partir da insdiscernibilidade entre o real vivenciado e o virtual imaginado, subjetivo, inventado, criado pela autora. Assim como o mar que invade e supera as frágeis e insuficientes barragens contra o Pacífico, a infância invade a obra durasiana. Mergulhados no oceno-tempo, os acontecimentos irão emergir no fluxo da escrita intensiva da autora que nesse sentido mostra uma liberação do *tempo Aion*.

Sobretudo nas obras de Duras abordadas para o presente estudo veremos essa liberação se dar em paisagens oceânicas, litorâneas e marítimas, feitas de areia e de mar.

[6]Nós temos frentemente reduzido o bergsonismo à seguinte idéia: a duração será subjetiva e constituirá a nossa vida interior. E sem dúvida era preciso que Bregson se exprimisse assim, pelo menos no início. Mas, cada vez mais, ele dirá toda uma outra coisa: a única subjetividade, é o tempo não-crolonológico desde a sua fundação e é nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. (DELEUZE, 2009:110, tradução nossa)

Tomando como imagens as ondas quebrando ou a areia da praia em sua permanente desestrutura, em nossa leitura não falaremos em "atualização", como o processo deleuziano que se dá entre uma imagem real e uma imagem virtual, o transbordamento da infância na escrita durasiana, mas em "desmoronamentos do tempo". O tempo, nesse sentido, não passa entre um momento e outro, não há uma causalidade entre um acontecimento e outro, mas caotiza os acontecimentos flutuantes e moventes que aparecem e desaparessem ao sabor dos ventos e das marés.

Tomando como ponto de partida a temporalidade propomos a concepção de Deleuze e Guattari de "plano de imanência"[7]: essa imagem atravessará todo este capítulo guiando nosso estudo, mantendo a pertinência das análises, tendo como horizonte a indiscernibilidade e a diluição da subjetividade para liberação do caos – obra durasiana. Assim, Duras elabora a sua obra dentro de um plano de composição, onde nada escapa, nada está fora, acima ou abaixo, e por isso a imanência. Nessa direção, neste capítulo a proposta é observar não momentos estanques, distintos, mas uma fluência de momentos que de modo alheio à cronologia emergem ou desaparecem de acordo com os ritmos e velocidades propostos pela autora.

O processo de atualização deleuziano também pode ser trazido como imagem que se assemelha ao processo durasiano de fazer emergir memórias. Tal processo não impede o discernimento entre dois momentos distintos, mas os faz coincidirem e formar aquilo que Deleuze chamou "imagem cristal". Neste momento, é interessante lembrar o fragmento na obra *Cinema 2 L'image - Temps*, onde Deleuze cita o momento final do filme "A Dama de Shangai" como exemplo. Nesta imagem, escolhida por Deleuze, no palácio de espelhos, os dois amantes perdem a noção da diferenciação entre o real e o virtual, como veremos na seguinte passagem:

[7]Deleuze e Guattari concebem o *plano de imanência* em oposição ao *plano de transcendência*, onde este último pode ser visto como um plano de desenvolvimento e de evolução das formas e dos sujeitos. Considerado como estrutura e gênese de possíveis composições o caráter transcendental do *plano de transcendência* deriva do fato de que ao participar de toda e qualquer concepção ele não poderá ser, por isso mesmo, concebido. Seria esse *plano de transcendência* associado ao desenvolvimento das formas e dos sujeitos, onde são estabelecidos estrutura e gênese. Deleuze e Guattari propõem outra concepção: o plano de consistência ou o plano de imanência. Neste plano não há formas nem sujeitos, mas velocidades, ritmos, pausas, silêncios. Neste plano de involução onde as formas estão em constante dissolução há uma liberação do tempo Aiôn.

> (...) Mais elle surgit à l'état pur dans le célèbre palais des glaces de "La dame de Shanghaï", où le príncipe d'indiscernibilité atteint à son sommet. Image cristal parfaite où miroirs multipliés ont pris l'actualité des deux personnages qui ne pourront la reconquérir qu'en les brisant tous, se retrouvant cote à cote et se tuant l'un l'autre. (DELEUZE, 2009:95)[8]

Nessa passagem Deleuze fala sobre a proliferação das imagens virtuais no espelho, sendo este material um meio absorvente de toda atualidade da imagem. Logo, neste caso, a atualização se dá no espelho. As imagens durasianas das obras escolhidas para este estudo são marítimas, mas imagens como a pedra branca de *Savannah Bay* ou as ruínas de um quebra-mar que aparecem no final do filme *Agatha* parecem denunciar uma resistência ao caráter absorvente da matéria líquida. Assim, a imagem cristal durasiana se mostrará como algo que resistiu, que insistiu e que sobreviveu ao tempo.

Neste momento da análise utilizaremos a obra *Cahiers de la guerre et autres textes* (2009). Nesta obra, o tom de relato e de diário mostra a memória da infância da escritora e da fonte inesgotável do material utilizado nas obras que se seguirão. Todavia, a memória deve ser vista como pura virtualidade na escrita durasiana. Assim, deixaremos a ambição factual para o domínio das obras biográficas e científicas. Nesse sentido, contamos com o estudo biográfico realizado por Laure Adler (1998) para auxiliar nosso percurso.

As insistências que marcam os textos pertencentes aos *Cahiers de la guerre et autres textes* reverberarão ao longo da obra da autora. Assim, a obra de Marguerite Duras foi definida como "uma obra sem restos" onde personagens, lugares e motivos ecoam, se repetem, dando ao leitor a impressão de participarem de um mesmo fluxo de escrita.

> Une ouvre sans restes : rien de ce qu'écrit Marguerite Duras n'est laissé à l'abandon. Personnages, lieux, motifs, circulent d'un texte à l'autre et se font écho ; les bribes abandonnées d'un manuscrit son reprises dans le suivant,

[8](...) Mas ela surge em estado puro no célebre palácio dos espelhos de "A Dama de Shanghai", onde o princípio de indiscernibilidade atinge o seu auge. A imagem cristal perfeita onde os espelhos multiplicados absorveram a atualidade das duas personagens que não poderão reconquistá-la senão quebrando a todos, se encontrando lado a lado e se matando um ao outro. (DELEUZE, 2009:95, tradução nossa)

> intégrées à une nouvelle composition. En un mot, toute l'archive est passée dans l'ouvre. (BOGAERT S., CORPET O. 2006 :7)[9]

Por outra perspectiva, mas indo na mesma via que Bogaert e Corpet, podemos observar a obra durasiana como uma obra feita de restos, de sobrevivências, como afirma Duras em uma entrevista à Xavière Gauthier em 1974: "M.D: Tous, on peut dire, c'est des restes – ce que les autres appelleraient des restes. De l'extérieur, on pourrait parler de restes, ce qui pour moi est le principal." (DURAS, 2014: 47)[10]. Nesse sentido, os elementos que emergem das memórias da autora na época em que viveu na Indochina são replicados em toda a sua obra. Como na seguinte passagem de uma das últimas obras da autora *L'amant de la Chine du Nort* (1991):

> (...) La mère. Elle leur rappelait aussi que ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là, les siens. Qui c'était là qu'ils étaient nés, que c'était là aussi qu'elle avait rencontré leur père, le seul homme qu'elle avait aimé.Cet homme qu'ils n'avaient pas connu parce qu'ils étaient trop jeunes quand il était mort et encore si jeunes aprés cette mort, qu'elle ne leur en avait que très peu parlé pour ne pas assombrir leur enfance. Et aussi que le temps avait passe et que l'amour pour ces enfants avait envahi sa vie. Et puis la mère pleurait.Et puis Thanh chantait dans un langage inconnu l'histoire de son enfance à la frontière du Siam lorsque la mère l'avait trouvé et qu'elle l'avait ramené au bungalow avec sés autres enfants. Pour lui apprendre le français, elle disait, et être lave, et bien manger, et ça chaque jour.
> Elle aussi, l'enfant, elle se souvenait, elle pleurait avec Thanh lorsqu'il chantait cette chanson qu'il appelait celle de "l'enfance lointaine" qui racontait tout ça qu'on vient de dire sur l'air de la Valse Désespérée. (DURAS, 2014: 607)[11]

[9]"Uma obra sem restos, nada do que Marguerite Duras escreveu ficou ao abandono. Personagens, lugares e motivos, circulam de um texto para o outro e ecoam entre si; as sobras abandonadas de um manuscrito são retomadas no seguinte, integradas a uma nova composição. Numa palavra, todo o arquivo é passado para a obra." (BOGAERT S., CORPET O. 2009: 11, tradução nossa)

[10]"M.D: Todos, podemos dizer, são restos, isto que os outros chamam de restos. Do exterior, podemos falar de restos, disto que para mim é o principal".(DURAS, 2014: 47, tradução nossa)

[11](...) A mãe. Ela lhes lembrava também que esse país da Indochina, era a pátria deles, dessas crianças, as suas. Que era nela que eles tinham nascido, que era nela também que ela tinha encontrado o pai deles, o único homem que ela havia amado. Este homem que eles não tinham conhecido porque eram muito jovens quando ele morreu e ainda muito jovens depois desta morte, que ela teria falado pouco disso para não assombrar a infância deles. E também que o tempo havia passado e que o amor por suas crianças havia invadido a sua vida. E depois a mãe chorava. E depois Thanh cantava em uma linguagem desconhecida a história da sua infância na fronteira do Sião depois que a mãe o havia encontrado e o havia levado ao bangalô com suas outras crianças. Para lhe ensinar o francês, ela dizia, e ser limpo, e comer bem, e isso a cada dia. Ela também, criança, ela se lembrava, ela chorava com Thanh quando que cantava aquela canção que ele chamava a canção da "infância longínqua" que contava tudo isso que nós dissemos sob a melodia da "valsa desesperada". (DURAS, 2014: 607, tradução nossa)

A canção da "infância longínqua" ou da "valsa desesperada" cantarolada pela personagem serve de analogia para a nossa perspectiva sobre a temporalidade e a subjetividade na obra durasiana. Uma desterritorialização realizada num plano fixo, sonoro, desesperado, sem ordenação sucessiva, onde tudo fica em mergulhado em um estado de infância.

1.1 Desabamentos do tempo: A infância ilimitada de Marguerite[12]

Em um primeiro momento é possível dizer que há dois nascimentos de Marguerite; o primeiro se dá na Indochina em 1914, onde recebe o nome Marguerite Donnadieu. Desse período, personagens, lugares e relações irão alimentar toda sua obra escrita. Pensaremos essa infância em um sentido afirmado por Marguerite Duras: "ilimitado".

Seu segundo registro deu-se em Paris tomando como nome o lugar onde jaz o pai, morto aos quatro anos de vida de Marguerite. Ao assinar Duras em seu próprio nome, nasce o pseudônimo que assinará toda a sua obra. Desde então, esse nome-espaço parece sublinhar uma ausência fundamental. Como a autora afirma no romance "O Amante" (1984) "L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a des vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un ce n'est pas vrai il n'y avait personne." (DURAS, 2014 : 1458)[13].

Olhando com mais atenção, a diferença entre os nomes se torna menos evidente: tanto "Donnadieu" como "Duras" são nomes paternos. A modificação aqui residirá no modo como são concebidos, posto que o nome paterno foi substituído pelo "lugar" de origem e de morte do pai na França. O elemento comum a ambos os nomes é a ausência dessa figura primordial paterna, a qual dificilmente se vê refletida nas obras da autora, mas sua força, por outro lado, acompanha o nome da autora durante toda a sua trajetória antes e depois de se consagrar como escritora e sobrevive ao ato deliberado da escolha

[12]A Expressão "Infância ilimitada" foi extraída da obra *Cahiers de Guerre et autres textes*, em um texto de Duras intitulado *L'enfance illimitée* (DURAS, 2006: 359).
[13]"A história da minha vida não existe. Isso não existe. Não há jamais um centro. Nem um caminho, nem linha. Há vastos espaços onde nós nos fazemos acreditar que haveria alguém, mas não é verdade não havia ninguém." (DURAS, 2014 : 1458, tradução nossa).

de outro nome, e continua seguindo a autora que preferia a imanência das coordenadas de um mapa à transcendência de um nome cuja última sílaba rima com "Deus" (Dieu). É interessante, neste momento, citar a passagem de uma entrevista à Xavière Gauthier publicada em 1974 na obra *Les Parleuses* onde vemos o depoimento de Duras sobre a palavra "Deus":

> M.D.: J'ai dit: "... comme s'il y avait un responsable." Comme si. Et le mot "religieux" ne me choque pas. Ni le mot "Dieu". (...) Le mot "Dieu" m'apparaît moins grave que le mot "réalité".
> Depuis toujours, même toute petite, j'ai vu l'apparition de la vie sur la terre sous cette forme: un marecage gigantesque et inerte à la surface duquel, tout à coup, une bulle d'air vient crever, puante, une seule, puis – des milliers d'années passent – une autre. En même temps que ces bulles d'air, ces bulles de vie, arrivent à s'extraire du fond, la lumière se modifie, les humidités s'écartent et la lumière arrive à la surface des eaux. Les eaux de la Genèse, pour moi, c'était ça, lourdes, pesantes comme um acier liquide, mais troubles, sous le brouillard, privées de lumières. Le premier bruit: l'éclatement de la bulle, repercute à "l'infini". Dieu était totalement absent de mon paysage premier. Et pourtant, quand je lisais la Genèse, je lisais aussi ce mot "Dieu", mais comme un autre: "L'esprit de Dieu", pour moi, était le contenu nauséabond des bulles crevées. Mais ces premières exhalaisons n'étaient pas provoquées de l'extérieur par le décret d'un dieu. La lumière, aussi bien, je la voyais independent du tout, venue d'un ailleurs, d'un inconnu matérialiste, d'un *avant-quoi* innocenté. Dans ce polytheísme de l'enfance, Dieu avait une place precise: Il était l'air contenu dans la bulle. Mais Il n'y avait pas fabriqué la bulle. Ni la lumière. Ni les eaux. Ni moi. Et cela, bien que le contenu de la bulle, c'était la vie à venir. Je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant. Et, même enfant, j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une certaine infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité. (DURAS, 2014:165/166)[14]

[14]M.D.: Eu disse: "… Como se houvesse um responsável;" Como se. E a palavra "religioso" não me choca. Nem a palavra "Deus". (...) A palavra "Deus" me parece menos grave que a palavra "realidade".
Desde sempre, mesmo muito pequena, eu vi a aparição da vida sobre a Terra sob esta forma: um pântano gigantesco e inerte na superfície do qual, de um só golpe, uma bolha de ar vinha e estourava, fedorenta, uma só, e depois – milhares de anos passam – uma outra. Ao mesmo tempo, que essas bolhas de ar, essas bolhas de vida, chegam extraídas do fundo, a luz se modifica, as umidades se dissipam e a luz chega à superfície das águas. As águas da gênese para mim eram isso, pesadas, extremamente pesadas, como um aço líquido, mas turvo, sob o nevoeiro, privado de luz. O primeiro barulho, o rompimento da bolha, repercute ao infinito. Deus estava totalmente ausente da minha paisagem primeira. E, portanto, quando eu lia o Gênesis, eu lia também esse nome "Deus", mas como um outro: "O espírito de Deus", para mim, era o conteúdo nauseabundo das bolhas estouradas. Mas essas primeiras exalações não seriam provocadas do exterior pelo decreto de um deus. A luz, tanto quanto, eu a vejo como independente de tudo, vinda de fora, de um materialismo desconhecido, de um *a priori* inocentado. Dentro desse politeísmo de infância, Deus tinha um lugar preciso: Ele era o ar contido dentro da bolha, era a vida por vir. Eu nunca fui crente, nunca, mesmo criança, eu sempre via os crentes como atingidos por certa falta de firmeza de espírito, por certa irresponsabilidade. (DURAS, 2014:165/166, tradução nossa).

Se houvesse lugar para um Deus nesta imagem da gênese criada por Duras, ele estaria dentro da bolha. O que traduz a imanência de aspectos como o tempo que atravessa e é atravessado pela vida em um sentido mineral, pelo vento, pelo odor, pelo som, pela luz. Mas ele, o tempo está « entre » como o tempo entre o aparecimento de uma bolha e outra, imagem que poderia ser reportada aos parênteses como as solicitações de tempos, silêncios e pausas durasianas, como em *Savannah Bay*," (…) Du son des voix. (Temps.) Du silence entre les voix"[15] (DURAS, 2014: 1233). O que sai da bolha da gênese, o som: a explosão cujo barulho repercute ao infinito – é a imagem sonora, ou a imagem visual, a luz, que se modifica. O que irrompe são as palavras, nascidas de tempos em tempos, remetidas à gênese a cada proferimento, em meio aos silêncios, "o tempo surdo da terra"[16].

Ela quer escapar ao seu destino familiar, mas ao trocar o seu nome tragicamente acaba por atualizá-lo e liberá-lo em sua obra, como pura virtualidade. Desse modo é possível conceber a troca de nomes de Marguerite como a fuga de Édipo que coloca o herói trágico justamente rumo à sorte da qual ele tenta desesperadamente escapar. Entretanto, a força da vontade de Marguerite não residirá em fugir de seu destino, algo improvável, mas no modo como dissolve este destino em sua obra diluindo a força mística de um Donnadieu ou "donne-à – dieu" em um lugar – Duras - onde reside o túmulo paterno, espaço primordial de uma presença-ausência fundamental na vida da autora. Assim, Donnadieu permanece em Duras e a potência da infância atravessa a obra durasiana, como uma potência mística, divina, ou trágica, como é possível observar em *Agatha* ou em *Savannah Bay*, mas sempre dentro de uma relação espacial, imanente, que mergulha até mesmo a eternidade no mar ou na luz. Assim, se houver alguma força de Deus ou do Destino na obra durasiana, ela será real como a areia, ou o mar ou o vento.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a infância transborda na escrita de Marguerite, uma segunda infância, não mais interior e guardada, mas como um grito, um instrumento de revolta. Como evidenciam Sophie Bogaert e Olivier Corpet:"Aux yeux de Marguerite Duras, le temps de l'enfance et celui de la guerre ont donc Ceci de

[15]"Do som das vozes. (Tempo.) Do silêncio entre as vozes." (DURAS, 2014: 1233, tradução nossa).
[16] *Op cit 21*

commun qu'ils imposent l'expérience de la soumission, et poussent à imposent l'expérience une revolte dont l'écriture se fait l'instrument." (BOGAERT S., CORPET O., 2006: 12)[17].

O sentido "ilimitado" denotado à infância pela autora toma-a não apenas como um período datado de sua vida, mas como um estado, no qual ela, sua mãe e seus irmãos estavam todos mergulhados. Um estado de espera, de angústia, de violência e de tortura: um estado de guerra. Assim é intitulada a reunião dos cadernos que mostram os relatos referentes a este estado de infância: Cahiers de la guerre et autres textes. A relação entre infância e guerra é evidenciada pelos organizadores Sophie Bogaert e Olivier Corpet, que destacam no prefácio fragmentos da autora que iluminam esta aproximação:

> Et ce n'est sans doute pas un hasard si le roman qui valut à son auteur la reconnaissance du plus large public mêle aussi, comme ces Cahiers, l'évocation de l'enfance à celle de la guerre. La parenté étroite entre ces deux périodes y est explicite : « Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance »Dans les brouillions de *L'Amant*, cette filiation est plus affirmée encore : « La guerre fait partie des souvenirs d'enfance. (…) Elle n'est pas à sa place dans le temps de ma vie, dans ma mémoire. L'enfance déborde sur la guerre. La guerre est un événement qu'il faut subir pensant toute sa durée. De même, l'enfance qui subit son état (…) ». (BOGAERT S., CORPET O. 2006 : 12)[18]

Ainda no prefácio da edição traduzida para o português por Mário Laranjeira, os organizadores Sophie Bogaert e Olivier Corpet assim explicam o título dado à edição:

> Parmi la richesse de ces archives, se détachent d'emblée les *Cahiers de la guerre*. Ces quatre petits cahiers (ils font partie pièces le plus anciennes) étaient conservés dans une enveloppe où Marguerite Duras elle-même les réunis sous cette appellation (…) puis – qu'ils ont été rédiges pendant et juste

[17]"Aos olhos de Marguerite Duras, portanto, o tempo da infância e o da guerra têm em comum o fato de imporem a experiência da submissão e levarem a uma revolta da qual a escrita se faz o instrumento." (BOGAERT S., CORPET O., 2006: 12, tradução nossa)

[18](...) certamente não é por acaso que o romance que valeu à autora o reconhecimento do grande público mescla também, como estes cadernos, a evocação da infância à da guerra. O parentesco estreito entre esses dois períodos está aí explícito: "Vejo a guerra sob as mesmas cores que a minha infância". Nos rascunhos de "O Amante", essa filiação é ainda mais afirmada: "A guerra faz parte das minhas lembranças de infância (...) ela não está em seu lugar no tempo da minha vida, na minha memória. A infância transborda sobre a guerra. A guerra é um acontecimento que é preciso aguentar ao longo de toda a sua duração. Da mesma forma, a infância que aguenta seu estado. (BOGAERT, CORPET apud DURAS, 2006:12, tradução nossa)

> après la guerre, entre 1939 et 1949 (…). (BOGAERT S., CORPET O. 2006: 8)[19]

O transbordamento desses dois "estados", o da guerra e o da infância, um sobre o outro, sugere que não há uma passagem do tempo entre um período e outro, mas o desabamento dos dois períodos um sobre o outro tornando-os indiscerníveis na escrita durasiana. E é essa indiscernibilidade que por vezes faz desaparecer a fronteira entre o real e o imaginário atualizando essas memórias de infância tomando-as como pura virtualidade. Como afirma a seguinte passagem da obra *Yan Andrea Steiner* (1992):"Vous comprenez, comment résister à ça, à quelqu'un d'une telle enfance qui veut tout ensemble, tout à la fois."(DURAS, 2014 :801)[20].

Esses desabamentos por vezes se traduzem em imagens, como na introdução do filme "Hiroshima Mon Amour" (1959), onde os corpos se mesclam e desabam na intensidade da poeira atômica que os constitui e os envolve. Também nessa obra, a atualidade entre guerra e infância se mostra na relação entre o amante oriental e a francesa, na ênfase sobre a bomba atômica e suas severas consequências, na memória da loucura e da morte em Nevers.

O esquecimento e a degeneração dessas memórias que constituem essa infância em seu caráter ilimitado sublinha a ausência de limite entre a memória que parte de uma realidade possível e a obra escrita, como pura virtualidade. Assim, em um primeiro momento, observamos, em meio a essas anotações durasianas nos Cahiers de la guerre et autres textes, a inexorabilidade do "esquecimento" como motivo de escrita: "Aucune autre raison ne me fait les écrire, se non cet instinctde déterrement. C'est très simple si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu. " (DURAS, 2006 : 73).[21]. Todavia, em outra parte dos Cadernos encontramos a aceitação do esquecimento como etapa fundamental na liberação desse material como fonte primordial de escrita: "Je la dirai au

[19]Em meio à riqueza desses arquivos, destacam-se do conjunto os Cadernos de Guerra. Esses quatro cadernos (que fazem parte das peças mais antigas) foram conservados num envelope no qual a própria Marguerite Duras os havia reunido sob essa denominação, que escolhemos como título (...) todos foram redigidos durante a guerra e logo depois dela, entre 1943e 1949 (...)"(BOGAERT S., CORPET O., 2006: 8, tradução nossa)

[20]"Você entende, como resistir a uma coisa dessas, alguém tão pleno de infância que quer tudo junto ao mesmo tempo." (DURAS, 2014 :801, tradução nossa).

[21]"Nenhuma outra razão me faz escrever (essas lembranças), senão este instinto de desterramento. É muito simples. Se eu não as escrever, vou esquecê-las pouco a pouco." (DURAS, 2006: 73, tradução nossa).

gré du vent qui souffle en moi lorsque je la sens m'envahir et m'obséder comme une aventure oubliée – et non éclaircie." (DURAS, 2006: 360)[22].

Em relação às memórias, o binômio lembrar e esquecer pode ser visto sob a perspectiva do "neutro". Assim, quando Duras escreve "instinto de desterramento" poderíamos ler todo um processo de "desterritorialização", o que permitirá a atualização dessas memórias de infância fazendo com que as mesmas desabem na escrita durasiana. Foucault, em uma entrevista para Helene Cixous, define a obra de Marguerite Duras como uma "memória sem lembrança". Nas palavras de Foucault:

> Cet art de la pauvreté, ou encore ce qu'on pourrait appeler : la mémoire sans souvenir. Le discours et entièrement chez Blanchot, comme chez Duras, dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est plus qu'une sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à de la mémoire, une mémoire sur de la mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir, et cela indéfiniment. (FOUCAULT, 1994 : 763)[23]

As palavras de Foucault traduzem bem a relação entre esquecimento e memória que, neste momento, queremos mostrar, a saber: que a memória que é doada ao esquecimento passa por um processo de neutralização. A memória sem lembrança pode ser remetida à aventura esquecida e não esclarecida durasiana na em que somente neste estágio cai sobre a escrita de Duras.

"A memória que vai apagando qualquer lembrança infinitamente" de que nos fala Foucault poderia ser vista como a música de Brahms em *Agatha* que deve tocar até que se tenha uma distância sobre o que acaba de ser narrado: "*Silence très long. De la musique. Le temps d'éloigner ce qui vient d'être dit, cet épisode. (...)*" (DURAS, 2014:1130)[24]. Algo que pode ser visto, de acordo com Deleuze, como um modo de

[22]"Eu a direi ao sabor do vento que sopra em mim quando a sinto invadir-me e obsedar-me como uma aventura esquecida - e não esclarecida." (DURAS, 2006: 360, tradução nossa)
[23]Essa arte da pobreza, ou então o que se poderia chamar: a memória sem lembrança. O discurso está inteiramente em Blanchot como em Duras, na dimensão da memória de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma remetendo à memória, uma memória sobre a memória e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente. (FOUCAULT, 1994 : 763, tradução nossa)
[24]"Silêncio muito longo. Música durante o tempo de afastar isso que acabou de ser dito, este episódio. *(...)*". (DURAS, 2014:1130, tradução nossa)

neutralização quando o filósofo afirma: “Lorsqu’un son peut supprimer une image, supprimer l’image ou la neutraliser.” (DELEUZE, 2012: 306)[25].

Na escrita de Blanchot em L’attente *l’oubli* (1962), o esquecimento se sugere como o caminho para alcançar a memória. Assim, para acessar a memória é preciso mergulhar no esquecimento: “Il se rendait bien compte qu’elle avait peut-être tout oublié. Cela ne le gênait pas. Il se demandait s’il ne désirait pas s’emparer de ce qu’elle savait, plus par oubli que par le souvenir. Mais l’oubli ... Il lui fallait entrer, lui aussi, dans l’oubli.” (BLANCHOT, 2013: 11)[26].

Ao abandonar a história ao esquecimento, a mesma é liberada da ilusão subjetiva do eu, para se propagar através do tempo e do espaço. Em outra passagem de Blanchot lemos : “ (…) Elle avait perdu le centre d’où rayonnaient les événements et qu’elle tenait si fermement jusqu’ici.” (BLANCHOT, 2013: 8)[27].

Neste ponto retornamos à inversão bergsoniana trabalhada por Deleuze que afirma que não é o tempo interior a nós, mas o contrário, somos nós interiores ao tempo. Nesse sentido, Duras doa suas histórias ao esquecimento e assim parte de aventuras esquecidas e não esclarecidas. Esquecer é o oposto de lembrar. A memória sem lembrança é a memória esquecida, ou que passou pelo esquecimento, ou foi neutralizada. No plano de imanência Deleuze e Guattari afirmam acontecer: “(...) une *involution*, où la forme ne cesse pas d’être dissoute pour libérer temps et vitesses.” (DELEUZE;GUATTARI,2016:326)[28]. Aqui queremos relacionar essa involução ao esquecimento durasiano, o qual libera a memória virtualizando-a.

A atualidade que também participa do caráter ilimitado atribuído à infância pela autora pode ser vista traduzida nas seguintes passagens: “(...) nous étions tous abimés dans une enfance illimitée, et qu’en somme nous tentions vainements d’en sortir. On

[25]“Quando um som pode suprimir uma imagem, suprimir a imagem ou a neutralizar.” (DELEUZE, 2012: 306, tradução nossa)
[26]“Ele se dá conta de que talvez ela tenha tudo esquecido. E isso não o irrita. Ele se pergunta se ele não desejaria saber isto que ela sabe, mais por esquecimento do que por lembrança. Mas o esquecimento ... é necessário entrar, ele também, no esquecimento.” (BLANCHOT, 2013: 11, tradução nossa).
[27]“(...) Ela perdeu o centro de onde irradiam os acontecimentos e que ela tinha firmemente até aqui.” (BLANCHOT, 2013: 8, tradução nossa)
[28]“(...) Uma involução onde a forma não cessa de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades.” (DELEUZE; GUATTARI,2016:326, tradução nossa).

passait même as vie entière à tenter [d']en sortir par n'importe quel moyen." (DURAS, 2006: 67)[29]O intento de sair, por sua vez, não era possível, como vemos na seguinte passagem em que Marguerite se refere à mãe nestas anotações: "Je voudrais pour la voir, m'écarter d'elle, repousser un moment cette actualité absorbante qu'elle est toujours." (DURAS, 2006 : 360)[30]. Essa "atualidade absorvente" se mostra na repetição deste momento - estado: "Infância" refletido em outro momento, a obra, gerando uma obstrução temporal, tornando inviável a passagem do tempo, fazendo com que ele não passe, mas desabe na escrita durasiana.

A sorte ou o destino também se sugere neste caráter "ilimitado" como algo trágico que não pode ser contido. Assim, vemos nas seguintes passagens: "Il était injuste et lâche comme l'est le sort et toute destinée. Se férocité à mon égard avait quelque chose d'accompli, et au fond de pur. Sa vie se déroulait avec l'implacabilité d'une fatalité et il nous en imposait. " (DURAS, 2006 : 72)[31]. E ainda, no seguinte fragmento: "Lorsque je soutiens à ma mère qu'il m'était impossible d'aller me promener avec les filles de la pension Barbet, ma mère dut avoir le sentiment que c'était plus fort que moi. Elle avait une accoutumance si grande des "choses plus fortes que soi » qu'elle céda." (DURAS, 2006: 93)[32].

Na primeira passagem a autora se refere ao tratamento dado a ela pelo irmão mais velho. A segunda diz respeito às saídas dominicais das meninas da pensão onde Marguerite ficava enquanto estudava em Saigon. Quando Marguerite Duras sublinha "des choses plus fortes que nous", deve-se ter em mente todo o infortúnio familiar, também relatado nos *Cahiers de la guerre et autres textes* desde que a mãe de Marguerite, viúva com três filhos, obteve uma concessão de terras para cultivo de arroz.

[29](...) estávamos todos mergulhados numa infância ilimitada, e que, afinal, tentávamos realmente sair dela. Passava-se mesmo a vida inteira a tentar sair disso de qualquer maneira. (DURAS, 2006: 67, tradução nossa).

[30]"gostaria, para vê-la, de afastar-me dela, rechaçar por um momento essa atualidade absorvente que ela continua sendo." (DURAS, 2006: 360, tradução nossa).

[31]"Ele era injusto e covarde como é a sorte e todo destino. Sua ferocidade a meu respeito tinha algo de ideal e, no fundo, de puro. Sua vida se desenrolava com a implacabilidade de uma fatalidade e ele nos dominava." (DURAS, 2006: 72, tradução nossa).

[32]"Quando afirmei à minha mãe que me era impossível passear com as meninas da pensão Barbet, ela deve ter sentido que era mais forte do que eu. Ela tinha se acostumado tanto com as "coisas mais fortes do que a gente" que cedeu." (DURAS 2006: 93, tradução nossa)

Segundo Duras, em um relato que consta em uma de suas entrevistas, sua mãe não sabia que era necessário subornar para conseguir terras produtivas. Assim, além do empréstimo que tinha de pagar ao governo, a terra de Marie Donnadieu Donnadieu "située au milieu deterrains alluvionnaires salés et envahis régulièrement par la mer n'avait aucune valeur." (DURAS, 2006:37)[33]. A resistência da mãe em aceitar esse fato injusto devido a toda corrupção envolvida o tornou ainda pior, quando a mesma foi pedir empréstimo para a construção de barragens para conter o mar. O intento da mãe malsucedido mergulhou a família em uma situação financeira calamitosa. Essa situação seria mostrada na obra *Un barrage contre le Pacifique* (1950).

Assim, a infância de Marguerite Duras é definida pela autora como um tempo difícil, uma época de "submissão ao tempo" comparável a um período de guerra, como vemos, nas seguintes anotações: "Je ne voudrais voir dans mon enfance que de l'enfance. Et pourtant, je ne le puis. Je n'y vois même aucun signe de l'enfance. Il y a dans ce passé quelque chose d'accompli et de parfaitement défini – et au sujet duquel aucun leurre n'est possible." (DURAS, 2006 : 359)[34].

Em mais uma observação durasiana, vemos sua infância como "(...)solitaire et secrète – farouchement gardée et ensevelie en elle – même pendant très longtemps." (DURAS, 2006 : 359)[35]. É dessa infância "ilimitada", porque atual, no sentido de que é impossível sair dela, ou dessa "mitologia familiar" [36], que observamos o caráter obsedante de alguns elementos que iremos destacar na medida em que provêm desse contexto-estado chamado infância e se relacionam com aquilo que se propõe destacar para este estudo de tese como um aspecto fundamental: a temporalidade.

[33]"por estar compreendida em terrenos de aluvião salgados e regularmente invadidos pelo mar, ela não tinha valor algum." (DURAS, 2006: 37, tradução nossa).
[34]"Eu quisera ver em minha infância só a infância. E, no entanto, não posso. Nem sequer vejo nela algum sinal de infância. Existe nesse passado algo de completo e perfeitamente definido – e a respeito do que nenhum engodo é possível." (DURAS, 2006: 359, tradução nossa).
[35]"(...) solitária e secreta – ferozmente guardada e sepultada em si mesma durante muito tempo." (DURAS, 2006:359, tradução nossa).
[36]"Marguerite Duras, au fil de son imaginaire, ne cessera de les réinventer, fabriquant progressivement une véritable mythologie familiale." (ADLER, 1998: 27) "Marguerite Duras, ao longo do seu imaginário, não cessará de os reinventar, fabricando progressivamente uma verdadeira mitologia familiar". (ADLER, 1998: 27. Tradução nossa)

Para esta leitura, as relações entre infância e temporalidade se dão em um plano de composição ou de imanência, onde as memórias dissolvidas no esquecimento afloram destituídas de qualquer ordenação ou sucessão temporal. O tempo "Aiôn"[37], o tempo do "instante" no qual condições intensivas como o calor, a chuva, o vento, a paralisia ou o silêncio possibilitam o aparecimento de memórias tecidas a partir desses atravessamentos do tempo.

Em 1990 Marguerite Duras escreve *L'amant de la Chine du Nord* (1991), uma de suas últimas obras publicadas. Em um texto sobre *L'amant de la Chine du Nort* intitulado "J'ai oublié les dates" (1990) é possível observar como a infância desaba na obra durasiana:

> J'ai oublié les dates, les années. Je les ai oubliées.
> C'est entre la Cochinchine et le Siam.
> La forêt de notre amour, de Paulo et moi. C'était le Siam, la forêt du Siam. Et les rizières de la concession c'était la fin de terres cultivables. C'était la forêt connue de Thanh.
> Là ou nous sommes Il n'y a plus de saisons. C'est la plus longue zone chaude de la terre. C'est un climat monotone. Pas de printemps, pas de renouveau. Seulement la saison de la pluie. Et la saison sèche. Et la différence entre les ciels par le vent de mer. Et la chaleur sous le blanc ciel. (DURAS, 2014:756)[38]

[37]O tempo visto como duas leituras simultâneas pode ser compreendido através da distinção entre Chronos e Aiôn. Nessa distinção Deleuze delimita a operação temporal de refundação do tempo enquanto devir através da perspectiva do Aiôn. Chronos está relacionado ao presente enquanto medida do que é corpóreo e em um sentido estoico, causal. As relações de causas entre causas são as misturas corporais que são colocadas em profundidade pelo tempo enquanto medida do movimento linear que verticaliza as relações que são desse modo limitadas, com princípio e fim, por Chronos. Aiôn corresponde ao passado e ao futuro enquanto efeitos incorpóreos e insistências do tempo. Através da distinção lembrada de Parmênides entre o « agora » e o « instante » vemos o Aiôn como o "instante" que subdivide o presente existente em passado e futuro insistentes, nas palavras de Deleuze: "Isto não é mais o futuro e o passado que subvertem o presente existente, é o instante que perverte o presente em passado e futuro insistentes" (Ibid:193)[37]. Enquanto o presente existe no corte vertical, Aiôn traz para a superfície os simulacros, transformando o corte vertical em rachadura que permite um esvanecimento e traz para a superfície os fantasmas, ou as insistências incorpóreas do tempo. Assim, não é necessário que o tempo seja infinito, mas que ele seja subdivisível infinitamente. Ao esquivar o presente, Aiôn é considerado como "a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo" (Ibid:194)[37]. É nesse sentido que o presente se esvazia, sendo este o seu próprio paradoxo: presença/ ausência.

[38]Eu esqueci as datas, os anos. Eu os esqueci. É entre a Cochinchina e o Sião. A floresta do nosso amor, de Paulo e eu. Era o Sião, a floresta do Sião. E as plantações de arroz da concessão eram o fim das terras cultiváveis. Era a floresta conhecida de Than.
Aqui onde nós estamos não há muitas estações. Sem primavera, sem renovação. Somente a estação da chuva. E a estação seca. E a diferença entre os céus pelos ventos do mar. E o calor sob o branco céu.(DURAS, 2014:756, tradução nossa)

A imagem da infância ilimitada de Duras pode ser vista na maneira como a autora compõe essa obra já tardia, dispondo as memórias sob a perspectiva de um céu ininterrupto refletido sobre um lago crivado de brilhantes:

> Le ciel on le voit d'un bord à l'autre de la terre, Il est une laque bleue percée de brillances.On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder. Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les deux enfants.(...)Puis on entend la valse sans paroles dite désespérée sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleue du ciel. (DURAS, 2014:606)[39]

Sobre esse plano fixo, assim apelidado pela autora, Duras dispõe as memórias de infância. Segundo Deleuze, o plano de imanência é "(…) c'est un plan fixe, plan fixe sonore, visuel ou scripturaire, etc. Fixe ne veut pas dire ici immobile : c'est l'état absolu du mouvement (…) sur lequel se dessinent toutes les vitesses et lenteurs (…)."(DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 326)[40].

O céu que Duras nos oferece nesse fragmento é inteiramente visto de uma borda a outra da Terra crivado de brilhantes: a imagem do plano fixo onde tudo é, ao mesmo tempo, todas as memórias–sendo que essas podem ser aqui comparadas aos brilhantes que pontuam o céu claro, porém noturno dessa imagem durasiana. Embaixo desse céu, as duas crianças, juntas em um primeiro momento, indiscerníveis e depois separadas, olhando o mesmo céu e depois "Tahn" que chega para impor a essa imagem um elemento de bifurcação, que é a valsa deseperada, da infância indiscernível.

O céu é comparado a um lago, e eis que autora oferece o meio ideal para "o estado de movimento absoluto" no qual o plano fixo pode se colocar em movimento, sendo que, no lago assim como no mar, se está sempre em movimento ao mesmo tempo ainda que de modo imperceptível. E será nesse plano fixo que "Tahn", insistência amorosa da paisagem infantil durasiana, assobiará a valsa da infância desesperada, a valsa sem palavras finalizando a composição durasiana dessa imagem da infância ilimitada.

---

[39]O céu nós o vemos de uma borda a outra da terra, é um lago azul crivado de brilhantes.
Nós vemos as duas crianças que observam juntas este mesmo céu. E depois nós as vemos separadamente o observando.E depois nós vemos Tahn que chega da rua e vai em direção às duas crianças.(DURAS, 2014:606, tradução nossa)

[40] "(...) um plano fixo, plano fixo sonoro, visual, escritural, etc. fixo não quer dizer aqui imóvel: é o estado absoluto do movimento (...) no qual se desenha todas as velocidades e lentidões" (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 326, tradução nossa).

1.1.1 Infância e paisagem

Em Marguerite Duras, personagens, sentimentos e relações são traduzidos em termos de paisagens. Esse traço pode observado na obra durasiana como, por exemplo, em *Agatha* (1981), na qual o nome da vila é também o nome da personagem, e de modo análogo em *Savannah Bay* (1982) é o nome da personagem que ao final é também o nome do fogo e também do mar. Assim, é possível propor junto com Michele Porte (1977)[41] que há na obra de Duras uma poética do espaço em relação à memória que neste estudo traduzimos a partir da relação entre tempo e subjetividade, na qual a subjetividade mergulhada no tempo faz deste último afeto que transforma as relações espaço-tempo em relações afetivas que a tudo subverte e dilui.

Nesse momento sublinharemos nas anotações durasianas sobre a sua primeira infância, cenários e elementos da natureza que se replicam dentro desta relação subjetivo-espacial, como afirma Laure Adler: "Marguerite est une enfant de l'Indochine. Jusqu'à la fin de sa vie, elle évoquera ses paysages, ses lumières, ses odeurs."(ADLER, 1998: 27)[42]. Assim, é possível observar a obra de Duras como repleta dessa infância-paisagem, onde, de acordo com Adler há em Marguerite: "(...) une impregnationphysique de la terre d'indochine" (Ibid)[43].

A analogia infância-paisagem pode ser vista como a tradução da importância da figura materna: "Ma mère a été pour nous une vaste plaine où nous avons marché longtemps sans trouver sa mesure." (DURAS, 2006: 360)[44]. Nessa anotação vemos não só a tradução da imagem materna em uma relação espacial, mas do caráter ilimitado dessa figura fundamental de sua infância ao ver a mãe como um território sem limites. Também é possível observar nessa poética do espaço a dimensão da atualidade

[41]O argumento citado é desenvolvido na obra de Michelle Porte "Les lieux de Marguerite Duras" (1977) e trabalhado no artigo "L'architecture de l'invisible dans Le cycle atlantique" de Joëlle Pagès- Pindon.
[42]"Marguerite é uma criança da Indochina. Até o fim da sua vida, ela invocará suas paisagens, suas luzes, seus odores." (ADLER, 1998: 27. Tradução nossa)
[43] "(...) uma impregnação física da terra da Indochina." (Ibid. Tradução nossa)
[44]"Minha mãe foi para mim uma vasta planície onde caminhamos por muito tempo sem encontrar sua medida." (DURAS, 2006: 360, tradução nossa).

conferida à sua infância na seguinte passagem: “Je voudrais pour la voir, m’écarter d’elle, repousser un moment cette actualité absorbante qu’elle est toujours.” (Ibid)[45].

Tendo se traduzido a si própria como um lugar, Duras, a autora também pode ser vista como um território fronteiriço entre a França e a Indochina. Mais uma vez, o que sublinharemos, a partir da analogia infância-paisagem, na passagem de Marguerite por esses dois territórios será a indiscernibilidade onde a infância de um se abismará na infância do outro. Sobre este momento lemos:

> Marguerite arrive au Platier. Elle a huit ans, elle y vivra deux ans. C’est son premier choc avec la france. Cette période restera baigné de bonheur et du sentiment très fort d’une fusión avec la nature. (…) Sa patrie, c’est la Cochinchine, c’est son pays natal, mais cette élection-adoption s’est accompagnée paralèlement, et comme un secret, d’une impregnation profonde de cette terre du lot-et-Garonne. La France c’est Pardaillan, l’écriture c’est sa vie, et quand elle décidera d’en faire un métier et de publier son premier roman, elle abandonnera le nom du père pour choisir Duras, nom de la commune de la maison paternelle, et choisira comme cadre pour son premeir roman, *Les impudents*, la terre d’origine de son père. (ADLER, 1998:43).[46]

Nesse fragmento de Adler a indiscernibilidade pode ser vista na impregnação francesa da Conchinchina, colonia francesa e na sua contrapartida: a chegada de Marguerite em uma França Medieval, o Lot-et-Garone. Assim, « La France c’est Pardaillan », o herói medieval. O sentimento forte de fusão com a natureza que não se distancia de sua relação com a natureza, como era na Conchinchina, onde do mesmo modo estava cercada de uma educação francesa. A ausência paterna continuou, mais tarde, irá se transformar no sobrenome - Duras. E a infância estará na fronteira, diante da floresta do Sião ou diante do mar do Atlântico. Mas ambas estão sob o mesmo céu.

[45]“Gostaria, para vê-la, de afastar-me dela, rechaçar por um momento essa atualidade absorvente que ela continua tendo.” (Ibid, tradução nossa).

[46] “Marguerite chega noPlatier. Ela tem oito anos, ela viverá ali por dois anos. È o seu primeiro choque com a França. Este período ficará banhado pela felicidade e o sentimento muito forte de uma fusão com a natureza. (...) Sua pátria é a Cochinchina, é seu país natal, mas esta eleição-adoção é acompanhada paralelamente, e como um segredo, de uma impregnação profunda desta terra do Lot-et-Garrone. A França é Pardaillan, a escrita é a sua vida, e quando ela decidirá fazer disso o seu trabalho e publicar o seu primeiro romance, ela abandonará o nome do pai para escolher Duras, nome da comunidade da casa paterna, e escolherá como lugar do seu primeiro romance, Les impudentes, a terra de origem do seu pai.”(ADLER, 1998:43. Tradução nossa)

Nos arquivos de Dionys Mascolo vemos a seguinte afirmação durasiana: "Quand j'écris sur la mer, sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, sur le beau temps, sur les zones fluviales de la mer, je suis complètement dans l'amour." (DURAS, apud, ADLER, 1998: 21.)[47].Tal afirmação se refere à dificuldade e mesmo à impossibilidade de traduzir ou falar sobre o sentimento amoroso. Então, esse sentimento não só se traduz através dessa impossibilidade expressiva, mas se esvanece em paisagens que remetem à superfície plana. Desse modo, as relações são trazidas ao nível espacial, fazendo com que afetos se propaguem ou se diluam em paisagens, climas, e elementos como o mar ou o vento como quando, na obra *Écrire,* a autora define: "(…) L'écrit ça arrive comme le vent"(DURAS, 1993:13)[48].

[47] "Quando eu escrevo sobre o mar, sobre a tempestade, sobre o sol, sobre a chuva, sobre o bom tempo, sobre as zonas fluviais do mar, eu estou completamente dentro do amor."(DURAS, apud, ADLER, 1998: 21, tradução nossa)
[48] "A escrita chega como o vento" (DURAS, 1993:13, tradução nossa)

1.1.2 A infância líquida : Au bord de la mer

> *"LA MÈRE*
> *Alors, tu vois ? Ou recommencer les barrages ou on me retire tout.*
> *LE CAPORAL*
> *Recommencer barrages pas possible. Pacifique tout foutre en l'air." (DURAS, 2014:427).*[49]

Como já observamos, o mar foi um dos desafios presentes na infância de Marguerite Donnadieu. É possível observar o quanto a luta inglória que a mãe de Marguerite, Marie Donnadieu, travou contra as inundações que destruíam as colheitas de arroz marcou a primeira infância da autora nas seguintes anotações:

> Ma mère avait obtenu du gouvernement général, au titre de veuve de fonctionnaire (elle enseignait depuis 1903 en Indochine), une concession de rizières située dans le Haut – Cambodge. (…) huit cent cinquante hectares de terres et forêts dans un endroit perdu du Cambodge, entre la chaîne de l'Éléphant et la mer. (…) Ma mère engagea une cinquantaine de domestiques qu'il fallut transplanter de Cochinchine et installer dans un « village » qu'il fallut construire entièrement en pleine marécage, à deux kilomètres de la mer. (…) Outre la construction du village, nous construisions une maison sur pilotis en bourde de la piste qui bordait notre plantation. (DURAS, 2006: 34)[50]

A força do mar e a sua implacabilidade influenciaram diretamente na vida da família que ficou por anos presa não só às dívidas que não podiam ser pagas sem a colheita, mas acima de tudo a essa paisagem marítima e fluvial. Em meio à penúria familiar, há nos relatos de Marguerite Duras sobre esse período uma atmosfera líquida

[49]A MÃE : *Então, você vê ou recomeçar as barragens, ou me retira tudo.*
SOLDADO : Recomeçar as barragens não é possível. Pacífico joga tudo pelos ares. (DURAS, 2014:427, tradução nossa).
*Ébauches d'une adaptation théâtrale du "Barrage"(*Fin des années 1950) – texto extraído de Marguerite Duras Oeuvres Complètes (2014).

[50]Minha mãe havia obtido do governador geral, por ser viúva de funcionário público e por ser funcionária (ela dava aulas desde 1903 na Indochina), uma concessão de arrozais situados no alto Camboja (...) 850 hectares de terras e florestas num lugar perdido do Camboja, entre a serra do Elefante e o mar (...) Minha mãe contratou uns cinquenta empregados que foi preciso transferir da Cochinchina e instalar numa "aldeia" que teve de construir inteiramente em pleno brejo, a dois quilômetros do mar (...) construímos uma casa sobre pilotis à beira da estrada que ladeava a nossa plantação (...) Era construída sobre pilotis por causa das inundações. (DURAS, 2006: 34, tradução nossa)

ou um horizonte líquido, como na seguinte passagem que fala sobre os momentos de diversão com o irmão mais novo:

> (...)on se dirigeait á travers la rizière vers le petit pont de bois où la rivière était profonde. Mon frère sautait le premier, il nageait admirablement. La crique était très peu profonde et large, il y tournait comme un poisson dans un bocal. J'hésitais toujours – a cause des rencontres qu'on faisait dans cette eau. La rivière débouchait de la forêt à quelques centaines de mètres de là, et souvent des oiseaux morts, des écureuils (même tigres à la saison haute) descendaient dans cette rivière. (…) Mon frère insistait, et je finissais toujours par céder. Il m'apprenait à nager. On restait dans l'eau jusqu'à ce que le soir vînt, et que l'on entendît les hurlements de ma mère qui nous menaçaient de corrections. On remontait et on se lavait de l'eau boueuse de la rivière dans des jarres d'eau de pluie. (DURAS, 2006 : 102)[51]

Mais tarde, Marguerite Duras lembra-se dos passeios constantes da família promovidos por "Leo", seu primeiro namorado, "anamita", que inspirou o personagem fictício de "O Amante", um momento no qual se destaca a matéria líquida:

> Nou allions surtout à la « Cascade » qui se trouvait à une vingtaine de kilomètres de la ville, et où il y a avait une piscine « de nuit » creusée à même le lit d'un torrent dont le cours avait été capté ; l'intérieur de cette piscine était éclairé à l'électricité et les corps s'y dessinaient, fluides et souples. (DURAS, 2006: 60)[52]

Como um elemento obsedante, o mar está presente em muitas obras durasianas. O mar participa da "infância ilimitada" na qual, segundo Duras, ela, a mãe e os irmãos estavam mergulhados. A matéria líquida e a imagem marítima atravessam a maior parte de suas obras. Em *Savannah Bay*, Marguerite Duras fala que a procura por Savannah poderia se dar em qualquer cidade costeira "(...) Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer." (DURAS, 2014:1237)[53]. As analogias com o mar acompanham toda a obra durasiana, como afirma em *Yan Andrea Steiner* (1992), uma de suas últimas obras:

---

[51](...) nos dirigíamos através do arrozal à pontezinha de madeira onde o rio era fundo. Meu irmão saltava primeiro, e nadava admiravelmente. A enseada era rasa e larga, e ele girava nela como um peixe no aquário. Eu sempre hesitava – por causa das coisas que se encontravam nessa água. O rio desembocava da floresta a algumas centenas de metros dali, e muitas vezes passarinhos mortos, esquilos (até tigres na alta estação) desciam por aquele rio (...) Ele me ensinava a nadar, ficávamos na água até o cair da noite, e até quando se ouvissem os urros de minha mãe, que nos ameaçava com castigos. A gente subia e se lavava da água barrenta do rio em jarros de água de chuva. (DURAS, 2006 : 102, tradução nossa)

[52]Íamos, sobretudo ao La Cascade, que ficava a uns vinte quilômetros da cidade e tinha uma piscina noturna cavada diretamente no leito de uma torrente cujo curso tinha sido represado; o interior dessa piscina era iluminado com luz elétrica e nela os corpos se desenhavam fluídos e maleáveis. (DURAS, 2006: 60, tradução nossa)

[53] "Nas cidades do mundo que estão à beira mar."(DURAS, 2014:1237, tradução nossa)

“(...) s’il n’y avait ni la mer ni l’amour, personne n’écrirait des livres.” (DURAS, 2014:815)[54].

O mar atravessa as obras durasianas. Desde as barragens da infância, com sua potência destrutiva que não permitiu nenhuma construção, até as imagens do Atlântico que puderam recuperar na imagem amorosa de Yan, a infância de Duras refletida no irmão. É o mesmo mar que destrói as barragens, que leva e absorve a presença – espuma branca da jovem das noites pagas de *La maladie de la mort*e carrega consigo a potência da diluição, da propagação e da atualização de histórias que se repetem como as mãos negativas encontradas nas grutas que inspiraram Duras: “ (...) Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l’océan.(...)”(DURAS, 2014: 492)[55].

1.2 Em busca de uma escrita: “Écrire” e os anos parisienses – Revolução na escrita: A chegada a Paris e o transbordamento da infância na escrita.

Aos dezoito anos, Marguerite chega a Paris em 1933[56]. Nesse momento, a infância “ferozmente guardada” fez com que a escrita começasse a desabar. A autora nunca abandonará a Indochina. E a partir dos 18 anos o tempo não passará mais para a autora, que em 1980 em *Les yeux verts* escreveu, “Si j’étais morte hier je serais morte à dix-huit ans. Si je meurs dans dix ans je serais morte aussi à dix-huit ans.” (DURAS, 2014: 663)[57] O tempo, assim, para de passar e começa a desabar na escrita.

Como vimos anteriormente, Duras faz uma analogia entre infância e guerra: “Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance” (DURAS, APUD,

[54]“(...) se não houvesse nem o mar nem o amor ninguém escreveria livros.” (DURAS, 2014 :815, tradução nossa)
[55]“(...) Sobre a terra vazia restarão essas mãos sobre a parede de granito face ao estrondo do oceano.”(DURAS, 2014: 492, tradução nossa)
[56]Marguerite volta à França em 1933, não para a França medieval que experimentou aos oito anos de idade e ainda aos auspícios dos cuidados da mãe, mas para Paris, onde após se desvencilhar da companhia do irmão mais velho Pierre, pode usufruir de uma liberdade desconhecida até então. Marguerite foi recebida em Paris por Pierre, seu irmão mais velho, que sempre tratou a irmã de modo violento, fazendo desse início um momento difícil. Devido à melhora da situação financeira da mãe, que abriu um pensionato em Saigon, Marguerite logo pode morar sozinha, pois recebia uma boa quantia enviada todos os meses pela sua mãe.
[57]*Op cit 11*

BOGAERTS., CORPET O. 2006 : 12)[58], e em outra parte anota "(...)L'enfance déborde sur la guerre. La guerre est un événement qu'il faut subir pensant toute sa durée. De même, l'enfance qui subit son état (…)." (Ibid)[59]. O momento inicial da vida de Duras como escritora se dá em meio ao período de guerra. Podemos afirmar que tanto a guerra transborda na infância, emprestando a esse período da vida da autora a analogia que conseguirá traduzir esse momento como um momento de guerra, como a infância irá aflorar na escrita da autora em um período de guerra – a segunda guerra mundial. Assim, a infância da escritora e a infância da escrita transbordam em um mesmo estado – o estado de guerra em uma escrita em estado de infância.

Nesse período, a autora cursou direito, matemática e ciência política. Em 1938 trabalha no serviço de informação do ministério das colônias. Casa-se em com Robert Antelme em 1939. Sua primeira obra*, L'Empire Français,* é uma obra de cunho imperialista encomendada como propaganda pelo ministério. Negligenciada pela autora, a obra *L'Empire Français* foi publicada em 1940, junto com Philipe Roque, assinada ainda por Marguerite Donnadieu.

Dez anos mais tarde, a então Marguerite Duras publicava *Un Barrage contre le pacifique*, onde denunciava as engrenagens do sistema colonial, o que *L'Empire Français*, por seu caráter imperialista, não poderia mostrar. *L'Empire Français* não poderia participar do conjunto das obras da escritora, uma vez que nada tem a ver com o exercício de escrita proposto pela autora. No mesmo ano da publicação de *L'Empire Français*, Marguerite abandona o seu cargo no ministério e dá início a sua vida de escritora com a redação do seu primeiro romance publicado em 1943, *Les Impudents* assinado pela, então, Marguerite Duras[60].

[58]"Vejo a guerra sob as mesmas cores que a minha infância" (DURAS, APUD, BOGAERT S., CORPET O. 2006 : 12, tradução nossa)

[59]"A infância transborda sobre a guerra. A guerra é um acontecimento que é preciso aguentar ao longo de toda a sua duração. Da mesma forma, a infância que aguenta seu estado." (Ibid, tradução nossa).

[60]Sobre esse momento da obra de Duras também é possível ler em Adler: "Duras voyait dans le *Barrage* le Roman de la denonciation du capitalisme, le procès d'un système colonial qu'elle avait su pourtant vanter dix ans auparavant dans son tout premier livre, *L'Empire Français*, publié sous son nom de Donnadieu avec Philippe Roques. Elle reniera ce tout premier livre écrit à l'âge de vingt-six ans lorsqu'elle était chef de bureau au ministère des Colonies et collaboratrice de Georges Mandel; elle le fera même disparaître de toutes ses bibliographies." (ADLER, 1998:63)

Robert Antelme se utiliza de seu cargo na prefeitura de Paris para auxiliar na fuga de pessoas procuradas pela polícia. Trata-se do momento da Segunda Guerra Mundial, do nazismo e dos campos de concentração. Em 1945, no apartamento da Rue Saint-Benôit n. 5 em que a autora iria morar por toda a sua vida, havia uma movimentação intensa de pessoas ligadas ao partido comunista ao qual Marguerite Duras aderiu no mesmo ano, que ficou conhecido como o "grupo da Rue Saint-Benôit":

> L'appartement du 5, rue Saint-Benôit accueille sans discontinuer amis et intellectuels proches du PC, rencontrés dès avant la guerre, dans la Résistance ou a là libération (Edgar Morin, Claude Roy, Jorge Semprun, Elio Vittorini...). Onparleradugroupe de larue Saint-Benôit.(ADLER, 1998: 162)[61]

Marguerite Duras participou ativamente da Resistência e viverá esse momento intensamente devido à prisão e envio de Robert Antelme e de sua irmã Marie-Louise Antelme a um campo de concentração em 1944. Robert é resgatado por François Mitterrand e Dionys Mascolo em 1945 no campo de Dachau, sendo que sua irmã morreu. Há anotações de Marguerite sobre esse período, no "caderno de cem páginas" que participa da edição dos Cahiers de la guerre et autres textes; o trecho que será citado é precedido de parênteses onde se lê: "(Discurso do dia 3 de abril de 1945)":

> La France est prise dans une tenaille catholique réactionnaire. C'est ça la réaction : réagir contre las tendances du peuple à se croire de la force. De Gaulle saigne le peuple de sa force. Le soulèvement populaire l'écœure, sa délicatesse en est froissée. Il croit en Dieu, en ses œuvres et a se pompes. Il souffre de ne pouvoir en parler clairement dans ses discours. La différence entre De Gaulle et Hitler, c'est que De Gaulle croit en la transsubstantions. Il parle droit au cœur des catholiques. Hitler croit dans la force venue d'en haut. De Gaulle croit à la force venue d'En Haut. Voilà ce qu'on a au pouvoir. Aucune différence, sinon dans la nature du mythe de base. Outre – Rhin l'Aryanisme. Ici le Bon Dieu. Heureusement qu'il ne s'est pas nommé : « Après sainte Geneviève, après Jeanne d'Arc, moi, saint De Gaulle ». (…) Il n'ose pas parler des camps de concentration (…). (DURAS, 2006 :213)[62]

[61]" O apartamento da Rue Saint-Benôit 5 acolhe ininterruptamente amigos e intelectuais próximos do PC, se encontravam desde antes da guerra, na Resistência ou na Liberação (EdgarMorin, Claude Roy, Jorge Semprun, ElioVittorini...). Nós falaremos do grupo da Rue Saint-Benôit."(ADLER, 1998: 162. Tradução nossa)

[62] (...) A França está presa numa tenaz católica reacionária. É isto a reação: reagir contra a tendência do povo de acreditar que tem força. De Gaulle sangra a força do povo. A sublevação popular lhe dá náuseas, sua delicadeza se irrita com ela. Ele crê em Deus, em suas obras e pompas. Sofre por não falar claramente

É neste momento de guerra que a infância começa a transbordar na escrita durasiana. Mais uma vez o plano de imanência se sugere como um lugar de transbordamentos para a escrita durasiana: a infância comparada pela autora a um estado de guerra emerge na escrita de Duras também em um momento de guerra, em que a submissão ao tempo e o caráter da espera podem ser vistos traduzidos em uma escrita que surge como instrumento de revolta, como um grito mudo de Duras, como afirma a autora: "Ecrire c'est hurler sans bruit" (DURAS, 2014: 852)[63].

Marguerite Duras é excluída junto com Robert Antelme e Dionys Mascolo do Partido Comunista em 1950. Em uma carta escrita em janeiro de 1956, a autora justifica suas razões para deixar o Partido Comunista:

> Mes raisons de quitter le Parti ne sont pas celles de Dionys Mascolo. Je ne suis sous influence de personne (...) Je reste communiste profondément, organiquement. Il y a six ans que je suis inscrite et je sais que je ne pourrai jamais être autrement que communiste. Les raisons que j'ai de quitter le Parti je les aurais volontiers exprimées si je ne savais pas certains camarades décidés à déformer la vérité la plus élémentaires par tous les moyens. (DURAS, apud, ADLER, 1998:271)[64]

O tom revolucionário e de resistência anima a trajetória da escritora. Em 1960 Duras participou junto com Robert Antelme, DionysMascolo, Maurice Blanchot, Jean Schuster, Edgar Morin, dentre outros[65], da construção da *Declaração sobre o direito à insubmissão à guerra da Argélia*[66]. Nesse momento, Laure Adler expressa os ideais do grupo em relação ao comunismo, onde lemos:

Dele em seus discursos. A diferença entre De Gaulle e Hitler é que De Gaulle acredita na transubstanciação. Fala diretamente ao coração dos católicos. Hitler acredita na força vinda do alto. De Gaulle acredita na força vinda Do Alto. Eis o que se tem no poder. Nenhuma diferença do mito de base. Além-Reno o Arianismo. Aqui, Deus. Felizmente ele não se nomeou: "Depois de Santa Genoveva, depois de Joana D'arc, eu, São De Gaulle. (...) Ele não ousa falar dos campos de concentração(...) (DURAS, 2006 :21, tradução nossa)

[63]"Escrever é gritar sem barulho" (DURAS, 2014: 852, tradução nossa)

[64] "Minhas razões para deixar o partido não são aquelas de Dionys Mascolo. Eu não estou sob a influência de ninguém (...) Eu continuo comunista, organicamente. Faz seis anos que eu estou inscrita e eu sei que jamais poderei ser outra coisa que não comunista. As razões que eu tenho para deixar o partido eu as teria exprimido de bom grado se eu não soubesse de certos camaradas decididos a deformar a verdade, a mais elementar, por todos os meios." (DURAS, apud, ADLER, 1998:271. Tradução nossa)

[65] Ver (ADLER, 1998:329)

[66] Ver (ADLER,1998: 307)

> Le communisme, le vrais est, pour eux, <<la croyance en une égalité des êtres, l'intregation des âmes, les droits à la vérité pour tous, l'angrandissement des possibilites de l'être humain>>. Loindesdiktatsstaliniens (...) une resistance interieur.(ADLER, 1998:329)[67]

Em 1993, na obra *Écrire*, é possível ver os traços revolucionários presentes e análogos à escritura. Na passagem a seguir vemos a solidão da escrita associada ao desejo de morte ao nazismo:

> Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil del'humanité. C'est ça. C'est aussi être seule avec l'écriture encore en friche. C'est essayer de ne pas en mourir. C'est être seule dans un abri pendant la guerre. Mais sans prière, sans Dieu, sans pensée aucune sauf ce désir fou de tuer la Nation allemande jusqu'au dernier nazi. (DURAS, 1993:6)[68]

Nesse fragmento, a revolução aqui coincide com a escrita que é remetida à infância da humanidade - estar só no primeiro sol da humanidade. Lembramos que Duras remete a sua infância a um estado de guerra, aqui o retorno à infância pode ser visto na comparação entre a escrita e a estar só em um abrigo durante a guerra. E o ato revolucionário coincide com a escrita quando a autora recusa qualquer outro tipo de recurso exterior à própria escrita. A tentativa de não morrer não pode ser advinda de nenhuma prece. É uma tentativa sem Deus, sem salvação, somente o desejo de matar até o último nazista diante desta escrita por fazer.

Anteriormente mostramos como há uma indiscernibilidade entre Donnadieu e Duras. O que queremos afirmar agora é que, através da analogia entre infância e guerra (declarada por Duras) e do desabamento da infância na escrita em um período de guerra, o que vemos mais uma vez é uma indiscernibilidade que coloca a obra durasiana sob o mesmo céu, o céu da infância, o céu da guerra. Assim, Paris, Indochina estão no mesmo

[67] "O comunismo, o verdadeiro é, para eles, << a crença em uma igualdade dos seres, a integração das almas, os direitos à verdade para todos, o engrandecimento das possibilidades do ser humano>>. Longe dos ditames stalinistas (...) uma resistência interior." (ADLER, 1998:329. Tradução nossa)

[68] "Estar só com o livro ainda não escrito é estar ainda dentro do primeiro amanhecer da humanidade. É isso. É também estar só com a escrita ainda em repouso. É tentar não morrer. É estar só em um abrigo durante a guerra. Mas sem preces, sem Deus, sem pensar em nada a não ser o desejo louco de matar a nação alemã até o último nazista. (DURAS, 1993:6. Tradução nossa)

plano, o plano de imanência, onde no caldeirão da escrita Duras mergulhará sua revolta e comporá suas obras.

1.3 As errâncias do teatro: entre a mise en scène e a mise en écriture.

As primeiras décadas de Marguerite Duras em Paris têm uma forte relação com o teatro. Laure Adler sublinha a importância desse momento, anterior mesmo à autora dar início a sua carreira como escritora. Nesse início, sob a influência de Jean Lagrolet, Marguerite é apresentada ao teatro, como vemos na seguinte passagem de Adler:

> Grâce à Lagrolet, Marguerite découvre aussi le théâtre: la scène remplace alors l'écran, et devient un engouement. Elle passe désormais au théâtre au moins deux soirs par semaine, écoutant avec ferveur le répertoire classique à la comédie-française et particulièrement Racine qui restera son véritable mâitre. (ADLER, 1998:120) [69]

Os trabalhos de Copeau e Louis Jouvet, também se mostravam como tentativa de renovação da cena francesa, segundo Adler: "Elle admire le groupe Octobre, assiste religieusement aux mises en scène de Louis Jouvet et de Charles Dullin (...)" (Ibid)[70]. Com esses nomes a renovação da cena teatral irá afetar diretamente o trabalho de ator. Nesse sentido, Duras conhece o trabalho de Jean Louis-Barrault: "(...) voir débuter Jean-Louis Barrault dans son premier spectacle intitule *Autour d'une mere* au théâtre de l'atelier."(Ibid)[71] Barrault e Duras terão uma relação que se estenderá por toda a vida da autora, que contará com a atuação de Barrault na peça "Des Journées entieres dans les arbres" (1954) e a atuação de sua esposa, a também atriz Madeleine Renauld, para a qual foi escrito o papel da mãe em *Savannah Bay* (1983). Sobre esse encontro Adler

[69] "Graças a Lagrolet, Marguerite descobre também o teatro: a cena substitui, então, a tela e vira uma paixão. Ela vai ao teatro regularmente duas noites por semana, escutando com fervor o repertório clássico da "comedie-française" e particularmente Racine, que continuará seu verdadeiro mestre." (ADLER, 1998:120. Tradução nossa)

[70]"Ela admira o Grupo Outubro, assiste religiosamente às encenações de Louis Jouvet e de Charles Dullin." (ADLER, 1998:120. Tradução nossa)

[71] "(…) Ver a estreia de Jean-LoiusBarrault em seu primeiro espetáculo intitulado *Autour d'une mere* no teatro Atelier." (Ibid, Tradução nossa) .

sublinha:"(...) Se noue alors une amitié indefectible entre Marguerite et lui qui se traduira bien plus tard par un compagnonnage fructueux."(Ibid)[72]

Em *La Vie Matérielle* (1987) Duras critica a ausência de peças escritas por mulheres nos palcos franceses. Segundo a autora, a presença feminina depois de 1900 será ocasionada pelos Barrault em 1965 com *Des journes entieres dans les arbres*, fato ignorado pela crítica e que Duras salienta na seguinte passagem :

> Depuis 1900 on n'as pas joué une pièce de femme à la Comédie-Française, ni chez Vilar au T.N.P. , ni à l'Odéon, ni à Villeurbanne, ni à la Schaubühne, ni au Piccolo Teatro de Strehler, pas un auteur de femme ni metteur en scène femme. Et puis Sarraute et moi nous avons commencé à être jouées chez les Barrault (...) Ça a duré plus de soixante- dix ans, quatre-vingts ans, quatre-vingt-dix ans. Aucune pièce de femme à Paris ni peut-être dans toute l'Europe. (...) Et puis un jour j'ai reçu une lettre de Jean Louis Barrault me demandand se je voulais bien adapter pour le théâtre ma nouvelle intitulée *Des journes entieres dans les arbres*. J'ai accepté. L'adatptation a été refusée par la censure. Il a fallu attendre 1965 pour que la pièce soit jouée. Le succès a été grand. Mais aucun critique n'a signalé que c'était la première pièce de théâtre écrite par une femme qui était jouée en France depuis près d'un siècle. (DURAS, 2014 : 313)[73]

O casal Ludmilla e George Pitoëff foram os atores mais admirados por Marguerite Duras à época: "(...) sa passion de planches culmine quand elle découvre Ludmilla et George Pitoëff: grâce aux tarifs étudiants du théâtre des Mathurins, elle peut voir et revoir Roméo et Juliette, entendre Claudel, Ibsen et Pirandello." (ADLER, 1998:120) [74].

A fascinação exercida sobre Duras pelos Pitoëff foi tão forte que despertou na autora a vontade de ver e ouvir suas obras no teatro, como lemos:

---

[72] "(...) se inicia, então, uma amizade indefectível entre Marguerite e ele que se traduzirá bem mais tarde em um companheirismo frutífero." (Ibid, Tradução nossa) .

[73]Depois de 1900 nós não encenamos uma peça feminina na Comédie-Française, nem no Vilar no T.N.P., nem no Odéon, nem em Villeurbanne, nem em Schaubühne, nem no Pícolo Teatro de Strehler, nenhuma autora mulher, nenhuma encenadora mulher. E depois Sarraute e eu nós começamos a ser encenadas pelos Barrault (…) isso durou mais de setenta anos, oitenta anos, noventa anos. Nenhuma peça de uma mulher em Paris nem talvez em toda a Europa (…) E depois um dia eu recebi uma carta de Jean Louis Barrault me perguntando se eu queria adaptar para o teatro minha novela intitulada *Des journes entieres dans les arbres*. Eu aceitei. A adaptação foi recusada pela censura. Foi preciso esperar 1965 para que a peça fosse encenada. O sucesso foi grande. Mas nenhum crítico assinalou que era a primeira peça de teatro escrita por uma mulher que havia sido encenada na França depois de quase um século. (DURAS, 2014 : 313, tradução nossa)

[74] "(…) sua paixão pelos palcos culmina quando ela descobre Ludmilla e George Pitoëff: graças às tarifas para estudantes do teatro de Mathurins, ela pode ver e rever "Romeu e Julieta", entender Claudel, Ibsen e Pirandello." (ADLER, 1998:120, tradução nossa)

> Elle racontera comment il lui arrivait d'aller soir après soir dans ce théâter et d'attendre que la sale fût vide pour se lever et partir en titubant tant les mots continuaient à la hanter. Le couple Pitoëff la fascinait. Un boulversement physique et mental s'opéra à leur contact. Là s'ancra le désir qu'un jour les mots qu'elle écrirait seraient prononcés sur une scène de théâtre. (Ibid)[75]

Os Pitoëff foram os primeiros a abandonar aquilo que em francês denomina-se "souffleur", que é o equivalente para designar o "ponto" no Brasil, dando primazia ao texto e ao autor[76]. Como lemos: "il faut d'abord remonter jusqu'à l'inspiration première de l'auteur, avait coutume d'expliquer Pitoëff; il faut savoir pénétrer ses intentions, entrer dans son univers."(Ibid)[77].

A primazia do texto pode ser vista como um dos aspectos relevantes para a concepção durasiana dos textos transpostos para a cena, onde o número de rubricas indica o cuidado da autora e um aspecto próprio ao texto durasiano. Segundo Adler, "Marguerite saura, plus tard, se remémorer la leçon. Épurer le texte des scories, atteindre à son essence même pour aller droit au corps du spectateur, c'est ce qu'elle ne cessera de tenter sur les planches des théâtres à travers l'Europe."(Ibid :121).[78]

Aquilo que Adler aponta em seu texto como uma reminiscência, ou herança moderna para a obra de Duras, Hélène Cixous em uma entrevista em 1975 apelidou de "arte da pobreza". Segundo Cixous : "(...) Petit à petit, il y a un tel travail d'abandon des richesses, des monuments (...) qu'à la fin quelque chose s'inscrit, reste et puis ramasse, rassamble tout ce qui ne veut pas mourrir." (CIXOUS, 1994 :763)[79] Rykner, que também cita Cixous, propõe que o esvaziamento durasiano chega a tal ponto que o que

[75] "Ela contará como ela ia noite após noite neste Teatro e esperar que a sala ficasse vazia para se levantar e partir titubeando as palavras que continuavam a lhe assombrar. O casal Pitoëff a fascinou. Uma revolução física e mental se operou no contato com eles. Nesse momento se enraizou o desejo de que um dia que as palavras que ela escreve sejam pronunciadas em uma cena teatral." (Ibid. Tradução nossa)

[76]"Les Pitoëff furent les premiers à supprimer le rideau de scène et le souffleur." "Os Pitoëff foram os primeiros a suprimir a cortina da cena e o ponto." (ADLER, 1998:121. Tradução nossa)

[77] "É necessário remontar à inspiração primeira do autor, tinha o costume de explicar Pitoëff; é necessário saber penetrar suas intenções, entrar no seu universo." (Ibid. Tradução nossa).

[78] "Marguerite saberá, mais tarde, se lembrar da lição. Limpar os excessos do texto. Alcançar a sua essência mesmo para ir direto ao corpo do espectador, é isso que ela não cessará de tentar sobre os palcos dos teatros da Europa."(Ibid:121. Tradução nossa)

[79]"Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos (…) que ao fim qualquer coisa se inscreve, fica e depois se esgota, como tudo aquilo que não quer morrer." (CIXOUS, 1994 :763, tradução nossa)

resta em torno da ação são espaço e tempo: "Ainsi l'action se resserre-t-elle dans le temps et dans l'espace. " (RYKNER, 1988 :142)[80].

Em nossa perspectiva, o que resta e que não quer morrer, segundo Cixous, são remanescências do tempo que sobreviverão na voz do ator, fazendo da oralidade um dos aspectos mais importantes do tetaro de Marguerite Duras. A voz desencarnada dos atores, característica de filmes como India Song e Agatha cria uma imagem sonora. No teatro, será a leitura, que marcará a diferença, a distância, ou mesmo o abismo no qual se precipitará o jogo teatral tradicional, gerando uma não reciprocidade, desvios que não permitirão ao ator jogar. Em *La vie matérielle* vemos o depoimento de Duras sobre a importância da leitura em detrimento do jogo teatral:

> Je vais faire du théâtre cet hiver et j'espère sortir de chez moi, faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne le lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la prèsence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. Aujourd'hui je pense comme ça. Mais c'est souvent que je pense comme ça. Au fond de moi c'est comme ça que je pense au théâtre. Mais comme aucun théâtre n'est lu je recommence à penser au théâtre habituel, j'oublie. Mais depuis cette experience au théâtre du Rond-Point, en janvier 85 je pense ce que je dis ici – complètement, définitivement. (DURAS, 2014 : 312)[81]

Para Duras, o "jogo" retira a presença do texto. Assim, a autora propõe um teatro lido e não jogado: "(...) une lecture sans mémoire, lue, à haute voix, devant le public." (DURAS, 2014: 1384)[82]. O modo de se dirigir ao espectador em um teatro lido passa pela escuta do espectador que também deve indicar o ritmo. Desse modo, em *La maladie de la mort*, um texto que, segundo as indicações da autora, deve ser lido por um dos personagens, Duras solicita que se tenha em conta a escuta do espectador, sendo que, neste caso, a velocidade excessiva e o jogo entre os atores destruiriam o texto. Assim, no teatro durasiano o jogo teatral e o texto revezarão no palco criando um jogo de desvios que ora vão errar a presença do texto, ora a presença do ator. No caso de textos como *La musica*, Duras nega a presença de personagens em cena afirmando que

[80]"Assim a ação é delimitada pelo espaço e pelo tempo." (RYKNER, 1988 :142, tradução nossa)

[81]Eu vou fazer teatro este inverno e eu espero sair da minha casa para fazer teatro lido e não jogado. O jogo retira o texto, ele não lhe traz nada, é ao contrário, ele retira a presença do texto, a profundidade, os músculos, o sangue. Hoje eu penso assim. Mas é frequente que pense desse jeito. No fundo de mim é desse modo que eu penso no teatro. Mas como nenhum teatro não é lido, eu recomeço a pensar no teatro habitual, eu esqueço. Mas, depois desta experiência no teatro Rond-Point, em janeiro de 85, eu penso isso que eu disse – completamente definitivo. (DURAS, 2014 : 312, tradução nossa)

[82]"(...) Uma leitura sem memória, lida, em voz alta, diante do público."(DURAS, 2014: 1384, tradução nossa)

nessa obra se trata de uma situação descrita, no caso um amor se degradando, uma situação banal, mas não há personagens.

Nesse sentido, poderíamos falar de um teatro da ausência, que se fará presente através do jogo de errâncias que não permite engendrar uma textura consistente para o desenvolvimento de ação com início, meio e fim. O palco se transforma em um grande oceano escuro onde tudo se perde: personagens, ações se dissolvem no "instante de teatro", um "instante de infinita dor" como na frase de Madeleine em *Savannah Bay*.

Voltando ao plano de imanência, talvez seja possível pensar o teatro durasiano em uma comparação com a música. (…) Il faut que l'œuvre d'art marque les secondes, les dixièmes, les centièmes de seconde. (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 326)[83]. Assim, é possível pensar em teatro intensivo onde, após todo esvaziamento, o que irá entrar em cena cortando tempo e espaço serão variações do e no espaço-tempo: imobilidade e movimento, silêncio e voz meticulosamente pensados para compor com velocidades e lentidões o surgimento de cada palavra.

O palco pode ser assim considerado como um plano de escritura de tal modo que a autora, em uma entrevista de 1985 sobre *La musica deuxième*, se refere a "mise en scène" como "mise en littérature". Contudo, acreditamos que a substituição mais bem colocada seria por um "mise en écriture", tendo em vista as observações da autora que, como mostra Anne Cousseau em seu artigo sobre *La vie matérielle*, preferia se manter distante dos ditames daquilo que era designado como literatura:

> La littérature m'est étrangère. C'est un mot que je ne prononce pas, même dans mon for intérieur. Je dis: "j'écris" ou bien "je fais un livre". Mais l'idée que je fasse de la littérature, ça me fait rigoler. Qui fait de la littérature? Les gens qui n'écrivent pas, quoi! (DURAS, 1990: 130)[84]

O que torna o livro teatral residiria na oralidade. Na entrevista de 1985 a Marie – Claire Gaultier, Duras afirma que o teatro permite um aprofundar-se na escritura. Para a

[83]"(...) É preciso que a obra de arte marque os segundos, os décimos, os centésimos de segundo." (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 326, tradução nossa)

[84]A literatura me é estrangeira. É um nome que eu não pronuncio, mesmo em meu foro íntimo, eu falo : « eu escrevo » ou « eu faço um livro ». Mas a ideia de que eu faço da literatura, isso me faz rir. Quem faz literatura ? As pessoas que não escrevem, o quê! (DURAS, 1990: 130, tradução nossa)

autora, o texto é conhecido apenas quando é escutado durante a encenação e não durante a escrita. Na mesma entrevista Duras conta que, após colocar um texto em cena, ela o refaz inúmeras vezes.

Segundo Dominique Noguez (1985), em *La gloire des mots*, o teatro de Marguerite Duras irrompe da literatura. Tal irrupção pode ser vista, por exemplo, quando um texto sofre uma interrupção e passa do discurso direto para o discurso indireto, o que pode ser observado em *La maladie de la mort*. Para Rykner, a oralidade apenas não dá conta da vocação teatral da obra durasiana. Para o autor, um dos elementos que fazem a escritura durasiana desembocar no teatro é a concentração dramática em um curto período de tempo, uma duração, em lugares que se prestam a esse tipo de precipitação temporal como hall de hotéis, quarto de hotel, um bar, locações essas que Rykner apelidou de "salas de espera" do teatro e até mesmo o próprio teatro, como é o caso em *Savannah Bay*.

> Ainsi l'action se resserre-t-elle dans le temps et dans l'espace. Au foisonnement de lieux du *Marin de Gibraltar* succède l'hôtel des *Chantiers*, celui de *Dix heures et demi du soir en été*, le bar de *Moderato cantabile*, la terrasse de *Monsieur Andesmas* – lieux uniques, anti-chambres 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. (RYKNER, 1988:142)[85]

Outras obras poderiam ser citadas tendo em vista o mesmo tipo de locação e a perspectiva da concentração temporal tais como *Square*, *La maladie de la mort*, mas é em *Savannah Bay* que encontramos uma passagem na qual a autora propõe na voz da mulher jovem o teatro como um lugar sem paredes e, mais importante, que o encontro com o suposto "segundo amor" pudesse se dar em um lugar sem paredes, para o qual ela faz alusão ao teatro, como veremos no seguinte fragmento da versão de 1982 de *Savannah Bay*:

[85]Assim a ação se delimita peolo tempo e no espaço. À expansão dos lugares em o *Marin de Gibraltar* sucede o hotel dos *Chantiers*, o de *Dix heures et demi du soir en été*, o bar de *Moderato cantabile*, o terraço de *Monsieur Andesmas* – lugares únicos, salas de espera do teatro.
Depois da longa história da *Barrage*, depois do interminável périplo da "mulher do marinheiro", ganham espaço as ações que cultivam a duração sobre alguns dias ou algumas horas. A concentração dramática parece então invocar a cena. (RYKNER,1988:142, tradução nossa)

> JEUNE FEMME: Tu le rencontrais où?
> MADELEINE; Je ne le rencontrais pas. Il était là lorsque j'arrivais.
> JEUNE FEMME (montre le théâtre autour d'elle): Dans un endroit comme celui-ci?...
> MADELEINE (hesite): Mais ici c'est un théâtre.
> JEUNE FEMME: Dans un endroit sans murs, comme un théâtre, je voulais dire...
> MADELEINE: Oui, c'est ça. (DURAS, 2014: 1204)[86]

Nesse sentido podemos pensar as salas de espera teatrais durasianas, utilizando o termo de Rykner, como lugares sem muros, sem barreiras, lugares de indiscernibilidade, por onde o tempo da "duração" poderá errar em todas as direções. O teatro durasiano pode ser visto assim, como um lugar de indiscernibilidades, onde nada está escondido e todos os movimentos são absovidos na força do instante, tempo comprimido de Aiôn que caotiza os sentimentos em ritmos variados.

Os gêneros literários se encontram na noite da qual saem os textos durasianos. Assim, em *L'amant de la Chine du Nort*, mesmo depois de ter dito que voltara a ser uma escritora de romances[87] com essa obra, na terceira página a autora retorna a indiscernibilidade ao afirmar: "C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit." (DURAS, 2014: 595)[88]. A escrita, que não será nem leitura, nem teatro, nem cinema, será leitura, teatro e cinema na confluência daquilo que emerge como "novas regiões narrativas". A escrita "flutuante" de *La vie matérielle,* incomum mesmo a qualquer gênero literário, fez com que Duras escrevesse na introdução dessa obra as seguintes palavras:

> Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y as pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'évènement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture...cette écriture flottante de la vie matérielle, ces aller retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun. (DURAS, 2014: 307)[89]

[86]JEUNE FEMME: Você o encontrou onde?
MADELEINE : Eu não o encontrei. Ele estava lá quando eu cheguei.
JEUNE FEMME (mostra o teatro em volta dela): Em um lugar como este aqui?...
MADELEINE (hesita): Mas aqui é um teatro.
JEUNE FEMME: Em um lugar sem paredes, como um teatro, eu queria dizer...
MADELEINE: Sim, é isso. (DURAS, 2014: 1204, tradução nossa)
[87]"Je suis redevenue un écrivain de romans." (DURAS, 2014:591)
[88]"É um livro, é um filme, é a noite." (DURAS, 2014: 595, tradução nossa).
[89]Este livro não tem nem começo e nem fim, não tem meio. Do momento que não há um livro sem razão de ser, este livro não é um. Ele não é um jornal, ele não é jornalismo, ele é livre do acontecimento quotidiano. Digamos que ele é um livro de leitura... essa leitura flutuante da vida material, suas idas e

No plano de consistência não há, segundo Deleuze e Guattari, nenhuma hierarquia e sequer limites de retenção entre os estratos, ou os platôs distintos que se movem em seu movimento incessante de desterritorialização. Agora imaginando o mar que invade e ultrapassa as barragens, imagem da infância durasiana, podemos imaginar os gêneros literários como aquilo que transbordam e que ora se mantêm ora se diluem invadindo outros espaços, mas o mais importante é que em um plano de consistência onde há apenas a involução das formas o movimento mesmo de desterritorialização não permitirá à autora permanecer em nenhum gênero específico, mas flutuar em uma escrita atravessada por devires, um deles, o devir teatro.

O gênero teatral na obra durasiana se encontra muitas vezes no convite, ou na vocação para a cena, mas para qual cena? Autores como Rykner e Noguez nos oferecem suporte para uma análise sobre o que poderia conter na obra durasiana que a torna convidativa ao teatro, mas qual teatro? O teatro de leitura: é o que Duras nos deixa entrever, mas mais do que isso é um teatro de escuta, não um teatro declamatório tradicional, mas um teatro "musical" no sentido de um "improviso musical", algo como um plano sonoro onde poderíamos buscar um paralelo talvez na música de John Cage, feita de silêncios, pausas e lentidões.

O palco durasiano como plano escritural pode ser pensado como algo que não tem fim, nem começo, ou meio. Aqui podemos lembrar os inúmeros finais encontrados nos arquivos do Imec para *Savannah Bay*, um deles finalizado com um ponto de interrogação sugerindo que a cena continue enquanto o público deixa a sala, ou *Agatha*, que tem início com a rubrica de que se deve ter em mente que ambos já estavam ali antes em uma longa conversa, ou *La música deuxième*, que recomeça a peça a partir do meio para o fim.

Os delizamentos do "eu" para "ele" e vice-versa nas idas e vindas que marcam o jogo de sobrevivências entre a presence e a ausência no palco durasiano é, para nós, não apenas uma "irrupção do teatral do interior da literatura" como bem propõe Noguez,

---

vindas entre eu e eu, entre você e eu dentro desse tempo que nos é comum. (DURAS, 2014: 307, tradução nossa)

mas, inversamente, a proposição de um agenciamento coletivo[90] que dissolve e expraia a subjetividade que não irá se reter na personagem. Assim, em um texto de apresentação escrito para *La maladie de la mort,* Duras responde à crítica sobre a questão de saber de quem seria a voz da personagem que fala a história:

> Les gens auraient posé des questions:
> Qui parle
> Celle qui est absente, celle qui a écrit l'histoire.
> Pour quoi elle ne parle – t - elle pas en son nom
> Parce-qu'elle n'est pas seule. Et parce qu'elle ne parle pas pour elle-même que lors-que elle parle avec lui.
> Elle parle pour eux, pour eux deux.[91] [92]

Algo do fragmento citado de *La vie matérielle* remete ao palco durasiano como plano escritural:"(...) ces aller retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun."(DURAS, 2014: 307)[93]. Nessa frase é possível observar dois aspectos importantes na composição teatral duarasiana, a saber: a "escuta" e o "tempo". Esses dois aspectos se relacionam a um só tempo a uma soberania da subjetividade, neste jogo de afetos entre eu e você e entre eu e eu e no próprio "entre" ou "todo" específico, momentâneo, instantâneo, "que nos é comum". Assim, o tempo da escuta neste lugar "entre" subjetividades possíveis é o tempo da espera. Um tempo que queremos aqui afirmar como o tempo teatral, ou, um "instante de teatro", como afirma Duras em Savannah Bay, "um instante de infinita dor".

Neste momento, gostaríamos de destacar para a obra durasiana o tempo específico teatral descrito por Rykner como uma "impregnação do aqui e do agora" e

[90]"Pensamos, ao contrário, que o indefinido da terceira pessoa IL, Ils, em francês, não implica qualquer indeterminação desse ponto de vista, e remete o enunciado não mais a um sujeito de enunciação, mas a um agenciamento coletivo como condição." (DELEUZE, GUATTARI, : 55)

[91]Arquivos do IMEC. DURAS, Marguerite. La Maladie de la mort : présentation. 76 DRS 22.5. Todos os arquivos citados desse modo foram extraídos do IMEC (Instituto de memória de autores contemporâneos), sob a forma de rascunhos muitos destes documentos não foram sequer publicados e constam neste trabalho de tese por terem sido liberados e autorizados pelos direitos autorais da autora para serem utilizados exclusivamente neste trabalho de tese.

[92]As pessoas colocaram questões :
Quem fala
Aquela que é ausente, aquela que escreveu a história.
Por que ela não fala em seu próprio nome
Porque ela não está só.
E porque ela não fala por ela mesma quando ela fala com ele.
Ela fala por eles, por eles dois. (DURAS, Marguerite. La Maladie de la mort : présentation. 76 DRS 22.5, tradução nossa.)

[93] *Op cit 49.*

relacioná-lo com o tipo de temporalidade característico ao plano de composição tal como é concebido em Deleuze e Guattari, o "tempo de Aion". Nesse sentido, oferecemos a imagem da bifurcação que divide o tempo entre um "já aí" e um "tarde demais" e esvazia o presente, fazendo com que a "impregnação do aqui e do agora" de que nos fala Rykner seja, na verdade, uma imagem do neutro que podemos ver nas palavras de Deleuze e Guattari na seguinte passagem: "nada mais que o mundo das velocidades e das lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto. Nada mais que o zigue-zague de uma linha, "como a correia do chicote de um carroceiro em fúria", que rasga rostos e paisagens." (Ibid: 81). O que resta, o instante, ou o instante de teatro, como já citamos anteriormente a passagem da obra *Savannah Bay* na versão escrita para a encenação de Duras de 1983, onde esse instante teatral é considerado como um instante de infinita dor.

> MADELEINE *(net comme un verdict)* : Je dis que c'est un instant comme la pierre est blanche. Sans plus personne. Tout à coup.
> JEUNE FEMME : Seulement la mer autour de la pierre. *(temps.)* Les cris. *(Silence.)* C'est un instant de théâtre.
> MADELEINE : C'est un instant d'infinie douleur.
> *La* Jeune Femme *s'approche de* Madeleine *qui reste assise près de la table. Fin de la musique de Schubert.* (DURAS, 2014 :1234)[94]

Essa passagem se refere ao momento do afogamento de *Savannah*, o qual se dá após três dias nadando, após a personagem ter dado à luz, então é um momento de extremo cansaço e abandono, é quase como um *se deixar levar* ou um *devir mar no desaparecimento marítimo* . *Ele* , o amante, procura por *Savannah*, grita por *Savannah* e é nessa procura dolorosa, nesse momento de extremo cansaço e de silêncio que pressagia a morte ou a ausência insuperável que Duras propõe este *instante de infinita dor* como um *instante de teatro* . Parafraseando Duras lemos, a fala de Madeleine, clara como um veredito, que afirma que esse instante é um instante como a pedra é branca, sem mais ninguém, repentinamente vazia, como se ela se esvaziasse de um só golpe. Nessa cena, é possível observar uma imagem do « neutro ». O platô, palco, pedra

[94] "Madeleine (*clara como um veredito*) : Eu digo que é um instante como a pedra é branca. Sem ninguém. De repente.
Jovem mulher : Somente o mar em volta da pedra. (*tempo*.) Os gritos. (*Silêncio*.) É um instante de teatro.
Madeleine :É um instante de infinita dor.
A Jovem mulher se aproxima de Madeleine *que fica sentada perto da mesa. Fim da música de Schubert.*" (DURAS, 2014 :1234, tradução nossa)

branca, vazia do teatro, um lugar, como já observamos antes, sem muros, ou barreiras, por onde o tempo, instante Aion, pode correr livremente, rasgando a paisagem que se diluirá no grito surdo, marítimo, que propagará a morte e a vida de *Savannah*.

A dor que se propaga para o público em *Savannah Bay* se concentra nesse instante de teatro, como um instante de infinita dor. E é aqui que nossa reflexão encontra o fio que nos faz retornar à infância fortemente guardada de Duras para afirmar que o sentimento do tempo que se instala no interior desse instante de teatro é um sentimento de guerra, um sentimento de espera, que invade a obra durasiana habitando o seu interior, esvaziando-a desde o seu interior. Assim, a infância envolve um tempo específico, ou sentimento do tempo o que podemos encontrar em Duras quando a autora compara a infância a um tempo de guerra. *"* (…) L'enfance déborde sur la guerre. La guerre est un événement qu'il faut subir pensant toute sa durée. De même, l'enfance qui subit son état (…) *"*. (BOGAERT S., CORPET O. 2006 : 12)[95].

Na obra *Diferença e Repetição (1968)*, Deleuze, no Capítulo II intitulado "A repetição para si mesma", concebe um tipo específico de contemplação. Nesta obra, Deleuze encontra no "aguardo", ou na "espera" uma contemplação transvasada como uma "diferença que transvasa a repetição". Lapoujade, em sua obra *Potencias Del Tiempo* (2011)[96], sublinha que "há uma emoção que consiste na passagem do tempo mismo" (LAPOUJADE, 2011: 7). A contemplação deleuziana é intemporal, fazendo coincidir este "sentimento do tempo" nos termos de Lapoujade com a própria duração: "En lo profundo, ya no somos "seres", sino vibraciones, efectos de resonancia, "tonalidades de alturas diferentes". Y el universo mismo llega a desmaterializarce para devenir duración, una pluralidad ritmo de duración". (LAPOUJADE, 2011:8). Neste momento é possível pensar em um tipo de contemplação. A duração, consonante com a contemplação intemporal, como o sentimento do tempo, pode ser vista traduzida em momentos da obra durasiana como, por exemplo, em *Savannah Bay* nessa memória sobrevivente de Madeleine onde a última sobrevivência é o próprio tempo:

[95](...) A infância transborda sobre a guerra. A guerra é um acontecimento que é preciso aguentar ao longo de toda a sua duração. Da mesma forma, a infância que aguenta seu estado. (BOGAERT, CORPET apud DURAS, 2006:12, tradução nossa)

[96]LAPOUJADE, D. Potencias Del tiempo versiones de Bergson.Trad. Pablo Ires. Buenos Aires:Cactusoccursus, 2011.

> JEUNE FEMME: Vous vous souvenez de quoi?
> MADELEINE: Des grands marécages à l'embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps.) La mer. (Temps.) La Pierre. (Temps.) Le temps. (DURAS, 2014: 1232)[97]

Em *La maladie de la mort*, o tempo deve ser sentido, segundo as recomendações da autora para uma possível encenação: "Je voudrais que les trajects de l'homme autour du corps de la Jeune Femme soient longs, qu'on perde l'homme de vue, qu'il se perde dans le théâtre comme dans le temps pour revenir ensuite vers la lumière." (DURAS, 2014:1271)[98]. Nesse sentido, o sentimento do tempo aparece como um mergulho da história no tempo, como se a mesma se diluísse no tempo para depois se recobrar no tempo e retornar à luz e ao público.

Em outra passagem da mesma obra vemos esse sentimento do tempo como grandes espaços de silêncios entre as noites pagas durantes os quais, "(...) Il n'arriverait rien que le passage du temps." (Ibid)[99]. Nesse caso, o tempo deve ser sentido em toda a sua potência. O teor dessa frase na qual a autora indica que nada deve acontecer além da passagem do tempo sublinha o vazio e a ausência que devem ser sentidos talvez como na analogia entre guerra e infância, onde o tempo da espera de um e de outro é uma duração que precisa suportar a si mesma.

É assim que o instante de teatro como um instante de infinita dor se relaciona com a duração, com o sentimento do tempo, com a infância que aguenta o seu próprio estado. As longas caminhadas que possibilitam se perder no tempo, ou o sentimento do tempo potencializado nos espaços de silêncios entre as noites pagas em que nada acontece a não ser a passagem do tempo.

Em *La musica deuxième* (1985) há um sentimento do tempo que poderia ser visto como um "tempo perdido". A peça, que não substitui a anterior *La musica*

[97]"JOVEM MULHER: De que você se lembra?
MADELEINE: Dos grandes Pântanos na embocadura do Magra. Dos bosques. Eles continuam lá. (tempo) O mar. (tempo) A pedra. (tempo) O tempo." (DURAS, 2014: 1232)

[98]"Eu gostaria que os trajetos do homem em volta do corpo da jovem mulher sejam longos, que a gente perca o homem de vista, que ele se perca dentro do teatro como no tempo para voltar em seguida para luz." (DURAS, 2014:1271, tradução nossa).

[99]"Nada acontecerá, senão a passagem do tempo" (Ibid, tradução nossa)

(1965)[100], possui uma passagem dentro em seu interior por onde se passa de uma obra a outra. Nessa segunda leitura que é *La musica deuxième*, os diálogos são sutilmente modificados, assim talvez seja possível pensar em uma dobra de uma peça sobre a outra. Assim, *La musica deuxième* poderia ser vista como uma vã tentativa de impedir que o tempo se perca ou um "tarde demais". Como lemos na primeira parte da peça no seguinte diálogo, quando ela fala sobre seu novo casamento:

> Elle - Après nous partirons. Nous iron vivre en amerique. (un temps) Je veux être... tranquille... C'est un peu tard, jê le sais bien, même pour être tranquille... Il faut que je fasse vite pour rattraper le temps perdu...
> Lui - Maintenanant vous pensez que le temps peut parfois ne pas se perdre? (DURAS, 1985: 29) [101]

Na segunda parte, quando a peça se dobra sobre si mesma e o diálogo chega ao mesmo ponto, lemos: "Lui - "toujours ce temps qu'il ne faut pas perdre (...)Elle- Je pense que le temps se perd, mais que ce n'est une raison pour le perdre une deuxième fois." (Ibid:71)[102]. Em relação a essa fala, devemos apontar para a evidência contrária ao que ela diz à medida que a peça segue e o que se vê é o tempo que se perde indefinidamente.

A errância do tempo e no tempo transforma o palco durasiano em um plano de imanência, um plano de composição onde é possível apenas se perder. Assim, em *Savannah Bay*, vemos a mistura de peças que nunca serão totalmente jogadas, mas perdidas, indiscerníveis na noite do palco teatral:

> JEUNE FEMME: Ainsi, c'est une pièce qui n'a été ni jouée ni écrite.

[100]*La musica deuxième* trata de um casal que se encontra em um hotel para finalizar os trâmites de seu divórcio. *La musica deuxième* é uma continuação de *La musica*. Esta última foi feita devido a uma demanda da *TV inglesa* para fazer parte de uma série chamada *Love Stories*. Foi apresentada na França como peça em 1965, publicada pela Gallimard na obra *Théâtre I* no mesmo ano e foi adaptada para o cinema em 1966 por Marguerite Duras. *La musica deuxième* é *La musica* com uma extensão. Há uma passagem dentro da obra com um roteiro a ser seguido detalhadamente e que tem a duração precisa de dois minutos; nela, os atores devem fumar um cigarro e deixar a fumaça tomar conta do ambiente. Nesse momento, a peça recomeça do mesmo modo como a anterior, com novas nuances.

[101] ""Ela – Depois nós partiremos. Nós iremos viver na América. (um tempo) Eu desejo ser ... tranquila ... É um pouco tarde, eu sei bem, mesmo para ser tranquila... é necessário que eu faça isso rápido para recuperar o tempo perdido. Ele – Agora você pensa que o tempo possa talvez não se perder?"(DURAS, 1985:29. Tradução nossa)

[102]" Ele –Sempre esse tempo que não é necessário perder. (...) Ela – eu penso que o tempo se perde, mas que isso não é razão para o perder uma segunda vez."(Ibid:71. Tradução nossa)

> MADELEINE: Rien (...) Enfin... elle n'aura pas été jouée complètement. (Temps.) Mais jamais rien n'est complètement joué précisement au théâtre... alors... On croit jouer ça alors qu'on joue ça... Moi j'ai vu des grands acteurs se tromper de pièce tout d'un coup... et personne pour s'en apercevoir. (Temps.). Tout communique au théâtre, toutes les pièces entre elles mais jamais rien n'est joué vraiment, on fait toujours comme si c'était possible de ... Mais... (DURAS, 2014:1235)[103]

E é por essa via da impossibilidade, que torna tudo possível ao mesmo tempo, que Duras retorna à infância, a um bar em uma pequena vila do Sião onde Madeleine resgatará seu segundo amor, na indiscernibilidade entre o céu e o mar no palco teatral:

> JEUNE FEMME : Au théâtre, ç'aurait été aussi dans une ville du Siam que vous le retrouviez ?
> MADELEINE : Oui. Dans un bar. (Temps.) Je le reconnaissais.
> JEUNE FEMME (Temps. Raconte) : C'est la fin d'un jour, (temps), just avant la nuit, (temps) quand la lumière s'allonge, (temps) illuminante, avant de s'éteindre.
> MADELEINE : C'EST LE CRÉPUSCULE. (Temps.) On ne distingue plus l'étendue de la mer. (Temps.) L'étendue de la mer se confond avec l'étendue rouge du ciel. (Ibid)[104]

A ausência de jogo coloca os atores na perspectiva oblíqua rumo a um objeto inexistente. Tudo se dirige ao vazio na cena durasiana. O que resta é o sentimento do tempo que se perde, no sentido das errâncias, das linhas de fuga e que deve ser sentido, como na caminhada sugerida pela autora em *La maladie de la mort,*como o propagador da infância - guerra, com seus odores e paisagens e sua espera que precisa suportar a sua própria duração.

---

[103]" JOVEM MULHER: Assim, é uma peça que não foi nem representada nem escrita.
MADELEINE: Nada (...) Enfim ... ela não teria sido jogada completamente, (Tempo.) Mas jamais nada não é completamente jogado precisamente no teatro... então... A gente pensa representar isso, então quando a gente representa isso ... Eu já vi grandes atores se enganarem de peça de repente ... e ninguém peceber (Tempo.). Tudo comunica no teatro todas as peças entre elas, mas jamais nada é verdadeiramente representado, a gente faz sempre como se fosse possível de... Mais..." (DURAS, 2014:1235, tradução nossa)

[104]JOVEM MULHER: No teatro, teria sido também em uma vila do Sião que você o reencontrou?
MADELEINE : Sim, Em um bar. (Tempo), precisamente antes da noite, (tempo) quando a luz se estende, (tempo) iluminante, antes de se extinguir.
MADELEINE : É O CREPÙSCULO. (Tempo.) Nós não distinguimos mais a amplitude do mar. (Tempo.) A amplitude do mar se confunde com a amplitude do vermelho do céu. (Ibid, tradução nossa)

1.4 Obras: o amor, o mar, o tempo e a representação teatral.

Neste momento apresentaremos as obras que serão utilizadas neste estudo de tese: *Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982) e *La maladie de la mort* (1982). A escolha dessas obras se deve a três motivos: primeiro, o recorte temporal no qual essas obras se localizam e que devido à proximidade de suas escritas permite um diálogo entre elas; em segundo, podemos falar em uma tendência para a cena que, apesar de não estarem sob o desígnio do gênero teatral, com exceção de Savannah Bay, que foi escrita para o teatro e encenada por Duras, como veremos mais adiante em nossa análise, são obras que possuem uma tendência para a cena; o terceiro motivo se refere ao modo como o tempo é trabalhado nessas obras e, sobretudo, à maneira peculiar de plasmar a memória em cena.

Essas obras são incluídas naquilo que ficou conhecido como "le cycle atlantique"[105]. *Agatha* é a obra que dá início a esse ciclo, sendo nela que encontramos a designação do lugar, espaço-personagem, a Vila Agatha como a Vila Atlântica, como o espaço amoroso onde a história permanecerá: "ELLE: Nous en serions restes là ou nous sommes, à nous rencontrer dans la Villa Agatha.LUI: Oui. Nous en serions restés dans cette endroit devant la mer. *Silence. Lenteur accrue*." (DURAS, 2014:1131)[106]. A vila Agatha também é a Vila atlântica como na passagem a seguir: "LUI: (...) Je vous aime comme au premier instant de notre amour, cet après-midi-là, dans la Villa atlantique (...)"(Ibid:1140)[107].

O "Atlântico" atravessa as três obras escolhidas para análise e possui um significado específico nessas obras. O oceano Atlântico banha a praia de Trouville onde Duras possuía um apartamento[108] onde teria encontrado o amante que a acompanhará até o leito de morte, Yan Lemmé, mais tarde renomeado pela autora como Yan Andrea,

[105]Joëlle Pagès-Pindon Nota 17 "L'adjectif "atlantique" prend une portée symbolique particulière dans les textes de Marguerite Duras à partir des années 1980: Il renvoie à la plage de Trouville, le lieu ou elle a accuelli Yann Andréa, qui será designe comme "L'homme atlantique", par contamination métonymique; sur ce phénomène, voir Pagès-Pindon, *Marguerite Duras. L'Écriture illimitée*, p.201-204. (2014:1785).

[106] "Ela: Nós ficaremos aqui onde estamos, a nos encontrar na Vila Agatha. Ele: Sim. Nós ficaremos aqui nesse lugar diante do mar. *Silêncio. Lentidão intensa*." (DURAS, 2014:1131, tradução nossa)

[107] "LUI: (...) Eu te amo como no primeiro instante do nosso amor, aquela tarde na Vila Atlântica (...)"(Ibid:1140, tradução nossa)

[108]Marguerite Duras possuía um apartamento desde 1963 em Roches Noires.

o qual também será designado como *L'homme atlantique* na obra homônima de 1982 ou como *Yan Andrea Steiner* na obra de (1992), na qual o adjetivo *Steiner* parece sublinhar o caráter obsedante que denotou ao amante que a fez encontrar a paixão ocidental infantil na memória incestuosa e amorosa do irmão mais jovem.

Em Trouville o Hall do Rochess Noires se transforma na caverna amorosa e marinha que engendrará o aparecimento de um tipo de "Homme-paysage confondu avec l'océan, avec sa plage" [109]. Esse lugar amoroso engendrará o ressurgimento de personagens imemoriais não só confundidos com o oceano e a praia, mas feitos de oceano e de praia, feitos da memória da infância na Indochina e colocados em estado de infância no devir mineral que os engendra na areia das praias do atlântico.

A questão que se coloca neste momento em que fazemos esta primeira aproximação às obras escolhidas para este estudo de tese é saber como o oceano Pacífico, que ultrapassa as barragens da infância durasiana, alcança as águas do Atlântico para banhar histórias que se servem de algum modo do mesmo magma familial. Como a memória da infância desaba na escrita dos anos 80, invadindo as barragens, distâncias imaginárias da infância, gerando uma confluência-atualização na imagem real de espaços e personagens, o encontro em Trouville com Yan em um momento que a autora se desfazia em uma relação perigosa com álcool.

Assim, surge a imagem do amante "ocidental" nas obras do ciclo do Atlântico tão emblemático quanto o amante "oriental", uma vez que sua imagem contém o resíduo da infância da autora, qual seja: o irmão mais jovem morto durante a guerra. Esse fantasma atravsessado pela leitura *O homem sem qualidades* de Robert Musil desembocará no romance com a personagem com o mesmo nome da prima de Ulrich, *Agatha*, que Duras utilizou como a luz que acenderá a memória dolorosa da morte do irmão e como meio de recobrar a infância, como o amor identitário, uno, indizível que só poderia ser vivido incestuosamente. Em um texto intitulado *Retake,* contido na obra *Le monde exterieur*, vemos a narrativa da autora sobre esse momento de sua obra:

[109] "Homem-paisagem confundido com o oceano, com sua praia." (PAGÈS-PINDON:2005, 183. Tradução nossa).

> Mon enfance est morte avec mon frère. Tout à coup, après sa mort j'ai été privée de mon enfance. J'atteins l'âge où Il n'y a plus personne qui se souvient de la petit fille qui portait mon nom. J'ai voulu mourir lorsqu'il est mort parce qu'avec lui mon enfance tombait dans la nuit, Il l'emportait dans la mort avec lui-même alors qu'il en était le seul dépositaire. Aucune passion ne peut remplacer celle de l'inceste. (DURAS, 2014:924)[110]

A espera pode ser sentida nesta passagem como a infância morta com a morte do irmão. A infância retorna após um longo período de esquecimento e apagamento, através do incesto, como um duplo território, de memória e de amor, sendo que para Duras o amor será feito "(...) de la memoire incommensurable de l'enfance." (Ibid)[111]. E é neste sentido que o mar da Indochina, o Pacífico irá desaguar no Atlântico para atualizar o imaginário na escrita durasiana. É o mesmo mar indiscernível que reflete a imagem do irmão Paul na atualidade atlântica de Yan. Assim, o medo de *Agatha* do afogamento do irmão é também uma sobrevivência das memórias de infância da autora e onde em *Agatha* lemos: "ELLE: (...) Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre (...) Je vous parle, je vous demande, je vous supplie de ne pas recommencer à vous baigner lorsque la mer est si forte. (...)"(DURAS, 2014 :1125)[112], podemos também ler nas memórias da autora sobre a época na Indochina:

> J'ai passe toute mon enfance au bord de la mer en Indochine, au bord du Pacifique avec mon frère, au Cambodge et puis ensuite en Cochinchine. Il y a toujours eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et l'idées de mon frère est liée à celle de la mer et mes premières peurs étaient liées à la peur qu'il se noie. (DURAS, 2014:924)[113]

O hall do Rochess Noires é, nas palavras de Duras: " (...) une sorte de caverne marine, il est contigu à la mer, Il donne sur la mer." (Ibid: 925)[114]. O mar, neste caso, é

[110] "Minha infância morreu com meu irmão. De um só golpe, depois da sua morte, eu fui privada da minha infância. Eu atingi a idade onde não há mais ninguém que se lembre da menininha que carregava o meu nome. Eu desejei morrer quando ele morreu porque quando ele morreu minha infância entrou na naoite, ele a levou para a morte com ele mesmo sendo que ele foi o seu único depositário. Nenhuma paixão pode substituir aquela do incesto." (DURAS, 2014:924, tradução nossa)

[111] "Da memória incomensurável da infância". (Ibid, tradução nossa).

[112] "ELA: (...) Eu olho você depois do medo atroz de perder você (...) Eu falo a você, eu peço a você, eu suplico a você, de não recomeçar a se banhar quando o mar estiver muito forte. (...)"(DURAS, 2014 :1125)

[113] "Eu passei toda a minha infância na beira do mar na Indochina, à beira do Pacífico com meu irmão, no Camboja e depois em seguida na Conchinchina. Sempre houve os rios (...) e o mar no fim dos rios e a idéia do meu irmão é ligada àquela do mar e meus primeiros medos estavam ligados ao medo de que ele se afogasse." (DURAS, 2014:924, tradução nossa)

[114] "Um tipo de caverna marinha ele é contíguo ao mar, ele dá para o mar. " (Ibid: 925, tradução nossa)

o mar imaginário, o mar da infância, a confluência entre o Pacífico e o Atlântico que irão circundar obras como *Agatha, Savannah Bay, La maladie de la mort*. Não é só a infância na Indochina que vemos em *Agatha*; os irmãos mais jovens da personagem teriam ido passar as férias em Dordogne, onde encontramos uma referência ao Lot-et-Garone, lugar da Vila paterna onde estaria "Duras", onde Marguerite morou durante dois anos na infância. Em Savannah Bay o oceano Atlântico dialoga com o Pacífico quando a autora evoca o Sião como um lugar possível para um segundo amor que pudesse entender a impossibilidade de se representar a dolorosa história dos amantes da pedra branca.

Em *La maladie de la mort* o que irrompe no palco é o que resta do oceano, além do barulho do mar que, segundo as indicações da autora, deve aumentar ou diminuir de acordo com a intensidade dos choros do homem; o lençol, espuma branca marítima brota no centro do palco, onde a jovem moça das noites pagas deve se diluir como "a poça branca dos lençóis brancos", como a bruma, a espuma branca das ondas que alcança a areia da praia.

As salas de espera do teatro, para empregar o termo que Rykner utilizou para designar os lugares de passagem onde as histórias durasianas acontecem e que desembocam na cena teatral, estão presentes nessas três obras do ciclo do Atlântico. O hall do Rochess-Noires em *Agatha*, uma sala de teatro em *Savannah Bay*, e em *La maladie de la mort* um quarto de hotel, o que faz com que a narrativa saia do público e fique, ainda que em um lugar de passagem, em um ambiente privado. Todos esses lugares possuem em comum o fato de estarem diante do mar que invade essas obras para fazer transbordar memórias, sobrevivências do tempo e da espera, da guerra, como por exemplo, o amor pelo irmão morto durante a guerra que se atualiza nas praias do Atlântico.

A "vocação cênica" ou "couloirs scéniques", utilizando uma expressão durasiana, é outro traço que essas obras do *Ciclo do Atlântico* possuem em comum. Marguerite Duras Cunhou a expressão, "couloirs scéniques" na obra *Les yeux bleus*

cheveux Noires, obra que, segundo Duras, teria destruído *La maladie de la mort*[115]. *Les yeux bleus cheveux* Noires é quase como uma reescritura de *La maladie de la mort*, obra que foi alvo de várias tentativas de Duras de reescrita com o intuito de a transpor para o teatro, como é o caso de *La pute de la côte normande* publicado em 1986, onde a autora relata toda a sua dificuldade com o texto de *La maladie de la mort*. As cores cênicas são explicadas por Duras na seguinte passagem:

> Tout autour de l'histoire, il y a ce que j'appelle les couloirs scéniques, qui courent et par la lecture desquels il faut passer pour arriver à l'histoire, pour retrouver l'histoire.
> Ils sont, je crois, au nombre de douze, ces couloirs scéniques. On dit ce que serait, si c'était au théâtre. On dit ce qu'elle dirait, elle, si elle avait permission de jouer au théâtre cette chose-là, s'il lui été donne de la vivre. On dit comment diraient les acteurs qui lisent l'histoire. On dit aussi que la lecture du livre est le théâtre de l'histoire, qu'il n'y en aura pas d'autre. Ça sera ça ou rien. » (DURAS, 2014: 290)[116]

As cores cênicas denotam ao texto o tipo de leitura que Duras busca alcançar, uma leitura vazia, esvaziada pela voz do ator que não a encarnará, mas a desencarnará delegando ao ator o que se deve ou não fazer em cena. Assim, em uma das cores cênicas lemos: "Si elle parlait, dit acteur, elle dirait : Si notre histoire si jouait au théâtre, tout à coup un acteur viendrait au bord de la rivière, de la lumière (…) " (DURAS, 2014 :267) [117]. As cores cênicas, desse modo, colocam o texto em um estado de suspensão. O teatro assim não será o objetivo do texto, mas as suas estruturas, o seu caráter condicional que carrega a possibilidade de tudo e nada.

Nos anos 80, Marguerite Duras levou ao palco duas obras, *Savannah Bay* (1983) e *La música deuxième* (1985), no Petit Théâtre du Rond-Point, à época sob a coordernação de Jean Louis Barrault, que Marguerite Duras conhecia desde sua estreia

[115]M.D. : (…) Ce n'est pas que je renie *La Maladie de la mort*, pas du tout, mais je vois qu'il est détruit, qu'il n'est plus le seul, donc qu'il est détruit.
Je suis un écrivain, j'avance dans le livre. Et, quand je retourne, je vois que l'*Amant* aussi est détruit, et toujours par celui-ci, *LesYeux bleus cheux noirs*. (DURAS, 2014 :292)

[116] Ao redor da história, há aquilo que eu chamo de cores cênicas que correm e pela das quais é preciso passar para chegar à história, para encontrar a história.
São, eu acredito, um número de doze, essas cores cênicas. Nós diríamos que seria, tivesse sido no teatro. Nós dizemos isto que ela diria, ela, se ela tivesse permissão de representar no teatro tal coisa, se ele lhe tivesse dado vida. Nós dizemos como os atores que leêm a história diriam. A gente diz também que a leitura do livro é o teatro da história, que não haverá outra. Será isso ou nada. (DURAS, 2014 :290, tradução nossa)

[117] "Se ela fala, diz o ator, ela dirá: Se nossa história for representada no teatro, de repente um ator virá na beira da riviera, da luz (...)".(DURAS, 2014 :267, tradução nossa).

em 1935, e Madeleine Renauld, esposa de Barrault, atriz muito admirada pela autora, que lhe dedicou um artigo na revista Vogue, também publicado em *Outside*[118]. Além de *Savannah Bay* ter sido escrita para ela, Madeleine Renauld já atuava desde 1967 na versão teatral de *L'amante anglaise*, peça em que atuou até a sua morte[119].

As obras *Agatha* (1981), *La Maladie de la Mort* (1982) e *Savannah Bay* (1983) se localizam na confluência peculiar à escrita durasiana entre os gêneros literários. As fronteiras entre os gêneros são ultrapassadas, mas não obliteradas. Assim, como sobre platôs a escrita durasiana escorrega de um platô para o outro, ou transborda caindo sob outra designação de gênero, mas em nenhum momento deixa de ocupar todo o plano de imanência.

No caso específico das obras em questão, Marguerite Duras escreve versões diferentes da mesma obra para o teatro, como é o caso de *Savannah Bay*, ou uma longa nota para a utilização do texto para o teatro, como é o caso em *La Maladie de la mort*, ou a deixa nessa confluência transgressiva dos gêneros como é o caso de *Agatha*, que não possui nenhuma especificação.

Segundo Duras, *Agatha* poderia ser mais legível no cinema, como vemos na seguinte passagem: "Je crois que *Agatha* est plus lisible au cinema que dans le livre, c'est la prèmiere fois que ça se produit. Si on me donnait à choisir entre le livre Agatha et le film Agatha, je choisisrais le film."(DURAS, 2014: 925)[120]. Entretanto, a primeira cena do filme é justamente um "close" sobre a primeira página do livro, tornando esta relação livro-filme quase que a mesma relação já comentada entre "mise-en-scène" e "mise-en- écriture", na qual Duras teria apelidado o palco de uma "mise-en-litérature". A expressão, "mais legível" – "plus lisible", na passagem acima, desempenha um papel fundamental onde a leitura, neste caso, as leituras ilimitadas conferem ao filme – *Agatha et les lectures illimitées* o potencial da leitura tanto como imagem sonora - o livro lido, propagado na voz do ator, quanto como imagem visual - o livro filmado.

[118](DURAS, 1983:202)
[119] (DURAS, 2008: 162)
[120] "Eu acredito que Agatha é mais legível no cinam eu no livro, é a primeira vez que isso se produziu. Se eu tiver que escolher entre o livro Agatha e o filme Agatha, eu escolherei o filme." (DURAS, 2014: 925, tradução nossa)

O plano de escritura durasiano pode fazer uma obra desabar sobre vários gêneros. Contudo, a autora é bastante minuciosa em toda e qualquer perspectiva e delimita suas obras de modo extremamente preciso no que se refere a sua execução. Para *Savannah Bay*, por exemplo, que é uma obra teatral desde o início, Duras faz uma versão específica para a sua encenação de 1983. Em *La maladie de la mort*, obra que virou filme sob a direção de Peter Handke (1985) e participou do Festival de Montreal, Duras tentou escrever uma versão teatral; contudo, sem jamais obter nenhum êxito, desistiu da tarefa, escrevendo ao final da obra, que não possui gênero definido, uma longa nota na qual detalha como a obra poderia ser encenada.

Há momentos, em que é possível recolher anotações da autora sobre obras diferentes se dirigindo a execuções de gêneros distintos, como ocorre nas seguintes passagens sobre *Agatha* e *Savannah Bay.* Nesse sentido, em uma fala no filme *Savannah Bay c'est Toi* (1984) de Michelle Porte, Duras afirma: "C'est au théâtre que, à partir du manque, qu'on donne tout à voir"[121]. Semelhante depoimento pode ser visto, anteriormente, em 1981em *Duras Filme* sobre *Agatha:*

> On atteint là à une contradiction essentielle, à un paradoxe essentiel du cinema. C'est par le manque qu'on dit les choses, les manques à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière, et par le manque à vivre qu'on dit la vie, le manque du désir qu'on dit le désir, le manque de l'amour qu'on dit l'amour. Je crois que c'est une règle absolue. Je crois que la plenitude du désir, de l'amour, de la chaleur, de l'aise à vivre ne comporte en soi aucun manque à être, donc ne peut pas se dire. Je crois que c'est à partir du manque d'être dans le désir, dans l'amour, dans l'été, qu'on peut dire l'amour, le désir, l'été et l'inceste, c'est-á-dire le crime. Je ne dis pas que je vais reussir à le faire, je dis que je le ferai selon moi, du mieux que je peux, c'est-à-dire toujours de la même façon, en donnant moins à voir et plus à penser, et plus à entendre.(DURAS, 2014: 1150)[122]

[121] "É no teatro que, a partir da falta, deixamos tudo para ver". (DURAS, APUD, PAGÈS- PINDON, 2005:180. Tradução nossa).

[122] Nós chegamos aqui a uma contradição essencial, a um paradoxo essencial do cinema. É pela falta que nós dizemos as coisas, as faltas para viver, as faltas para ver. É pela falta da luz que nós dizemos a luz, é pela falta da vida que nós dizemos a vida, pela falta do desjo que nós dizemos o desejo, a falta de amor que nós dizemos o amor. Eu acredito que é uma regra absoluta. Eu acredito que a plenitude do desejo, do amor, do calor, do bem viver não comporta em si nenhuma falta do ser, então não pode ser dito. Eu acredito que é apartir da falta do ser, no desejo, no amor, no verão, que nós podemos dizer o amor, o desejo, o verão, o incesto, quer dizer, o crime. Eu não digo que eu vou conseguir fazer, eu digo que eu farei segundo eu, de acordo com o melhor que posso, quer dizer, sempre do mesmo mod, dando menos a ver e mais a pensar, e mais à escutar. (DURAS, 2014: 1150, tradução nossa)

A contradição considerada como uma regra absoluta que Duras dirige tanto ao cinema em *Duras Filme* (1981) quanto ao teatro em *Savannah Bay c'est Toi* (1984) se relaciona com uma característica presente nas três obras destacadas para este estudo que é o óbice à representação. Duras não nega a representação, mas erra a representação, dando menos a ver e mais a imaginar. Nesta direção indicamos dois aspectos possíveis da "falta", ou do "manque" ao qual se refere Duras: 1) a diferença e a substituição do representar pelo imaginar; 2) o indizível que se mostra, algo que é possível ler na perspectiva crítica de Shopenhauer e Wittgenstein como algo que não pode ser representado, mas mostrado no sentido de que o indizível que se mostra não é passível de ser um objeto de representação, de ciência, mas da arte e da religião.

A questão que se coloca é como mostrar o indizível, ou seja, como mostrar objetos não representáveis sem fazer uso da própria representação. Duras enfrenta o desafio, propondo não a negação, mas linhas de errância para enfraquecer a representação e ao mesmo tempo lidar com temas irrepresentáveis, segundo Duras, como o incesto, por exemplo: "Rien ne témoigne de l'inceste, de la nature de l'inceste; rien du tout. Donc c'est pas représentable, donc c'était pas la peine de le représenter. Et encore une fois je vais faire un film avec rien du tout (...)." (DURAS, 2014:1151)[123]. A mesma impossibilidade é enunciada em relação à paixão em *Savannah Bay*, que segundo Duras poderia apenas ser mostrada:

> (...) Il n'y a pas d'autre possibilite, de montrer la passion, pour dire la passion que de la montrer, ceux qui essayent de la raconter ou de la dire, se cassent les dents, c'est impossible. Ce bouleversement de l'être ne peut être que montré (...). (DURAS, 2014:1245)[124]

Nesse sentido, Duras sublinha a presença do preto, do escuro em *L'Homme atlantique*, como forma de destacar a impossibilidade de representação, não como uma negação da representação, mas como a ausência necessária para abrir espaço para a imaginação.

[123] "Nada testemunha o incesto, a natureza do incesto, de modo nenhum. Então, não é representável. Então não valeria a pena representá-lo. E mais uma vez eu vou fazer um filme com nada." (DURAS, 2014:1151, tradução nossa)

[124] "Não há outra possibilidade, para mostrar a paixão, para dizer a paixão, do que mostrá-la, aqueles que tentam contá-la, quebram os dentes, é impossível. Esse arrebatamento do ser não ser mais do que mostrado" (...). (DURAS, 2014:1245, tradução nossa)

> Un événement considérable est survenu avec *L'Homme atlantique*. Je n'avais pas assez de chutes d'*Agatha* pour le remplir d'images. Et je ne voulais pas le remplir d'images tournées pour ça, pour lui, pour lui donner son plein d'images. Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l'interieur du hall, c'est-à-dire à l'interieur de l'amour, ne rien faire pour lui donner le confort de la rprésentation. Alors j'ai employé du noir, beaucoup. (DURAS, 2014: 925)[125]

Assim, a obra inacabada, a « falta » a que se refere Marguerite Duras seria a única possibilidade de fazer uma obra que não quer prencher as lacunas, as faltas, mas, sublinhando essa ausência, ir abrindo cada vez mais parênteses, espaços, com o emprego da cor preta, ou com solicitações de pausas, silêncios, tempo.

A leitura, a oralidade, a presença da voz desencarnada aparece nessas obras como mais um recurso de desvio e de errância que deseja de algum modo, "(...) en finir avec le préjugé de la representation" (DURAS, 1993:189).[126] Assim, em 1978 em "Le matin de Paris" Duras afirma em uma entrevista sobre o filme "Le Camion" (1977) que, através da leitura, teria obliterado a representação:

> Dans la chaîne de la représentation, Il y a un créneau Blanc: en général un texte, on l'apprend, on le joue, on le représente. La, on le lit. Et c'est l'incertitude quant à équation Camion. Je ne sais pas ce qui s'est passe, j'ai fait ça d'instinct, je m'aperçois que la représentation a été éliminée.(DURAS, 2014:996)[127]

Quando Duras afirma que nenhuma representação poderá substituir a leitura ela não propõe um teatro sem representação, mas um teatro de resistência à representação. Nesse sentido, voltamos ao debate sobre a leitura como modo de suspensão da representação na medida em que a leitura desvia da presença. Como na nota final de "La maladie de la mort", na qual vemos a leitura como um modo de obliterar a representação:

---

[125] "Um acontecimento considerável se deu com *L'Homme atlantique*. Eu não tinha tiras suficientes de Agatha para preencher de imagens. E eu não queria preencher de imagens filmadas para isso, para ele, para dar a ele a sua plenitude de imagens. Eu queria guardá-lo tal e qual insuficiente, no interior do hall, quer dizer, no interior do amor, não fazer nada para lhe dar o conforto da representação. Então eu empreguei o preto, muito." (DURAS, 2014: 925, tradução nossa)

[126] "colocar um fim com o julgo da representação"(DURAS, 1993:189, tradução nossa).

[127]No encadeamento da representação, há um marco branco: em geral, quando existe um texto, aprendemo-lo, desempenhamo-lo, representamo-lo. Aqui, nós o lemos. E aí está a incerteza quanto à equação de *Camion*. Não sei o que se passou, fi-la instintivamente e percebo que a representação foi eliminada. (DURAS, 2014:996, tradução nossa)

> Celui dont il est question dans l'histoire ne serait jamais represente. Même lorsqu'il s'adressait à la Jeune Femme, ce serait par l'intersection de l'homme qui lit son histoire.
> Ici le jeu serait remplacé par la lecture. Je crois toujours que rien ne remplace la leture d'un texte, que rien ne remplace le manque de mémoire du texte, rien, aucun jeu. (DURAS,2014:1271)[128]

Agatha trata da história de amor incestuoso entre os irmãos Agatha e o irmão jamais nomeado em nenhum momento da narrativa. A leitura de "O homem sem qualidades" de Robert Musil antecede a composição dessa obra e a atravessa, sendo Agatha o nome deliberadamente extraído da obra de Musil que também nomeará a personagem durasiana que, talvez, somente nesse sentido tenha sido nomeada. Nome-paisagem que se propagará na homônima Vila- Agatha.

No texto há a explicação de quando ela recebeu o nome da vila Agatha: "LUI: On l'a achetée l'année de ta naissance. Elle s'appellait Agatha, la Villa Agatha. (Temps.) On t'a donné son nom." (DURAS, 2014:1132)[129]. Em nota os editores comentam que em uma versão anterior ao texto final[130], a nomeção de Agatha aparece de modo inverso: "On l'a acheté l'année de ta naissance et on lui a donné ton nom, Agatha."(DURAS: 2014: 1785)[131].

No texto de Duras é possível observar a referência a Musil quando a personagem explica seu nome e o remete às "leituras ilimitadas", virtualização sem fim da história que se propagará ao infinito. Agatha, neste trecho, conta como teria mentido a um amante qualquer sobre a origem do seu nome, revelando elementos da leitura Musil:

> LUI: De vous et de moi.
> ELLE: Oui, de vous et de moi ensemble. (*Temps*) Vous disiez en manière de jeu: "ces histoires nous les avons écrites." (Temps.) C'était dans le jardin de la Maison coloniale, pendant ces deux années au Gabon je crois, lorsque notre père avait emmené sa femme et ses enfants. C'était le long de l'autre fleuve, pendant la sieste.

[128]Aquele de quem se fala na história não seria nunca representado. Mesmo quando se dirigisse à moça, seria por intermédio do homem que lê a sua história. Aqui a representação seria substituída pela leitura. Penso sempre que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória de um texto, nada, nenhuma representação. (DURAS,2014:127, tradução nossa)
[129] "LUI : Nós a compramos no ano do teu nascimento. Ela se chama Agatha, a Vila Agatha. (Tempo.) Nós demos para ela teu nome." (DURAS, 2014:1132, tradução nossa).
[130] (dactylogramme du 26 novembre 1980, folha 7, archives Jean Mascolo).
[131] "Nós compramos a casa no ano do teu nascimento e nós demos a ela o teu nome, Agatha." (DURAS: 2014: 1785, tradução nossa).

> *Il se releve. Ils se regardent. Ils ne se parlent pas. Puis ils détournent leur regard. Et ils se parlent. Alors, seul le texte bouge, avance.*
> LUI: Je ne sais plus notre âge à ce moment-là.
> ELLE: Vous avez dix-sept ans.
> LUI: Je ne sais plus.
> *Temps*. (DURAS, 2014:1126)[132]

As leituras, como mostra a narrativa durasiana, são ilimitadas. Em uma versão anterior do texto[133] é possível observar o mesmo fragmento com pequenas alterações que denotam muito mais a ênfase da autora para as "leituras ilimitadas"[134], expressão que acabou por compor o título do filme que se seguiu: *Agatha et les lectures ilimitées*.

As leituras ilimitadas são também "personnelles". Assim, a autora passa da leitura de Musil sobre as almas siamesas de Agathe e Ulrich para uma outra leitura, escrita por eles mesmos, sobre um outro rio, também ilimitada, que parte do fundo dos tempos e se dirige à infância da autora que mistura, atravessa, perturba o tempo da história : Que seria a relação trazida da infância da autora com seu irmão mais novo Paul, tema insistente, que mais uma vez se atualizou e se virtualizou na leitura de Musil :

> Très souvent après, je me suis dit: "Qu'est-ce qui s'est passé, pour que cette mort soi 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 pu rien 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*. (DURAS, 2014 :1155)[135]

---

[132] "LUI: De você e de mim.
ELA: Sim, de você e de mim juntos. (Tempo) Você diz como quem representa: "essas histórias nós as escrevemos." (Tempo.) Era no jardim colonial, durante aqueles dois anos no Gabão eu acredito, quando nosso pai levou sua mulher e seus filhos. Era ao longo de outro rio, durante a sesta.
*Ele se levanta. Eles se olham. Eles não se falam. Depois eles viram seu olhar. E eles se falam. Então, só o texto mexe, avança.*LUI: Eu não sei mais a nossa idade naquele momento. ELA: Você tinha dezessete anos. ELE: Eu não sei mais. *Tempo*." (DURAS, 2014:1126, tradução nossa)

[133] Arquivo IMEC 76DRS4.2.

[134]Onde na edição publicada se lê: "LUI (*reprend*) : Que vous diriez : illimitées ?" no rascunho se lê: "LUI (*reprend*) : Que diriez vous de ces lectures illimitées ? " sendo que "ces lectures" foi adicionado posteriormente à caneta. Também, no fragmento no qual se lê na edição original: "LUI: Je ne sais plus notre âge à ce moment-là.", no rascunho se lê: "ELLE: Je ne sais plus notre âge pendant ces lectures lá (temps) ? Je ne sais plus. ". Aqui a parte: pendant ces lectures lá (temps) ? foi adiconada à caneta pela autora sobre o texto datilografado. Sobre essa nota ver arquivo IMEC 76DRS4.2.

[135] Muito freqüentemente depois, eu me dizia: "O que se passou, porque essa morte é tão grave?" E pouco a pouco, eu cheguei, através de *Un barrage contre le Pacifique* e *L'Éden cinéma* à comprrender que esse irmão, eu o havia amado. Eu fiz essa leitura de Musil, eu estava muito doente no último ano. Eu li Musil,

A importância da leitura nesta obra pode ser vista não apenas da perspectiva interna, dos atravessamentos possíveis e ilimitados que ela carrega, mas de um ponto de vista sonoro da voz, da palavra que se ergue apenas no momento em que se propaga no espaço sonoro. *Agatha*, antes mesmo de ser publicada em fevereiro de 1981 pelas Editions de Minuit, foi apresentada na Comedie de Caen em uma mis-en-voix em 30 de janeiro de 1981 pela própria autora e Yan Andrea. Segundo depoimento de Daniel Besnehard sobre a apresentação em Caen:

> (...) L'écrivain a choisi de lire Agatha dans la ville où l'amant avait vécu auparavant sans elle. Théâtre intime qui s'affiche. La porte s'ouvre du fond de la scène. La salle bruissante est dans le noir. Il marchent lentement, si proches l'un de l'autre, qu'on croirait leurs corps siamois. (…) Elle s'est assise, elle lit, superbe d'assurance, elle l'entraîne, il repond, au bord du gouffre. Elle l'emporte, elle gagne comme chaque fois, porteuse et portée par son texte. La salle est muette. Fascination. (BESNEHARD, 2014 : 1780)[136]

A leitura que se abisma na cena, logo será colocada também na tela do cinema. Para o filme, *Agatha et les lectures ilimitées* Duras empresta a sua voz dissociada da personagem Agatha, representada por Bulle Ogier, atriz, segundo Duras, "(…) sans détermination, dans un vague extraordinaire." (DURAS, 2014 :1151)[137]. Em 1981 Duras declarava "(…) Oui je crois qu'Agatha, c'est le film que je voulais faire. " (DURAS, 2014 :1150)[138]. A importância da leitura pode ser vista desde o início do filme. E a imagem escrita aparece na primeira cena do filme na qual a imagem do livro mostra a primeira rubrica.

2000 páginas eu acho, eu não pude ler mais nada depois (...) É assim, a partir dessa leitura, que eu fiz *Agatha*. Mas de fato, se eu não tivesse vivido a história com meu irmão, eu não teria escrito *Agatha*. (DURAS, 2014 :1155, tradução nossa)

[136] "(...) A escritora escolheu ler Agatha na cidade onde o amante havia vivido antes sem ela. Teatro íntimo que se exibe. A porta se abre no fundo da cena. A sala efervecente está no escuro. Ele caminha lentamente, ela lê, super segura ela o testa, ele responde, à beira do soluço. Ela o leva, ela o ganha a cada vez, portadora e portada por seu texto. A sala está muda. Fascinação. " (BESNEHARD, 2014 : 1780, tradução nossa)

[137] "(...) Sem determinação. De uma vagueza extraordinária. (...) ". (DURAS, 2014 :1151, tradução nossa)

[138] "(…) Sim eu acredito que Agatha, é o filme que eu desejo fazer. " (DURAS, 2014 :1150, tradução nossa).

> Le texte en aurait dit tout autant. Parce que le texte dit tout. La totalité du potentiel cinématographique contient le texte, est dit par lui, par le texte. Le film est un accident, une sorte de conséquence sans grand importance. Parce que Agatha est un texte tellement important pour moi, tellement essentiel, que je sais qu'aucune image au monde, quelle qu'elle soit, n'ajoutera au texte une qualité supplémentaire, une portée supplémentaire, aucune. (DURAS, 2014 :1153)[139]

As solicitações durasianas de "tempo", "pausa", "silêncio", como solicitações que se dirigem a uma resistência à representação, desencaminhando, sangrando o texto, enfraquecendo qualquer possibilidade representativa, deixando os espaços abertos, são o que traduz a frase da autora quando afirma "(...) à partir du manque, on donne tout à voir"[140].

O tempo nessas obras, nesse sentido, é visto nas rubricas como uma solicitação específica, ostensiva - existem outras, como "pausa", "silêncio". É possível dizer que o "tempo" participa da "pausa" e do "silêncio", ou que "silêncio" e "pausa" participam da solicitação durasiana "tempo"? Se todas essas solicitações visam o óbice à representação, em que sentido são distintas e solicitadas separadamente pela autora? Acreditamos que as três solicitações remontam a três imagens distintas: a imagem-sonora, a imagem-movimento e a imagem-tempo[141]. Imaginemos uma resposta do ponto de vista prático do ator. Aqui podemos imaginá-lo, o ator, seguindo a rubrica "pausa" como um não movimento, ou a rubrica "silêncio" como a ausência de som, mas a rubrica "tempo" deixa à criação todo um oceano de possibilidades cujo limite, como um muro instransponível, é a resistência à representação. É como se o ator tivesse que acelerar ao máximo para depois parar abruptamente, retendo nele toda a vontade e ímpeto.

O grande protagonista desse teatro será o livro e a palavra, às vezes personificada, às vezes desencarnada da voz do ator. Contudo, o intérprete será muito

[139] "O texto já teria dito tudo. A totalidade do potencial cinematográfico contém o texto, é dito por ele, pelo texto. O filme é um acidente, um tipo de conseqüência sem grande importância. Porque Agatha é um texto tão importante para mim, tão essencial, que eu sei que nenhuma imagem no mundo, qualquer que seja, não adicionará ao texto uma qualidade suplementar ou nenhum alcance maior, nenhum." (DURAS, 2014 :1153, tradução nossa)

[140] *Op. Cit 64.*

[141] O desenvolvimento e aprofundamento desta análise serão realizados no próximo capítulo da tese quando serão trazidos para análise textos filosóficos que remontem à análise conceitual desses conceitos amplamente trabalhados na filosofia de Gilles Deleuze.

importante e poucos serão os atores que se revezarão nas obras de Duras quando da sua própria direção ou escolha.

No caso das três obras escolhidas do ciclo do Atlântico, há uma conexão entre a memória e a escolha dos intérpretes, ou dos personagens. De modo mais emblemático, Yan Andrea e Madeleine Renaud encarnam, cada um a seu modo, restos obsedantes da memória de Duras. Yan Lemée irá personificar ele próprio, sobretudo em *La maladie de la mort*, como a personagem "Ele", mas é em *Agatha,* onde ele atua como intérprete, que vemos sua imagem associada à figura do irmão de Marguerite Duras, cuja memória ressurge na mesma época do seu encontro com Yan.

> Pourquoi j'ai pris Yann Lemmée pour représenter l'homme d'Agatha? Ça c'est mistérieux. C'est que pour moi Il est l'homme d'Agatha. (...) Si je n'avait pas rencontré cette espèce d'errant, cet homme en proie à l'errance moderne (...) il est probable que je n'aureis pas écrit *Agatha*. (DURAS, 2014:1151)[142]

A beleza de Yan, geralmente remetida à infância e à fragilidade e ao sofrimento relacionados à guerra, época da morte do irmão, fazem dele um "Steiner", uma das pedras da narrativa durasiana do ciclo do Atlântico que pode ser vista no romance entre o menino e a monitora em *Yan Andrea Steiner* (1992).

A obra *Savannah Bay* é escrita para Madeleine Renaud a pedido da atriz, que após ter interpretado quatro peças de Marguerite Duras[143] queria que a autora escrevesse para ela uma história de amor. Duras atendeu ao pedido da atriz que reconhecia e admirava e criou uma obra que, diferentemente da maioria das obras da autora encenadas, se dirigia especificamente ao palco e à encenação. Assim, a peça se dá no teatro sendo a última encenação de uma atriz que, segundo Duras, soube exatamente interpretar "la splendeur de l'âge".

[142] "Por que eu escolhi Yann Lemmée para representar o homem de Agatha? Isso é um mistério. É que para mim ele é o homem de Agatha. (...) Se eu não tivesse encontrado essa espécie de errante, de homem dado à errância moderna (...) é provável que eu não teria escrito Agatha." (DURAS, 2014:1151, tradução nossa)

[143] Em 1965,*Des journées entières dans les arbres* com direção de Jean-Louis Barrault; Em 1968, *L'Amant Anglaise*, com direção de Claude Regy, o qual foi reapresentado em 1982; Em 1977, também sob a direção de Claude Regy, *L'Eden Cinéma*.

Madeleine Renaud também pode ser vista como uma sobrevivência da imagem materna. Assim escreve Duras em uma carta à Madeleine Renaud de 1976 sobre *L'Eden Cinéma*:

> (...) Pendant tout le mois de juillet j'ai cherché sans trouver et j'étais prête à abandonner.
> Puis la chose est arrivé: j'ai commencé à te voir, toi, sortir du livre, enorme et silencieuse, sorte de figure emblématique géante qui recouvrait toute l'histoire: la mére de tous, la mére du *Barrage*. Comme si tu avais été sur une chaise à porteur, hissée par des foules et traverssant non seulement mon histoire mais toute histoire. (DURAS, 2014: 441)[144]

A mãe é um dos devires que atravessa a memória da personagem Madeleine em *Savannah Bay* e que também atravessa a história da pedra branca contada através das repetições de Madeleine que, com a memória em franca degradação, estabelece com a jovem moça uma relação materna na qual o tempo vai do passado de Madeleine ao devir personificado na imagem daquela que ninguém sabe ao certo se nasceu, mas estava contida em germe, como a semente do amor dos amantes da pedra branca.

Em um texto intitulado *La Chair des mots* de 1985, Duras comenta a atuação de Madeleine Renaud em *Savannah Bay* e sublinha o modo como a atriz concretiza o imaginário durasiano.

> Ce qu'elles essaient de mettre en scène c'est une histoire sans témoin, donc c'est un imaginaire qui a une relation très lointaine avec ce qui c'est passé dans la vie de Madeleine (...) Mais elles mettent en scène une pierre blanche qui est tombée de la montagne et, l'été, sert de plate-forme aux baigneurs (...) C'est abstrait ce qu'elles ont à dire. Eh bien quand Madeleine dit un texte, ce n'est plus abstrait. Elle découvre comme la chair des mots, elle enleve comme quelque chose aux mots que je peux dire être, par exemple, pas le sens mais la signification, pas l'emploi du vocabulaire mais l'emploi conceptuel. "Pierre blanche" ça devient un concept chez Madeleine et c'est au même temps frais et neuf... (DURAS: 2014,1249)[145]

---

[144] "(...) Durante todo o mês de julho eu procurei sem encontrar e eu estava prestes a desistir.
Depois a coisa veio: Eu comecei a te ver, tu, a sair do livro, enorme e silenciosa, sorte de figura emblemática gigante que recobre toda a história: a mãe de todos, a mãe da barragem. Como se tu estivesses sobre uma cadeira móvel, levantada por loucos e atravessando não somente a minha história, mas toda história." (DURAS, 2014: 441, tradução nossa)

[145] "Aquilo que elas tentam colocar em cena é uma história sem testemunho, então é um imaginário que tem uma relação muito longínqua com aquilo que se passou na vida de Madeleine. (...) Mas elas colocam em cnauma pedar branca que caiu da montanha e, no verão, serve de plataforma aos banhistas (...) é abstrato isto que eles têm a dizer. E bem quando Madeleine diz um texto, isto não é mais abstrato. Ela descobre como que a carne dos nomes, ela empresta qualquer coisa às palavras que eu posso dizer ser, por exemplo, não o sentido, mas a significação, não o emprego do vocabulário, mas o emprego conceitual.

Paradoxalmente, Marguerite Duras escreve um teatro sem situação teatral, sem personagens: "Je leur demandé de jouer les mots et de ne pas jouer les phrases, de ne pas jouer l'intention. Il n'y en a pas das Savannah. Il n'y a pas de situation théâtrale." (Ibid)[146]. E será nesse teatro que a grande intérprete, a grande atriz Madeleine Renaud, conseguirá encarnar, em meio às vozes dissonantes desencarnadas da memória durasiana, a carne, a polpa, o cerne das palavras, "La chair des mots", fazendo com que Duras se questione "(...) si ce que'elle donne au théâtre n'est pas le fabuleaux spetacle du renouvellement de langage."(Ibid)[147].

A mise-en-écriture, da qual já falamos aqui, não seria possível sem a voz do ator que, por vezes, deve se ausentar para dar eco à voz subjetiva de Duras que é ao mesmo tempo e paradoxalmente um agenciamento coletivo que ressoa nessas obras do ciclo do Atlântico. Assim, a voz durasiana substitui durante todo o tempo a voz da atriz, como é o caso em *Agatha*, quando a voz de Duras substitui a voz de Bulle Ogier, que permanece em silêncio durante todo o filme, ou como uma terceira voz em *La maladie de la mort* que, segundo Duras, em uma passagem já citada em nosso texto, estaria falando em nome de ambos os personagens, ou como a voz em *off* de Duras que introduz Savannah Bay como uma primeira fala desencarnada de Madeleine Renaud. Essas relações voz–ator pressupõem uma ausência alternada que erra a presença abrindo espaço para o imaginário, o subjetivo dessas histórias sem testemunho.

No texto intitulado *C'est fou c'que j'peux t'aimer*, de 1983, Duras faz um comentário sobre *L'Homme atlantique* que poderia ser dirigido também à *La maladie de la mort*. Nessa anotação, Duras observa o filme sob a perspectiva de um "ato privado" levado para o cinema.

« Pedra branca » devém um conceito em Madeleine e é ao mesmo tempo fresco e novo... " (DURAS: 2014,1249, tradução nossa)

[146] "Eu pedi para elas representarem as palavras e não as frases, e representarem sem intenção. Não há isso em Savannah. Não há situação teatral." (Ibid, tradução nossa)

[147] " (...) Se isto que el dá ao teatro não é o espetáculo fabuloso da renovação da linguagem."(Ibid, tradução nossa).

> *L'Homme atlantique* n'est pas seulement un film. C'est un acte privé porté au cinema. Je vous y montre et je ne parle qu'à vous seule. Et votre image y est seule avec la pellicule noire. Un an après avoir fait *L'Homme atlantique*, je vois que cette partie noire du film représente aussi l'absence de votre image, donc vous. Ici le film converge tout entière vers moi devenue à moi seule le monde en cendres. Ici, vous êtes devenu inimaginable. C'est moi qui parle de ça. Je parle de ce monde laissé en moi, à votre place, après votre depart. L'intrusion de ce moi dans le film, c'est ce que j'appelle l'acte privé. C'est alors que vous êtes au plus vivant de votre vie. (DURAS, 2014: 1173)[148]

La maladie de la mort também poderia ser vista como esse tipo de ato privado que poderia ser levado ao teatro de acordo com a rubrica de Duras. Nessa obra, escrita sobre e para Yan Andrea e o relacionamento entre ele e Duras, não há uma sobrevivência do passado ou uma atualização do passado como em *Agatha*, quando Yan interpreta o irmão ou a sobrevivência dele. Em *La maladie de la mort* é o atual se atualizando de modo performático; nesse sentido, até mesmo o tempo é colocado em cena para ser sentido de maneira real. O ato privado no caso de *La maladie de la mort* flutua entre o pessoal, a história real, quase insuportável de ser datilografada por Yan, e o impessoal refletido no uso de pronomes "Ele" e "Ela" (agenciamento coletivo que carrega todos e nenhum).

A imperatividade do "Vous" decreta a voz dele: "(…) Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois (…)"(DURAS, 2014 :1255)[149]. O texto imposto, declarativo, segundo Blanchot, não permitirá nenhuma autonomia ao « eu » quase inexistente : "(...) Tout est décidé par un « Vous » initial, qui est plus qu'autoritaire, qui interpelle et détermine ce qui arrivera ou pourrait arriver à celui qui est tombé dans les rets d'un sort inexorable. (BLANCHOT, 2012 :59)[150]. Subsistirá apenas, então, na relação comercial, "Vous pourriez l'avoir payée. Vous auriez dit : Il

[148] *L'Homme atlantique* não é somente um filme. É um ato privado levado ao cinema. Eu mostro você e não falo que somente a você. Há somente a sua imagem e a película preta. Um ano após ter feito *L'Homme atlantique,* eu vejo que essa parte preta do filme representa também a ausência da sua imagem, então você. Aqui o filme converge inteiramente sobre mim e transforma somente para mim o mundo em cinzas. Aqui você devém inimaginável. Sou eu que falo disso. Eu falo desse mundo deixado em mim, no seu lugar, após a sua partida. A intrusão desse eu no filme, é aquilo que eu chamos de ato privado . É assim que você é mais vivo do que a sua vida. (DURAS, 2014: 1173, tradução nossa)

[149] "(…) Você não deveria conhecê-la, tê-la encontrado em todos os lugares de uma só vez (…)" (DURAS, 2014 :1255, tradução nossa)

[150] "(...) Tudo é decidido por esse "você" inicial, que é mais que autoritário, que o interpela e determina isso que acontecerá ou poderá acontecer para aquele que caiu nas redes de uma sorte inexorável." (BLANCHOT, 2012 :59, tradução nossa)

faudrait venir chaque nuit pendant plusieurs jours. (…)" (DURAS, 2014 :1255)[151], um eu enfraquecido em que tais relações o debilitam ainda mais, como também afirma Blanchot :

> Il ne peut s'approcher d'elle que conditionnellement, une conclusion d'un marché, de même qu'elle s'abandonne en apparence entièrement, mais n'abandonnant que la part d'elle-même qui est sous contract (…) dans une societé marchande, il y a certes commerce entre les êtres mais jamais une « communauté » véritable (…) Rapports de forces où celui qui paye ou qui entretien qui est dominé, frustre par son pouvoir même, lequel ne mesure que son impuissance. (BLANCHOT, 2012 :61)[152]

O irrepresentável, uma diferença, a doença resíduo de toda paixão e o continente inabitado não será a homossexualidade de Yan, como afirmou Duras: "M.D. : Ni Peter Handke, qui a traduit le livre en allemand, ni Maurice Blanchot, qui a écrit un livre à propos de Bataille et de La Maladie de la mort, n'ont vu qu'il s'agissait d'un homosexuel." (DURAS, 2014 :292)[153]. Nesse sentido, concordamos com Blanchot quando este afirma que : " (L'homosexualité, pour en venir à ce nom qui n'est jamais prononcé, n'est pas « La maladie de la mort » (…)" (BLANCHOT, 2012 :84)[154]. O que faz frente ou resiste a qualquer via direta representativa se dirige à assimetria na qual a comunidade dos amantes se estabelece sobre o paradoxo presença/ausência, simultaneidade inviável que torna o vazio nem um, nem outro, o lugar dos amantes, da diferença, do impossível e neste sentido irrepresentável.

O quarto de hotel ressalta esse tipo de relação pessoal/impessoal, onde o ambiente privado se mescla ao lugar impessoal e ao mesmo tempo de passagem. O ato privado imprime na obra de Duras um caráter subjetivo em que não é apenas a memória da autora retratada nas obras, mas inversamente sua memória em estado de infância

[151] "Você poderia tê-la pago. Você teria dito: É necessário vir a cada noite durante muitos dias. (…)" (DURAS, 2014 :1255, tradução nossa)

[152] Ele não pode se aproximar dela a não ser condicionalmente, em conclusão de um mercado, do mesmo modo que ela se abandona em aparência inteiramente, mas não abandonando mais do a parte sob contrato (...) em uma sociedade mercantial há certos mercados entre os seres, mas jamais uma comunidade verdadeira (...) Relações de forças onde aquele que paga que contrata é que é dominado, frustrado pelo seu poder mesmo, o qual não mede mais do que a sua impotência. (BLANCHOT, 2012 :61, tradução nossa)

[153] "M.D. : Nem Peter Handke, que traduziu o livro para o alemão, nem Maurice Blanchot, que escreveu um livro sobre Bataille e La Maladie de la mort, não viram que se tratava de um homosexual." (DURAS, 2014 :292, tradução nossa)

[154] " A homosexualidade para voltar a este nome que não jamais pronunciado não é « A doença da morte » " (BLANCHOT, 2012 :84, tradução nossa).

onde esta subjetividade se dispersa sob a força de agenciamentos coletivos. Os aspectos da diluição do plano de escritura durasiano desabam no palco, como uma mise-en-écriture, na qual a força do devir não permitirá ao caráter subjetivo se formar, mas involuir e se dispersar, dissipando memórias, fragmentando-as.

O atual, no caso de *La maladie de la mort* é virtualizado sem nem mesmo se transformar em passado em uma história na qual o tempo, obstruído num espaço que contém a vastidão e a imensidão do céu só permite êxtases, como lemos: "Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, Le temps ne trouve plus par ou passer. Le temps ne passe plus." (DURAS, 2014 :1262)[155] A mesma êxtase temporal pode ser observada em *Savannah Bay* onde há um passado que se atualiza a todo instante no sentimento amoroso, como na seguinte passagem: "(…) Un amour de tous les instants (…) "(DURAS, 2014: 1201)[156]. Assim, Madeleine fala da história de amor de Savannah: " (…) sans passé. (temps). Sans avenir. (temps). Fixe. (temps). Immuable. (Ibid).[157].

O que é possível observar nessas passagens é um "atual", sem passado, sem futuro, em estado de infância, como na passagem de *Yan Andrea Steiner*, já citada: "Vous comprenez, comment résister à ça, à quelqu'un d'une telle enfance qui veut tout ensemble, tout à la fois." (DURAS, 2014 : 801)[158]. E é esse estado de infância que coloca todos sob o mesmo céu, no mesmo plano de imanência, o plano de escritura durasiano.

Como na voz de Madeleine de *Savannah Bay*, "L'enfant vivra " de uma maneira ou de outra. Como em *Les yeux bleus cheveux* Noires, *sob* o modo de um enigma, S. Thala de *Le Ravissement du Lol. Von Stein* é trazido para a história – ecos da infância como imagem sonora atravessando as obras para trazer o *ravissement* da infância oriental :

[155] "São horas tão vastas quanto os espaços do céu. É muito, o tempo não encontra mais por onde passar. O tempo não passa mais." (DURAS, 2014 :1262,Tradução nossa).
[156]Um amor de todos os instantes."((DURAS, 2014: 1201, tradução nossa)
[157]"(...) Sem passado. (tempo). Sem futuro. (tempo). Fixo (tempo). Imutável." (Ibid. Tradução nossa)
[158] "Você entende, como resistir a uma coisa dessas, alguém tão pleno de infância que quer tudo junto ao mesmo tempo." (DURAS, 2014 : 801, tradução nossa).

> On appelle tout à coup dans l'hôtel. On ne sais pas qui. On crie un nom d'une sonorite insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un *a* de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un *t* par exemple ou d'un *l*. (DURAS, 2014 :216)[159].

Mesmo em *La maladie de la mort,* que não possui referências mais evidentes à infância da autora, há a história de uma criança que já teria sido contada muitas vezes, como na seguinte passagem :

> Vous racontez l'histoire d'un enfant.
> (…)
> Vous continuez l'histoire de l'enfant, vous criez. Vous dites que vous ne savez pas toute l'histoire de l'enfant, de vous. Elle sourit, elle dit qu'elle a entendu et aussi beaucoup de fois cette histoire, partout, dans beaucoup des livres. (DURAS, 2014 :1268)[160]

Reflentindo ou não a infância, ou o passado da autora, as obras do ciclo do Atlântico são obras em estado de infância, um estado em que o processo de atualização ininterrupto virtualiza a escrita em um palco/platô. Neste momento, mostraremos alguns aspectos da diluição, involução dessas obras no palco/plano de consistência durasiano.

Escrita entre o final de 1980 e o início de 1981, *Agatha* é a primeira obra do *cicle atlantique.* Muitas encenações foram feitas de *Agatha* desde a sua publicação, mas foi a encenação de Pierre Tabard em setembro de 1983 que chamou a atenção de Duras, que escreveu :

> Ils ne laissent rien entrevoir du tout. Quand il parle du corps de sa sœur, il parle de l'intouchable. C'est un amour dans lequel tout se mélange, là : l'enfance, l'amour de la mère, qui est partage par les deux ; et la négation de l'avenir, c'est-à-dire la négation de la maturité. (DURAS, 2014 : 1781)[161]

---

[159] Gritamos de repente no hotel. Não sabemos o que. Gritamos um nome de uma sonoridade, perturbadora, feita de uma vogal chorada e prolongada de um *a* do oriente e de seu estremecimento entre paredes envidraçadas de consoantes irreconhecíveis, de um *t* por exemplo ou de um *l*. (DURAS, 2014 :216, tradução nossa)

[160] Você conta a história de uma criança.
(...)
Você continua a história da criança, você grita. Você diz que você não sabe toda a história da criança, de você. Ela sorri, ela diz que ela escutou muitas vezs essa história, em todos os lugares, em muitos livros. (DURAS, 2014 :1268, tradução nossa)

[161] Eles não deixam nada ser visto completamente. Quando ela fala do corpo da sua irmã, ele fala do intocável. É um amor no qual tudo se mistura : a infância, o amor da mãe, que é dividido pelos dois, e a negação do futuro, quer dizer, a negação da maturidade. (DURAS, 2014 : 1781, tradução nossa)

A história do amor incestuoso entre os irmãos se inicia em um salão vazio de uma casa desabitada. As personagens não têm nenhuma ação a não ser lembrar. As solicitações de pausa e silêncio antecipam a história, onde vemos na primeira rubrica: "La scène commence par un long silence pendant lequel ils ne se bougent pas (...)"[162].

A imobilidade das personagens irradia a paisagem marítima neste prelúdio, no qual: "(...) La mer est comme endormie. Il n'y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lise comme en hiver. *(temps)* Je vous y voir encore. *(temps)* Vous alliez au-devant des vagues et je criais de peur et vous n'entendiez pas et je pleurais."[163]. As memórias surgem a partir do mar. Nesta pseudo imobilidade marítima, uma vez que o movimento do mar é incessante, poderíamos dizer que a cena parte do movimento simultâneo e surdo, trazendo a história do fundo desse movimento, sim, do fundo tempo, do estado absoluto do movimento, como no "marulho molecular", sublinhado por Deleuze, que vê no movimento incessante das ondas o movimento imperceptível, molecular, intensivo, que tudo dissolve para liberar velocidades e lentidões; vemos a história rítmica, irrepresentável do incesto entre os irmãos.

O tempo nessa obra se sugere como "uma espera", que abre espaço para a memória. Assim vemos em *Agatha*: "Silence, ils attendent que passe l'instant" [164]. Aqui o sentimento do tempo pode ser percebido nesta espera. Ou ainda em outro momento de *Agatha*: "Silencetrès long. De la musique. Le temps d'éloigner ce qui vient d'être dit, cet épisode."[165]. Assim, o tempo afasta e abre espaço, desterritorializando através da história dita o incesto.

Como a grande protagonista da história de *Agatha*, a memória se revela para além das personagens, nas paisagens líquidas onde se dissemina e esquece. Nesse sentido, em " Agatha "a história é doada ao esquecimento, ou a dilui no esquecimento universal para que assim possa se transformar em memória, em um sentido onde a

[162] "A cena começa com um longo silêncio durante o qual eles não se mexem." (DURAS, 1981: 8. Tradução nossa).
[163] "O mar está como que adormecido. Não há nenhum vento. Não há niguém. A praia está lisa como no inverno. (tempo) Eu ainda o vejo. (tempo). Você vai diante das ondas e eu grito de medo e você não entende e eu choro." (Ibid:10. Tradução nossa).
[164] "Silêncio, eles esperam que passe o instante" (Ibid: 21. Tradução nossa).
[165] Silêncio muito longo. Música. O tempo de afastar isto que vem a ser dito, este episódio."(Ibid: 33. Tradução nossa).

lembrança supera, ou é maior que as personagens: "Elle l'appelle "au loin", dansl'émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel." (Ibid: 1147)[166]. Desse modo, o esquecimento dissolve ao mesmo passo em que dissemina a história, de tal maneira que entregar a história ao esquecimento é entregar a história à memória. E aqui podemos retomar a expressão de Foucault que dizia haver na obra Duras uma memória sem lembrança, uma memória residual que resta no fundo dos tempos que não tem pertencimento porque é doada ao esquecimento para sobreviver enquanto memória, liberada de todo o pertencimento, desubjetivada, destruída, esgarçada, mergulhada no mar imemorial durasiano.

La maladie de la mort é ditada para Yan Andrea entre agosto e outubro de 1982. Na obra, a relação de Duras com Yan Andrea pode ser percebida na história de um homem que contrata uma mulher para ficar com ele durante um período de tempo em um quarto de hotel em frente ao mar. O mar acompanha *La maladie de la mort*. A personagem feminina é definida através de analogias com a paisagem marítima e a utilização de palavras a aspectos que remetem a uma paisagem, ou a uma estação, como na expressão "les lisières des cheveux" (DURAS, 1984:29)[167], traduzida na versão brasileira como "a orla dos cabelos" (DURAS, 1984:29), mas que também poderia ser traduzida, como "o limite dos cabelos", e onde se lê "limite" também poderíamos ler "fronteira". E é a idéia de limite que nos interessa nesta passagem, pois toda a ideia de diferença, discernível e indiscernível passa pela idéia de limite que Duras traça entre as analogias entre corpos e paisagens que atravessam a obra e que ressoam o continente da diferença – entre "ela" e "ele". Entre "ele" e "ele" e "ele", "ela" e "ela", como na passagem já citada de *La vie materièlle*:"(...) ces aller retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun."(DURAS, 2014 :307)[168].

No plano de imanência, as diferenças e indiscernibilidades se destacarão em um plano sem hierarquias. Transpondo para o palco-platô durasiano, a imagem marítima se presta a este jogo de diferenças e indiscernibilidades. Assim, o corpo "dela" é

[166]"Ela o chama "ao longe", dentro de um maravilhar-se. Ela conseguiu afogá-lo no esquecimento universal." (Ibid.:1147, tradução nossa).
[167] Para essa explicação utilizamos a edição bilingue brasileira da editora Taurus:
Duras, Marguerite. *A Doença da morte*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro. Ed. Taurus, 1984.
[168] *Op cit. 51.*

caracterizado como uma "(…) flaque blanche des draps blancs. "[169] (DURAS, 2014: 1262). Nessa indiscernibilidade, a personagem se dilui até o ponto em que a sua ausência a diferencia. Em outra parte lê-se: "La mer noire bouge à la place d'autre chose, de vous et de cette forme sombre dans le lit."(Ibid)[170]. Assim, o mar negro é associado à forma sombria na cama, que é ao mesmo tempo a poça branca dos lençóis brancos que contrasta com o mar negro. Há assim nesse jogo de diferenças uma indiscernibilidade marítima que mergulha tudo na mesma diferença, restando apenas a ausência posterior, uma ausência também marítima, pois o que resta é a imagem da poça branca. Assim, para uma possível encenação, Duras concebe em suas anotações como deveria ser uma possível cena: "Le départ de la Jeune Femme ne serait pas vu. Il y aurait un noir pendant lequel elle disparaîtrait, et lorsque la lumière reviendrait il n'y aurait plus que les draps blancs au milieu de la scène et le bruit de la mer qui déferlerait par la porte noire. (DURAS, 2014 : 1272)[171]. Nessa imagem o aspecto da diluição, que também já foi observado em *Agatha*, mais uma vez mergulha a história neste esquecimento marítimo e memorial.

Em *La maladie de la mort* é o que resta que é o mais importante. Na imagem da poça branca que marca a ausência "dela" como uma imagem marítima e em relação ao mar negro, profundo, a poça visível aos olhos do público é aquilo que resta, é a espuma, a bruma marítima que do mesmo modo como a doença elimina o cerne deixando para trás apenas o que resta, que para Duras não é "apenas", mas o mais importante, o que sobrevive, a paixão, "la passion suspendue".

Quando o tempo está em cena nada mais deve estar. Aqui lembramos as já citadas e importantes anotações da autora, na nota sobre como texto deveria ser encenado. Assim lemos: "Je voudrais que les trajets de l'homme autour du corps de la Jeune Femme soient longs, qu'on perde l'homme de vue, qu'il se perde dans le théâtre comme dans le temps pour revenir ensuite vers la lumière, vers nous." (DURAS, 2014 :

[169] "poça branca dos lençóis brancos" (DURAS, 2014: 1262, tradução nossa).
[170] "O mar negro se move no lugar de outra coisa, de você e daquela forma sombria na cama" (Ibid, tradução nossa).
[171] "A partida da mulher não seria vista. Haveria um escuro durante o qual ela desapareceria, e quando a luz voltasse haveria apenas os lençóis brancos no meio do palco e o barulho do mar que bateria com força pela porta escura." (DURAS, 2014 : 1272, tradução nossa).

1271)[172]. Nessa passagem, vemos a analogia se perder no teatro, como no tempo, onde essa ausência "dele" marcaria a presença do tempo em cena. Assim, lemos em outra parte da nota: "De grands espaces de silence devraient être observés entre les nuits payées pendant lesquels il n'arriverait rien que le passage du temps." (Ibid)[173]. Nessas demandas da autora vemos o tempo protagonizando a cena, invadindo o palco-platô, desterritorializando, esvaziando o espaço, caotizando o espaço, desenterrando e trazendo para a superfície do palco, movimento próprio ao devir, histórias em devir, em estado de infância.

Em outubro de 1982, Duras ditou para Yan Andrea *Savannah Bay*. Como já mencionamos, a peça foi escrita para a atriz Madeleine Renaud, que parece possuir, em alguma medida, uma ausência em sua concepção da personagem Madeleine que em parte conjuga aquilo que ela é, mas que solicita uma ausência fundamental, que adere ao jogo de errâncias da cena durasiana. Assim, a atriz declara que para conseguir realizar a cena se precipita no esquecimento. Tal entrega pode ser observada no texto de Marguerite Duras publicado na revista "Vogue", onde lemos:

> Le cœur était fou. Les mains étaient glacées. Au baisser du rideau, c'est une mort qui vient saluer, dit Marcabru. Le visage était mort. Je me suis écartée d'elle. Elle était inapprochable. Il faut quelques minutes pour qu'elle revienne à la vie, pour qu'elle soit reconnaissable – même à ces propres yeux quand elle sort de scène. J'ai attendu qu'on la rhabille et que les admirateurs soient partis.
> Puis je l'ai prise contre moi et je lui ai demandé:
> - Comment fais-tu ?
> Elle a réfléchi un très court instant.
> - J'oublie tout.
> - C'est ça?
> - Oui, c'est ça. (DURAS, 2014 : 1042)[174]

[172] "Eu gostaria que os trajetos do homem em volta do corpo da jovem fossem longos, que se perca o homem de vista, que ele se perca no teatro como no tempo para voltar em seguida para luz para nós." (DURAS, 2014 : 1271, tradução nossa).

[173] "Grandes espaços de silêncio deveriam ser observados entre as noites pagas durante os quais nada aconteceria senão a passagem do tempo." (Ibid, tradução nossa).

[174] O coração batia como louco. Tinha as mãos geladas. Quando desce o pano, é uma morta que vem nos cumprimentar, dizia Marcabru. O rosto assemelhava-se ao de um cadáver. Desviei-me dela. Não estava em condições de que ninguém se aproximasse dela. São necessários alguns minutos para que regresse à vida, para que fique reconhecível, mesmo aos seus próprios olhos, quando sai de cena. Esperei que voltasse a vestir-se e que os admiradores fossem embora. Depois, abracei-a e perguntei:
- Como o consegue?
Por breves instantes, pareceu refletir.
- Esqueço tudo.
- É isso?
- Sim, é isso. (DURAS, 2014 : 1042, tradução nossa)

A atriz parte do esquecimento do qual o texto também parte e, se em *Agatha* a história é entregue à lembrança e ao esquecimento, no final do livro em *Savannah Bay* a obra é entregue ao esquecimento e à lembrança antes mesmo de começar na voz *off* de Marguerite Duras:

> Tu ne sais plus qui tu es qui tu as été, tu sais que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu, tu joues. Ni quels sont tes roles, ni quels sont tes enfants vivants ou morts. Ni quels sont les lieux, lês scènes, lês capitales, lês continents ou tu as crié la passion dês amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle.
> Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.
> Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.
> Savannah Bayc'est toi. (DURAS, 2014:1176)[175]

No jogo de errâncias do palco-platô durasiano as personagens são ausentadas da cena. Na rubrica vemos o cenário destinado às atrizes ocupando apenas um décimo do palco, sendo a outra parte destinada ao cenário de *Savannah Bay*, que não deverá nunca ser ocupado pelas atrizes, como lemos: "Ainsi le décor de Savannah Bay est-ilséparé de Savannah Bay, inhabitable par les femmes de Savannah Bay, laissé à lui-même." (Ibid:1218). [176] Aqui a ausência fundamental de instala fisicamente, no interior do cenário, para ser sentida e visível sublinhando ainda mais o paradoxo presença-ausência.

A ausência das atrizes leva a uma pura presença temporal, a presença do nada, do vazio que conduz ao sentimento do tempo, como na seguinte passagem já citada neste estudo, onde o tempo protagoniza a cena na medida em que possibilita o esvaziamento da cena até o ponto em resta apenas ele: o tempo. "(...) Des grandsmarécages à l'embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps). La

[175]"Você não sabe mais aquilo que você foi, você sabe que você jogou, isso que você joga, você joga, você sabe que você deve jogar, você não sabe mais o que, você, você joga. Nem quais são os seus papéis, nem quem são suas crianças vivas ou mortas. Nem quais são os lugares, as cenas, as capitais, os continentes onde você gritou a paixão dos amantes. Salvo que a sala está paga e que nós devemos a eles o espetáculo. Você é a atriz do teatro, o esplendor da idade do mundo, seu cumprimento, a imensidão de sua última apresentação. Você esqueceu tudo menos Savannah, Savannah Bay, Savannah Bay é você."(DURAS, 2014:1176. Tradução nossa)

[176] "Assim o cenário de Savannah Bay é separado de Savannah Bay, inabitado pelas mulheres de Savannah Bay. Deixado a ele mesmo." (Ibid:1218, tradução nossa)

mer. (Temps). La pierre. (Temps). Le temps." (Ibid)[177]. Nessa sequência é possível notar uma certa hierarquia de ausências e dois modos de utilização do tempo. Em relação à hierarquia vemos que cada vez mais Duras permite que permaneça em cena apenas aquilo que resta, ou aquilo que sobrevive, no caso, o próprio tempo, informe e errante. No que se refere à utilização do tempo vemos entre os parênteses o tempo funcionando como um elemento de deseterritorialização, como a música, por exemplo, que vai aos poucos esvaziando a cena; de outro modo ele aparece em cena, não como um meio, mas como um fim, protagonizando a cena vazia, gerando o sentimento do tempo, sentimento de guerra, de espera removido do fundo da infância durasiana.

O aspecto da diluição também se encontra em *Savannah Bay*, em que "Savannah" é o nome da baía onde a história se passa e é também o nome da personagem. No caso específico de *Savannah Bay*, Duras dilui e queima o nome no lugar, neste caso no mar e no fogo, no seguinte fragmento:

> JEUNE FEMME. À l'enfant qui est né on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?
> MADELEINE. Elle s'est nommée elle-même plus tard
> JEUNE FEMME. – C'est ça. Elle s'est donné le nom de Savannah.
> JEUNE FEMME. *(temps)* – Celui du feu.
> MADELEINE. – Celui de la mer. (DURAS, 2014:1237)[178]

Desse modo *Savannah* é destruída na diluição marítima ou se consome no fogo. Savannah não é uma personagem, ela é um afeto que se propagará e se fará sentir apenas na medida em que se destrói. Para ser sentida a paixão de Savannah ela deve ser destruída, nada poderá permanecer sem destruição. A posterior progapagação denota um sentimento de ubiquidade, de *partout*, no qual essa palavra assume um papel importante nas três obras escolhidas do ciclo.

Em *La maladie de la mort* o sentimento de ubiquidade aparece no início da narrativa, onde lemos : "Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film,

[177]" – Os grandes pântanos na embocadura do Magra. O bosque. Eles ainda estão lá. (tempo). O mar. (tempo). A pedra. (tempo). O tempo." (Ibid. Tradução nossa)

[178]"Mulher Jovem. À criança que nasceu nós não demos um nome, você disse?
Madeleine. Ele se nomeou ela mesma mais tarde.
Mulher Jovem. É isso. Ela se deu o nome de Savannah.
Mulher Jovem. (tempo) – Aquele do fogo.
Madeleine. Aquele do mar."(DURAS, 2014:1237. Tradução nossa)

en vous-même (…). (DURAS, 2014:1255)[179]. A ubiquidade, neste caso, vai desde o espaço público: um hotel, uma rua, um bar, e alcança o espaço íntimo, "em você mesmo", mas que também é um "agenciamento coletivo" e se mistura a esses lugares impessoais. O partout se relaciona em *La maladie de la mort* ao "ato privado", ou à doação de um ato privado, o qual observamos no comentário de Duras para o filme *L'Homme atlantique.* Assim, não há diferença ou discernibilidade em uma presença total, que é ao mesmo tempo toda ela diferença, uma vez que *ele* fica sempre à margem, na fronteira, na borda do corpo dela, como os olhos impenetráveis, restando a presença dela ao final sempre como superfície, como fronteira ou linha, a espuma branca, presença noturna (ausência) que Duras soube rimar com os quadros negros em *L'homme atlantique*, cuja beleza *ele* não consegue enxergar.

A onipresença em *Agatha* vem de uma força de desterritorialização e de devir proveniente, segundo Duras, do próprio tema do incesto. Irrepresentável, o incesto é visto pela autora como uma força invisível, ubíqua, como podemos observar na seguinte passagem:

> Il semblerait que le sentiment ne soit pas représentable, ni dans son apparence, ni dans sa conséquence du désir. L'inceste de même mais au plus haut degré est ce qui ne peut pas être représenté ni dans son apparence ni dans sa conséquence du désir, ni dans son principe, ni dans son savoir, ni dans sa conaissance. L'inceste est invisible. Il est d'ordre organique, universel. Hors de la folie, il repose au fonds de temps. Il semble être partout, dans l'instance la plus plaisible de l'enfance, dans la plus foudroyante des Dieux. Mais il ne pas nulle part véritablement exprimé, il est toujours enferment sans issue, bonheur san mesure, inaccompli, ineffable, indéfini, indéfiniment à venir. (DURAS, 2014: 1152, grifo nosso)[180]

Na frase : "(...) Il semble être partout, dans l'instance la plus plaisible de l'enfance, dans la plus foudroyante des Dieux." (Ibid, grifo nosso)[181] Duras mergulha o incesto na instância mais pacífica da infância para que, ao mesmo tempo, no arrebatamento dos deuses, algo como "déferlement", termo recorrente em *L'homme atlantique*, no "déferlement des vagues", na arrebentação das ondas, o incesto seja

[179] *Op cit 73.*
[180] Parece que o sentimento não é representável, nem na sua aparência, nem na sua conseqüência do desejo. O incesto mesmo no mais alto grau que não pode ser representado nem na sua parência, nem na sua conseqüência do desejo, nem no seu princípio, nem no seu saber, nem no seu conhecimento. O incesto é invisível. Ele é de ordem orgânica, universal. Fora da loucura, ele repousa no fundo dos tempos. Ele parece estar por todos os lugares, na instância mais aprazível da infância, e a mais brutal de Deus. Mas ele nunca será verdadeiramente expresso, ele está sempre fechado, sem saída, felicidade sem medida, inacabado, inefável, indefinido, indefinidamente por vir. (DURAS, 2014: 1152, tradução nossa)
[181] *Op cit*

removido do fundo e trazido à tona, e realize ele mesmo esse movimento que, ao mesmo tempo em que destrói, contamina o seu entorno com este *partout*, este sentimento de infância em estado de infância que é o incesto, como um redemoinho que vai colocando todos os elementos da narrativa em devir.

Em *Savannah Bay* a voz *off* de Marguerite Duras ao final resume a história. Neste momento, que mostraremos no fragmento que será citado, a onipresença e a ubiquidade da história podem ser observadas. A forte presença da infância e a chegada à maturidade no segundo amor podem ser notadas neste trecho em que que sublinhamos a indiscernibilidade presente no palco como plano de escritura e de imanência durasianos:

> VOIX OFF DE MARGUERITE DURAS :
>
> La salle est pleine. On s'empêche de mourir par politesse.
> La salle atend. On lui doit le spetacle. La salle est noire.
> On lui raconte qui est mort.
> Qui est resté en vie.
> Qui criait.
> On lui dit comme la mer etait bleue.
> Quelle chaleur c'était.
> Comme la pierre est blanche.
> Comme la doleur est longue.
> Comme elle change
> Comme elle devient.
> Le second voyage
> L'autre rive.
> Le deuxième amour.
> C'est la fin d'un jour, juste avant la nuit,
> Quand la lumière s'allonge, illuminante, avant de s'ateindre.
> C'est le crépuscule,
> On ne distingue plus l'étendue de la mer,
> L'étendue de la mer se confond avec l'étendue rouge du ciel.
> C'est *Savannah Bay*.
> C'est la terre lointaine.
> C'est la scène.
> Le continent.
> C'est immensité. C'est le sable
> C'est l'histoire.
> C'est partout, partout.
> C'est *Savannah Bay*.
> FIN
> Musique Quintette de Schubert. (DURAS, 2014:1247, grifo nosso)[182]

[182] VOZ OFF DE MARGUERITE DURAS :
A sala está cheia. Nós nos impedimos de morrer por polidez.
A sala espera. Nós lhes devemos o espetáculo. A sala é preta.
Nós contamos quem é morto.

Assim, Duras conta que o teatro está cheio, pleno, que o público espera, que a sala espera. A história que se assoreia, que se "ensable" é aquela que vem da terra distante e alcança o continente – palco durasiano. De um lado ao outro ("l'autre rive"), do Pacífico ao Atlântico, do primeiro amor ao último, Paul e Yan, a indiscernibilidade entre o céu e o mar. A imagem da infância. A imagem crepuscular onde mar e céu se confundem, a imagem da indiscernibilidade que observamos em um fragmento do *L'Amant de la Chine du nord*. A imensidão que se assoreia na sala-continente teatral onde a história invade e contamina. A onipresença da história é a onipresença da infância que coloca tudo em estado de infância, em estado de suspensão, de espera e de guerra, no plano de imanência do palco durasiano.

Quem ficou vivo.
Quem gritou.
Nós lhe dizemos como o mar era azul.
Que calor fazia.
Como a pedra é branca.
Como a dor é longa.
Como ela muda.
Como ela se transforma.
A segunda viagem.
A outra margem.
O segundo amor.
É o fim de um dia, um pouco antes do anoitecer.
Quando a luz se prolonga, iluminante, antes de se extinguir.
É o crepúsculo
Não se distingue mais a extensão do mar.
A extensão do mar se confunde com a extensão vermelha do céu.
É Savannah Bay.
É a terra longínqua.
É a cena.
O continente.
É a imensidão.É a areia.
É a história.
É em toda parte, em toda parte.
É Savannah Bay
FIM
Música Quinteto de Schubert. (DURAS, 2014:1247, tradução nossa, grifo nosso)

1.5 “ L’endroit de la passion ”: Marguerite Duras entre o *Nouveau Roman*eo *Nouveau Théâtre*.

Este tópico será dedicado a estudar as relações entre a obra de Marguerite Duras e o *Nouveau Roman*. Para não incorrer no erro de submeter a obra de Duras a qualquer tipo de generalização, serão estabelecidos alguns critérios de análise: em primeiro lugar é preciso ter em mente o recorte temporal da obra de Duras utilizado para o presente estudo de tese: 1980 a 1983. Nesse sentido, o estudo irá explorar, a partir do interior das obras escolhidas, elementos e relações que de algum modo possam interessar ao debate que se propõe, isto é, análise da temporalidade e da subjetividade nas obras escolhidas que em alguma medida possam dialogar com características associadas ao *Nouveau Roman*.

Paralelamente a estas análises serão trazidos estudos sobre o *Nouveau Roman*. Dois textos serão fundamentais: *L’ère de Soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute (1900-1999) e *Pour um Nouveau Roman*(1963) de Alain Robbe-Grillet (1957-2008). Além dessas duas obras basilares será também utilizado neste momento o texto *Théâtres Du Nouveau Roman Sarraute ~ Pinget ~ Duras* (1988), de Arnaud Rykner. A escolha de Rykner para participar neste momento da análise se deve ao fato de sua obra ser, em parte, sobre a intersecção entre o *Nouveau Roman* e algumas obras de Marguerite Duras que serão tratadas em nosso recorte.

Tanto Alain Robbe-Grillet como Natalie Sarraute são artistas e autores contemporâneos e participantes do que ficou conhecido como *Nouveau Roman;* no caso de Arnaud Rykner, se trata de um encenador e comentador que trabalhou posteriormente a obra de autores que escreveram para o teatro ou tiveram parte de suas obras encenadas e associadas ao *Nouveau Roman*. No estudo que será abordado, Rykner se aproxima de Duras e analisa sua obra sob a lente do *Nouveau Roman*, obras como *Savannah Bay*, *Agatha*, *La Musica Deuxième*.

Rykner aponta não só para as relações entre o *Nouveau Roman* e a obra durasiana, mas para o *Nouveau Théâtre*. Esse último se deu na medida em que autores que participaram da conhecida “Escola de Minuit”, tais como Robbe-Grillet, Buttor, Beckett, Duras, dentre outros, se precipitaram na cena teatral.

> La coïncidence des deux "mouvements", Nouveau Roman et Nouveau Théâtre, n'est d'ailleurs pas seulement historiques. A l'intersection des ces courants modernistes, on retrouve presque toujours lês memes noms. Notamment un éditeur (les Éditions de Minuit qui publient Beckett, Pinget, Robbe-Grillet , Buttor, Simon, Duras); et lorsque des Nouveaux Romanciers se lanceront à la scène, de memes acteurs et metteurs en scène (Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, R.J Chauffard, Étienne Bierry, Catherine Sellers, David Warrilaow, Michaël Lonsdale …) voire une meme revue (les cahiers Renaud- Barrault).(RYKNER, 1988: 15/16)[183]

Destacam-se, nessa passagem, os nomes de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault. Segundo o que já foi observado anteriormente, Duras viu Barrault estrear no teatro[184]. Madeleine atuará nas peças de Duras até sua morte e, como já citado aqui, "Savannah Bay" foi escrito para ela. O *Théâtre Rond Point*, dirigido pela compania *Renaud-Barrault*, será o palco de diversas encenações da obra durasiana, dentre as quais *Savannah Bay* em 1983 e *La Musica Deuxième* em 1985.

Apesar de nem todas serem classificadas como dramas uma característica comum a todas as obras escolhidas para este estudo: *Agatha*, *La maladie de la mort*, *Savannah Bay*é o fato de terem sido encenadas em diferentes períodos[185].De modo que interessa neste momento observar como os elementos que se destacaram como pontos de ruptura entre a perspectiva do romance tradicional e o*Nouveau Roman*, como por exemplo, o tratamento dado a questão do tempo e da personagem aparecerão em cena ou poderão ser vistos de modo ainda mais radical na cena teatral durasiana, como afirma Rykner:"Le passage d'une écriture aussi particulière (...) à l'ecriture dramatique, ne peut

[183]"A coincidência entre dois "movimentos", Nouveau Roman e Nouveau Théâtre, não é de todo modo somente histórica. Na intersecção dessas correntes modernistas, encontramos quase sempre os mesmos nomes. Notadamente um editor (as Éditions de Minuit que publicam Beckett, Pinget, Robbe-Grillet, Buttor, Simon, Duras); quando os novos romancistas se lançarão na cena, os mesmos atores e encenadores (Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, RJ Chauffard, Étienne Bierry, Catherine Sellers, David Warrilaow, Michaël Lonsdale...), ver uma mesma revista (os cadernos Renaud-Barrault)."(RYKNER, 1988: 15/16)

[184]*Op cit. 12.*

[185] *Agatha* foi concebida por Duras no cinema com o filme *de 1981 Agatha et les lectures ilimitées*, *Savannah Bay* foi encenada por Duras em 1983que preparou uma versão exclusiva para esta encenação.*La maladie de la mort* não foi encenada durante a vida de Marguerite Duras, mas foi realizado um filme de Peter Handke em 1985 apresentado em Cannes. Segundo Adler (1998:528), Handke solicitou a Duras uma versão teatral e a autora após escrever três versões que ela considerou ruins abandonou o projeto. Em janeiro de 1984 *La maladie de la mort* foi lida no *Théâtre Rond Point*.Em 1986 Duras escreve *"La pute de la côte Normande"* texto que descreve como teria sido o processo da escrita de um outro texto "Les yeux bleus cheveux noir" que éuma versão de *La maladie de la mort* publicado em 1986.

s'opérer sans induire une transformation des formes traditionnelles du théâtre."(RYKNER,1988:10)[186].

Assim, aspectos da obra teatral de Marguerite Duras como a temporalidade, a diluição da personagem e o caráter recitativo nascem da consonância entre a literatura e a cena e será neste sentido que a presente análise sobre o *Nouveau Roman* e suas relações com a obra durasiana irá se desenvolver.

Em entrevista à Michele Porte, a peculiaridade do estilo de Duras é sugerida pela autora como um lugar de paixão. Neste mesmo lugar Duras localiza seus filmes e sua escrita num espaço silencioso e vago:

> Dans mon cinéma, bien sûr, je ne fais aucun mouvement. Dans mes livres non plus, il y a de moins en moins de mouvements de style, je reste au même endroit. J'écris et je filme au même endroit. (...) C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et auvegle. (DURAS, 1977 :94)[187]

A quase total imobilidade, o silêncio, a vagueza se sugerem como um estilo próprio. Neste lugar de paixão, aspectos como a temporalidade e a personagem não estarão regidos por um conjunto de regras de estilo de qualquer natureza exterior. As aproximações com o *Nouveau Roman* no que se refere aos aspectos literários oscilam e devem ser consideradas a partir da peculiaridade da escrita durasiana.

Antes de se constituir em um conjunto de regras, o *Nouveau Roman* se dispersará em vozes dissonantes. Na reunião de artigos publicada sob o título *Pour un Nouveau Roman* de 1963, Alain Robbe-Grillet não queria falar do *Nouveau Roman* enquanto uma escola, mas como uma busca. Tal ideia também é sublinhada por Natalie Sarraute em sua reunião de artigos publicada sete anos antes, em 1956, sob o título *L'ère de soupçon*. Assim, a peculiaridade da escrita de cada um destes autores reunidos,

[186] "A passagem de uma escrita também particular (...) à escrita dramática não pode se operar sem induzir uma transformação das formas tradicionais do teatro."(RYKNER,1988:10, tradução nossa).
[187]"No meu cinema, claro, eu não faço nenhum movimento. Nos meus livros também não, há cada vez menos movimentos de estilo, eu permaneço no mesmo lugar. Eu escrevo e eu filmo no mesmo lugar. (...) É este que eu chamo o lugar da paixão. Lá onde se é silencioso e vago." (DURAS, 1977:94. Tradução nossa)

mas não unificados, será um dos primeiros aspectos trabalhados no primeiro texto de Alain Robbe-Grillet, *A quoi servent les théories* (1963).

Dentre as dissonantes vozes do *Nouveau Roman,* a obra de Marguerite Duras ecoará em várias direções, vários gêneros, às vezes reunidos em uma mesma obra. Em *India Song*, por exemplo, encontramos sob o mesmo título as seguintes legendas: "texto, teatro, filme". Na mesma obra, Duras explica o deslocamento das personagens extraídas da obra *O Vice Consul* afirmando as estar colocando em "novas regiões narrativas". É preciso repetir: "novas regiões narrativas" para os mesmos corpos que se dispersarão em várias vozes.

1.5.1 Sob uma luz pálida e incerta: As relações entre Duras e as "Editions de Minuit"

De modo bastante lacunar o *Nouveau Roman* aparece sob a luz pálida e incerta da meia-noite (Editions de Minuit) para celebrar autores que, segundo Robbe-Grillet, "(...) on ne savait pas où mettre." (ROBBE-GRILLET,2013:9)[188]. Marguerite Duras fazia parte desses autores e nesse sentido é importante observar que a maior parte das obras durasianas, inclusive e sobretudo aquelas escolhidas para o presente estudo de tese, *Agatha*, *Savannah Bay* e *La maladie de la mort,* são publicadas nos anos 80 pelas "editions de minuit".

O *Nouveau Roman* surge como uma perspectiva "nova" [189], sendo esse adjetivo "nouveau" considerado em toda a sua "vagueza", como é possível observar nas palavras de Robbe-Grillet :

[188] "(...) Nós não sabíamos onde colocar." (ROBBE-GRILLET,2013:9)

[189] "l'adjectif « nouveaux»est, quant à lui, des plus vagues: traitement du personage, saisi du temps, approche de l'objet, choix du monologue, lá pluspart des <<nouveautés>> du Nouveau Roman ont été, au dire de leurs auteurs, par eux découvertes ou du moins décelées chez de romanciers bien anterieurs: Proust, Joyce, Kafka, Faulkner; Flaubert, Roussel, par l'un, Dostïevski, Virginia Woolf pour l'autre." (ARNAUDIÈS, 1974:14).
"O adjetivo <<nouveaux>> é dos mais vagos: tratamento do personagem, o uso do tempo, aproximação do objeto, escolha do monólogo, a boa parte das <<novidades>> do Novo Romance tiveram, no dizer dos

> (...) Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe defini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens; Il n'y a a là qu'une appellation commode englobant tous ce qui cherchent de nouvelle formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde(…)(ROBBE-GRILLET , 1963: 9)[190]

Como editor, Jérôme Lindon (1925-2001) foi quem convidou Marguerite Duras para participar das Editions de Minuit e, em 1958, *Moderato Cantabile*[191] apareceu publicada pela editora que abrigava os autores que pertenciam ao *Nouveau Roman*, que também ficou conhecido como *école de Minuit*. Tendo em mente que a primeira obra publicada de Duras, *Les Impudents*, data de 1943, e que a última publicação póstuma será em 1995 com a obra *C'est tout*, mostra-se o quão cedo a obra de Duras é associada ao *Nouveau Roman*.

Antes da publicação pelas *Editions de Minuit*, o texto de *Moderato Cantabile* já havia saído na revista *Les letres nouvelles* de Maurice Nadeau (1911-2013). O texto chamou a atenção de Alain Robbe-Grillet, que afirmou "une belle force de subversion au sein même des forces narratives"(ROBBE-GRILLET,1996 apud ADLER, 1998 :323)[192]. Assim, Robbe-Grillet um dos autores mais importantes que ajudou a entender o *Nouveau Roman* através de seus artigos, aconselhou Duras em algumas reformulações, como afirma Adler: "Il l'encourage à travailler dans une direction diferente "moins traditionnellement"(ADLER, 1998:323)[193]. O comentário foi aceito e

---

seus autores, por eles descobertos ou derivados de mananciais bem anteriores: Proust, Joyce, Kafka, Faulkner; Flaubert, Roussel, por um lado, Dostïevski, Virginia Woolf por outro."(ARNAUDIÈS, 1974:14. Tradução nossa).

[190] "(...)Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo "Novo Romance", não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo(...)". (ROBBE-GRILLET, 1963: 9, tradução nossa)

[191]Moderato paraît em 1958 aux éditions de Minuit. Dans l'oeuvre de Marguerite Duras, ce livre représente indéniablement une rupture. Marguerite elle-même pense qu'elle n'écrit plus comme avant et souhaite le faire savoir. En quittant Gallimard et en rejoignant les editions de Minuit, elle s'inscrit désormais aux yeux d'un public averti dans une catégorie qu'elle niera toujours mais dont on l'a très souvent affublée: celle du Nouveau Roman."Moderato aparece em 1958 nas edições de Minuit. Na obra de Marguerite Duras, este livro representa inegavelmente uma ruptura. Marguerite Duras, ela mesma, pensa que não escreve mais como antes e deseja que isso seja conhecido. Deixando a Gallimard e indo para as edições de Minuit, ela se inscreve normalmente aos olhos de um público advertido dentro de uma categoria que ela negará sempre, mas onde ela é muito frequentemente associada: aquela do Novo Romance. (ADLER, 1998:323. Tradução nossa)

[192]"Uma bela força de subversão no seio mesmo de forças narrativas." (ROBBE-GRILLET,1996 apud ADLER, 1998 :323. Tradução nossa)

[193] "Ele a encoraja a trabalhar em uma direção "menos tradicional"."(Ibid:323, tradução nossa)

Duras entregou *Moderato Cantabile* para Robbe-Grillet em 1957, bem como enviou uma carta para a editora *Gallimard* solicitando que sua obra fosse publicada por outra editora.

A partir da questão das editoras, e tendo em vista a relação direta entre o *Nouveau Roman* e as *Editions de Minuit,* vemos a associação da obra durasiana com o *Nouveau Roman,* a partir de um ponto de vista bastante exterior. Entretanto, Duras não entregou sua obra a apenas uma editora e as relações vacilavam, sobretudo entre as *Editions de Minuit* e a *Gallimard*.

Em 1969, um ano depois da forte participação de Duras junto com os estudantes no movimento de maio de 68, ela levou para Lindon um texto que se intitulava *La chaise longue*. Lindon lhe sugeriu apenas modificar o título para o qual ela sugeriu "Détruire" e ao qual Alain Robbe-Grillet adicionou: "Dit-Elle"[194].

Após maio de 68, Duras acreditava ser necessário destruir tudo. Assim, vemos o ímpeto da autora na obra *Détruire Dit-Elle,* publicada pelas *Editions de Minuit* em 1969, que se transforma no primeiro filme dirigido por Duras: "Je crois qu'il faut détruire. Je voudrais qu'on détruise toutes les notes, toutes les curiosités qu'on passe dans un immense bain d'ignorance, d'obscurité. "(DURAS apud ADLER, 1998 : 422)[195].

Nessa época, Duras queria lançar uma coleção política pela qual seria responsável e enviou a proposta para a *Gallimard,* que não sabia ainda sobre a publicação de *Détruire Dit_Elle* por outra editora. Segundo Adler, nunca houve uma resposta sobre esta proposição. O elo com a *Gallimard* nunca foi rompido; contudo, o entusiasmo de Jerôme Lindon e Alain Robbe-Grillet, que participavam junto com Duras de lutas políticas como o documento redigido contra a guerra da Argélia, parecia trazer um novo fôlego para a autora que, nesse momento, reivindicava mais autonomia em relação a seus projetos.

[194]Ver (ADLER, 1998: 422)

[195] "Eu acredito que é necessário destruir. Eu queria que nós destruíssemos todas as notas, todas as curiosidades que passássemos por imenso banho de ignorância, de obscuridade. "(DURAS apud ADLER, 1998 : 422, tradução nossa)

> <<Claude réagira comme un amant trompé>>, dit Robert Gallimard. Il lui rappelle l'admiration qu'il a pour son oeuvre et la fidélité de son amitié. Ces démonstrations d'amour n'y feront rien. Trop tard. Marguerite ne veut plus être la dame écrivain de chez Gallimard, ancienne épouse de Robert Antelme et l'ancienne compagne de Dionys Mascolo qui y travaillent toujours à des postes importants. Elle refuse d'être considérée seulement comme un auteur mais desire être aussi éditeur. (ADLER, 1998: 423)[196]

Em 1990, depois de um desentendimento com Lindon sobre a revisão da obra *L'Amant de la Chine du Nord,* Duras rompe relações com Jerôme Lindon. As revisões foram consideradas excessivas por Duras: "Elle considere que son texte a été <<complètement mutilé>>" (ADLER,1998:565)[197]. Duras recorre à *Gallimard* para a publicação da obra, mas Lindon irá reclamar seus direitos após notar traços de suas revisões na obra publicada e em 1991 a *Gallimard* propõe uma edição "meio a meio"[198].

A intenção em revisitar essa relação de mais de 30 anos é mostrar como indiretamente a obra de Duras fica associada ao *Nouveau Roman* devido a sua proximidade com Jerôme Lindon, Alain Robbe-Grillet e as *Editions de Minuit*. Assim, as relações da autora com a *École de Minuit* são vagas, indiretas e, após o desentendimento com Lindon, até mesmo ferrenhamente negadas por Duras[199]. Apesar do desentendimento em termos exteriores e contextuais, a aproximação entre Duras e a *École de Minuit* se evidencia, ainda que por vias tortuosas.

---

[196]"<<Claude reagirá como um amante traído>>, diz Robert Gallimard. Ele lhe lembra a admiração que tem pela sua obra e a fidelidade de sua amizade. Essas demonstrações de amor de nada adiantarão. Tarde demais. Marguerite não quer mais ser a dama escritora da casa Gallimard, a antiga esposa de Robert Antelme e antiga companheira de Dyonis Mascolo que trabalharam sempre em postos importantes. Ela recusa ser considerada somente como uma autora, mas deseja ser também editora."(ADLER, 1998: 423. Tradução nossa)

[197] "Ela considera que seu texto foi "completamente mutilado"." (ADLER,1998:565, tradução nossa)

[198]Ver (ADLER,1998:567)

[199]"Il faudrat attendre trente ans pour qu'elle dise publiquement du mal du Nouveau Roman et qu'elle se defende ardement d'en avoir jamais été l'un des auteurs, assurant même fièrement n'y avoir jamais rien compris ... Moi c'est moi. Marguerite n'appartient à persone et ne se compare à quiconque." "Foi necessário esperar trinta anos para que ela dissesse publicamente o mal do Novo Romance e que ela se defendesse ardentemente de jamais ser um destes autores, afirmando mesmo ferrenhamente não ter compreendido nada ... Eu sou eu. Marguerite não pertence a ninguém e não se compara a quem quer que seja." (ADLER, 1998:326. Tradução nossa)

1.5.2 A questão das personagens no *Nouveau Roman*: Em cena: a presença da ausência.

O *Nouveau Roman* apresenta desafios relacionados a noções consideradas obsoletas, como é possível observar no artigo de Robbe-Grillet de 1957 em relação ao personagem: "Le Roman de personnages appartient bel et bien au passe, Il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu."(ROBBE-GRILLET , 1963:33)[200]. Em *L'ère de soupçon*, também Sarraute, no ensaio intitulado *De Dostoievski à Kafka* (1956), apresenta a crítica ao caráter psicológico. No texto, Sarraute define como psicológica a crise do homem moderno, fruto da civilização moderna e mecanizada. Segundo a autora "(...) C'est à l'homo absurdus, habitant sans vie d'un siècle dont le prophète est Kafka qu'on a, dit-il, aujourd'hui affaire."(SARRAUTE, 1974 :16)[201]. Para Sarraute não há nada além da superfície : " L'homme moderne, corps sans âme ballotté par des forces hostiles, n'était rien d'autre en définitive que ce qu'il apparaissait au-dehors. "(Ibid : 18)[202].

Na obra *O Homem sem Qualidades* (1930, 1933, 1943), Robert Musil (1880 – 1942) expõe de modo lapidar os aspectos da problemática levantada por Sarraute ao apresentar o Homem moderno no contexto de uma sociedade decadente, a saber, a derrocada do império austro-húngaro no final da Primeira Guerra Mundial (194-1918), quando afirma: "(...) sempre é falso explicar os fenômenos de um país através do caráter de seus habitantes. Pois um habitante tem no mínimo nove caracteres, o profissional, o nacional, o estatal, o de classe, o geográfico, o sexual, o consciente e o inconsciente (...)" (MUSIL, 1991:27).

A obra de Musil não será objeto de análise, mas sua importância se mostra colateralmente, uma vez que, em 1980, um ano antes da publicação de *Agatha*,

[200] "O romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo." (ROBBE-GRILLET, 1969:33, tradução nossa)
[201]"É ao "homo absurdus", habitante sem vida de um século onde o profeta é Kafka, que nós temos, diz-se, que hoje fazer". (SARRAUTE, 1974 :16. Tradução nossa)
[202]"O homem moderno, corpo sem alma, fustigado por forças hostis, não é nada mais do que aquilo que ele aparenta, por fora" (Ibid : 18. Tradução nossa)

Marguerite Duras realizou a leitura de *O Homem sem Qualidades*: " Fin octobre 1980, Marguerite avait entrepris la lecture de *L'homme sans qualités* de Robert Musil dont elle sortit bouleversée. Comme pour prolonger ce livre inachevé, elle a écrit *Agatha*. "(ADLER, 1998 :493)[203].

Agatha é o nome da Vila onde a história acontece e também é o nome da personagem que vive a história em *Agatha*. As relações entre personagem e paisagem descaracterizam a noção tradicional de personagem. Nome, profissão, sobrenome, conflitos internos não encontram espaço em uma personagem caracterizada como uma Vila e que possui a textura da água.

De modo um pouco mais abrangente, as personagens, sobretudo nas das obras pertencentes ao recorte do presente trabalho inseridas nos anos 80 não caem na verticalidade, ou na interioridade ou complexidade psicológica, mas são simplificadas e muitas vezes reduzidas a um pronome *ele* ou *ela* como em *La maladie de la mort*. Em *Agatha* e em *Savannah Bay* as personagens são horizontalizadas e trazidas à superfície da paisagem e dissolvidas nos materiais que compõe essa superfície, por exemplo, o mar, o fogo e colocadas em termos geográficos[204]. Nesse sentido, é possível pensar em acordo com Rykner que em Duras "(...) que la perte du personnage passe par la prolifération des personnages (...)"(RYKNER, 1988: 25)[205]. Um exemplo dessa proliferação pode ser visto em *Savannah Bay*, em uma passagem já citada no presente estudo, em que Duras mergulha e queima o nome da personagem:

> *Silence. Ton different, comme d'un autre jour.*
> JEUNE FEMME. – À l'enfant qui est né on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?
> MADELEINE. – Elle s'est nommée elle-même plus tard.
> JEUNE FEMME. – C'est ça . Elle s'est donné le nom de Savannah.
> JEUNE FEMME. – Celui du feu.
> MADELEINE. – Celui de la mer.(DURAS, 2007:135)[206]

[203]"Fim de outubro de 1980, Marguerite havia empreendido a leitura de "O Homem sem Qualidades" de Robert Musil da qual ela saiu abalada. Como para prolongar esse livro inacabado, ela escreveu Agatha." (ADLER, 1998 :493. Tradução nossa)

[204]Assim, em "Agatha" a distância entre os corpos é tratada como "fronteira", em "Doença da morte" os lençóis são comparados à espuma do mar e o cabelo da personagem é descrito como: "le lisiere des cheveux", traduzido como "a orla dos cabelos".

[205]"(...) Que a perda do personagem passa pela proliferação da personagem (...)"(RYKNER, 1988: 25. Tradução nossa)

[206]"Silêncio. Tom diferente, como de um outro dia.
MULHER JOVEM. – À criança que nasceu não deram um nome, eu disse a você?
MADELEINE. – Ela se nomeou ela mesma mais tarde.

A ruptura com a utilização da personagem tradicional no *Nouveau Roman* pode ser observada dentro da peculiaridade da escrita durasiana. Certamente, a ausência da personagem se fará ainda mais presente em cena. Como afirma Rykner:

> La mort du personnage traditionnel n'est pourtant qu'un moment d'une entreprise plus générale. Celle-ci vise à faire vivre l'oeuvre théâtrale à partir d'un manqué fundamental, semblable à celui qui prend forme dans Le Nouveau Roman. Mais Le théâtre a un gros avantage sur le roman. Car sur une scène le manque prend toute sa valeur: il n'est plus seulement une absence. Il est un trou dans l'espace et la parole, un trou presque visible, parce que matérialisé par le vide. Quand un personnage se tait sur une scène, cela s'entend; dans un roman, il n'en est rien. (RYKNER, 1988: 27)[207]

Em textos teatrais como *Savannah Bay* e *La musica deuxièm* é possível observar descrições das personagens; contudo, não há nenhum detalhamento relacionado a uma psicologia da personagem, as descrições são secas e se dirigem aos aspectos mais fundamentais do texto durasiano, como a memória ou o silêncio.

Assim, em *Savannah Bay* Duras destaca para "Madeleine", a única personagem que possui nome na história (que, como vimos, também é o nome da atriz para quem Duras escreveu o papel: Madeleine Renaud), observações referentes ao figurino que indicam certa sobriedade, que a personagem não pode ser interpretada por uma atriz jovem, que a atriz deve estar na "splendeur de l'âge"(DURAS, 2012:8)[208] e que " la pièce Savannah Bay a été conçue et écrite en raison de cette splendeur"(Ibid)[209].

Em "La musica deuxième", o aspecto que chama atenção na descrição de Anne-Marie Roches é a demanda por uma "zona de silêncio" em torno da personagem: "D'un

---

MULHER JOVEM. – É isso. Ela se deu o nome de Savannah.
MULHER JOVEM. – Aquele do fogo.
MADELEINE. – Aquele do mar. (DURAS, 2007:135. Tradução nossa)

[207]"A morte do personagem tradicional não é, portanto, que um empreendimento de um empreendimento mais geral. Um deles visa a fazer viver a obra teatral a partir de uma falta fundamental, semelhante àquela que ganha forma dentro do Nouveau Roman. Mas, o teatro tem uma grande vantagem sobre o romance, visto que em cena adquire todo um valor: não é mais somente uma ausência. É um buraco no espaço e a palavra, um buraco quase visível, porque materializada pelo vazio. Quando um personagem se cala em cena, isto se percebe; em um romance não é nada." (RYKNER, 1988: 27. Tradução nossa)

[208]"Esplendor da idade". (DURAS, 2012:8. Tradução nossa)

[209]"A peça Savannah Bay foi concebida e escrita em razão desse esplendor." (Ibid. Tradução nossa)

jésuitisme en quelque sorte, à la fois innocent et dangereux, qui entoure ces femmes comme lês ferait une zone de silence." (DURAS, 1985:11)[210]. Nesse caso, a personagem admite em si mesma uma ausência fundamental que a constitui.

1.5.3 Um mar de tempo: Ils sont encore là...

No que se refere ao aspecto da temporalidade, vemos perspectivas diferentes entre a concepção de Duras e o manifesto sobre o *Nouveau Roman* de Alain Robbe-Grillet. No artigo *Tempo e descrição no romance atual* (1963), também inserido na coletânea de artigos intitulada *Pour un nouveau Roman* (1963), é possível observar o tratamento dado ao uso da temporalidade no roteiro de Robbe-Grillet para o filme dirigido por Alain Resnais em 1961, *L'Anée dernière à Mariembad*.

Neste momento é preciso explicar que tanto os exemplos sobre uso da temporalidade em Robbe-Grillet como em Duras estarão relacionados aos filmes. O objetivo aqui, contudo, não é fazer uma análise da filmografia desses autores, mas iluminar o modo peculiar da escrita durasiana no que tange ao aspecto referido da temporalidade e colocá-los em perspectiva em relação ao *Nouveau Roman*. No artigo de Robbe-Grillet, o autor utiliza o exemplo de seu filme para remeter ao uso da temporalidade no *Nouveau Roman*. No caso específico de Marguerite Duras para esta comparação, o texto utilizado será *Les lieux de Marguerite Duras* de Michele Porte (1977), que versa sobre os filmes da autora. Nesse conjunto de entrevistas da autora a Michele Porte, Duras coloca sua escrita e seus filmes em um mesmo lugar: "um lugar de paixão". É a partir dessa premissa que, neste momento, "pari passu" serão apresentadas análises que farão caminhar paralelemente as concepções sobre a temporalidade de Robbe-Grillet e Marguerite Duras.

[210]"De um jesuitismo em qualquer sorte, ao mesmo tempo inocente e perigoso, que envolve essas mulheres como se fizesse uma zona de silêncio." (DURAS, 1985:11. Tradução nossa)

No artigo de Robbe-Grillet, vemos o tempo em *O Ano Passado em Mariembad* como "(...)celui d'un présent perpétuel qui rend impossible tout recours à la memoire (...)"(ROBBE-GRILLET , 1963:165)[211]. Ainda, segundo o autor, "(...)Toute l'histoire de *Mariembad* ne se passe ni en deux ans, ni em trois jours, mais exactement en une heure et demie (...)"(Ibid)[212]. A ausência de recurso à memória não pode ser observada na obra de Duras, que é marcada pelo recurso obsedante à memória. Nesse sentido, se destacam os seguintes fragmentos da entrevista de Duras a Michele Porte:

> M.P.: C'est un peu comme la mer, c'est un mouvement incessant? Quand le film s'arrête, le film pourrait continuer – enfin, le film continue ? M.D. : Oui ... Mais il y a commancé aussi avant le film. Ils sont là depuis très longtemps lorsque le film arrive, et ils sont là encore ... enfin, ils sont encore là pour moi alors que le film est fini. (PORTE,DURAS, 1977 :87)[213]

Nesse fragmento, a analogia ao movimento incessante do mar invocado por Porte serve para mostrar o quanto é possível pensar a obra durasiana mergulhada na memória, ou saída do tempo, para onde retorna como a um manancial. A obra continua, não termina, ou começou antes de começar. Assim, o presente não se configura como um eterno presente incomunicável, mas atravessa oceanos de tempo e carrega em si a memória. Tal perspectiva do presente pode ser observada na introdução de *L'été 80*:

> Donc, voici, j'écris pour *libération*. Je suis sans sujet d'article. Mais peut – être n'est – ce pas nécessaire. Je croix que je vais écrire à propos de la pluie. Il pleut. Depuis le 15 juin il pleut. Il faudrait écrire pour un journal comme on marche dans la roue. On marche, on écrit, on traverse la ville, elle est traversée, elle cesse, la marche continue, de même on traverse le temps, une date, une journée et puis elle est traversée cesse. Il pleut sur la mer. Sur les forêts, la plage vide. (DURAS, 2014: 809)[214]

---

[211]"(...) aquele de um presente eterno que torna impossível qualquer recurso a memória. (...)" (ROBBE-GRILLET, 1963:165, tradução nossa).

[212]"(...) Toda história de *Mariembad* não se passa nem em dois anos, nem em três dias, mas exatamente em uma hora e meia." (Ibid, tradução nossa).

[213]"M.P.: É um pouco como o mar, é um movimento incessante? Quando o filme para, o filme poderia continuar? - enfim, o filme continua?
M.D.: Sim... Mas começou também antes do filme. Eles estão lá desde muito tempo quando o filme chega, e eles estão lá ainda... enfim, eles estão lá ainda para mim depois que o filme acaba." (PORTE e DURAS,1977:87. Tradução nossa)

[214] Então escrevo para o Libération. Estou sem assunto para o artigo. Mas talvez não seja necessário. Acho que vou escrever sobre a chuva. Chove. Desde 15 de junho que chove. Seria preciso escrever para um jornal como se anda na rua. Anda-se, escreve-se, atravessa-se a cidade, ela é atravessada, termina, a caminhada continua, assim também atravessamos o tempo, uma data, um dia e depois ele é atravessado, termina. Chove sobre o mar. Sobre as florestas, a praia vazia. (DURAS, 2014: 809, tradução nossa)

Semelhante perspectiva do tempo pode ser vista em *Agatha*, quando na primeira página Duras afirma: "On peut supposer qu'ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyons." (DURAS, 2013:7)[215]. É possível ler em outra passagem da mesma obra: "(...) Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons ... que vous, que vous et moi ensemble devant lui (...)"(Ibid : 67)[216]. Aqui a memória pode ser vista como um mar de onde saem as personagens e para onde as personagens retornam e se diluem e voltam a sair para lembrar histórias esquecidas, ou entregues ao esquecimento.

Por outro lado, a duração não é ultrapassada jamais no teatro. Em *Savannah Bay* o tempo solicitado em quase todas as falas é um tempo espesso, denso, pesado como a água ou duro como a pedra. Nessa obra teatral, um instante de teatro é visto em uma das falas de Madeleine como um instante de infinita dor.

> JEUNE FEMME. – Seulement la mer autur de la Pierre. (Temps). Les cris. (silence). C'est un instant de théâtre.
> MADELEINE. – C'est un instant d'infinie douleur. (DURAS, 2007: 129)[217]

No texto intitulado *Consommer L'attente* (1988) Rykner mostra como Duras não utiliza a peripécia ou outro recurso do teatro tradicional que interfira na "duração". No texto, o autor apelida o teatro durasiano de um teatro da anti-crise. Rykner, nesse sentido, compara Duras a Tchecov (1860-1904), mostrando como a autora mergulha suas personagens em uma duração quase insuportável que não coincide com o desejo das personagens, que é justamente o de sair dessa duração. Assim sendo, não há um "eterno presente" concebido fora do tempo ou como atemporalidade que impossibilite o recurso à memória, mas um "presente infinito" que se arrasta lentamente dentro de um movimento pesado, marítimo, que por vezes se cristaliza, como a pedra branca de

---

[215]"Nós podemos supor que eles falaram muito antes que nós pudéssemos vê-los." (DURAS, 2013:7. Tradução nossa)
[216]"(...) A lembrança é mais forte que nós que a guardamos, que você, que você e eu juntos diante dela (...)" (Ibid: 67. Tradução nossa)
[217]"MULHER JOVEM – Somente o mar em volta da pedra (tempo.) Os gritos (silêncio.) É um instante de teatro.
MADELEINE – Um instante de infinita dor."(DURAS, 2007: 129. Tradução nossa)

Savannah Bay. Assim, o teatro é concebido como um "momento de infinita dor", de acordo com as solicitações de tempo e lentidão nos parênteses durasianos.

De acordo com a premissa de que o *Nouveau Roman* se propõe a questionar a estrutura do romance tradicional, é inegável que a obra de Marguerite Duras se coloca nesta posição. Há no modo peculiar como Duras concebe o romance um aspecto que interessa ao presente estudo, que é o teatro que irrompe do romance durasiano. Três aspectos se sugerem nessa direção dentro das obras escolhidas e seriam: o caráter recitativo em *Agatha* e *Savannah Bay*; a importância da leitura em *La maladie de la mort*; e um teatro que irá se constituir a partir da falta ou algo que Rykner apelidou como "o inverso do teatro".

1.5.4"L'école du regard" e a dança do olhar: O caráter recitativo do teatro duarasiano.

O apelido dado ao *Nouveau Roman*c como"escola do olhar" ou "école du regard" mostra bem a importância da questão da "visão" para o movimento. Alain Robbe-Grillet no texto *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui* (1963) fala um pouco sobre o modo como a descrição se dá dentro da nova perspectiva do romance fazendo contraponto com a obra de Balzac. Robbe-Grillet distingue o tipo de descrição realizada no *Nouveau Roman* e destaca "(...) Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages – n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de description." (ROBBE-GRILLET, 1964:161)[218]. Assim, o autor diferencia o tipo de descrição realizada no romance tradicional, caso que ele exemplifica com a obra de Balzac, da realizada no *Nouveau Roman* enfatizando que no caso da última não há uma construção de um objeto para ser olhado, mas uma desconstrução sendo o mais importante o "olhar": "(...) C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée, étrangère à l'homme et sans

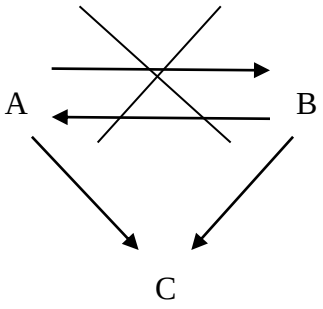
[218] "(...) Todo o interesse das páginas descritivas – isto é, o lugar do homem nestas páginas – não está mais na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição." (ROBBE-GRILLET, 1964:161, tradução nossa).

cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme." (Ibid)[219]. Segundo Rykner, Duras transpõe esta característica do *Nouveau Roman* para o teatro:

> (...) Duras a permis une explotation scénique de ce problème romanesque, au travers du récitatif; et celui-ci devient assez vite, et tout particulièrement depuis Agatha, l'une des dimensions essentielles de son théatre.(RYKNER,1988:153)[220]

Em *Agatha* e em *Savannah Bay* é possível afirmar que o recitativo tem início no fato de que os olhares das personagens não se encontram, mesmo em relação ao público; em *Savannah Bay* há a indicação de que Madeleine deve ser colocada obliquamente em relação à platéia. Os olhares se dirigem ao vazio como um "encantamento do olhar". É nesse lugar de encantamento que a história é contada, ou inventada; esse lugar vazio representado em *Savannah Bay* por um espelho inexistente marcado por uma luz intensa é o lugar onde o teatro começa.

Rykner trata a dimensão recitativa do teatro durasiano como um procedimento antidramático no qual a forma tradicional de diálogo entre duas personagens A e B não de dá diretamente, mas indiretamente, pois A e B dialogam através do olhar para um terceiro elemento, que poderia ser a memória que se torna presente em C. Como no seguinte esquema:



[219] "(...) É a própria matéria que ao mesmo tempo sólida e instável, é também ao mesmo tempo presente e sonhada, estranha ao homem e incessantemente se inventando a si mesma na mente do homem." (Ibid, tradução nossa)

[220] "(...) Duras permitiu a exploração cênica do problema romanesco, através do recitativo, e este vira muito, e particularmente depois de Agatha, uma das dimensões essenciais do seu teatro." (RYKNER,1988:153, tradução nossa).

No esquema apresentado[221], o diálogo indireto entre *A* e *B* se encontra no objeto *C*. Tudo que é desencontro, diálogos indiretos, o tempo (desejo que passe e duração infinita), se encontra em *C*, mas não para ser uma memória construída, e sim, ao contrário, para o esvanecimento. Abaixo vemos momentos do espetáculo Savannah Bay de 1984 nos quais podemos identificar os olhares das atrizes direcionados ao vazio como no esquema semântico de Rykner:

Fonte: Biblioteca Nacional da França[222]

Assim, em *Savannah Bay "C"*corresponde à memória contada que não coincide com a verdade dos fatos, mas pode ser um filme, um livro ou uma peça de teatro nunca escrita, sendo que todos esses objetos tendem ao desaparecimento, como é possível observar na segunda versão de *Savannah Bay* quando Duras sugere que a história teria sido uma peça jamais escrita: "MADELEINE – La pièce ne sera jamais écrite."(DURAS, 2007:131)[223].

Segundo Rykner, no recitativo, " (...) (la description module le simultané dans le progressif, le théâtre donne tout et tout de suíte)" (RYKNER,1988:153)[224]. Nesse sentido, é interessante analisar o recitativo como um modo de colocar a memória em cena em estado puro. O "estado recitativo" torna presente a memória em estado puro,

[221] (RYKNER, 1988:154)
[222]Montagem de Savannah Bay de 1984 reprise do espetáculo, dirigida por Marguerite Duras com Madeleine Renaud, Matine Chevallier subtituindo Bulle Ogier. Foto arquivada no Departamento de artes do espetáculo da Biblioteca Nacional da França –cote – DLA PHO – 2675.
[223]"MADELEINE. - A peça não será jamais escrita" (Duras, 2007:131. Tradução nossa)
[224]"A descrição modula o simultâneo dentro do progressivo, o teatro traz tudo de imediato" (RYKNER, 1988:153. Tradução nossa)

em estado presente como se fosse tudo sendo trazido ao mesmo tempo. Assim, as passagens recitadas sempre começam com o uso do tempo verbal no presente ou no indicativo do presente: "ELLE (toujours bas). – C'est l'été d'Agatha." (DURAS,2013:22)[225].

A memória se perde da personagem quando os olhares se voltam para a memória no estado recitativo, a mesma se desvincula da personagem, ela se divide no olhar, pertence ao olhar. Do mesmo modo, a própria palavra se divide nas vozes das personagens que se fundem na história que passa nesse momento do recitativo a ser um monólogo de várias vozes, como é possível observar na seguinte passagem de Agatha: "La voix de la femme se pose ici comme jummelle de celle de l'homme, fondue à lui". (DURAS, 2013: 17)[226]. Nas palavras de Rykner: "(...)cette parole n'est pas le fruit d'échanges banals entre different protagonists. Elle n'est pas la parole d'êtres qui la posséderaient pour la proférer. Elle est la parole de tous et de personne, une parole désincarnée qui ne naît d'un corps que pour lui échapper.(RYKNER, 1988: 21)[227].

Agatha é quase como uma dança ou uma coreografia do olhar. Assim, na primeira página Duras indica que "(...) Ils ne se regardent pas."(DURAS,2013:7)[228]. Mais adiante a autora solicita que ele feche os olhos, e então ela o olha: "(...)Silence. Il ferme les yeux. Elle le regarde"(Ibid:10)[229]. Na página seguinte Duras demanda que eles se olhem: "(...) Silence. Ils se regradent." (Ibid:11)[230] para interromper o olhar na sequência após duas falas: "Silence. Ils ne se regardent plus"(Ibid: 11)[231]. Nota-se que o olhar nessas solicitações é sempre precedido de "silêncio", o que acentua e destaca ainda mais a sua importância.

Duras enfatiza não só o gesto de olhar, mas os olhos. Assim, em *Agatha,* quando a personagem "Ela" afirma que deve partir, ela fala que deve fazer isso não só face a

[225]"ELA (sempre baixo) – É verão de Agatha." (DURAS, 2013: 22. Tradução nossa)
[226]"A voz da mulher se coloca como gêmea à do homem, fundida à dele." (DURAS, 2013:17. Tradução nossa)
[227]"(...) Essa palavra não é fruto de mudanças banais entre diferentes protagonistas. Ela não é a palavra de seres que a possuem para a proferir. Ela é a palavra de todos e de ninguém, uma palavra desencarnada que não nasce de um corpo que para lhe abandonar." (RYKNER, 1988: 21. Tradução nossa)
[228]"Eles não se olham" (DURAS, 2013:7. Tradução nossa)
[229]"(...) Silêncio. Ele fecha os olhos. Ela o olha" (Ibid:10. Tradução nossa)
[230]"Silêncio. Eles se olham." (Ibid:11. Tradução nossa)
[231]"Silêncio. Eles não se olham mais." (Ibid. Tradução nossa)

face, mas face aos olhos "dele": "(...) Je tenais à vous annoncer ce départ comme je le fais en ce moment, face à vous, à vous yeux."(Ibid:14)[232]. Ainda nesse sentido, os olhos são os únicos que restam de um possível afogamento quando "Ela" fala do medo de perdê-lo no mar: "Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer. Je ne vois plus que vos yeux." (Ibid:15)[233].

Apesar da ênfase sobre o olhar, há no "estado recitativo" ou quando as personagens começam a recitar uma espécie de cegueira ou um encantamento do olhar que fica fixo, ao mesmo tempo em que vago e perdido na ausência de um objeto real. Em *Agatha* Duras solicita que o recitativo se dê de olhos fechados: "Raides, ils sont raides, les yeux fermés, récitants imbéciles de leur passion." (Ibid:19)[234]. Em *Savannah Bay* "Madeleine" e a "Jovem mulher" estão diante do espelho representado por uma luz muito forte na primeira versão escrita por Duras para o teatro:

> (...) Madeleine, une fois la robe fleurie passé, se tourne vers um miroir imaginaire et se regarde. Elle entre ainsi brusquement dans une zone de lumière violente reflétée dirait-on par un miroir. On ne voit pas ce miroir. (…) La Jeune Femme arrive, entre dans le reflet et regarde aussi dans la direction du miroir. Regards dans la même direction (…) (DURAS, 2007:27/28)[235]

Prima facie o aspecto recitativo não poderia ser observado em *La maladie de la mort*. Apesar de não ser escrita para o teatro, ao final Duras escreve uma longa anotação sobre como gostaria que a obra fosse encenada. Neste texto, se nota o caráter recitativo para a encenação quando a autora solicita a substituição da representação pela leitura: "Ici, la représentation serait substituée par la lecture. Je pense toujours que rien ne

[232]"Eu tinha que anunciar essa partida, como eu faço neste momento, face a você, aos seus olhos." (Ibid:14. Tradução nossa)
[233]"Eu procuro a imagem do seu corpo perdido nas trevas do mar, flutuando no fundo do mar. Eu não vejo mais que os seus olhos." (Ibid:15. Tradução nossa)
[234]"Rígidos, eles estão rígidos, os olhos fechados, recitantes imbecis da sua paixão" (Ibid:19. Tradução nossa)
[235](...) Madeleine, uma vez com o vestido floreado, vira-se para o espelho imaginário e se olha. Entra assim numa zona de luz violenta refletida, dir-se-ia, por um espelho. Não se vê esse espelho (...) A mulher jovem chega, entra no reflexo e também olha na direção do espelho (...) olhares na mesma direção (...). (DURAS, 1983:23)

substitue la lecture d'un texte, que rien ne substituel'absence de mémoire d'un texte, rien, aucune représentation" (DURAS, 2014:1271).[236]

Apenas a citação acima não demonstra o caráter recitativo em *La maladie de la mort*. Ao longo da sugestão durasiana para uma possível encenação se percebe que a leitura é realizada por um homem que, de acordo com Duras, nunca saberia seu texto de memória, ao contrário da mulher que poderia dizer suas falas memorizadas. Nesse sentido, Duras quebra a possibilidade de um diálogo direto, principalmente tendo em mente a posição dos dois; ela deitada no meio do palco enquanto ele caminha em torno dela.

Entretanto, o aspecto que torna mais forte o caráter recitativo do texto para uma possível encenação é quando a autora ausenta a personagem principal de que se fala. Assim Duras sugere, "Ce dont on parle dans l'histoire ne serait jamais représenté. Même quand il s'adresserait à la Jeune Femme, ce serait par l'intermédiaire de l'homme qui lit son histoire." (Ibid)[237]. Por um lado é possível ver a palavra desencarnada, sem personagem e, por outro lado há algo do que se fala, algo comum para ambos "ELLE" e "LUI" ausentado e tornado presente ao mesmo tempo através do recitativo, como a memória de *Savannah Bay* ou de *Agatha*.

A partir de Rykner é possível concordar que Duras propõe um teatro que é o inverso do teatro[238]:"(...) avec Agatha, avec Savannah Bay, nous ne sommes plus en representation. Rien n'est montré, rien n'est "joué". Tous est à construire dans l'ambiguïté du dire et la clarté du recitatif. (...)" (RYKNER,1988:201)[239]. É nesse sentido que o teatro durasiano pode ser visto na esteira do *Nouveau Roman* como um *Nouveau Théâtre*, um teatro que resiste às estruturas tradicionais da representação teatral, rompe com "presenças" como da personagem, da intriga, e até mesmo do cenário e, a partir da aceitação de uma falta ou uma ausência fundamental, se mostra no

[236] "Aqui, a representação seria substituída pela leitura. Penso sempre que nada substitui a leitura de um texto, que nada substitui a falta de memória de um texto, nada, nenhuma representação" (DURAS, 2014:1271, tradução nossa).
[237] "Aquele de que se fala na história não seria nunca representado. Mesmo quando ele se dirigisse à moça, seria por intermédio do homem que lê a sua história." (Ibid, tradução nossa).
[238]"(...) C'est dans l'envers du théâtre que prend place le théâtre de Marguerite Duras." (RYKNER,1988:201). "É no inverso do teatro que tem lugar o teatro de Marguerite Duras" (RYKNER,1988:201. Tradução nossa)
[239]"(...) com Agatha, com Savannah Bay, nós não estamos mais em representação. Nada é mostrado, nada é representado. Tudo está para construir dentro da ambiguidade do dizer e da claridade do recitativo" (RYKNER,1988:201. Tradução nossa)

silêncio ou na falta como afirma Duras: "(...) C'est au théâtre que, à partir du manque, on donne tout à voir. (...)"[240].

Da aproximação com o *Nouveau Roman* é possível observar a importância da palavra como um ato fundador nesta ausência fundamental: "(...) Ça va plus vite qu'un cheval, la parole, q'un avion. Et ça reste vrai comme au premier jour des temps."[241] No *Nouveau Théâtre* de Duras será a partir "da falta" que o espectador será convidado a participar não apenas como um observador passivo, mas imaginativo, onde a representação cede lugar a imaginação.

[240]"É no teatro que, a partir da falta, tudo é possível."Marguerite Duras. Savannah Bay c'est toi. Filme de Michelle Porte (I.N.A). Tradução nossa.
[241]"Isso vai mais rápido que um cavalo, a palavra, que um avião. E isso resta verdadeiro como no primeiro dia dos tempos."(Ibid. Tradução nossa)

Capítulo II

2. As leituras do tempo em Agatha, Savannah bay e La maladie de la mort.

No capítulo I vimos as relações entre tempo e subjetividade indiscerníveis na infância traduzida na obra de Duras não como um período, mas como um estado chamado infância ilimitada. Neste momento buscaremos explorar as relações entre tempo e subjetividade dentro do espaço diegético de cada obra escolhida.

Em *Les yeux bleus cheveux* Noires, texto que retoma *La maladie de la mort*, Duras cunha o termo "Couloirs scéniques" para designar as doze rubricas que deveriam ser lidas e não necessariamente encenadas, como vertigens nas quais a leitura se abisma no vazio entre as palavras: as cores dadas ao texto, as cores do tempo para que o texto respire, como afirmou Duras.

> Nous n'avons plus rien à perdre, ni moi de vous, ni vous de moi. Lisez toutes les distances que je vous indique, celles des couloirs scéniques qui entourent l'histoire et la calment et vous libèrent le temps de les parcourir. Continuez à lire et tout à coup l'histoire elle-même vous l'aurez traversée, ses rires, son agonie, ses déserts. (DURAS, 2014 :291)[242]

O irrepresentável na rubrica filmada e exposta como uma fissura, uma ferida sem remédio, exposta na tela, a imagem escrita do livro no filme *Agatha et les lectures illimitées.* E quando Duras delega ao inefável o incesto, a sua relação com Yan, a paixão de Savannah, ela requer para essas obras um tempo específico, o tempo do inefável, o tempo que está com uma hora de avanço sobre o mundo como em *Agatha* em um quarto, que é um não-quarto, porque é "alucinatório", atravessado de outro incesto moderno advindo da obra de Musil, em sua alucinação torna possível, porque tautológico, matemático o irrepresentável, ou o lugar branco, a deriva como a folha

[242] "Nós não temos mais nada a perder, nem eu de você, nem você de mim. Leia todas as distâncias que eu indiquei a você, aquelas das cores cênicas que envolvem a história e a acalmam e liberam a você o tempo de percorrê-la. Continue a ler e de repente ela mesma você a terá atravessado, seus risos, sua agonia, seus desertos. (DURAS, 20014:291, tradução nossa)

branca que espera a escrita porvir, a pedra branca de *Savannah Bay* que pode acolher um amor de todos os instantes, fixo, imutável.

O espaço, como afirmou Deleuze, tanto em *Agatha*, como em *Savannah Bay* e *La maladie de la mort*, parece se desprender como um navio rumo ao esquecimento marítimo que dilui e contamina. O que Deleuze proporciona a esta etapa do estudo com as perspectivas de *Cinéma 2 L'image-temps* ? A realização do inefável através daquilo que se mostra. O indizível solicitado por Wittgenstein em seu famoso aforismo "sobre aquilo de que não se pode falar deve-se calar" (2001:281), citado por Blanchot em *La Communauté des amants*, para Deleuze se mostra na imagem- sonora, na imagem-movimento, na imagem-visual, na imagem- tempo, imagens distintas que remontam às solicitações distintas de pausa, silêncio, tempo : interrupções, impossibilidades que não são obliteradas pela autora, mas sublinhadas gerando vertigens, imagens distintas.

Na voz, som, onipresente que reúne, se diferencia e invade. No silêncio entre as vozes: lugar da diferença e do vazio. A imagem que se movimenta apenas no espaço marítimo, surdo, simultâneo, marulho – movimento absoluto que não respeita a ordem de Chronos que se cristaliza no vidro ou no espelho, gerando outros estados do movimento e da matéria, ou se pulveriza na poeira atômica, na areia da praia, nas ruínas. A imagem-tempo sendo vazia por excelência se abisma no vazio, invade todos os espaços até a obstrução quando não encontra mais por onde passar, como em *La maladie de la mort,* quando a autora dispõe os espaços vastos do céu em lugar muito reduzido.

Segundo Deleuze, Marguerite Duras precisava apenas de um pouco de mar e areia molhada para trabalhar. E é em Deleuze que encontramos teorias do tempo capazes de suportar o encontro e a visão do tempo revolucionário encontrado no interior das obras de Marguerite Duras.

Em uma análise que reúne uma plêiade de teorias sobre o tempo, Agamben parte da cosmologia grega, que associava o tempo ao movimento dos astros, passa por Santo Agostinho, que interioriza o tempo e o dissocia do movimento dos astros transformando o movimento circular em linha, sendo a redenção o fim a ser alcançado ao seu final.

Depois de S. Agostinho, outras teorias se associaram à idéia da linearidade agostiniana que, para Agamben, não foi jamais desmontada, nem pelas teorias mais revolucionárias da história, como Marx, por exemplo. A questão que Agamben propõe que nos parece interessante é a de que não será possível revolucionar o conceito de história sem antes revolucionar o conceito de tempo.

Pensando a relação entre tempo e subjetividade, na inversão extraída por Deleuze da obra de Bergson, na qual o tempo não é interior a nós, mas somos nós interiores ao tempo e é o tempo pura subjetividade, é que é possível pensar o tempo não como linha, mas como espiral. Ao dessubjetivar o tempo, passado e presente se atualizam no esquema temporal deleuziano sem um referente, mas um em relação ao outro. Assim, poderíamos dizer que há um passado do presente e um presente do passado, mas não um presente de A ou B, ou um passado de A ou B. Nesse movimento espiralado circular, o circuito de imagens virtuais e atuais vai ficando cada vez menor até chegar a um ponto indiscernível. A imagem do tempo assim disposta lembra um cone cuja ponta remete a imagem-cristal.

Do mesmo modo, Duras a virtualização de memórias corrompidas, desnaturalizadas, desapropriadas, sem referente, dispersa. A voz da personagem é dissociada da personagem, o passado de Madeleine é tão real quanto qualquer história contada no teatro, o incesto se dá no quarto alucinatório e em *La maladie de la mort* a história acontece sem nunca ter nem começado, sendo que *ele* jamais a reconheceria na luz do dia.

Os cones com as espirais do tempo de Deleuze inspirados em Bergson serão trazidos e comparados aos cenários de *Agatha, Savannah Bay* e *La maladie de mort*. Daremos ênfase para a presença de portas abertas para a eternidade, segundo Duras, nessas três obras, onde investigaremos esse aspecto do tempo na obra durasiana.

Neste momento, a escolha da leitura do tempo deleuziana sobre os cristais de tempo buscará no interior do texto durasiano a imagem-cristal, os circuitos cristalinos, que permitam vislumbrar uma perspectiva do tempo diegético em *Agatha*.

Em *Cinéma 2 : L'Image-Temps,* Deleuze mostra, através da perspectiva cinematográfica, as imagens que Bergson se dedicou a estudar em *Matéria e Memória.* Deleuze recupera as figuras bergsonianas do tempo colocando ênfase sobre a inversão de Bergson[243], que subverte a memória em tempo, a dividindo em imagens, a atual e a virtual, duas imagens mútuas girando dentro de circuitos maiores e menores até chegar a um circuito muito pequeno, iredutível – a imagem-cristal.

> L'image-cristal a beau voir beaucoup d'éléments distincts, son irréductibilité consiste dans l'unité indivisible d'une image actuelle et de « son » image virtuelle. Mais qu'est-ce que cette image virtuelle en coalescence avec l'actuelle Qu'est-ce qu'une image mutuelle Bergson n'a cessé de poser la question, et de chercher la réponse dans l'abîme du temps. (DELEUZE, 2009:105)[244].

No capítulo 4 intitulado *les cristaux de temps* Deleuze fala dos circuitos cada vez maiores que o cinema se utiliza para unir as imagens ao seu entorno : "(…) circuits de plus en plus grands qui uniraient une image actuelle à des images-souvenir, des images-rêve, des images-monde." (DELEUZE,2009:92)[245]. Ao contrário dos circuitos grandes, Deleuze propõe o movimento inverso, de contração, de redução do circuito até um ponto iredutível e indiscernível entre uma imagem atual e uma imagem virtual : "Contracter l'image, au lieu de la dilater. Chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres (…)". (Ibid)[246].

A leitura deleuziana do tempo é motivada por dois aspectos da obra durasiana referidos no capítulo 1 : o primeiro se dirige à questão levantada por vários comentadores, como Helene Cixous e Arnaud Rykner, que apontam a potência do caráter imaginativo na obra durasiana, traduzido no esvaziamento dos espaços ; o segundo recupera a máxima foucaultiana que considera a obra de Duras como uma memória sem lembrança. Ambos os debates se dirigem ao poder das imagens na obra

---

[243] *Op. Cit 18*

[244] A imagem cristal, bem vista tem muitos elementos distintos, sua irredutibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e sua imagem virtual. Mas o que é essa imagem virtual em coalescência com a a atual é a imagem mútua sobre a qual Bergson nunca parou de questionar e de procurar a resposta no abismo do tempo. (DELEUZE, 2009:105, tradução nossa)

[245] "(…)Circuitos cada vez maiores que unem uma imagem atual à imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo." (DELEUZE,2009:92, tradução nossa)

[246] "Contrair a imagem, no lugar de a dilatar. Procurar o menor circuito que funciona como o limite interior de todos os outros (…)". (Ibid, tradução nossa)

durasiana. Deleuze em *Cinéma 2 : L'image-temps* recupera o sentido das imagens em Bergson, que desviando do debate entre idealistas e realistas propõe a imagem a meio caminho entre a coisa e a representação e separa os verbos lembrar e imaginar que objetivará a perspectiva temporal.

> Imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image ; mais la reciproque n'est pas vrai, et l'image pur et simple ne me reportera au passé que si c'est en effeet dans le passé que je suis allé la chercher, suivant ainsi le progrès continu qui l'amenée de l'obscurité à la lumière. (BERGSON, 1939 :164)[247]

A força das imagens traduz o tempo interior à obra durasiana. E é nesse sentido que a contribuição da leitura do tempo deleuziana se justifica na medida em que Deleuze recupera da obra de Bergson uma perspectiva do tempo que é interior às imagens. Deleuze mostrará a perspectiva de Bergson através do cinema sobretudo em seu aspecto mais relevante: a inversão que mergulha a subjetividade no tempo, tanto objetivando-a quanto dando vida própria ao tempo através das imagens. Assim, no texto *A sobrevivência das imagens* Bergson orienta :

> Mais la vérité est que nous n'atteindrons jamais le passé si nous ne nous y plaçons pas d'emblée. Essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en image présente, émergeant des ténèbres au grand jour. (BERGSON, 1939 : 163)[248]

Para Deleuze, " Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'óperation la plus fondamentale du temps (…) " (DELEUZE,2009:109)[249]. Nessa operação há, a cada instante, um desdobramento do tempo que se bifurca em presente e passado ao mesmo tempo (atual e virtual), no qual o atual se dirigirá ao futuro enquanto o virtual seguirá no sentido oposto para o passado:

---

[247] Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 1939 :164, tradução nossa)

[248] Mas a verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. (BERGSON, 1939 : 163, tradução nossa)

[249] " O que constitui a imagem cristal é a operação mais fundamental do tempo. (…) " (DELEUZE,2009:109, tradução nossa)

> (…) puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'enlace vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. (Ibid)[250].

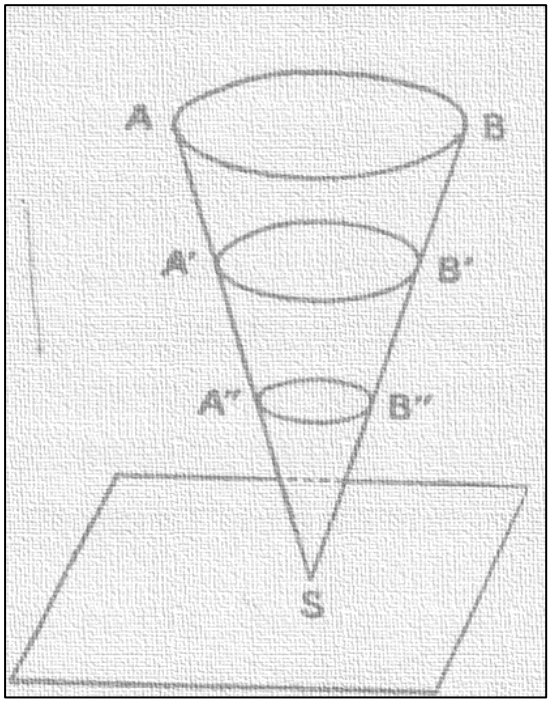
A simultaneidade entre a imagem atual e a imagem virtual faz com que ocorra no cristal a contínua refundação do tempo. Ao utilizar o termo refundação ao invés de fundação queremos dizer que dentro do cristal o tempo deixa de ser chronológico, sucessivo, e passa a ser o tempo não datado, o tempo de Aion : « L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondaction du temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos. » (DELEUZE, 2009:109).

2.1 As espirais do tempo

Recolhemos como a primeira leitura do tempo que tornará possível observar nas obras durasianas propostas para este estudo o modo peculiar de Duras plasmar a memória em cena: as espirais do tempo. Essa expressão é concebida através da intercecção da leitura que Deleuze realiza em *Cinéma 2: L'Image-Temps* dos cristais de tempo na qual, a partir de uma explanação sobre o conceito de "imagem cristal", Deleuze utiliza a figura bergsoniana da "pirâmide invertida", assim denominada por Bergson, para explicar o regime de funcionamento do tempo dentro do cristal. A figura reflete alguns aspectos da obra durasiana como: a ausência de um encadeamento entre as imagens, o uso de interrupções, a virtualização da memória, fazendo com que a percepção ou a realidade minguem ou diminuam, as camadas de tempo, na qual cada imagem se cria, se dissolve e se virtualiza.

[250] "(…) pois que o passado não se constitui após o presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é necessário que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que diferencia um do outro em natureza ou os retorna ao mesmo, desdobra o presente em duas direções heterogêneas, onde uma se enlaça em direção ao por vir e a outra desaba no passado " (Ibid, tradução nossa)

Apresentamos a figura do cone que Deleuze recolhe de Bergson para mostrar as espirais do tempo – circuitos cristalinos – nos quais as imagens atuais e virtuais se atualizam e tornam-se indiscerníveis.



Fonte : Cinéma 2 L'image – Temps.

Esta é a segunda figura de uma série de quatro apresentada no capítulo III de *Matéria e Memória* intitulado *A sobrevivência das imagens.* Nesta figura, Bergson dispersa a memória entre as duas extremidades, desde o ponto S até a seção AB, passando por todas as outras. O que há em cada camada é uma bifurcação entre as imagens atual e virtual, onde uma relação bifacial se estabelece tornando ambas as imagens ao mesmo tempo distintas e indiscerníveis na imagem mútua. Assim, a memória vai se expandindo no tempo, ou se contraindo, mas sempre girando na própria camada, que é independente das outras. Assim se apresentam nesta figura os circuitos de tempo cristalinos que não possuem uma relação causal entre si e desse modo não obedecem a uma ordem cronológica. Em cada camada a lembrança-pura recomeça, já

essas memórias estão liberadas do presente[251], visto na figura como o ponto « S »; a memória erra em seus vários redirecionamentos.

Dentro de cada seção, em seu próprio circuito as imagens mútuas se dividem e se reunem ao infinito, contendo em si repetições infinitas de todo um passado e quanto menor é o circuito, maior é a concentração temporal dentro dele, como na seguinte passagem de Deleuze : "L'image-cristal a ces deux aspects : limite intérieur de tous les circuits relatifs, mais aussi enveloppe ultime, variable, déformable, aux confins du monde, au-delà même des mouvements du monde. " (DELEUZE, 2009 :108)[252]

A questão que se coloca neste momento é : como é possível visualizar as espirais de tempo da obra durasiana através de uma superposição ao cone de Bergson que Deleuze utiliza para explicar os circuitos cristalinos no interior da imagem cristal ? Duras faz alusão à figura de um cilindro e uma espiral em uma entrevista com o cenógrafo Roberto Plate sobre a cenografia de *Savannah Bay,* que a autora afirma também poder ser o cenário de *La maladie de la mort* :

> R.P : Comme un cylindre, une spirale… une sorte de labyrinthe mais ouvert dans la hauteur.
> M.D : Deux murs qui s'enrouleraient l'un sur l'autre. Dans La Maladie de la mort, la femme est couchée sur des draps blancs. Tout l'espace est nu.
> Et l'homme circule auprès d'elle. Quelque fois, il la dénude. On entend la mer et en même temps la personne qui parle de la mer, sans la voir du tout. (…)
> Il fraudait qu'on voit le commencement de la spirale pour que ça ait un sens. Elle pourrait tourner un peut peut-être, c'est tout. Parce-que un rectangle, ce n'est pas du tout pareil, il permet de voir au-dehors.
> Je n'avais pas pensé dans cette proposition-là, je n'avais pas pensé à ça, à ces murs en spirale. Je viens d'y penser à l'instant quand on a parlé de La Maladie de la mort et que ça pouvait se jouer dans le même lieu. (DURAS, PLATE, 1983 :12)[253]

[251]Só há uma relação sensório-motora quando há um salto, ou uma atualização, entre o ponto S e alguma das camadas gerando neste caso imagens-lembrança ou imagens-sonho.

[252] "A imagem cristal tem esses dois aspectos: limite interior de todos os limites relativos, mas também envelope último, variável, deformável, aos confins do mundo, além mesmo dos movimentos do mundo." (DELEUZE, 2009 :108, tradução nossa)

[253] "R.P : Como um cilindro, uma espiral... um tipo de labirinto só que aberto na altura.
M.D : Duas paredes que se enrolam um sobre o outro. Em La maladie de la mort, a mulher está deitada sobre os lençóis brancos. Todo o espaço é nu. E o homem circula em volta dela. Algumas vezes ele a desnuda. Nós escutamos o mar e ao mesmo tempo a pessoa que fala do mar sem vê-lo de modo nenhum. (...)
É necessário que nós vejamos o começo da espiral poe que isso tem um sentido.
Ela poderá girar um pouco talvez, é tudo. Porque um retângulo não seria a mesma coisa, ele permitiria ver o fora.

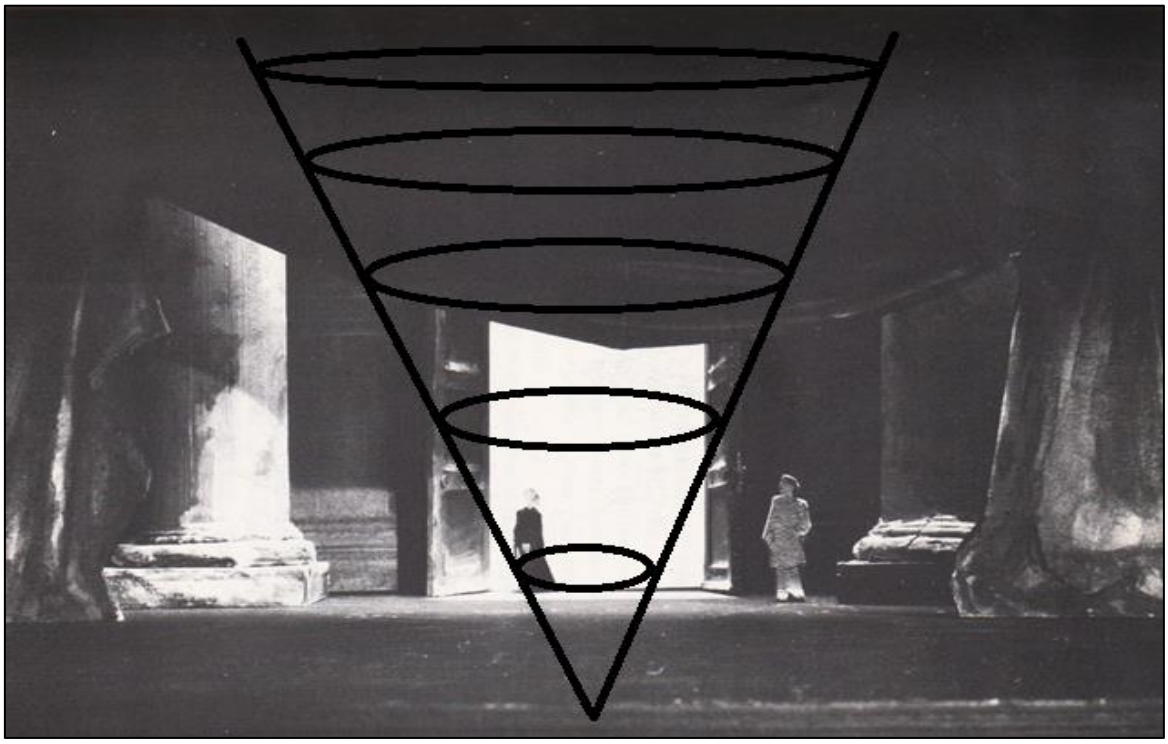
No fragmento acima, Plate propõe um cilindro, uma espiral, um tipo de labirinto aberto na altura. Duras soma a essa imagem dois muros que se enrolam um sobre o outro. Olhando a figura de cima, poderíamos imaginá-la como no topo de uma escada em caracol, com um centro oco, vazio. Contudo, se pensarmos essa escada como o cilindro e colocarmos no interior deste cilindro o cone bergsoniano, veremos, no centro onde haveria um vazio, a ponta « S ».

Entretanto, no diálogo entre Duras e Plate a autora afirma ser necessário apenas ver o começo da espiral porque isso tem um sentido. Em princípio essa afirmação parece enigmática: por que seria necessário ver apenas o começo da espiral ? O que seria o começo da espiral e sob qual perspectiva de baixo para cima ou de cima para baixo ? Na sequência, a autora afirma que um retângulo não funcionaria do mesmo modo, porque permitiria ver o fora: mais uma frase enigmática que nos dirige a questões sobre o que seria um « fora »: seria uma relação frontal, retilínea ou linear ? O que o cilindro e a espirais possibilitam que um retângulo não possibilitaria ?

Antes de investigar com mais atenção tais questões, é importante lembrar que todas as anotações se dirigem a um cenário teatral, ao palco, ou seja, ao modo específico que Duras utilizou para plasmar a memória em cena. Nesse sentido, o começo da espiral é o palco, lugar onde a memória se assoreia. Lembramos ainda do modelo actâncial de Rykner utilizado no capítulo 1, que explana o recitativo durasiano através do triângulo no qual o ponto « A » e o ponto « B » erram os seus olhares os dirigindo ao vazio – memória estabelecido em « C » que, em Savannah Bay, aparece como uma luz forte que cega as atrizes e se sugere na presença de um espelho que a reflete. Contudo, quando Duras e Plate mergulham Savannah Bay em um cilindro, na versão escrita especialmente para a encenção de 1983, podemos pensar o modelo actâncial de Rykner não mais em uma relação frontal/oblíqua (retilínea) de « A » e « B » em relação a « C », mas circular.

Eu não tinha pensado nesta proposição, eu não tinha pensado nestas paredes em espiral. Eu pensei isso no instante em que nós falamos de La maladie de la mort e que ela poderia ser encenada no mesmo lugar. ” (DURAS, PLATE, 1983 :12, tradução nossa)

De modo semelhante, mas deliberadamente, poderíamos (saindo de uma relação frontal/oblíqua com a memória) e jogando o ponto « C » em profundidade, obter o cone bergsoniano dentro do cilindro. Desse modo, trocaríamos o ponto « S » do cone pela memória « C » do recitativo durasiano no modelo de Rykner, sendo que em « C » não encontraríamos mais a percepção sensório-motora, mas a memória que para Deleuze não seria um ponto, e sim a imagem mútua cindida desde o princípio em dois passados « A » e « B » refletido no menor de todos os circuitos, de todas as camadas do cone, a imagem cristal. Assim, a figura do cilindro exclui a relação frontal/oblíqua com a memória tornando esta mesma relação imanente na medida em que mergulha a todos no tempo.



Fonte : Cahiers Renaud Barrault 106.

Nesse sentido, um retângulo não funcionaria porque permitiria ver o fora, todos e tudo devêm história, todos são pura virtualidade. Como em *Les yeux bleus cheveux noires*, texto quase idêntico ao de *La maladie de la mort*, exceto pelas cores cênicas que Duras introduz para fazer o texto respirar, onde vemos a seguinte passagem : « Aujourd'hui il y a de la tempête, le bruit de la mer est très près. C'est une grande

marée qui s'acharne contre le mur de la chambre. Le tout de la chambre, du temps, de la mer est devenu l'histoire. » (DURAS, 2014 :260)[254].

As paredes que se enrolam como espirais são as camadas estanques do cone bergsoniano, as quais não possuem um encadeamento ou uma relação causal uma com a outra. O triângulo de Rykner poderia ser visto em cada camada, não mais como as atrizes olhando a memória, mas a memória se cindindo e se recuperando em cada camada. Assim, não importa quem as personagens são e nem por quê, eles estão diluídos no tempo. A subjetividade virou tempo e transformou o tempo em pura subjetividade : memória em estado de infância. O cone, o cilindro e as espirais são a vida das imagens que a partir do tempo recomeçam seu movimento em cada camada.

É preciso ver apenas o começo da espiral que continuará em altura ou em profundidade, como nas imagens de ilusão de óptica. Porque é no começo, no palco, como a ponta ínfima de uma espiral infinita, que o movimento deambulatório dos atores partirá, recuperará o tempo que liberado do movimento reinventará o movimento – lento, doloroso, pesado como seria o movimento de girar o mundo para o outro lado.

No caso de *Savannah Bay*, o cilindro e as espirais foram concebidos para a versão de 1983. Através do olhar sobre as diferentes concepções do cenário nas duas versões - a mais antiga de 1982 e a segunda, escrita para a montagem de Duras de 1983 - é possível observar aspectos importantes que mudam diretamente relacionados às espirais do tempo. No fragmento abaixo a descrição do início da cena para a versão de 1982:

> *Quand elle s'est assise, on l'éclaire, elle, le centre du monde. La lumière grandit sur elle et puis s'arrête. Le lieu est prêt pour le spetacle. Le décor est dans une ombre relative. Seule* Madeleine *est dans la lumière thèâtrale.*
> *Elle est de bias face au public. (...)*
> *Il se passe ainsi un long moment pendant lequel* Madeleine *est livrée au public afin qu'il la voie dans sa solitude, son égarement d'enfant, l'accomplissement de sa majesté.*

[254] "Hoje há tempestade, o barulho do mar está muito perto. É uma grande maré que contra a parede do quarto. O todo do quarto, do tempo, do mar devem história." (DURAS, 2014 :260, tradução nossa).

> *Et puis voici que, toujours derrière les rideaux, une voix de disque avec orchestre chante "Les mots d'amour " d'Edith Piaf (...)*
> *Ça concerne pareillement toutes les mémoires.*
> Madeleine *reste devant le public pendant le temps du refrain, deux minutes. On dirait qu'elle reconnaît la voix de la chanteuse, mais qu'il s'agit là d'une mémoire fragmentée qui sans cesse se perd, s'ensable.* Madeleine *est dressée dans l'effort de la mémoire, à la fois affolée et tranquille, au-delà de toute atteinte d'une quelconque douleur, au centre indolore de la douleur.*
> *La* Jeune Femme *vient près de* Madeleine. *Elle s'assied par terre, à ses pieds. Elles ne se regardent pas.* (…) (DURAS, 2014 :1180)[255].

Nessa rubrica Duras posiciona "Madeleine" no centro do palco e joga sobre ela uma luz intensa: "Ela é o centro do mundo". Em uma posição oblíqua em relação ao público, é possível observar que, mesmo sem ter concebido ainda as espirais, Duras, dentro da perspectiva do recitativo, não coloca as personagens em uma relação frontal com a platéia.

Madeleine fica, então, durante precisamente dois minutos, em cena, um tempo bastante longo, dada ao público. Aqui poderíamos empregar para Duras a frase de Blanchot sobre Musil, que Deleuze aplicou a Beckett: "a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução"[256]. Sentada, o que pressupõe pelo menos em parte uma certa imobilidade, cansaço, esgotamento - a velha atriz diante da sua última encenação. Duras parece plantar a atriz. A música de Piaf concerne a todas as memórias ao mesmo tempo - memória fragmentada que se perde e se assoreia à imagem mútua bifurcada. O esforço da memória leva Madeleine ao centro indolor da dor – espaço vazio que, recolhido da imagem infantil da lepra que remete a outro sentido, o sentido do neutro, folha branca, pedra branca, que na versão de 1983 será executado através do cenário de Plate.

---

[255] "*Quando ela está sentada, nós a iluminamos, ela o centro do mundo. A luz aumenta sobre ela e depois para. O lugar esta pronto para o espetáculo. O cenário está em uma sombra relativa. Somente* Madeleine *está sob a luz teatral. Ela está de lado para o público. (...)*
Se passa assim um longo momento durante o qual Madeleine *é deixada ao público afim de ele a veja na sua solidão, na sua distração infantil, no cumprimento da sua majestade.*
E depois eis que sempre atrás das cortinas, uma voz de disco com orquestra canta "Les mots d'amour " d'Edith Piaf (...)
Isso inclui paralelamente todas as memórias.
Madeleine *fica diante do público durante o tempo de refrão, dois minutos. Diríamos que ela reconhece a voz da cantora, mas que é uma memória fragmentada que se perde sem cessar, se assoreia.* Madeleine *se dirige ao esforço da memória ao mesmo tempo tranquila e perturbada, além de todo alcance de qualquer dor, no centro indolor da dor. A jovem mulher se aproxima de* Madeleine. *Ela se senta no chão, a seus pés, elas não se olham. (...)*" *(DURAS, 2014 :1180, tradução nossa)*

[256] Em Deleuze em *L'Épuisé* (1992:62) e em Blanchot em *Le livre à venir* (2005:122).

Diferentemente da versão de 1982, que possuia apenas o espaço da representação onde as personagens atuam, a versão de 1983 possui o cenário idealizado e executado por Roberto Plate junto com Marguerite Duras, para o qual ambos invocam a forma do cilindro relacionada às espirais do tempo. Esse cenário é deserto, as personagens não ocuparão o cenário de *Savannah Bay* que, segundo Duras, é entregue a ele mesmo. Assim, há um espaço reservado à presença das atrizes e um espaço para a ausência delas, esse espaço da história propriamente dita que coloca a ausência em cena; para Duras, esse é um espaço mítico que, em oposição a um espaço realista, é entregue ao imaginário. Atrás do cenário habitado pelas atrizes, que deve ocupar um décimo do palco, o cenário mítico de Plate se ergue : nas laterais duas colunas imensas rivalizam com a estatura pequena das atrizes, o que superdimensiona ainda mais a altura do espaço. Uma porta de duas folhas, alta como a porta de uma catedral do « Vale do Pó », como referencia Duras, intensifica a altura do espaço, comparável à dos templos altos, como para alcançar o céu.

> *La scène est presque vide. Il y a six chaises et deux bancs recouverts de housses claires, et une table. Le sol est nu. Le tout doit occuper un dixième de l'espace de la scène. C'est là que va être représenté Savannah Bay.*
> *Derrière cet espace de la répresentation, séparé de lui, se trouve le décor que Roberto Plate a fait pour Savannah Bay. C'est une très grande scène de théâtre, faite pour être érigée dans un paysage vaste et désert. Deux rideaux de velours rouge en bois peint se relèvent devant la scène monumentale. Un space central la creuse jusqu'au mur qui ferme le théâtre du Rond-Point. De part et d'autre de cet endroit-là, il y a les deux battants d'une porte très haute, vert sombre, qui rappelle celle des cathédrales de la vallé du Pô. Derrière cette porte il y a deux immenses colonnes de la hauteur du théâtre, d'un jaune clair et marbré. Derrière les colonnes cadrées par les battants de cette porte, après une zone de lumière presque noire, il y a la mer. Elle est illuminée par une lumière variable, soit "froid ", soit "brûlante ", soit sombre, elle est encadrée comme la Loi.*
> *Ainsi le décor de Savannah Bay est-il séparé de Savannah Bay, inhabitable par les femmes de Savannah Bay, laissé à lui-même.* (DURAS, 2014: 1218)[257]

[257] *A cena é quase vazia. Há seis cadeiras e dois bancos cobertos de capas claras, e uma mesa. O solo é nu. O todo deve ocupar um décimo do espaço da cena. É ali que vai ser representado Savannah Bay. Atrás deste espaço da representação, separado dele, se encontra o cenário que Roberto Plate fez para Savannah Bay. É uma grande cena de teatro, feita para ser erigida em uma paisagem vasta e deserta. Duas cortinas de veludo vermelho em madeira pintada se erguem diante da cena monumental. Um espaço central atravessa o palco até a parede que fecha o teatro du Rond-Point. De uma parte e da outra há uma porta com duas folhas muito alta, verde escuro, que lembra aquela das catedrais do Vale do Pó. Atr´s dessa porta há duas colunas imensas da altura do teatrode um amarelo claro marborizado. Atrás as colunas enquadradaso pelas folhas da porta, depois em uma zona de luz quase preta há o mar. Ele é iluminado por uma luz variável, seja « fria », seja « escaldante », seja escura, ele é enquadrado como a*

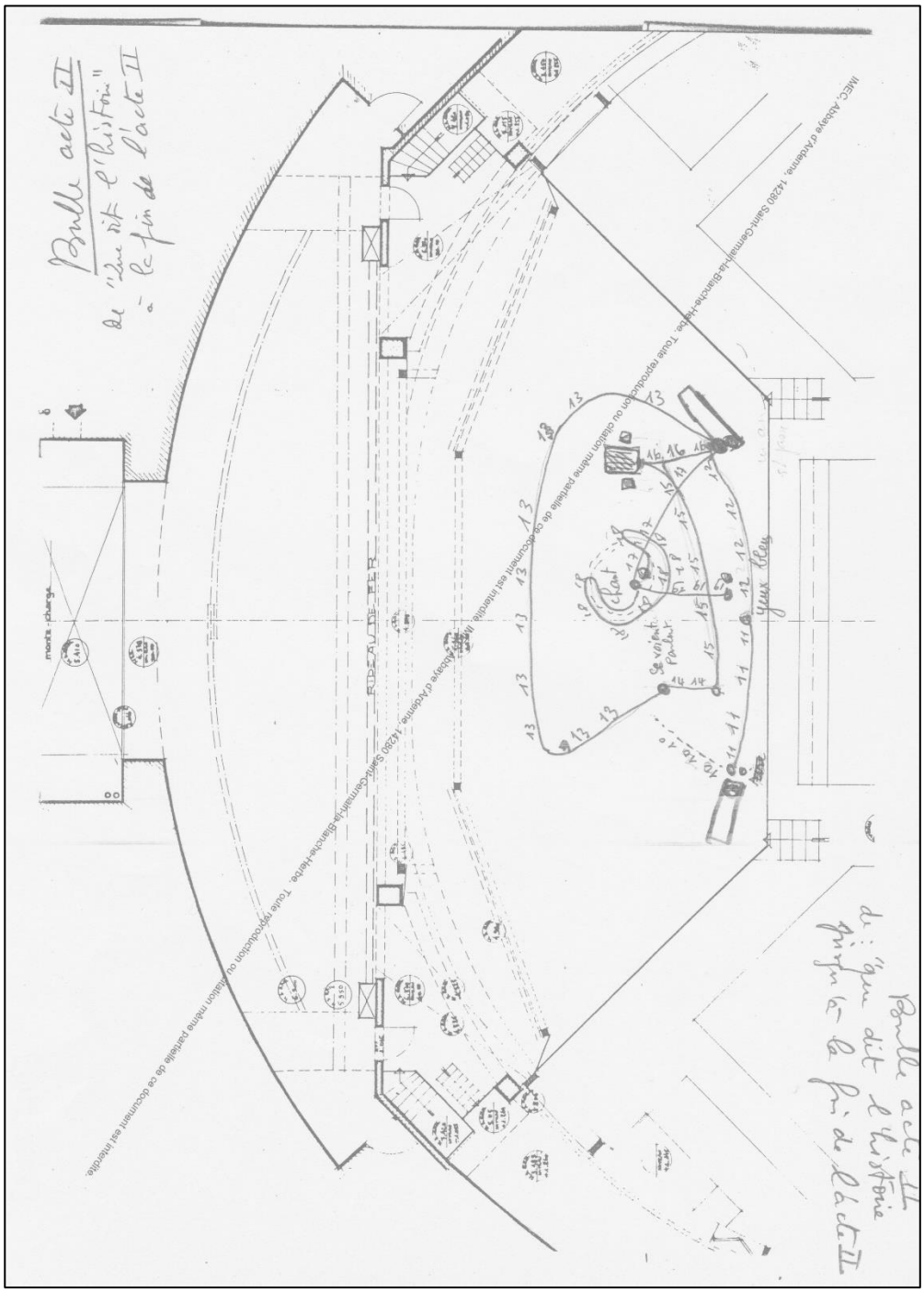
Fonte : Instituto Nacional de Audiovisual da França. Filme Savannah Bay c'est toi de Michelle Porte, 1984.

Como um dos aspectos mais relevantes que diferenciam esses dois inícios vemos a própria concepção de um cenário separado, mas predominante em relação ao espaço da representação, que deverá ocupar apenas um décimo do palco. Na versão de 1982, "Madeleine" é dada ao público, durante dois minutos, em que a música de Piaf concerne a todas as memórias. Em 1983, é o cenário que é dado ao público, vazio, deserto, monumental, enquanto a música toca e apenas depois entram quase na sequência as atrizes que começam o diálogo. Assim, na primeira versão será Madeleine que dará a ver o todo das memórias que giram em torno dela, e em 1983 será o cenário que dará a ver, campo de imanência da memória, não mais pertencente ao um do qual se irradia, mas desde sempre, no interior do cilindro no qual elas se virtualizarão.

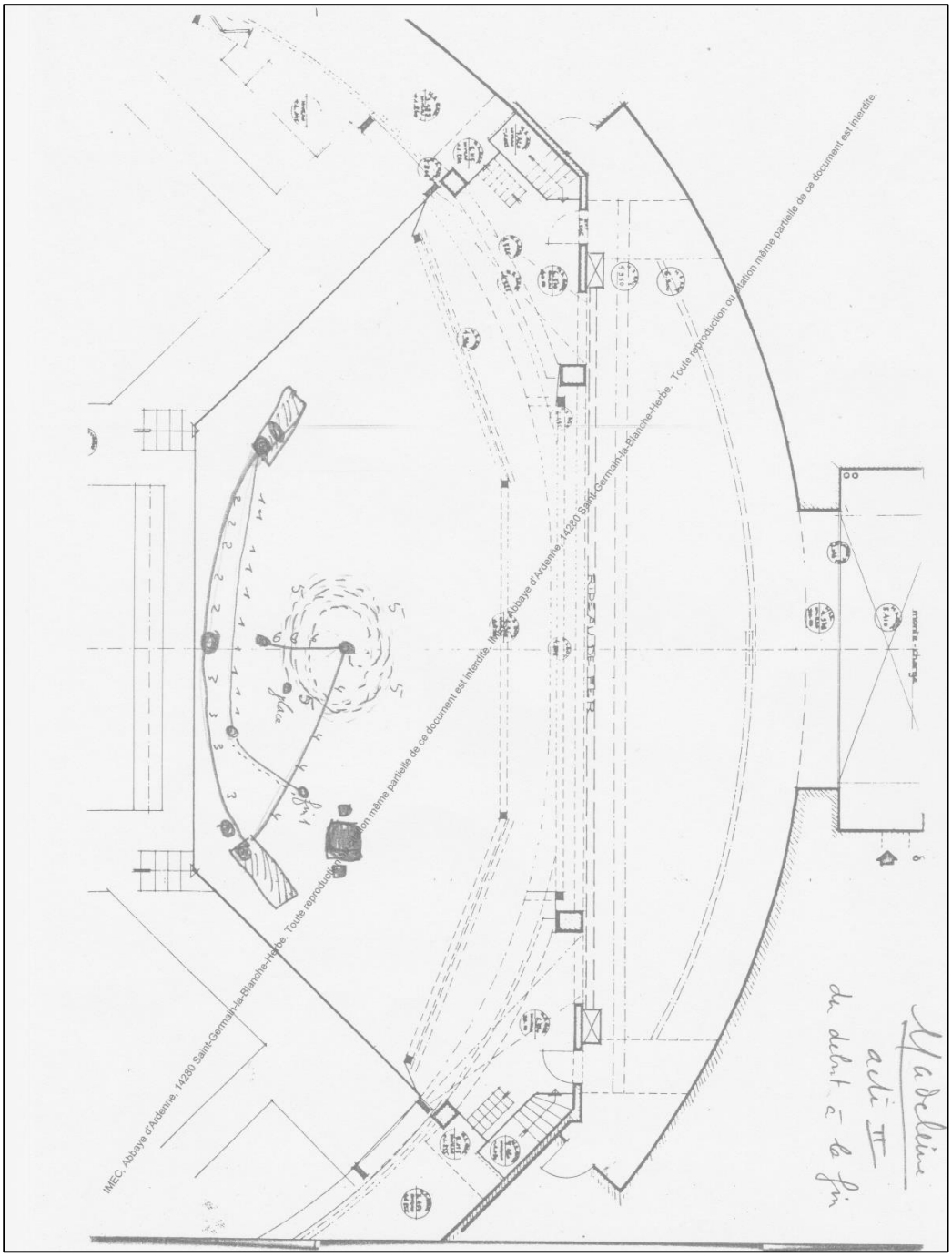
---

lei. Assim, o cenário de Savannah Bay é separado de Savannah Bay, inabitável pelas mulheres de Savannah Bay, entregue a ele mesmo. (DURAS, 2014: 1218, tradução nossa)

O cenário que indica a vastidão em altura em *Savannah Bay* tem como início o palco, o chão do palco onde as atrizes caminham. Nesse sentido, Duras estabelece uma marcação muito precisa, como pode ser visto no filme *Savannah Bay C'est toi*. Nesta deambulação que pode ser observada na imagens abaixo :



Fonte : Arquivos do Instituto de Mémória de Escritores Contemporâneos – 76 DRS 29.8



Fonte : Arquivos do Instituto de Memória de Escritores Contemporâneos – 76 DRS 29.8

Nestas imagens vemos a movimentação espiralada das atrizes, o que lança luz sobre a afirmação durasiana de que é preciso apenas que seja visto o começo da espiral, ou seja, o cenário de Plate e a movimentação das atrizes. Neste caso o tempo precipitará o movimento das atrizes, movimento em círculos. Nesta imagem, a atriz centro, na versão de 1982, vira borda no cilindro onde as camadas não cessarão de se precipitar e de recomeçar.

> *Silence. La* Jeune Femme *entraîne* Madeleine *dans une longue déambulation. D'abord vers le fond du décor, la porte de la mer, sorte d'autel ouvert sur la mer, sur de la lumière qui s'assombrit ou, au contraire, devient d'une incandescence froide, selon la violence ou la douceur de l'évocation, par les deux femmes, de la jeune fille morte dans la mer chaude de Savannah Bay. Ensuite, cette déambulation se fait vers les parages lointains de la scène à proprement parler, vers les rideaux de théâtre et les colonnes qui encadrent la porte.*
> *Ce trajet dure de quatre à cinq minutes. Elles ne parlent pas. Après avoir regardé la mer au loin, elles regardent les lieux et puis elles s'arrêtent et regardent la salle, les gens de la salle. Musique piano de la chanson de Piaf pendant toute la déambulation.* (DURAS, 2014: 1231)[258]

Essa rubrica pertence à edição de 1983. As deambulações propostas por Duras podem ser observadas em desenhos, rascunhos que mostram exatamente o trajeto espiralado das atrizes pelo cenário. O tempo dos trajetos é bastante preciso, de quatro a cinco minutos, um tempo longo em cena, e todo o trajeto deve ser realizado em silêncio, com a música de Piaf ao piano. A deambulação silenciosa é feita no cenário deserto de Plate, no qual apenas o movimento das atrizes coloca as espirais em movimento. A proximedade da porta que se abre para o mar indica a participação do aspecto marítimo, lugar de dissolução, onde o peso e a densidade da água ralentam os movimentos, as atrizes param diante da luz que alude ao espaço marítimo e essa luz as atravessa, contamina com o movimento pesado e denso que não é mais movimento, mas tempo puro, livre do movimento, tempo cristalino entrando e inundando a cena.

---

[258]"*Silêncio. A jovem mulher leva* Madeleine *em uma longa deambulação. Primeiro em direção ao fundo do cenári, a porta do mar, sorte de altar aberto sobre o mar, sobre a luz que escurece, ou ao contrário, se transforma em uma incandescência fria, segundo a violência ou a doçura da evocação, pelas duas mulhere, a jovem mulher morta no mar quente de Savannah Bay. Em seguida, esta deambulação se faz em direção as paragens longínquas da cena propriamente falando, em direção às cortinas de teatro e às colunas que enquadram a porta.*
Esse trajeto dura de quatro à cinco minutos. Elas não falam. Após ter observado o mar ao longe, elas olham o lugare depois elas param e olham a sala, as pessoas da sala. Música piano da canção de Piaf durante toda a deambulação." (DURAS, 2014: 1231, tradução nossa)

La maladie de la mort poderia ser encenada no mesmo espaço. Contudo, para esta obra Duras coloca em cena apenas um lençol branco no centro do cenário completamente nu. Como imaginar o cilindro, as espirais e o cone sem a altura do cenário monumental de Plate; Mais uma vez a afirmação durasiana de que é preciso que se veja apenas o começo da espiral parece auxiliar uma respota. Assim, nos reportamos a solicitação durasiana das longas caminhadas ao redor do corpo dela :

> Je voudrais que les trajets de l'homme autour du corps de la Jeune Femme soient longs, qu'on perde l'homme de vue, qu'il se perde dans le théâtre comme dans le temps pour revenir ensuite vers la lumière, vers nous. (DURAS, 2014 :1271)[259].

As espirais ficam mais evidentes se levarmos em conta a anotação seguinte na qual Duras solicita que o palco seja baixo, no solo, para que a jovem seja completamente vista. Aqui é possível imaginar a cena em um teatro onde a cena poderia ser vista do alto dos balcões, a altura assim, seria alcançada no sentido contrário de *Savannah Bay* com colunas altas até o teto, mas com o palco baixo na altura do solo :

> La scéne devrait être basse, presque au sol, afin que la Jeune Femme soit vue dans l'entier de sa personne. Des grands espaces de silence devraient être observés entre las nuits payées pendant lesquels il n'arriverait rien que le passage du temps. (Ibid)[260].

Tendo em mente a imagem do cone, em *La maladie de la mort* o que ocupa o ponto "S" são os lençóis brancos, lugar da jovem das noites pagas. Com a cena vista de cima ou no nível do solo poderíamos imaginar as espirais ocasionadas pela deambulação do homem em volta dela e os lençóis como um ralo por onde a cena escorre impossibilitando que qualquer coisa se erga no entorno da cena de tal modo que o que resta em volta deles é o quarto destruído : "Qu'ils auront un souvenir fixe du vide de la chambre, du théatre de la lumière jaune, des draps blancs, des murs." (DURAS, 2014 :249)[261], ou ainda em outra passagem, "Autour d'eaux, la chambre détruite. " (DURAS, 2014 :283)[262]. Habitar o vazio inabitável faz dela o próprio vazio, que vai

[259] Op cit 79

[260] "A cena deverá ser baixa, quase no chão, afim de que a jovem mulher seja totalmente vista. Os grandes espaços de silêncio deverão ser observados entre as noites pagas durante as quais nada acontecerá senão a passagem do tempo. "(Ibid, tradução nossa)

[261]"Que eles tenham uma lembrança fixa do vazio do quarto, do teatro, da luz amarela, dos lençóis brancos, das paredes. " (DURAS, 2014 :249, tradução nossa)

[262] "Em volta deles, o quarto destruído. " (DURAS, 2014 :283, tradução nossa).

contaminando e esvaziando todo o resto, como na seguinte passagem de *La maladie de la mort* :

> Autours du corps, la chambre. Ce serait votre chambre personnelle. Elle est habitée par elle, une femme. Vous ne reconnaissez plus la chambre. Elle est vidée de vie, elle est sans vous, elle est sans votre pareil. Seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit. (DURAS, 2014 :1263)[263]

O vazio é a diferença, a fronteira intransponível que aumenta. Nesse sentido, ela é a diferença que ele tenta em vão amar : « Vous avez moins peur de ne pas savoir où poser votre corps ni vers quel vide aimer. » (Ibid)[264]. Em *La commuauté des amants,* Blanchot evidencia esse vazio, que é o vazio do semelhante, do mesmo, como a diferença. Nesse sentido, a tentativa que é *La maladie de la mort* do encontro representa na verdade a impossibilidade, a fronteira intransponível, na qual as duas presenças se anulam havendo apenas o vazio, a ausência de ambos que sobe, que torna ainda mais evidente a diferença.

> Contentons-nous de ce savoir qui ne « saurait » en être un. Qu'annonce-t-il ? Qu'il faut que, dans l'homogénéité – l'affirmation du Même – qu'exige la compréhension, surgisse l'hétérogène, l'Autre absolu avec qui tout rapport signifie : pas de rapport, l'impossibilité que vouloir et peut-être même le désir franchissent l'infranchissable, dans la rencontre clandestine, soudaine (hors du temps), qui s'annule avec le sentiment ravageur, jamais assuré d'être éprouvé en celui que ce mouvement destine à l'autre en le privant peut-être de « soi ». (BLANCHOT, 2012 :69)[265]

O vazio nunca deixará de existir mesmo na ponta "S" do cone. Assim, a indiscernibilidade entre ela e os lençóis, como sendo "ela " : a poça branca dos lençóis brancos, não faz dela uma presença sobre os lençóis, mas sublinha a ausência, o vazio que nunca deixará de existir. Ela, então, em sua potência feminina é desde sempre

---

[263] Em volta do corpo, o quarto. Será seu quarto pessoal. Ele é habitado por ela, uma mulher. Você não reconhece mais o quarto. Ele está vazio de vida, ele está sem você, ele está sem o seu semelhante. Somente o ocupa esse fluxo flexível e longo da forma estrangeira sobre a cama. (DURAS, 2014 :1263, tradução nossa)

[264] "Você tem menos medo de não saber onde colocar o seu corpo, nem sobre qual vazio amar." (Ibid, tradução nossa)

[265] Contentemo-nos com este saber que nunca será um. O que se anuncia ? Que é necessário, que dentro da homogeneidade – a afirmação do mesmo – que exige a compreensão, sugisse o heterogêneo, o outro absoluto com o qual toda relação significa : nenhuma relação, impossibilidade que e talvez mesmo o desejo de transpor o intransponível, no encontro clandestino, repentino (fora do tempo), que se anula com o sentimento devastador, jamais asegurado de ser experimentado naquele para o qual seu movimento se destina ao outro em o privando talvez de « si ». (BLANCHOT, 2012 :69, tradução nossa)

borda, superfície oca, escuridão que resiste mais que o vazio, como afirma Blanchot: " (…) la nuit noire que découvre le vide vertigineux "des jambes écartées" (…)" (BLANCHOT, 2012 :70)[266]. O paralelo entre ela e o vazio poderia ser visto no seguinte fragmento durasiano :

> (…) Vous dites que vous voulez essayer, pleurer là, à cet endroit là du monde. (…)Je voudrais pénétrer là aussi. Et aussi violemment que j'ai d'habitude. On dit que ça résiste plus encore, que c'est un velours que résiste plus encore que le vide. (…) (DURAS, 2014 :1256)[267]

Mas o vazio em *La maladie de la mort* domina o espaço, e qualquer tentativa de preenchê-lo aumenta ainda mais, sublinha a sua potência. Assim, quando o homem chora, na borda, ele preenche ainda mais o vazio, assim como ela, a poça branca dos lençóis, sendo os lençóis como afirmou Duras, uma imagem do mar, fazendo subir a ausência, o vazio central que tende a não só preencher, mas a entupir o espaço até o ponto em que o tempo não encontre mais por onde passar.

> Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, le temps ne trouve pas pour où passer. Le temps ne passe plus. Vous vous dites qu'elle devrait mourir. Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait, ce serait plus facile, vous voulez dire sans doute : pour vous, mais vous ne terminez pas votre phrase. (DURAS, 2014 :1262)[268]

O tempo que sobe com o vazio não será liberado pelo topo do cilindro, em altura como em Savannah Bay. O tempo em *La maladie de la mort* não evapora, ele escorre pelas bordas, como o choro dele, para dentro dela, que também é borda, e não é só o tempo que escorre, mas com ele as intensidades. Os corpos são bordas intensivas por onde o tempo escorre e carrega tudo com ele, para a morte, ou para a doença da morte

[266] " (…)A noite preta que descobre o vazio vertiginoso das "pernas abertas" (…)" (BLANCHOT, 2012 :70, tradução nossa).

[267] Você diz que você quer tentar, chorar ali, nesse lugar do mundo (...) Eu desejo penetrar ali também. E tão violentamente quanto eu tenho hábito. Nós diríamos que isso resiste mais ainda, que é um veludo que resiste ainda mais que o vazio (...)(DURAS, 2014 :1256, tradução nossa)

[268] Sempre é quase aurora. São horas tão vastas quanto os espaços do céu. É demais, o tempo não encontra mais por onde passar. O tempo não passa mais. Você diz que ela deve morrer. Você se diz que se agora a essa hora da noite ela morresse, seria mais fácil, você gostaria de dizer sem dúvida : por você, mas você não termina a sua frase. (DURAS, 2014 :1262, tradução nossa)

que coloca todo o texto em uma imagem de vertigem, de queda no vazio/diferença, como no primeiro cartaz do filme filme "Vertigo" 1957 de Hichcock, de 1957, ao qual deliberadamente fazemos alusão sem que haja nenhuma anotação de Duras nessa direção.

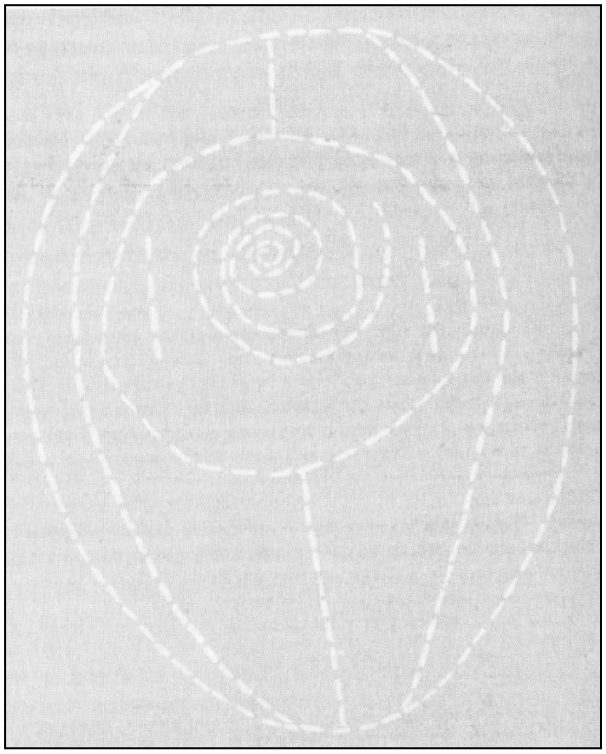
Ela como a borda é o mundo inteiro. Limite que faz com que tudo mingue quando ela desaparece. O limite como a redundâncias das camadas recria o mundo a cada despertar dela nas auroras ciclicas que se confundem com o crepúsculo : "Il lui dit qu'il s'est trompé, que ce n'est pas le jour qui s'e lève, que c'est le crepuscule (…)" (DURAS, 2014 :286)[269]. Instante de indiscernibilidade que antecede à criação. Blanchot relaciona o texto irredutível durasiano ao caos que antecede à criação, na seguinte passagem:

> (…) ne saurait se contenter d'une société à deux où régnerait la réciprocité du « je-tu », mais évoque plutôt le tohu-bohu initial d'avant la création, la nuit sans terme, le dehors, l'ébranlement fondamental ? (Chez les grecs, selon Phèdre, l'amour est presque aussi ancien que le Chaos.) (BLANCHOT, 2012 :68)[270]

Remetendo à ideia de criação, podemos expandir a análise das espirais através da gravura que abre o texto de Deleuze e Guattari sobre o "CsO do ovo dogon ", mito da criação do povo africano. Na imagem, vemos as espirais e as paredes como em uma visão aérea do cilindro proposto no espaço cênico de Plate e Duras.

[269] : "Ele diz a ela que ele se enganou, que não é o dia que se levanta, que é crepúsculo(…)" (DURAS, 2014 :286, tradução nossa)

[270]" (...) Não saberá se contentar de uma sociedade à dois onde reinará a reciprocidade do « eu-tu », mas evoca muito mais o tohu-bohu inicial anterior à criação, a noite sem termo, o fora, o abalo fundamental ? (Nos Gregos, segundo Fédra, o amor é quase tão antigo quanto o caos.)" (BLANCHOT, 2012 :68, tradução nossa)



Fonte : Delueze ; Guattarri. Milles Plateaux Capitalisme et Schizophrénie 2.

Assim, as espirais se relacionam com as linhas intensivas que desmancharão a história que ao escorrer vira devir. Dentro do ovo, o redemoinho central remete a imagem germe, do recomeço do mundo inteiro a cada palavra. Em um texto intitulado *Recherches de dispositifs dramaturgiques* Duras, mostra essa necessidade de recomeço aos atores " (…) exempts de toute mémoire de ces textes, soit de l'avoir lu ou joué, ils devraient se tenir dans la conviction de n'en connaître rien. Et cela, chaque soir." (DURAS, 2014 :1282)[271].

Estando ela no fundo da espiral, a perspectiva de cima para baixo faz de *La maladie de la mort* um ralo pelo qual o tempo se esvairá. Nessa perspectiva, ambos são atravessados pelo tempo e se diluem no tempo na medida em que também são levados por ele. Mais uma vez o que vemos no cilindro são as personagem mergulhadas e diluídas no tempo, na diferença, no vazio, mistura de intensidades. Não há personagens, mas intensidades, que se movem no limite, nas bordas. Maneiras de ver, desejar e amar ainda não pensadas.

[271] " (…) isentos de todo a memória dos seus textos, seja de ter lido ou jogado, eles devem se msnter dentro da convicção de nada conhecer. E isso, a cada noite." (DURAS, 2014 :1282, tradução nossa).

Por isso Duras não os pensa como pessoas, personagens, mas como limite ou borda. A guerra declarada aos órgãos por Artaud que Deleuze e Guattari retomam para falar sobre como chegar a um corpo sem órgãos se faz presente em *La maladie de la mort*, o CsO na seguinte passagem de Deleuze e Guattari :

> Corps vidés au lieu de pleins. Qu'est-ce qui s'est passé ? Avez-vous mis assez de prudence ? Non pas la sagesse, mais la prudence comme dose, comme règle imanente à la l'expérimentation : injections de prudence. Beaucoup sont vaincus dans cette bataille. Est-ce si triste et dangereux de ne plus supporter les yeux pour voir, les poumons pour respirer, la bouche pour avaler, la langue pour parler, le cerveau pour penser, l'anus et le larynx, la tête et les jambes? Pourquoi marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, Chose simple, Entité, corps plein, voyage immobile, Anorexie, Vision cutanée, Yoga, Krishna, Love, Experimentation. Là où la psychanalyse dit : Arretez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : Allons encore plus loin, nous n'avons encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interpretation par l'experimentation. Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c'est question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c'est là que tout se joue. (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :187)[272]

Na mesma direção vemos a descrição do corpo dela a partir da « visage ». Neste trecho, cada parte do corpo testemunha o seu todo e onde é na surpefície da pele que Duras espelha as funções em uma relação muito semelhante à citada de Deleuze e Guattari sobre o CsO :

> Vous regardez encore. Le visage est laissé au sommeil, il est muet, il dort comme les mains. Mais toujours l'esprit affleure à la surface du corps, il parcourt tout entier, et de telle sorte que chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme le sexe, les jambes comme les

[272] Corpos vazios no lugar de cheios. O que se passou ? Teria você prudência o suficiente ? Não sabedoria, mas a prudência, como dose, como regra imanente à experimentação : injeções de prudência. Muitos são vencedores nesta batalha. É tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o anus e a laringe, a cabeça e as pernas ? Por que caminhar sobre a cabeça, cantar com os seios da face, ver com a pele, respirar com o ventre. Coisa simples, entidade, corpo pleno, viagem imóvel, anorexia, visão cutânea. Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Aqui onde a psicanálise dizs : pare, encontre o seu eu, é necessário dizer : Vá ainda mais longe, nós ainda não encontramos o CsO, ainda não desfizemos o suficiente o nosso eu. Substitua a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre o seu corpo sem órgão, saiba fazê-lo, é questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. E é lá que tudo é possível. (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :187, tradução nossa)

> bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme les temps. (DURAS, 2014 :1261)[273]

Em um rascunho de Duras, o mesmo trecho esvazia o corpo da jovem deixando em seu interior apenas os devires, sendo que todo o resto é remetido à superfície lisa da pele:

> (…) et de telle sorte que chacune des parties du corps la dirait a elle seule dans sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration comme le vent, le cœur comme le tempes, les tempes comme le temps. (DURAS, 76 DRS 22.1:4)[274]

No texto durasiano no qual estabelecemos a relação com a perspectiva do CsO, vemos a superfície do corpo remetida aos traços da face, que testemunha cada parte no todo atribuindo à cada superfície uma face testemunho da história que atravessa o corpo – visage. A face cristaliza as camadas do tempo, as redundâncias sobre o buraco, ralo que em vez de negro é branco, com a presença ausência sombria marítima como uma ilusão de ótica em preto e branco, o buraco vira ponta que vira buraco novamente e indefinidamente. Assim, o corpo vai subindo virando superfície e buraco, no jogo forma sombria/lençóis brancos, no tempo : "la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme les temps." (DURAS, 2014 :1261).[275]

Ele também é borda, e é borda dele mesmo suas lágrimas estão na borda dele. A diferença dela que está mergulhada no sono imemorial, "Vous ne savez pas ce que contient le sommeil de celle-là qui est dans le lit. " (DURAS, 2014: 1258)[276], pertencendo sua voz, como teria observado Blanchot, ao tom oracular, ele permanece exterior, não conseguindo sequer chorar seu choro que é por ele mesmo, mas tão exterior que pertenceria a outro, como sua voz. Ele pertence desde sempre ao outro, ao

[273] "Você olha ainda. O rosto é entregue ao sono, ele é mudo, ele dorme como as mãos. Mas sempre o espírito aflora à superfície do corpo, e o percorre todo inteiro, de tal sorte que cada uma das partes desse corpo testemunham a sua totalidade, a mão como os olhos, o bombeamento do ventre como o rosto, os seios como o sexo, as pernas como os braços, a respiração, o coração, as têmporas, as têmporas como o tempo." (DURAS, 2014 :1261, tradução nossa)

[274] "(...) e de tal sorte que cada uma das partes do corpo a dirá a ela somente na sua totatlidade, a mão como os olhos, o bombeamento do ventre como o rosto, os seios como sexo, as pernas como os braços, a respiração como o vento, o coração como as têmporas, as têmporas como o tempo." (DURAS, 76 DRS 22.1:4, tradução nossa)

[275] *Op cit.*

[276] "Você não sabe o contém o sono daquela que está na cama. " (DURAS, 2014 :1258)

exterior, à varanda "(…)Quelque fois vous sortez sur la terrasse dans le froid naissant." (DURAS, 2014 :1256)[277], ao olhar que observa, mas não vê, o que poderia remetê-lo também ao corpo sem órgãos.

> Il y a en vous des sanglots dont vous ne savez pas le pourquoi. Ils sont retenus au bord de vous comme extérieur à vous, ils ne peuvent pas vous rejoindre afin d'être pleurés par vous. Face à la mer noir, contre le mur de la chambre où elle dort, vous pleurez sur vous-même comme un inconnu le ferait. (DURAS, 2014 :1261)[278]

La maladie de la mort poderia ser vista circulando como dentro do sistema " parede branca-buraco negro" concebido por Deleuze e Guattari dentro do estudo sobre a visage ou visagéité. Lembrando que a descrição durasiana do corpo dela faz tudo subir, o corpo dela fica vazio, o que remete ao CsO, mas também se cristaliza como face – visage. O sistema muro branco – buraco negro pode ser visto em analogia com os lençóis brancos sob a luz teatral, sendo o entorno penunbra, borda que se precipitará na vertigem dos lençóis. Mas na borda os olhos sobre ela insistem e por vezes se multiplicam, se proliferam como na seguinte anotação durasiana sobre uma possível encenação :

> Autour des héros il y aurait entre trois et cinq acteurs. (…)
> La lecture du texte passera d'un lecteur à l'autre, de deux acteurs à deux autres acteurs. Ce serait lent. Et très clair à la fois. L'écoute de la lecture de chacun par tous serait toujours également très attentive. Aucune émotion particulière « privée » ne sera marque par les acteurs (…) Aucune théâtralité ne devrait accompagner son énoncé. (…) (DURAS, 2014 :1282) [279]

Ela devém *visagéité* - rosto com efeito de borda jogando a peça em profundidade. Subjetivação e significância se perfazem no sistema buraco negro-parede branca. "(…) Mais la signifiance ne va pas sans un mur blanc sur lequel elle inscrit ses

[277] "(…)Algumas vezes você sai no terraço no frio nascente." (DURAS, 2014 :1256, tradução nossa)
[278] Há em você soluços que você não sabe o porquê. Eles estão retidos à beira de você, como exteriores a você, eles não podem o encontrar afim de serem chorados por você. Face ao mar negro, contra a parede do quarto onde ela dorme, você chora sobre você mesmo como um desconhecido o faria. (DURAS, 2014 :1261, tradução nossa)
[279] Em torno dos heróis há entre três e cinco atores (...) A leitura do texto passará de um ator ao outro, de dois atores a dois outros atores. Isso será lento. E muito claro ao mesmo tempo. A escuta da leitura de cada um por todos será sempre igualmente muito atenta. Nenhuma emoção particular « privada » não será marcada pelos atores (...) Nenhuma teatralidade não deverá acompanhar o seu enunciado (...)(DURAS, 2014 :1282, tradução nossa)

signes et ses redondances. La subjetivation ne va pas sans un trou noir où elle loge sa conscience, sa passion, ses redondances. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :205)[280]. O lençól branco no centro do buraco negro parece fazer coincidir o buraco da subjetivação com o muro da significação : “C’est pourtant curieux, un visage : système mur blanc-trou noir. Large visage aux joues blanches, visage de craie percé des yeux comme trou noir. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :205)[281].

As paredes se enrolarão uma sobre as outras como nas espirais durasianas “Tantôt des visages apparaîtraient sur le mur, avec leurs trous ; tantôt ils apparaîtraient dans le trou, avec leur mur linéarisé, enroulé. Conte de terreur, mais le visage est un conte de terreur. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :206)[282]. Assim é possível conceber « ela » como a “La machine abstraite surgit quand on ne l’attend pas, au détour d’un endormissement, d’un état crepusculaire, d’une hallucination (…) ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :206)[283].

As espirais em *La maladie de la mort* se estabelecem como um jogo de subjetivação/significação : “ Il n’y a rien à expliquer, rien à enterpréter. Pure machine abstraite d’état crépusculaire. Mur blanc-trou noir ? Mais d’après les combinaisons, ce peut être aussi bien le mur qui est noir, le trou qui est blanc. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :206)[284]. Os lençóis brancos abertos às significações possíveis, sobre o olho negro, buraco por onde a subjetivação vai, como um terceiro olho, fronteira intransponível, a diferença, tempo em estado de devir.

[280] “(…) Mas o significado não vai sem uma parede branca sobre a qual ela inscreva seus signos e redundâncias. A subjetivação não vai sem um buraco preto onde ela aloja a sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :205, tradução nossa)

[281] “É portanto curioso um rosto: sistema parede branca-buraco negro. Rosto largo, para jogos brancos, rosto C’est pourtant curieux, un visage : système mur blanc-trou noir. Large visage aux joues blanches, rosto de giz crivado de olhos como buraco negro. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :205, tradução nossa)

[282] “Tanto os rostos aparecem sobre a parede, com seus buracos, quanto eles aparecem nos buracos, com sua parede linearizada, enrolada. Conto de terror, mas o rosto é um conto de terror. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :206, tradução nossa)

[283] “A máquina abstrata surge quando nós não a esperamos, no retorno de um adrmecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação (…) ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :206, tradução nossa)

[284] “Não há nada a explicar, nada a interpretar. Pura máquina abstrata de estado crepuscular. Parede branca-buraco-preto ? Mas após as combinações, pode ser também a parede que é preta e o buraco que é branco. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 :206, tradução nossa)

Na vertigem das espirais o texto se lança ao suicídio e se desobrará como comenta Blanchot : " (…) en ouvrant des espaces de libertés inconnus, nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours menacés, toujours espérés, entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désoeuvrement." (BLANCHOT, 2012 :93)[285]. De acordo com Blanchot, La maladie de la mort abre espaço para o desconhecido, esperado e ao mesmo tempo ameaçado. Um modo novo de propor as relações o que também propõe Blanchot na comunidade dos amantes que seria possível neste lugar entre, lugar crepuscular de quase aurora, como no ovo Dogon em status nascendi. Duras, parte da própria dificuldade. Seu relacionamento com Yan, mas para pensar e repensa rem termos amorosos a impossibilidade:

> Quand j'ai écrit La Maladie de la mort, je ne savais pas écrire sur Yann. C'est ce que je sais. Ici les lecteurs vont dire : Qu'est-ce qu'il lui prend ? Rien ne s'est passé, puisque rien n'arrive, alors que ce qui est arrivé est dans ce qui s'est passé. Et quand plus rien n'arrive, c'est que l'histoire est vraiment hors de portée de l'ecriture et de la lecture. (DURAS, 2014 :303)[286]

Reunidos na folha branca/lençóis brancos, os amantes estarão para sempre separados quando o livro acabar : " Elle dit qu'ils sont de même que s'ils étaient retenus ensemble dans un livre et qu'avec la fin du livre ils seront rendus à la dilution de la ville, de nouveau séparés. " (DURAS, 2014 :254)[287]. Mas no livro nada acontece e é neste sentido que entendemos a relação em status nascendi ou em potência. A relação em questão, nos termos de Deleuze e Guattari não faz Édipo, assim como a relação entre Duras e Yan :

> Il s'agit d'un amour qui n'est pas nommé dans les romans et qui n'est pas nommé nom plus par ceux qui le vivent. D'un sentiment qui en quelque sorte

[285] " (…) abrindo os espaços de liberdades desconhecidas, ficamos responsáveis por novas relações, sempre ameaçadas, sempre esperadas, entre isto que nós cahmamos obra e aquilo que nós chamamos desobra." (BLANCHOT, 2012 :93, tradução nossa)

[286]"Quando eu escrevi La Maladie de la mort , eu não sabia escrever sobre Yan. É isso que eu sei. Aqui os leitores vão dizer : O que ela pretende ? Nada se passou, pois que nada acontece, logo aquilo que aconteceu está dentro disto que se passou. E quando nada acontece, é qe a história é verdadmente fora de alcance da escrita e da leitura." (DURAS, 2014 :303, tradução nossa)

[287] " Ela diz que eles são o mesmo, que se eles ficassem juntos retidos em um livro e que com o fim do livro eles seriam rendidos a diluição da vila, de novo separados.. " (DURAS, 2014 :254, tradução nossa)

> n'aurait pas encore son vocabulaire, ses mœurs, ses rites. Il s'agit d'un amour perdu. Perdu comme perdition. (DURAS, 2014 :291)[288]

O texto, segundo Blanchot não pode ser considerado narrativo, mas declarativo e imperativo que se pressupõe atravez da voz imperiosa de um " Vous ". Então, ele obedecerá o vous que lhe é alheio e onipresente. Ele próprio jamais será representado em cena como solicita a nota sobre uma possível encenação. A voz dele é assim retirada dele, enfraquecendo qualquer poder representativo. Ela, contudo, deve ser bela e pessoal, mas sua voz é fraca, seus olhos estão quase sempre fechados, pertencendo ela desde sempre ao sono, ou a uma fadiga imemorial : " Les yeux sont fermés toujours. On dirait qu'elle se repose d'une fatigue immémoriale. " (DURAS, 2014 :1260)[289].

Assim, eles são fragmentados onipresentes. Duras prolifera as vozes, os olhos da face-corpo vazio. Torna ele escravo de uma voz imperativa e a entrega ao sono. A história escorrerá pela espiral, mas não ele, ele nunca recomeçará segundo a voz adormecida dela : "Elle dit : Le jour est venu, tout va commencer, sauf vous. Vous, vous ne commencez jamais. " (DURAS, 2014 :1260)[290]. Ele resta, como a morte quando tudo escorre o que resta na superfície : a espuma branca, resto de mar, morte, doença, resto de vida, presença em estado de ausência " C'est curieux un mort." (DURAS, 2014 :1263)[291].

As espirais em camadas estanques não param de se virtualizar. Além do jogo buraco negro-parede-branca e vice-versa que conferem às espirais o movimento hipnótico que confundem o olhar. Há em *La maladie de la mort* a sugestão durasiana para um tipo de movimentação específica dos atores que lembra o movimento marítimo, movimento interior ao circuito cristalino que parte das imagens tempo diretas que chegam através das linhas de intensidade e de dissolução na memória imanente.

> Autour des héros il y aurait entre trois et cinq acteurs. Ils formaraient un ensemble mouvant, fluide, chacun étant en apparence libre de ses propres

[288] "Trata-se de um amor que não é nomeado nos romances e que também não é nomeado por aqueles que o vivem. Um sentimento para o qual ainda não haveria seu vocabulário, seus costumes, seus ritos. Trata-se de um amor perdido. Perdido como perdição ". (DURAS, 2014 :291, tradução nossa)
[289] " Os olhos estão sempre fechados. Diríamos que ela se repousa de uma fadiga imemorial. " (DURAS, 2014 :1260, tradução nossa)
[290] : "Ela diz: O dia veio, tudo vai começar, salvo você,. Você não recomeça jamais. " (DURAS, 2014 :1260, tradução nossa)
[291] " É curioso um morto." (DURAS, 2014 :1263, tradução nossa)

> mouvements et cela sans se separer des autres. Ainsi ils se déplaceraient selon une mise en scène à la fois rigoureuse, claire, et libre. (DURAS, 2014 :1282)[292]

Os lençóis podem ser vistos como a ponta do cristal que terá a fissura – Ela, que fará com que o tempo escape por baixo, sendo que toda *La maladie de la mort*, com sua iredutibilidade, poderia ser vista como uma ponta, com cricuitos muito estreitos. A pedra branca também poderia ser vista como uma ponta, mas saliente, face translúcida do cristal, vazio central em meio aos circuitos espiralados que se expande em altura na indiscernibilidade entre o mar e o céu. Comparada por Duras com a folha branca sobre a qual as atrizes escreveriam a história de *Savannah Bay* a cada apresentação, a pedra branca é o vazio, ponto de indiscernibilidade do qual as memórias partem.

Cercada pelo oceano profundo com seu movimento pesado e sua temperatura quente, o entorno da pedra é um lugar de diluição. A pedra poderia ser vista desde as portas que dão para o mar? Ou seria a pedra já o palco prestes a partir rumo ao oceano, ponta mais estreita onde a memória se precipita? Duras vê ainda na pedra a imagem do túmulo de Anne Marie Streter. No cenário destinado à representação, bancos cobertos por um pano branco lembram essa imagem do túmulo que flutua na cena, como a morte proliferada, propagada, a parte opaca do cristal que contaminará o mar com uma insistência de infância, a figura que habitou India Song e suas vozes intemporais, para utilizar a expressão deleuziana, e colocará em estado de infância o tempo *Savannah Bay*.

A história de *Savannah Bay* na versão de 1982 começa com a pedra – há, por assim dizer, um grande prólogo de duas páginas. Nesses versos destacam-se elementos como: o mar e sua potência de liberação de tempos e velocidades, o verão e sua temperatura que participa do processo de dissolução, o desaparecimento e aparecimento dela no mar, que tanto poderia ser remetido a traços sutis da semelhante história com o irmão na Cochinchina que aparece também em *Agatha* quanto à perspectiva sobre sua natureza intensiva, a virtualidade da história que se dilui ou se virtualiza e se fragmenta mais e mais na degradação da memória de Madeleine que a coloca como uma história

[292]"Em torno dos heróis haverá entre três e cinco atores. Eles foramarão um todo movente, fluido, cada um estando em aparência livre de seus próprios movimentos e sem se separar dos outros. Assim eles se deslocarão segundo uma encenação ao mesmo tempo rigorosa e livre." (DURAS, 2014 :1282, tradução nossa)

contada em cena, uma insistência obsessiva, redundância pura sem um ponto de partida objetivo ou figurativo. Vamos ao que resolvemos denominar de monólogo da Pedra Branca na versão de 1982: o texto longo começa com a pedra e finaliza com a pedra que é o ponto de partida, insistência ou sobrevivência, mas da qual não se pode falar, lugar de paixão, desde sempre inefável do ponto de vista da autora que afirmou:

> Il n'y a pas d'autre possiblité, de montrer la passion, pour dire la passion que de la montrer, ceux qui essayent de la raconter ou de la dire, se cassent les dents, c'est impossible. Ce bouleverssement de l'être ne peut être que montré, qu'être approché, par la vue ; là, il me semble qu'elle commence à être dire sur la pierre blanche avec ce corps d'enfant, et les appels sur la mer, et voyez, quand le rapprochement va s'effectuer, ça, on peut toujours le faire, le raconter, mais quand le rapprochement a lieu, quand la passion est en œuvre, c'est fine parce que la passion entre dans la nuit, elle n'a plus le visage découvert, n'est-ce pas, à partir d'un moment, d'un moment, elle ne peut plus se lire, dans la conduite des gens, les gens se cachent comme pour aller mourir, si vous voulez . (DURAS, 2014: 1245)[293]

O inefável, que não pode ser dito, se mostra nesse longo prólogo através de imagens, descrições que não buscam a verdade, mas virtualidades. A pedra branca é uma certeza não porque é verdadeira, mas porque mostra o indizível. Anterior ao prólogo teatral, Duras coloca as atrizes em estado recitativo, ou seja, a jovem sentada nos pés de Madeleine de olhos fechados. Seus corpos estão apontados na mesma direção. Retornando ao início da análise, no qual mergulhamos o estado recitativo tal como é analisado por Rykner no cilindro durasiano, vemos nessa postura ambas mergulhadas na memória e no circuito mais estreito dessas memórias em devir encontramos a pedra branca, sobre a qual a história de *Savannah Bay* se escreverá. Nesse prólogo podemos visualizar o cilindro proposto por Duras e Plate, dentro dele as espirais que explicaremos a partir do texto, o qual, devido à extensão e complexidade, será dividido para ser melhor analisado, dando assim a imagem no texto durasiano das espirais do tempo e a sua ponta cristalina:

[293]" Não há outra possibilidade, de mostrar a paixão, para dizer a paixão do que mostrando, aqueles que tentam contá-la ou dizê-la, quebram os dentes, é impossível. Este arrebatamento do ser não pode ser mais do mostrado, que aproximado aos olhos ; aqui me parece que ele começa a ser dita sobre a pedra branca com seu corpo de criança, e os chamados sobre o mar, e veja, quando a aproximação vai se efetuar, isso, nós podemos sempre o fazer, o contar, mas quando a aproximação tem lugar, quando a paixão está em obra, é o fim porque a paixão entra na noite, ela não tem mais o rosto descoberto, a partir de um momento, de um momento, ela não pode mais ser lida, na conduta das pessoas, as pessoas se fecham como para ir morrer, se você desejar." . (DURAS, 2014: 1245, tradução nossa)

> Jeune Femme : C'était une grande pierre blanche ?...
> Madeleine: Oui, c'est ça, une grande pierre blanche...
> On ne peut pas en parler.
> Lenteur
> Jeune Femme : C'était l'été.
> Madeleine : C'était l'été au bord de la mer.
> Jeune Femme : Tu n'est plus sûre de rien.
> Madeleine : Je ne suis sûre que de presque rien. (temps.)
> La pierre blanche, j'en suis sûre.
> Silence. (DURAS, 2014 : 1180)[294]

O imperfeito do indicativo abre o texto. A ação inacabada coloca a imagem em suspenso, o tom interrogativo também sublinha a incompletude da frase. A resposta de Madeleine afirma a presença para logo em seguida ausentá-la novamente e joga a memória no inefável dizendo que disso não se poderia falar. A lentidão solicitada na sequência submerge as duas na memória. É verão, a jovem fala para em seguida Madeleine confirmar, mas a memória de Madeleine não tem certeza de quase nada a não ser a pedra branca: imagem branca lançada, o vazio.

> Madeleine (crie) : Laisse moi tranquile…
> Jeune Femme : Je t'en supplie.
> Madeleine (crie) : Non…
> Silence. Puis Madeleine parle de la légende, relayée par la Jeune Femme.
> Madeleine : Ils s'étaient connus là, à cet endroit-là, de cette grande forme plate, cette pierre blanche au millieu de la mer…
> Jeune Femme (redit les récits de Madeleine) : … à fleur d'eau, la pierre, la houle la recouvrait d'eau fraîche puis le soleil revenait et en quelques secondes la rendait infernale, de nouveau brûlante, c'était l'été. Elle était très très jeune, à peine sortie du collège. Elle nageait loin. On ne savait jamais. Jamais. On ne savait jamais si elle reviendrait. Il y avait des moments … on aurait pu croire que non … pendant quelque minutes … qu'elle ne reviendrait jamais. (Temps.) Ils s'étaient connus là. Il l'avait vu allongé, sourriante, regulièrement recouverte par les eaux de la houle… et puis il l'avait vue se jeter dans la mer et s'éloigner… (Temps.) Elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau. La mer s'est refermée. À perte de vue on n'a plus rien vue que la surface nue de la mer, elle était devenue introuvable, inventée. (Ibid : 1181)[295]

[294]" Jovem Mulher :Era uma grande pedra branca ?...
Madeleine : Sim, é isso, uma grande pedra branca.. Nós não podemos falar.
Lentidão
Jovem Mulher : Era verão.
Madeleine : Era verão na beira do mar.
Jovem Mulher : Você não tem certeza de nada.
Madeleine : Eu não estou certa de quase nada. (temps.)
da pedra branca, eu tenho certeza.
Silêncio. " (DURAS, 2014 : 1180, tradução nossa)

[295] "Madeleine (grita) :Deixe-me tranquila...
Jovem Mulher : Eu te suplico
Madeleine (grita) : Não...

No texto acima vemos a memória bifurcada. E é aqui que é possível perceber também que não se trata do estado recitativo como sendo as duas personagens diante da memória, mas elas já como memórias, bifurcadas. Assim, a jovem repete o texto de Madeleine que se cinde e se assoreia . Desse modo a história se dilui, ela não pertence a nenhuma delas e simultaneamente é de todos ao mesmo tempo, as vozes se confundem, a jovem diz o texto de Madeleine e vice-versa. O mar recobre a pedra, o corpo dela, diluição marítima que faz tudo parecer inencontrável ou inventado. O buraco negro-parede branca poderia ser aqui aludido na imagem de como ela entra no mar, lugar, subjetivação. Ela desaparece no olho d´água que se fecha restando a pedra branca, parede branca à espera de significações.

> Du fond de l'horizon un point qui se déplace, elle. (Temps.) C'est quand il l'a vue revenir … il a souri…elle a souri, et ce sourire…
> Madeleine (égarée) : ... ce sourrire, ce sourrire-là ... aurait pu faire croire que... une fois... pendant un même très court… comme si c'était possible… qu'on aurait pu aimer.
> Silence.
> Madeleine s'arrête, interdite comme si elle avait entendu ce qu'elle venait de dire comme dire par une autre.
> La Jeune Femme de même a écouté le récit. La Jeune Femme baisse la tête dans une grande émotion qu'elle essaie de dissimuler.
> Silence. (Ibid)[296]

Madeleine :Eles se conheceram lá, neste lugar, nesta grande forma chapada, esta pedra branca no meio do mar...
Jovem Mulher (repete as frases de Madeleine) : ... na superfície da água, a pedra, a onda a recobre de água fresca depois o sol volta e em alguns segundos a deixa infernal, de novo fervente, era verão. Ela era muito, muito jovem, tinha acabado de sair da escola. Ela nadava para longe. Nós não sabíamos nunca. Nunca. Nós não sabíamos jamais se ela voltaria. Havia momentos... Que nós poderíamos acreditar que não... durante alguns minutos... que ela não voltaria jamais (Tempo.) Eles se conhceram ali. Ele a viu deitada, sorridente, regularmente recoberta pelas águas da onda... e depois ele a viu se atirar no mar e se afastar... (Temps.) Ela perfurou o mar com seu corpo e ela desapareceu no buraco de água. O mar se fechou. A perder de vistanós não vimos mais nada além da superfície nua do mar, ela se tornou impossível de encontrar, inventada. " (Ibid : 1181, tradução nossa)

[296] "Do fundo do horizonte, um ponto que se desloca, ela. (Tempo.) É quando ele a vê voltar ... ele sorriu... ela sorriu, e este sorriso...

Madeleine (desorientada) : ... esse sorriso, aquele sorriso ali... poderia ter feito acreditar que... uma vez... durante um momento bem curto... como se fosse possível... que nós pudessemos amar.
Silêncio.
Madeleine para, impedida como se ela tivesse escutado isso que ela acabou de dizer como se dito por um outro.
A jovem mulher do mesmo modo escuta o texto. A jovem mulher abaixa a cabeça em uma grande emoção que ela tenta dissimular.
Silêncio. " . (Ibid, tradução nossa)

Quando ela retorna do mar, mais uma camada da história vem com o movimento marítim; no texto, Duras a dimensiona no fundo do horizonte como um ponto que se movimenta na imensidão do mar monumental, ela não viria pela sua própria força senão pela força marítima do fluxo/tempo que a envolve. O sorriso redundante como uma tautologia libera o lugar do possível. Uma voz desencarnada ecoa. As palavras não são da jovem ou de Madeleine, mas da memória, do tempo.

> Madeleine (timide) : Je me suis trompée ?
> Jeune Femme (douceur, geste: c'est égal): c'est égal.
> Madeleine: Je crois que c'était à Montpellier en 1930 – 1935. Théâtre de la ville. L'auteur était inconnu. Français, je crois.
> Silence. La Jeune Femme attend, refuse le souvenir proposé.
> Jeune Femme: Non.
> Madeleine: Ah. Eh bien, dans ce cas, ça devait être ce monsieur-là, ce grand-père, tu sais quand on était fiancés...
> Jeune Femme: Tu le crois...
> Madeleine (dubitative): Alors c'était cet ami?
> Jeune Femme: Non. L'ami, c'était avant. Ce n'était pas mon grand-père non plus.
> Madeleine (temps): Ah. (temps.) C'est possible, remarque avec tous ces textes ... apprendre par coeur tou et tout... tellement...
> Jeune Femme (voix basse presque inaudible): Oui. (Temps.) Tu te souviens?
> Madeleine: De tout. Oui... Complètement. De tout (geste). De tout... mais de quoi?... ça... (geste: je ne sais plus).
> (...) (Ibid: 1182)[297]

À virtualização de Madeleine que pergunta para a jovem se ela teria se enganado, a jovem responde: "C'est égal", algo como: Dá no mesmo, ou tanto faz. Aqui

[297] "Madeleine(tímida) : Eu me enganei ?
Jovem Mulher (doçura, gesto de que tanto faz): Dá no mesmo.
Madeleine : Eu acredito que era em Montpellier em 1930 – 1935. Teatro da Vila. O autor era desconhecido. Francês, eu acredito.
Silêncio. A jovem mulher espera, recusa a lembrança proposta.
Jovem Mulher : Não.
Madeleine : Ah bem, nesse caso, isso deve ter sido aquele senhor, aquele avô, você sabe quando nós eramos noivos
Jovem Mulher :Você acha...
Madeleine (em dúvida): Então era aquele amigo ?
Jovem Mulher : Não. O amigo foi antes. Aquele não era o meu avô não mais.
Madeleine (Tempo.) : Ah. (Tempo.) É possível, notado com todos os seus textos... tinha os textos de memória tudo e tudo... e de tal forma.
Jovem Mulher (voz baixa quase inaudível): Sim. (Tempo.) Você se lembra ?
Madeleine : De tudo. Sim... Completamente. De tudo (gesto). De tudo... mas do que ?... Ça... (gesto : eu não sei mais) (...)" (Ibid: 1182, tradução nossa)

o que se confirma é total falta de importância sobre a realidade dos fatos. Mais adiante no texto será Madeleine que dará a mesma resposta: "C'est égal"[298], quando o homem a quem questionar sobre ser ele o amante da pedra branca na encenação onde a jovem o interpreta e ele responde a esta pergunta negativamente . C'est égal, tanto faz, porque o que importa não são os fatos, mas a história e diante de qualquer resposta ela continuaria procurando a história que insistirá em todos os lugares do mundo que estiverem à beira mar. Como no seguinte comentário de Duras:

> Mais cette histoire, finalement, Savannah, l'histoire de Savannah, en fin de compte, lorsque vous sortirez de la pièce, vous ne saurez pas si c'est une légende ou si c'est une histoire véritablement vraie ; plus rien ne la distingue de l'histoire vraie. Ça n'a aucune espèce d'importance qu'elle soit vraie ou non, n'est-ce pas, le principal c'est la conviction de la comédienne qui la raconte, la vérité est là, du moment que la comédienne le dit, l'histoire est vraie, et je dis aux comédiennes très souvent, que ce qu'il y a dans les livres est plus vrai, plus véritable plutôt, que l'auteur qui les écrit, que les histoires qu'a racontées Shakespeare, témoignent plus de Shakespeare que sa vie. (DURAS, 2014 : 1246)[299]

A memória de Madeleine se degrada. Ao mesmo passo a memória se virtualiza. A história da pedra é uma história contada no teatro. As memórias chegam juntas e se misturam, Madeleine se lembra de tudo e de nada. A história que fica no meio do caminho entre a jovem que era jovem demais para se lembrar e Madeleine velha demais também para se lembrar, entre essas duas intensidades do tempo, que poderiam ser consideradas como a imagem mútua, todo um passado, virtualizado, que se assoreia e se bifurca nessas duas vozes: uma sem nem sequer saber se nasceu e a outra uma velha atriz que não aceita nada lembrar sem antes virtualizar as memórias que toca como os textos que interpreta.

---

[298]Jeune Femme : Il vous dit que ce n'était pas lui qu'elle avait aimé. (Temps.) « Ce n'est pas moi, madame, qui ai vécu cet amour. Excusez-moi. »
Madeleine : « C'est égal, monsieur, c'est égal… »(Silence.) Je m'en allais. Je quittais le Siam.
Jeune Femme : Vous recommenciez à chercher.
Madeleine : Oui. Partout. Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer. (DURAS, 2014: 1237)

[299] "Mas esta história, finalmente, Savannah, no fim das contas, quando você sai da peça, você não saberá se é uma lenda se é uma história verdadeiramente verdadeira; nada mais a distingue da história verdadeira. Isso não tem nenhuma espécie de importânciaque ela seja verdadeira ou não, não é isso, o principal é a convicção da atriz que a conta, a verdade está aí, do momento que a atriz a diz, a história é verdadeira, e eu falo para as atrizes com frequencia, que aquilo que há nos livros é mais verdadeiro, muito mais real, do que o autor que os escreveu, que as histórias contadas de Shakespeare testemunham mais de Shakespeare do que a sua vida. " (DURAS, 2014 : 1246, tradução nossa)

> Jeune Femme: Ce n'était pas dans un théâtre.
> Madeleine: Si. C'était aussi dans un théâtre puisque pendant ces années-là et les années qui ont suivi j'étais tous les soirs sur les scènes de théâtre. (temps). On aurait pu croire que je jouais dfférentes choses, mais en fait, je ne jouais que ça, à travers tout je jouais l'histoire de la Pierre Blanche. J'y suis toujours arrivée.
> (...)(DURAS, 2014 : 1223)[300]

Então, após a virtualização, a história recomeça exatamente como começou: com a pedra branca da qual não se pode falar. Nesse prólogo a história contada não é esclarecida, a cada retomada, a cada detalhe ela se virtualiza cada vez mais, seu princípio, a cena teatral. Narrativa cristalina onde não há nenhum nexo causal entre as imagens, ou as camadas nas quais a memória se assoreia e se libera. As pesonagens desse tipo de narrativa (cristalina) estão desde sempre prestes a recomeçar, junto com o tempo e com a história.

> Silence prolongé. Puis le conte commence.
> Jeune Femme: Une grande pierre blanche...
> Madeleine: Oui. C'est ça, une grande pierre blanche. On ne peut pas en parler. (DURAS, 2014: 1189-1191)[301]

Um aspecto notável nesse texto introdutório que poderia ser visto como uma ponta da espiral, bem como a espiral em altura, mas é importante lembrar que nesta época Duras ainda não havia concebido o sistema de espirais, mas a força de qualquer certeza vem da voz da jovem que não teria participado da história senão em germe, então, é a jovem que afirma que era uma grande pedra branca ao que Madeleine apenas concorda, mas na sequência retira a força da concordância doando a história ao indizível .

[300] "Jovem Mulher : Isto não era em um teatro.
Madeleine : Sim. Era também em um teatro pois que durante estes anos que se seguiram eu estava todas as noites nas cenas de teatro. (tempo.) Nós poderíamos acreditar que eu representava diferentes coisas, mas de fato, eu representava só isso, através de tudo eu representava a história da pedra branca. Onde eu sempre estarei."(DURAS, 2014 : 1223, tradução nossa)

[301] "Silêncio prolongado. Depois o conto recomeça.
Jovem Mulher: Uma grande pedra branca...
Madeleine: Sim. É isso, uma grande pedra branca. Disso nós não podemos falar" (DURAS, 2014: 1191, tradução nossa)

O prólogo da história da pedra, que na versão de 1982 durou duas páginas, na versão de 1983 dura meia página. O teatro começa na cena II, na cena I a virtualização e a insistência antecipam a história da pedra branca da qual não se pode falar. O longo prólogo que termina na versão de 1982 com a repetição desta frase : « On ne peut pas en parler », na versão de 1983 se renova e após esta frase em que a jovem afirma : « On en parle ».

> *Le théâtre commence. On en pose lentement le décor.*
> Jeune Femme : C'est une grande pierre blanche, au milieu de la mer.
> Madeleine : Plate. Grande comme une salle.
> Jeune Femme : Belle comme un palais.
> Madeleine : Comme la mer, de la même façon.
> Jeune Femme : Elle s'est détachée de la montagne quand la mer s'est engouffrée.
> Madeleine : Elle est restée là. Trop lourde pour être emportée par les eaux.
> Jeune Femme : De la mer elle a le grain, le grain de l'eau.
> Madeleine : Du vent elle a la forme brutale. (Silence.) On ne peut pas en parler. Jeune Femme : On en parle. (Silence. Lenteur) : C'était l'été. » (DURAS, 2014: 1225)[302]

No texto de 1983 fica mais clara a imagem de um mónólogo, em que as duas vozes se fundem e se complementam. A voz delas não parece pertencer a elas, mas à história, à memória e ao tempo, podendo mesmo a história da pedra também ser apelidada de o monólogo polifônico do tempo. Se seguirá a história da pedra branca, da qual não se pode falar. Como então falar sobre o indizível ? Duras responde a esta questão: "on en parle", através de uma imagem tempo direta, que parte da não da percepção sensório-motora, o ponto "s" do cone, mas do passado, imagens liberadas do presente, ou seja, de passados que podem ou não ser verdadeiros. Sob esse ponto de vita

[302] "O teatro começa. Nós colocamos lentamente o cenário.
Jovem mulher: É uma grande pedra branca no meio do mar.
Madeleine: Plana. Como uma sala.
Jovem mulher: Bela como um palácio.
Madeleine: Como o mar, da mesma maneira.
Jovem mulher: Ela se desprendeu da montanha quando o mar se fechou.
Madeleine: Ela ficou lá. Muito pesada para ser carregada pelas águas.
Jovem mulher: Do mar ela tem o grão, o grão de água.
Madeleine: Do vento ela tem a forma brutal. (Silêncio) Nós não podemos falar disso.
Jovem mulher: Nós falaremos. (Silêncio. Lentidão): Era verão."(DURAS, 2014: 1225 tradução nossa)

as espirais do tempo poderiam ser vistas a partir da explicação deleuziana sobre as potências do falso.

> (...) on comprend que la puissance du faux est aussi bien le príncipe le plus general qui determine l'ensemble des rapports dans l'image-temps direct. Dans un monde deux personnages se connaissent, dans un autre monde ils ne se connaissent pas, dans un autre c'est l'un qui connaît l'autre (…) La narration n'est plus une narration véridique qui s'enchaîne avec des descriptions réelles (sensori-motrices). C'est tout à la fois que la description devient son propre objet, et que la narration devient temporelle et falsifiante. La formations du cristal, la force du temps et la puissance du faux sont strictement complémentaires, et ne cessent de s'impliquer comme les nouvelles coordonées de l'image. (DELEUZE, 2009 : 172)[303]

O mónólogo da pedra, é uma descrição da pedra. Toda a história que vai se perdendo em 1982 até retornar a repetição das falas inicais se transforma em uma descrição da pedra. Duras diria dá impossibilidade de falar sobre a paixão que : « (…) Quand j'écris sur la mer, sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, sur le beau temps, sur les zones fluviales de la mer, je suis complètement dans l'amour. ». Assim a descrição da pedra transforma os amantes em paisagens, imagens. A pedra contém o devir amoroso, memória intensiva que se virtualizará.

Recuperando a figura do cone bergsoniano é possível observar as espirais de tempo em *Agatha*. O ponto de indiscernibilidade no qual a imagem se bifurca encontra-se na identendidade entre os amantes : " (…) D'une identité finalement. Ils sont du même sang. Ils sont les mêmes. Ils sont donc inséparables, puisque c'est comme un même corps (…) " (DURAS, 2014 :1156)[304]. A partir deles e dessa relação identitária, que Duras designa como a própria " felicidade " : " (…) c'est ça que j'appelle le bonheur, et qui est recherché constamment et toujours à travers les tentatives de tous les amants. (…) " (Ibid)[305] é que podemos visualizar a imagem mútua e distinta ao mesmo tempo, posto que nunca se tocam, espaço vazio no qual o incesto desde sempre reflete o

[303] "(...) compreendemos que a potência do falso é também o princípio mais geral que determina o conjunto das relações em uma imagem-tempo direta. Em um mundo dois personagens se conhecem, em um outro mundo eles não se conhecem, em um outro é um que conhece o outro (...) A narração não é uma narração verídica que se enquadra nas descrições reais (sensório-motoras). É de uma vez a descrição vira o seu próprio objeto, e que a narração devem temporal e falsificadora. As formações do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não cessam de se implicar como as coordenadas de uma imagem." (DELEUZE, 2009 : 172, tradução nossa)

[304] " (…) De uma identidade finalmente. Eles são do mesmo sangue. Eles são os mesmos. Eles são então inseparáveis, pois que é como um mesmo corpo (…) " (DURAS, 2014 :1156, tradução nossa)

[305] " (…) é isso o que eu chamo de felicidade, e que é procurada constantemente e sempre através das tentativas de todos os amantes. (…) " (Ibid, tradução nossa)

abismo, a impossibilidade, a interdição. O passado cindido em dois vai virtualizando a história em camadas aonde o tempo circula – imagem- tempo direta, campo de imanência onde a memória se expraia.

Fonte : Filme Agatha el les lectures Illimitées de Marguerite Duras, 1981.

Assim, em *Agatha*, a história vai se virtualizando, se repetindo em camadas estanques, sempre em textos repetidos: a mesma memória dita do ponto de vista dele e do ponto de vista dela quase com as mesmas palavras. A imagem bifurcada de memórias que se repetem como faces pretéritas – a imagem mútua.

As espirais de tempoem *Agatha*podem ser vistas a partir da relação entre o incesto e "(...) la grâce insaisissable de l'enfance"(DURAS, 2014:1127).[306][307] Esta identificação traduz o ponto de indiscernibilidade de onde a mémoria se bifurcará. A imagem dos irmãos siameses busca a semelhança entre eles. A identidade traduz a felicidade na imagem dos irmãos "siameses" semelhantes, reunidos no mesmo sangue, provenientes da mesma mãe. E a coincidência entre o "incesto" e a "infância" pode ser vista na seguinte passagem: "LUI (Temps.): Mon amour. Agatha… ma soeur Agatha…

[306]"(...) a graça incomparável da infância."(DURAS, 2014:1127, tradução nossa).
[307] Nas palavras de Duras podemos ver esta passagem no cerne da memória de Agatha:(...) Vous avez dit aussi que ces peupliers-là, de la Loire, en ce moment du début de l'été, avaient la couleur de mês cheveux quand j'était une petite fille. Vous étiez très beau sans jamais vouloir le paraître, jamais, et cela donnait à votre beauté la grace insaisissable de l'enfance.(DURAS, 2014:1127).

mon enfant … mon corps. Agatha." (DURAS, 2014 :1133)[308]. O amor dos irmãos não é o amor da infância, mas a infância do amor, como é possível observar nos termos de Duras :

> Il s'allonge sur le divan dans une pose equivoque et decente mais qui pourrait évoquer la présence de son corps à elle près du sien. Alors elle se détourne de lui. Ils sont d'alleurs presque toujours détournés l'un de l'autre quand ils se parlent, comme s'ils étaient dans l'impossibilité de se regarder sans courir le risque irrémédiable de devenir des amants. Ils sont restes l'un l'autre dans l'enfance même de leur amour. (DURAS, 2014 :1143)[309].

Desse modo, a obra *Agatha* é conduzida ao estado de infância através do tema do incesto. Na verdade a relação é mais direta e imediata, a obra não alcança, ou é conduzida ao estado de infância, mas parte dele, está imersa neste estado, porque parte da coincidência entre incesto e infância. E é nesta coincidência que podem ser vistas as relações entre tempo e subjetividade em *Agatha.* Segundo Duras, "Inceste c'est un double donnée, justement, c'est un amour et c'est la mémoire. Et l'amour est fait de la mémoire incommensurable de l'enfance." (DURAS, 2014 :1784)[310].

Entremeando o texto que narra o momento do incesto, vemos as solicitações intensivas de Duras remetendo as personagens à infância: "*Silence. Lenteur. Tous les deux, yeux fermés, retrouvent l'incomparable enfance*." (DURAS, 2014 :1138)[311]. A infância na qual Duras mergulha as personagens, como vimos no capítulo anterior, não é a infância datada que se refere a um período, mas um estado, o estado de infância, a infância ilimitada que submete a todos a um estado especial de lentidão dos movimentos de desnaturalizações do tempo, que se caotiza, se desenterra e traz à tona resíduos, fragmentos de memórias que se misturam e se diferenciam se tornando indiscerníveis neste estado de suspensão – infância ilimitada. ""

[308] "ELE (Tempo.): Meu amor. Agatha… minha irmã Agatha… minha criança … meu corpo. Agatha." (DURAS, 2014 :1133, tradução nossa)
[309] "Ele se deita sobre o divã em uma posição não intencional, mas que poderia evocar a presença do seu corpo para ela perto do seu. Então, ela se vira de costas para ele. Eles estão quase sempre virados um do outro quando eles se falam, como se eles estivessem dentro da impossibilidade de se olhar sem correr o risco irremediável de virarem amantes. Eles ficam um e outro na infância do seu amor."(DURAS, 2014 :1143, tradução nossa)
[310] " O Incesto é um duplo domínio, justamente, é um amor e é a memória. E o amor é feito da memória incomensurável da infância." (DURAS, 2014 :1784, tradução nossa)
[311] "*Silencio. Lentidão. Todosos dois, olhos fechados, encontram a incomparável infância*." (DURAS, 2014 :1138, tradução nossa)

O incesto como um duplo domínio de memória e de amor, do amor que é feito da memória incomensurável da infância, traduz as relações entre tempo e subjetividade, na medida em que Duras mergulha a subjetividade – incesto - na memória – tempo – infância, que dilui e transforma o tempo em pura subjetividade para depois recuperar o processo que se repetirá indefinidamente.

Nas passagens a seguir recolheremos os momentos em que a memória se bifurca no texto de Agatha, cindindo em dois passados refletidos. Nesta primeira imagem mostraremos a memória do medo do afogamento.

> ELLE : Je vois que vous avez quinze ans, que vous avez dix-huit ans. Que vous revenez de nager, que vous sortez de la mer mauvaise, que vous vous allongez toujours près de moi, que vous ruisselez de l'eau de la mer, que votre coeur bat vite à cause de la nage rapide, que vous fermez les yeux, que le est fort. Je vous regarde. Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre, j'ai douze ans , j'ai quinze ans, le bonheur pourrait être à ce moment-là de vous garder vivant. Je vous parle, je vous demande, jê vous supplie de ne pas recommencer à vous baigner lorsque la mer est si forte. Alors vous ouvrez les yeux et vous me regardez en souriant et puis vous refermez les yeux. Je crie qu'il faut le me prometre et vous ne répondez pas. Alors je me tais. Jevous regarde seulement, je regarde les yeux sous les paupières fermées, je ne sais pas encore nommer ce désir que j'ai de les toucher avec mês mains. Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans le fond de la mer. Je ne vois plus que les yeux.
> *Long silence*(DURAS, 2014 :1125)[312].

> LUI : Le notre, oui, l'été. C'est le matin, je sors de la Villa et jê regarde la plage, je cherche ma soeur parmi les gens, les baigneurs. Si loin que soit la mer, si loin que soit elle, je reconnais toujours ma soeur. (Temps.) Je ne peux pas encore dire à quoi je la reconnais tant. (Temps.) Quand je ne la vois pas tout de suíte j'ai peur. (Temps.) Cest une peur identique à la sienne qui est la peur d'Agatha, celle de la mer, celle de son engloutissement dans la mer. (Temps) Elle aussi Agatha, elle va au-devant des vagues et elle nage loin, au-delà des balises autorisées, au-delà de tout, et on ne la voit plus, et on crie, on lui faire signe de revenir (Temps.) Agatha ne revient que lorsque je lui fais signe de revenir vers moi. Elle revient, elle s'allonge près de moi, (...) je ne lui parle pas, je reviens lentement de la peur d'Agatha. Elle me demande ce

[312] Ela : Eu vejo que você tem quinze anos, que você tem dezoito anos. Que você volta de nadar, que você sai do mar bravio, que você se deita perto de mim, que você está pingando água do mar, que seu coração bate forte por causa do nado rápido, que você fecha os olhos, que o sol está forte. Eu olho você. Eu olho você depois do medo terrível de te perder, eu tinha doze anos, eu tinha qquinze anos, a felicidade poderia ser naquele momento ali tê-lo vivo. Eu falo, eu pergunto, eu suplico para você não recomeçar a se banhar quando o mar estiver forte. Então você abre os olhos e você me olha sorrindo e depois você fecha os olhos. Eu grito que é preciso prometer e você não responde. Então eu me calo. Eu somente o olho, eu olho os olhos sob as pálpebras fechadas, eu não sei ainda nomear esse desejoque eu tenho de tocá-los com as minhas mãos. Eu persigo a imagem do seu corpo perdido na trevas do mar, flutuando no fundo do mar. Eu não vejo mais que os olhos.
Longo silêncio. (DURAS, 2014 :1125, tradução nossa).

> qu'il y a. J edis que j'ai eu peur, que c'est tout. Elle me demande de lui pardonner. Je ne réponds pas. (DURAS, 2014:1125)[313].

A imagem do afogamento é uma imagem de infância:

> ELLE : Je me souviens mal… cela devait se passer dans le petit matin, juste avant le réveil, Je ne sais pas de quelle nature était cette mort qui vous frappait. (temps.) Il me semble qu'elle avait affaire à la mer, toujours cette image d'enfance de vous qui alliez au-devant des vagues. (temps.) Et je vous ai regardé... (DURAS, 2014:1122)[314].

Como vimos no capítulo 1 a memória do medo do afogamento é recolhida da infância da autora na Indiochina e se refere ao irmão[315] que além da leitura de Musil, inspira a relação incestuosa dos amantes de *Agatha*. Como já explanamos em nossa leitura, não acreditamos que Duras coloque a sua infância em obra como um modelo, ponto de partida ou de referência, mas justamente ao contrário desta perspectiva e tendo em vista o óbice à representação também já mencionado no capítulo anterior, Duras coloca a sua infância em obra em um duplo movimento que tanto virtualiza o passado quebrando com a perspectiva de modelo, quanto desobra, dilui na obra qualquer possibilidade representativa, colocando a obra em estado de infância, o que irá corromper a ordem cronológica e espacial.

Na explicação deleuziana, os circuitos mostrados na figura que Bergson apelidou de "pirâmide invertida" , são puramente virtuais e mesmo o ponto "S" não corresponde

[313] Ele: O nosso, sim, o verão. É manhã, eu saio da Vila e eu olho a praia, eu procure a minha irmã entre as pessoas, os banhistas. Por mais longe que ela esteja, eu reconheço sempre a minha irmã. (Tempo.) Eu não posso ainda dizer porque eu a reconheço tanto. Quando eu não a vejo logo em seguida eu tenho medo. (Tempo.) É o medo idêntico àquele medo de Agatha, aquele do mar, aquele do seu desaparecimento no mar. (tempo) Ela também Agatha ela vai diante das ondas e ela nada para longe, além das bóias de autorização, além de tudo, e não a vemos mais e gritamos, e fazemos sinal para ela voltar, (Tempo.) Agatha não volta até que eu faça sinal para ela voltar para mim. Ela volta, ela se deita perto de mim, (…) eu não falo com ela, eu volto lentamente do medo de Agatha. Ela me pergunta o que há. Eu digo que eu tenho medo, que é tudo. Ela me pede perdão, Eu não respondo. (DURAS, 2014:1125, tradução nossa)

[314] "ELA: Eu me lembro mal... isto devia se passar pela manhã, logo antes de acordar, eu não sabia de que natureza era aquela morte que te atravessava. (Tempo.) Eu me lembro que tinha relação com o mar, sempre esta imagem de infância de você indo diante das ondas. (tempo.) E eu olhava ..." (DURAS, 2014:1122, tradução nossa)

[315] A origem autobiográfica do medo do afogamento, comum ao irmão e à irmã está em Retake em Le monde extérieur : « J'ai passé mon enfance au bord de la mer, en Indochine, au bord du Pacifique, avec ce frère, au Cambodge et ensuiteen Conchinchine. Il y a toujours des racs, des fleuves, et la mer au bout des fleuves, et l'idée de mon frère est liée à celle de la mer, et mes premières peurs c'était cela, qu'il se noie. » nota em 1784 achar em retake

a uma consciência, mas é já uma imagem mútua atual e virtual, lembrança pura que não se atualizará em função de nenhum recurso à aspectos sensório-motores.

> L'image cristal est bien le point d'indiscernabilité des deux images disctinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l'état pur, la distinction même entre les deux images qui n'en finit pas de se reconstituer. (DELEUZE, 2009 :110)[316]

No cristal a imagem virtual pertence ao passado em geral. Ela é entregue ao tempo. Sobre isto Deleuze fala sobre a imagem-virtual em estado puro, a lembrança pura que não é remetida a cada novo presente, mas girando como em circuito espiralado, não datado. Assim, a imagem virtual não pertence a um estado interior, psicológico, ela pertence ao tempo, como pura virtualidade.

> (…) l'image virtuelle à l'état pur se définit, nom pas en fonction d'un nouveau présent par rapport auquel elle serait (relativement) passée, mais en fonction de l'actuel présent dont elle est le passé, absolutement et simultanément : particulière, elle est pourtant du « passé en général », en ce sens qu'elle n'a pas encore reçu de date. (…) C'est un circuit sur place actuel-virtuel, et non pas une actualisation du virtuel en fonction d'un actuel en déplacement. (…) L'image virtuelle (souvenir pur) n'est pas un état psychologique ou une conscience : elle existe hors de la conscience, dans le temps, et nous ne devrions pas avoir plus de peine à admettre l'insistance virtuelle de souvenirs purs dans le temps que l'existence actuelle d'objects non-perçus dans l'espace. (DELEUZE,2009 :107)[317].

A imagem-cristal para Deleuze é composta de uma imagem atual e a sua imagem virtual, "(…) son irréductibilité consiste dans l'unité indivisible d'une image actuelle et de « son » image virtuelle. (…)"[318]. A imagem atual é o presente e a imagem virtual, não é outra coisa senão o presente (atual) que se tornou passado (virtual), não há

[316] "A imagem cristal é o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto que isto que nós vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que não para de se reconstituir. " (DELEUZE, 2009 :110, tradução nossa)

[317] " (...)A imagem virtual no estado puro se define, não em função de um novo presente em relação ao qual ele será (relativamente) passado, mas em função do atual presente onde ele é o passado, absolutamente e simultaneamente: particular é portanto do passado em geral e neste sentido que ele ainda não recebeu uma data. (...) É um circuito in loco atual-virtual e não uma atualização do virtual em função de um atual em deslocamento. (...) A imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológicoou uma consciência : ela existe fora da consciência, no tempo, e nós devemos não ter mais dor em admitir a insistência virtual de lembranças puras no tempo como a existência atual de objetos não percebidos no espaço." (DELEUZE,2009 :107, tradução nossa)

[318] *Op cit 108.*

futuro dentro do cristal. O presente não deixa de existir ele se transforma, mas essa operação não pode ser realizada sucessivamente, posto que se ao tornar passado o presente não deixa de existir, então o presente é presente atual e passado virtual ao mesmo tempo, como nas seguintes palavras de Deleuze:

> Ce qui est actuel, c'est toujours un présent. Mais, justement, le présent change ou passe. On peut toujours dire qu'il devient passé quand il n'est plus, quand un nouveau présent le remplace. Mais cela ne veut dire rien. Il faut bien qu'il passe pour que le nouveau présent arrive, il faut bien qu'il passe en même temps qu'il est présent, au moment où il est. Il faut donc que l'image soit présente et passé, encore présente et déjà passée, à la fois, en même temps. » (DELEUZE,2009 :106) [319].

O tempo no cristal corrompe a cronologia. A memória da mãe degrada e mistura passado e futuro na seguinte passagem:

> "LUI : (…) elle parlait du passe comme s'il s'était toujours agi d'un événement à venir, à attendre, encore incertain. (Temps.) Elle disait : "Un jour ou l'autre Agatha va abandonner la musique", et cela après lui avoir permis de l'abandonner un certain jour, sur la Loire." (DURAS, 2014:1132) [320].

Por vezes, em *Agatha* Duras nos desloca em seus espaços imaginários nos levando ao seu continente de "infância" para mostrar como a Villa Agatha se relaciona a este território da memória da infância, como quando em meio ao início da narrativa sobre "la sieste d'Agatha" lança a informação de que naquele verão os irmãos mais novos estão em Dordogne na casa de parentes o que remete à história a uma proximidade com "Lot-et-Garone" local da casa e da morte de seu pai "Duras": "LUI: Nos jeunes frères et soeurs, cet été-là, sont un Dordogne." (DURAS, 2014 :1137)[321]. A Dordogne é uma referência à infância da autora, lá se localiza a propriedade paterna no (Lot-et-Garone) – Duras onde Marguerite viveu logo após a morte de seu pai. A

[319] "Aquilo que é atual, é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. Nós podemos sempre dizer que ele devem passado quando ele não é mais, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada. É necessário que ele passe para que o novo presente chegue, é necessário que ele passe ao mesmo tempo que ele é presente, no momento onde ele é. É preciso então que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, de uma vez, ao mesmo tempo." (DELEUZE, 2009 :106, tradução nossa)

[320] "ELE: (...) ela fala do passado como se se tratasse sempre de um acontecimento por vir, a esperar, ainda incerto. (Tempo.) Ela diz: "Um dia ou outro Agatha vai abandonar a música", e isso após ela tê-la permitido abandonar um certo dia sobre o Loire." (DURAS, 2014:1132, tradução nossa)

[321] "ELE: Nossos irmãos e irmãs mais jovens, neste verão, estão na Dordonha." (DURAS, 2014 :1137, tradução nossa)

memória de Agatha se degrada e muda de lugar e neste deslocamento ela passa pela infância de Marguerite Duras e segue para um outro lugar, também referente à infância:

> (…) Et puis ensuite, long-temps après ces premières années, cela c'est trouvé ailleurs, en quelque sorte cela s'est deplacé ailleurs, dans une autre chambre face à un autre fleuve. Ce n'était pas ce fleuve colonial de notre enfance, non, c'était après … (Temps.). (DURAS, 2014 :1126)[322].

Em seguida Duras vai para a Villa Agatha, o continente durasiano que só reconhece espaços subjetivos: "(…) c'était vers ce fleuve que je vous disais n'est-ce pas, c'était en France, ce n'était pas loin de la Villa Agatha." (DURAS, 2014 :1126)[323]. A presença da música, relacionada à infância: "*Temps. De la musique, peut-être, cette valse de Brahms sal sortir de l'enfance*." (DURAS, 2014 :1134)[324] mostra a relação entre tempo e subjetividade. Como a subjetividade desobjetificando o tempo e o tempo objetivando a subjetividade.

O primeiro elemento que surge na memória de Agatha é um piano : " Il y avait ce piano noir qui était dans cette sorte de salon face à la plage (…).(DURAS, 2014 :1126)[325]. O piano como um elemento importante, elemento de convergência temporal e de diferenciação, onde a imagem se bifurca, também se desloca e é trazido para o hotel desabitado : "ELLE : Dans Cet hotel Il y avait aussi un piano noir. J'ai dit que c'était le piano de la Villa Agatha." (DURAS, 2014:1126)[326].

Cada um visita este hotel em lugares distintos, o comum, o elemento que eles dividem neste hotel imaginário é a música que invade todos os cômodos e neste sentido o piano aparece como um elemento de convergência, no qual atual e virtual se encontram: como na valsa desesperada da infância entoada por Tahn, o incesto dentro da relação memória, amor, infância convergem na música de Brahms.

---

[322] "(...) E depois em seguida, longo tempo após os primeiros anos, isso se encontrou em outro lugar, de algum modo isso se deslocou para outro lugar, em um outro quarto face a um outro rio. Esse não era aquele rio colonial da nossa infância, não, foi depois...(Tempo.)" (DURAS, 2014 :1126 , tradução nossa)

[323] "(…) era em direção a este rio que dizia a você, era na França, não era longe da Vila – Agatha." (DURAS, 2014 :1126, tradução nossa)

[324] *"Tempo. Música, talvez aquela valsa de Brahms a da saída da infância*." (DURAS, 2014 :1134, tradução nossa)

[325] "Havia esse piano preto que ficava dentro de um tipo de salão de frente para a praia (…)." (DURAS, 2014 :1126, tradução nossa)

[326] "ELA : No hotel havia também esse piano preto. Eu disse que era o piano da Vila Agatha." (DURAS, 2014:1126, tradução nossa)

> ELLE : Après, nous avons visite l'hôtel chacun de notre cote, vous vers les chambres je crois, je ne sais plus très bien, et moi vers les salons, ils étaient en enfilade, après les Salles à manger. Il n'y avait toujours personne. La seule chose que j'entendais tandis que Je marchais c'était votre pas à l'etage supérieur, dans les chambres. (Temps.) Et puis Je suis tombée à nouveaus face au fleuve devant le piano noir. Je me suis assise et j'ai commencé à jouer la valse de Brahms. (…)(DURAS, 2014 :1127)[327].

> ELLE : Oui. Je n'ai plus continue à jouer, j'ai entendu d'abord que vous vous étiez arrêté de marcher et puis ensuite que vous aviez recommencé à marcher et tout à coup j'ai vu que vous étiez là, debut contre la porte. Vous me regardiez comme vous Seul vous le faites, comme à travers une dificultes à voir, à me voir. Vous avez souri. Vous avez dit mon non deux fois : "Agatha, Agatha tu exagere …" Et Je vous ai dit : "Toi, joue-le Brahms." Et Je suis repartie dans dans l'hôtel désert. (Temps.) J'ai attendu. Et au bout d'un moment cela s'est produit. Vous avez joué la valse de Brahms. Vous l'avez jouée deux fois de suíte et puis ensuite vous avez joué d'autres choses, encore et encore, et puis encore cette valse-là. (DURAS, 2014:1127)[328].

Assim, todo o Hall do Rochess Noires é uma ponta cristalina, diante dele todo o universo cristalizável: a praia cristalizada (lisa como no inverno) e o mar cristalizado (comme endormie). O universo de Agatha iniciará apenas para aqueles que aceitarem a felicidade da coincidência e a sua consequente revolução temporal que propagará o vazio como a bomba H , como é possível observar em um fragmento extraído do texto *L'inceste ne peut être vu du dehors* de janeiro de 1981:

> L'inceste ne peut être vu du dehors. Il n'y a pas d'apparence particulière. Il ne se voit en rien. Il en est de lui comme la nature. Il grandit avec elle, meurt sans être jamais venu au jour, reste dans la ténèbres du fond de la mer, dans l'obscurité des sables, des fonds des temps. De toutes les manières, ou de toutes les formes de l'amour de du désir, il se joue. De toutes les sexualités diffuses, parallèles, ocasionelles, mortelles, il se joue de même. De son incendie il ne reste rien, aucune scorie, aucune consommation, après lui la terre est lisse, le passage est ouvert. Ainsi passe par un après-midi de mars, un jeune chasseur, qui remonte le fleuve, alors que les pousses de riz

[327] "ELA: Após, nós termos visitado o hotel cada um do nosso lado, você foi em direção aos quartos, eu acredito, eu não sei mais muito bem, e eu em direção aos salões, eles estavam enfileirados depois das salas de jantar. Nunca havia ninguém. A única coisa que eu escutava enquanto eu caminhava era o seu passo no andar superior, nos quartos. (Tempo.) E depois eu fiquei de novo de frente para o rio diante do piano preto. Eu me sentei e comecei a tocar a valsa de Brahms" (…)(DURAS, 2014 :1127, tradução nossa)

[328] "ELA: Sim. Eu não continuei mais a tocar, eu escutei então que você tinha parado de caminhar e depois em seguida que você recomeçou a caminhar e de repente eu vi que você estava lá, em pé contra a porta. Você me olhou como só você fazia. Você disse meu nome duas vezes: "Agatha, Agatha tu exageras..." E eu disse a você: "Toque Brahms". E eu saí pelo hotel deserto. (Tempo.) Eu esperei. E no fim de um momento isso se fez. Você tocou a valsa de Brahms. Você tocou duas vezes na seqüência e depois em seguida você tocou outras coisas, e mais e mais, e depois novamente aquela valsa. "(DURAS, 2014:1127, tradução nossa).

> commencent à jaillir des sables. Il regarde une dernière fois sa sœur, et emmène son image vers les grandes cataractes du désert. (DURAS, 2014 :1149)[329]

Desse modo, o incesto desnaturaliza, cristaliza o tempo da história de *Agatha*, que se inicia após a sua passagem devastadora que esvaziou o universo dos amantes, como é possível notar nos aspectos que sublinhados na passagem a seguir, extraída do momento inicial de *Agatha* :

> *Pas de réponse. Silence. Elle regard par la fenêtre.*
> ELLE : La mer est comme endormie. Il n'y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lise comme en hiver. (*Temps*) Je vous y vois encore. (*Temps.*) Vous alliez au devant des vagues et je criais de peur et vous n'entendiez pas et je pleurais. (DURAS, 2014:1118) [330].

Assim, vemos a obra partir da ponta do cristal, ponto mais estreito entre o atual e o virtual até a sua indiscernibilidade, eixo de convergência e concentração temporal do mesmo modo como Deleuze se refere à *L'année derniere à Marienbad* –"(et c'est tout l'hôtel de Marienbad qui est un cristal pur, avec sa face transparente, sa face opaque et leur échange). "(DELEUZE,2009 :102)[331]. Poderíamos dizer de *Agatha*, que todo o Hall do Rochess noires é também cristalizado, caverna marinha, amorosa prestes à contaminar o oceano que a bordeja.

[329] "O incesto não pode ser visto de fora. Ele não tem uma aparência particular. Ele não se vê em nada. Ele é dele como a natureza. Ele cresce com ela, morre sem jamais ter vindo a luz do dia, fica nas trevas do fundo do mar, na obscuridade da areia, do fundo dos tempos. De todas as mameiras, ou de todas as formas do amor e do desejo ele atua. Em todas as sexualidades difusas, paralelas, ocasionais, mortais, ele também atua. Do seu incêndio não resta nada, nenhuma cinza, nenhuma consumação, depois dele a terra é lisa, a passagem é aberta. Assim, passa por uma tarde de março um jovem caçador, que sobe o rio, quando as plantações de arroz começam a se asorear. Ele olha uma última vez a sua irmã, e leva a sua imagem para as grandes cataratas do deserto." (DURAS, 2014 :1149, tradução nossa)

[330] "Sem resposta. Silêncio. Ela olha pela janela.
ELA : O mar está como que adormecido. Não há ninguém. A praia está lisa como no inverno. (Tempo.) Eu ainda olho você. (Tempo.) Você vai diante das ondas e eu grito de medo e você não ouve e eu choro."(DURAS, 2014:1118, tradução nossa)

[331] "(e é todo o hotel de Marienbad que é um cristal puro, com sua face transparente, sua face opaca e a sua troca). " (DELEUZE,2009 :102, tradução nossa)

2.2 Do tempo ao tempo : A vida das imagens durasianas no espaço entre dizer e olhar.

Silêncio, pausa, tempo - as solicitações que se repetem e atravessam os textos durasianos são solicitações intensivas, que visam sublinhar as fronteiras e jogar luz sobre as interrupções. O recomeço a cada despertar na aurora marítima que nas solicitações intensivas durasianas subvertem a relação espaço-temporal. O tempo puro recriado no processo de virtualização do cristal que liberta o tempo do movimento, provocando a imagem que se pensa e não mais a imagem como modelo do mundo, paradigma da representação ao qual Duras resiste.

A imagem-tempo direta à diferença da imagem-movimento está livre do princípio sensório-motor e estabelece a cada imagem como um novo começo sempre de acordo com as potências do falso. Entre os recomeços possíveis, a interrupção, o salto mortal que cria aquilo que Deleuze chamou "acte de parole", no qual a palavra deixa de ser parte da imagem para se tornar seu ato fundador: "(…)C'est comme si, la parole s'étant retirée de l'image pour devenir acte fondateur (…) " (DELEUZE, 2009 : 317)[332].

Em uma obra quase sempre colocada em termos de « fronteiras » as solicitações de pausa, tempo, silêncio interrompem, sublinham a ausência de um nexo causal, isolam as palavras até o ponto de a personagem afirmar que uma das suas poucas certezas é o silêncio entre as palavras :

> Madeleine : (…) C'est curieux… des ces choses-là je suis sûre… du noir de la nuit. (Temps.) De la pluie. (Temps.) Des cris. (Temps.) Du lever du soleil le leindemain. (Temps.) de cette coleur de la mer… (Temps.) Du son des voix. (Temps.) Du silence entre les voix. (Temps long. Égarée) (…) (DURAS, 2014: 1233)[333]

[332] "(…) É como se a palavra se retirasse da imagem para devir ato fundador (…) " (DELEUZE, 2009 : 317, tradução nossa)

[333] "Madeleine : (…) É curioso… dessas coisas eu tenho certeza… do preto da noite. (Tempo.) Da chuva. (Tempo.) Dos gritos. (Tempo.) Do nascer do sol ao amanhecer. (Tempo.) dessa cor do mar… (Tempo.) Do som das vozes. (Tempo.) Do silencio entre as vozes. (Tempo longo. Desorientada) (…)" (DURAS, 2014: 1233, tradução nossa)

A interrupção na distinção entre ver e dizer lembrada por Blanchot na qual: "Voir, oublier de parler; parler, épuiser au fond de la parole l'oubli qui est l'inépuisable. Ce vide entre voir et dire, où ils sont portés illégitimement l'un vers l'autre." (BLANCHOT, 2013:106)[334]. Neste trecho da obra de Blanchot vemos dois esquecimentos, ver e falar, duas ações, entre elas, a imobilidade, o silêncio, a espera: "(...) Non pas ici où ele est et ici où il est, mais entre eux, comme ce lieu avec son grand air fixe, la retenue des choses en leur état latente." (BLANCHOT, 2013:121)[335]. Fechar os olhos para falar, emudecer para olhar, a imobilidade que sublinha a interrupção, o vazio entre dizer e mostrar, onde qualquer nexo ou elo entre ambos é ilegítimo parece ser o caminho indicado pelas rubricas durasianas. A parada não é a imobilidade desatenta, mas carregada de tensão, do instante que carrega todo o tempo, como afirma Blanchot: "(...) – "Lorsque nous allons et venons par la chambre et que nous regardons un instant..." (...) "C'est le va-et-vien de l'attente: son arrêt." (...) " C'est l'immobilité de l'attent, plus mouvante que tout mouvant."" (BLANCHOT, 2013:121)[336].

O que subtrai a ilusão de um nexo causal é a imagem-tempo direta, que nas camadas da espiral e nas potências do falso, sempre recomeça, como no bloco de notas que lembra a superfície de Riemann citada por Blanchot[337]. Assim, a solicitação de tempo participa das outras solicitações durasinas. O tempo está na espera e no esquecimento, ou seja, na fala e no olhar, na diferença (silêncio), no movimento e na imobilidade, todos são imanentes à temporalidade: "Le temps n'est pas l'intérieur en nous, c'est juste le contraire, l'intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons. " (DELEUZE, 2009 :110)[338].

[334] "Ver, esquecer de falar, falar, esgotar do fundo da palavra o esquecimento que inesgotável. Esse vazio entre ver e dizer, onde eles são remetidos ilegitimamente um sobre o outro." (BLANCHOT, 2013:106, tradução nossa)

[335] "(...) Não aqui onde ela está ou aqui onde ele está, mas entre eles, como este lugar com seu grande ar fixo, a retenção das coisas em seu estado de latência." (BLANCHOT, 2013:121, tradução nossa)

[336] "(...) Quando nós vamos e voltamos pelo quarto e que nós observamos um instante (...) É o vai e vem da espera: sua parada (...) É a imobilidade da espera, mais movente que todo o movente." (BLANCHOT, 2013:121, tradução nossa)

[337] *L'entretien Infini. VIII. L'interruption comme lsur une surface de Riemann. P.108*

[338] "O tempo não é interior a nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual nós somos, nos movemos, vivemos e mudamos. " (DELEUZE, 2009 :110, tradução nossa)

A diferença entre dizer e ver que a obra durasiana sublinha está em uma relação direta com o inefável. Este último visto por Wittgenstein como via de liberação, ou melhor, como refúgio para temas como ética, estética, religião e arte. O filósofo austríaco, tangenciado em alguns momentos da obra de Blanchot[339], apelou para o inefável na tentativa de subtrair esses domínios aos usos da ciência no início do século XIX. No radicalismo de sua primeira obra publicada em 1921, escrita no front de batalha da primeira guerra mundial, Wittgenstein, ao contrário dos círculos que o apreenderam como positivista, duvidava do nexo causal e questionava a teoria de Darwin afirmando ser esta mais uma gota de água no oceano. Filosofia da ciência, nome impossível para o filósofo que enfrentou Karl Popper com um atiçador de lareira na veemência de uma tarefa que pode ser lembrada através das palavras: "a claridade da ciência nunca irá superar o assombro"[340].

Ao entregar ao silêncio os problemas filosóficos, Wittgenstein daria voz ao silêncio quando afirmou que o indizível se mostra[341], questão que dirige os temas que ele silenciou a outros domínios, os domínios do mostrar que propõe até mesmo a filosofia sob uma perspectiva não teórica, mas prática, a filosofia como uma atividade. Em uma frase contundente Wittgenstein afirma em termos aproximados: não pense, mas veja[342]. Assim, a perspectiva do inefável joga luz sobre a diferença, o indizível que se mostra, o dizível que não se pensa, que não se vê. A imagem-tempo, a imagem que Deleuze propõe longe da *Bild* tal como era concebida a noção figurativa da imagem na época do *Tractatus logico-Philosophicus* é a imagem que se pensa, independente, expressa o inefável, mas longe de todo nexo causal, separadamente em uma relação indireta que não se preocupa em explicar, mas em mostrar, dar a imaginar.

A questão que se poderia colocar neste momento seria sobre o que poderíamos delimitar como inefável nas obras que estamos trabalhando de Marguerite Duras. O indizível poderia ser visto como o impossível, o amor, a paixão à qual se dirige o ato de fala durasiano, como nas palavras de Deleuze:

---

[339] *La Communauté Inavouable, la communauté des amants, p 92.*

[340] WITTGENSTEIN, Ludwig. Observaciones. [tradução de Elsa Cecília Frost] Madrid: siglo XXI editores, 1986. P:20

[341] "6.522 Há por certo o inefável. Isso se mostra, é o místico."(WITTGENSTEIN, 2001:281)

[342] *Investigações filosóficas* 1961

> Pour Duras, l'acte de parole à atteindre est l'amour entier ou le désir absolu. C'est lui qui peut être silence, ou chant, ou cri (…) constituant une écriture infinie plus profonde que l'écriture, une lecture illimitée plus profonde que la lecture. (DELEUZE, 2009 : 337)[343].

Nas obras do ciclo do Atlântico o que vemos são amores perdidos que não possuem seus costumes, seus rituais, expulsos, marginais. O incesto em *Agatha* poderia ser visto como o impossível, "invivable", algo que Duras relaciona com a tragédia, assunto da cena, dos palcos ou daquilo que a cena deveria se ocupar, como na seguinte passagem:

> Oui, on ne joue que l'invivable au théâtre, la tragédie, je dis, la tragédie, c'est l'invivable. Si je vais jusqu'au bout de ma pensée, je crois qu'il n'y a pas de théâtre que tragique ; enfin, je l'entends de façon très large, je crois que Molière, c'est tragique, complètement, vous voyez, et que tout ce qu'on essaye de faire maintenant au théâtre, sera rejeté. Tous les sècles, il y a de tentatives de meubler le théâtre, d'accessoires comme ça, de pièces … c'est pas non classiques, mais des pièces non adéquates, où on raconte autre chose que la passion, et ça ne marche jamais. Je crois, que ce qu'on peut jouer encore de plus jeune au théâtre, de plus frais, d'inaltérablement frais c'est Racine, j'en suis complètement persuadée. (DURAS, 2014: 1246)[344]

Uma tragédia, sob o prisma das obras durasianas, certamente colocaria em questão os padrões clássico e neo-clássico nos quais não se enquadraria. Pensar uma tragédia durasiana seria pensá-la sem herói, peripécia ou qualquer elemento formal, mas sim no que tange ao caráter trágico que neste sentido poderia ser colocado em uma relação direta com o caráter ilimitado das obras durasianas, nas quais a magnificência de Deus sem nenhuma redenção poderia vislumbrar a luta entre vontade e destino na qual a implacabilidade do destino pode ser aqui vista como a infância ilimitada, um estado do qual não se conseguiria sair e para onde mais se vai quanto mais se foge.

[343] "Para Duras, o ato de fala a alcançar é o amor inteiro ou o desejo absoluto. É ele que pode ser silêncio, ou canto, ou grito (...) continuando uma escrita infinita mais profunda que a escrita, uma leitura ilimitada mais profunda que a leitura. " (DELEUZE, 2009: 337, tradução nossa)

[344] "Sim, nós não representamos que invivível no teatro, a tragédia, é o invivível. Se Se eu for até fim do meu raciocínio, eu acredito que não teatro senão trágico ; enfim eu entendo de um modo muito amplo, eu acredito que Molière, é trágico, completamente, você vê, e tudo isto que se nós tentamos fazer no teatro agora, será rejeitado. Todos os séculos, há tentativas de mobiliar o teatro de acessórios, como isso, peças... não clássicas, mas peças não adequadas, onde se conta outra coisa que não é a paixão, e isso não funciona nunca. Eu acredito que aquilo que se pode representar de mais jovem no teatro, e de mais fresco, é Racine, eu estou completamente persuadida. " (DURAS, 2014: 1246, tradução nossa)

O aspecto ilimitado da leitura em *Agatha* reflete o caráter inefável do tema do incesto, impossível de ser representado segundo Duras. No filme de *Agatha*, as leituras ilimitadas acompanham uma dificuldade fundamental que o filme não resolve, mas apenas poderá sublinhar ainda mais.

> Le cinéma à côté de la phénoménale puissance d'Aurelia STEINER, ce n'est rien. Le film Aurelia Steiner VANCOUVER était impossible. Il a été fait. Le film est admirable parce qu'il n'essaie même pas de corriger l'impossibilité. Il acompagne cette impossibilité, il marche à son côté. (…) Ce que je dis là d'Aurelia Steiner VANCOUVER, je le pense d'AGATHA. (DURAS, 2014 :1149)[345]

A impossibilidade se mostra na postura dos atores em *Agatha*. Desde o início eles se encontram esgotados, a postura do esgotamento: "(...) On peut supposer qu'ils ont beaucoup parle avant que nous le voyions. (...) ils sont debout, adossés aux murs, aux meubles, comme épuisés." (DURAS, 2014:1118)[346]. Em Deleuze, vemos o Esgotado, como quando o possível se esgota, o esgotado - épuisé, diferente do cansado – fatigué, que se cansa "de alguma coisa", esgota todas as possibilidades- "está esgotado de nada": " Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser." (DELEUZE,1992: 57)[347].

Ao partir de um longo diálogo, os personagens se encontram esgotados apoiados nas paredes, em seus horizontes a partida, a separação, pensada, aventada desde a infância. O possível que se esgotou no ato incestuoso, proibido na sociedade moderna. Assim, *Agatha* é uma história sobre o impossível, sobre a impossibilidade. Duras não pretende resolver a impossibilidade.

A autora parte do esgotamento e o acompanha, precipitando a narrativa, a cena e o filme no vazio ilimitado, esgotamento que serve de princípio para o abismo no qual a

---

[345] "Sim, nós não representamos que invivível no teatro, a tragédia, é o invivível. Se Se eu for até fim do meu raciocínio, eu acredito que não teatro senão trágico ; enfim eu entendo de um modo muito amplo, eu acredito que Molière, é trágico, completamente, você vê, e tudo isto que se nós tentamos fazer no teatro agora, será rejeitado. Todos os séculos, há tentativas de mobiliar o teatro de acessórios, como isso, peças... não clássicas, mas peças não adequadas, onde se conta outra coisa que não é a paixão, e isso não funciona nunca. Eu acredito que aquilo que se pode representar de mais jovem no teatro, e de mais fresco, é Racine, eu estou completamente persuadida. " (DURAS, 2014: 1246, tradução nossa)

[346] "(...) Nós podemos supor que eles falaram muito antes que nós os víssemos (...) Eles estão de pé, encostados nas paredes, nos móveis, como esgotados." (DURAS, 2014:1118, tradução nossa)

[347] "O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode possibilitar." (DELEUZE,1992: 57, tradução nossa)

obra irá se precipitar. Como vemos no seguinte extrato de uma entrevista com Françoise Fauchner para a rádio- canadá em 1981 : "Marguerite Duras : (…) Agatha, c'est autre chose. Elle relève de l'inceste, elle relève de l'interdit majeur de tous les temps, des temps civilisés. Si elle veut partir, c'est pour garder ou symboliser ou matérialiser, ce serait le mot le plus juste, la distance de l'interdit."[348]. No próprio texto de Agatha vemos a indicação da rubrica durasiana encaminhando a narrativa ao inefável, no momento antes de entrar na memória dele sobre o incesto: "*Ils pleurent. Silence. Ils ferment les yeux. Nous entrons encore dans ce qui ne peut se voir*." (DURAS, 2014:1133)[349].

A rubrica indica o "inefável" como o "invisível", e durante toda a narrativa de Agatha Duras está trabalhando sobre o "indizível", ou invisível que se esconde sob a palavra, como o jogo do inefável Deleuziano que ao lembrar as palavras de Blanchot, afirma: "C'est le cas de dire avec Blanchot : "parler, ce n'est pas voir ". Il semble ici que parler cesse de voir, de faire voir et même d'être vu. " (DELEUZE, 2009 : 339)[350].

E essa é a palavra diferente, recém nascida, ou que nasce a cada vez que é proferida, que precisa que todo o resto pare, o movimento se retenha, os olhos se fechem para ser proferida, para dizer o indizível que no caso de Duras é invisível e se dirige ao ato de fala puro porque parte do invisível, do movimento marítimo, do intervalo, do sono. Em cena Duras teria mostrado esse intervalo no espetáculo do "sono", como proposto em uma da scores cênicas de *Les yeux bleus cheveus* Noires. Nesta indicação, apenas o espaço intervalar aparece em cena, como uma das telas pretas utilizadas em excesso em filmes como *L'homme atlantique*, certamente para mostrar aquilo que o texto de *La maladie de la mort* já havia declarado anteriormente : "Vous ne savez pas ce que contient le sommeil de celle-là qui est dans le lit." (DURAS, 2014 :1258)[351]. E aumentar o vazio, o sono, o interior oracular que nesta cena de *Les yeux bleus cheveus* Noires, obra que Duras escreveria sobre quase os mesmos termos

[348] "Marguerite Duras : (…) Agatha, é outra coisa. Ela vem do incesto, ela da proibição maior de todos os tempos, dos tempos civilizados. Se ela deseja partir, é para guardar, ou simbolisar ou materialisar, se esse é o nome mais justo, a distância da proibição. " (DURAS, 1981, tradução nossa)
[349] "Eles choram. Silêncio. Eles fecham os olhos. Nós entramos ainda mais dentro disto que não se pode falar." (DURAS, 2014:1133, tradução nossa)
[350] "falar é não ver. Parece aqui que falar cessa de ver, de fazer ver e mesmo de ser visto." (DELEUZE, 2009 : 339, tradução nossa)
[351] *Op Cit 128.*

que *La maladie de la mort*, se espalha e contamina toda a cena como uma cheia da maré que fizesse subir a poça e todos e tudo pertencesse ao tempo, ao sono a fluidez do sono dela.

> Les acteurs quitteraient le centre de la scène et ils regagneraient le fond de celle-ci (…) D'abord ils resteraient là, à ne rien faire, ils fermeraient les yeux, la tête renversée sur le dossier de leur fauteuil, ou ils fumeraient, ou ils feraient des exercices respiratoires, ou ils boiraient un verre d'eau. (…) Pendant cinq minutes la scène resterait figée dans le sommeil, elle serait occupée par des gens endormis. Et ce sommeil lui-même qui deviendrait le spectacle.(DURAS, 2014 :268)[352]

Desse modo, *Agatha* não é uma representação do incesto, pois o incesto não é representável. A história gira sobre a impossibilidade em *Agatha*, o único destino possível é a separação, iminente e ao mesmo tempo como eles sempre estiveram em estado de estarem partindo que desde sempre os ausenta, os precipita no vazio. Compreenderemos melhor esse estado de ausência se considermarmos as anotações durasianas sobre *L'homme atlantique*, filme feito a partir dos planos que restaram de *Agatha*. Inteiramente dedicado a Yan Andrea, esse filme é repleto de telas pretas, interrupções que sublinham a ausência, a impossibilidade sugerida a partir de *Agatha*, como na seguinte passagem : "Vous êtes restés dans l'état d'être parti. Et j'ai fait un film de votre absence." (Duras, 2014 : 1164)[353].

Para textos em queda, em vertigem, em desobra, a importância do silêncio entre as palavras reflete o abismo. Falar cada palavra como se cada um estivesse escrevendo cada uma delas precipita o ator na vertigem, neste vazio, na folha branca, na pedra branca nos lençóis brancos, nas noites brancas, como eram apelidadas em *Les yeux bleus cheveux* Noires. Assim, Duras coloca em cena a vertigem da escrita e faz o ator se precipitar no abismo de cada palavra proferida, propelida, propagada e ao mesmo tempo reforça o isolamento, a ausência de comunicação, o destaque para a impossibilidade de

[352] "Os atores deixaram o centro da cena e irão para o fundo do palco (…). Neste momento, eles ficarão ali sem fazer nada, eles fecharão os olhos, a cabeça debruçada sobre o texto, ou eles fumarão, ou eles farão exercícios respiratórios, ou eles tomarão um copo de água. (…) Durante cinco minutos a cena ficará focada no sono, ela será ocupada por pessoas adormecidas. E este sono ele mesmo que será o espetáculo." (DURAS, 2014 :268, tradução nossa)

[353] "Você ficou em estado de partida. E eu fiz um filme da sua ausência." (Duras, 2014 : 1164, tradução nossa)

ultrapassar a fronteira, a diferença, a ausencia de si e do outro, ou " nem um nem outro" como teria afirmado Blanchot. Nesta estética do vazio, assim denominada por Chloé Chouen-Ollier, "esthétique du vide " (2014: 1787), uma escrita da aporia, a ausência de si e a ausência do outro.

Em Duras o inefável não é somente o "indizível", mas o invisível. Assim, em Agatha os olhos são fechados sobre as palavras pronunciadas : "*Silence. Les yeux sont fermés sur les mots prononcés*." (DURAS, 2014:1128)[354]. O som é trabalhado nas obras durasianas através de uma total independência. A voz desencarnada das personagens revela a desconexão entre o visual e o sonoro, como em uma versão de *Savannah Bay* na qual Duras cogita a ideia de colocar em cena outra atriz para fazer a voz de Madeleine Renaud :

> On peut imaginer que le rôle de Madeleine dans *Savannah Bay* puisse être attribue `deux comédiennes en même temps, que l'une déléguée, dirait le texte du rôle et que l'autre, en titre, jouerait ce rôle sans le dire. (…)
> Il faut retenir que la comédienne déléguée ne s'adresserait pas au public, ni à la Jeune Femme, mais uniquement à celle qui ce tait, la comédienne en titre. (DURAS, 2014: 1239)[355]

Em *La maladie de la mort*, Duras solicitada aos atores que, ao proferirem o texto, seja na leitura ou de memória, falem como se eles estivessem escrevendo cada palavra e, ainda, que falem como se estivessem em cômodos, quartos distintos : " Les deux acteurs devraient donc parler comme s'ils étaient en train d'écrire le texte dans les chambres séparées, isolés l'un de l'autre." (DURAS, 2014 : 1271)[356]. Essas indicações sugerem um enquadramento do ato de palavra puro, o que também se sugere na explicação de Deleuze :

> Dégager l'acte de parole pur (…) cet acte doit être arraché à son support lu, texte, livre, lettres ou documents. Cet arrachement ne se fait pas par emportement ni passion ; il suppose une certaine résistence du texte, et

[354] "*Silencio. Os olhos são fechados sobre as palavras pronunciadas.*" (DURAS, 2014:1128, tradução nossa)
[355] "Podemos imaginar que o papel de Madeleine em Savannah Bay possa ser atribuído a duas atrizes au mesmo tempo, que uma delegada dirá o texto do papel, e a outra, principal, representará este papel sem o dizer. (…) É necessário esclarecer que a atriz que lerá o papel não se dirigirá ao público, nem à jovem mulher, mas unicamente àquela que se cala que é a titular do papel." (DURAS, 2014: 1239, tradução nossa)
[356] : " Os dois atores devem então falar como se eles estivessem escrevendo o texto em quartos separados, isolados um do outro." (DURAS, 2014 : 1271, tradução nossa)

> d'autant plus de respect pour le texte, mais chaque fois un effort spécial pour en tirer l'acte de parole. (…) Il y a toujours des conditions d'étrangeté qui vont dégager ou comme dit Marguerite Duras, « cadrer » l'acte de parole pur. (DELEUZE, 2009 : 331)[357]

A palavra filmada, enquadrada pode ser vista em Agatha. A imagem das palavras que mostram a potência do livro filmado a emoção inefável, não jogável, não representável como a seguinte passagem apresentada em foco no filme *Agatha et les lectures illimitées* : "*Ils restent les yeux fermé. Toujours la douceur, la voix fêlée, brisée d'un émoi insoutenable, non jouable, non représentable.*" (DURAS, 2014:1124)[358]. Segundo Deleuze:

> Ce que la parole profère, c'est aussi bien l'invisible que la vue ne voit pas que pour voyance, et ce que la vue voit, c'est ce que la parole profère d'indicible. Marguerite Duras pourra invoquer les « voix voyeuses », et leur faire dire si souvent « je vois », « je vois sans voir, oui c'est ça ». La formule générale de Philippon, filmer la parole comme quelque chose de visible, reste valide, mais d'autant plus que voir et parler prennent ainsi un nouveau sens. Quand l'image sonore et l'image visuelle deviennent héautonomes, elles ne constituent donc pas moins une image audio-visuelle, d'autant plus pure que la nouvelle correspondance naît des formes déterminées de leur non-correspondance (…) L'image visuelle et l'image sonore sont dans un rapport spécial, un rapport indirect libre. (DELEUZE, 2009 : 340)[359]

O silêncio, a voz, o movimento, a pausa, as interrupções refletem a autonomia das imagens que não visam dar unidade a história, mas dispersá-la. Duras propõe jogos novos para o não jogável ou não representável nos termos durasianos. Nesses jogos, o invisível está para o sonoro como o grito, enquanto o indizível está para o visível como a palavra filmada, mas sem nenhum nexo causal. A relação indireta, da qual nos fala Deleuze, está no inefável, na fissura, na diferença entre dizer e mostrar onde qualquer

[357] "Separar o ato de fala puro (...) este ato deve ser arrancado do seu suporte lido, texto, livro, cartas ou documentos. Esse arrancar não se faz por raiva nem paixão ; ele supõe uma certa resitência do texto, e assim mais respeito pelo texto, mas a cada vez há um esforço especial para retirar o ato de fala. (…) Sempre há condições de estranheza que vão separar, ou diz Marguerite Duras, « enquadrar » o ato de fala puro. " (DELEUZE, 2009 : 331, tradução nossa)

[358] "Eles ficam de olhos fechados. Sempre a doçura, a voz falha, partida por uma emoção insustentável, não jogável, não representável." (DURAS, 2014:1124, tradução nossa)

[359] "Isto que a palavra profere, é também aquilo que é invisível que a vista não vê que por clarividência, e o que vista vê, é o que a palavra profere de indizível. Marguerite Duras poderá invocar as « vozes clarividentes » e lhes fazer dizer com frequencia « eu vejo », « eu vejo sem ver, sim é isso ». A fórmula geral de Philippon, filmar a palavra como qualquer coisa de visível, resta válida, sobretudo que ver e falar adquirem assim um novo sentido. Quando a imagem sonora e a imagem visual se tornam autônomas, elas não constituem menos uma imagem audio-visual, ainda mais pura a nova correspondência nasce de formas determinadas da sua não-correspondência (...) imagem visual e imagem sonora estão em uma relação especial, em uma relação indireta livre." (DELEUZE, 2009 : 340, tradução nossa)

relação direta de um sobre o outro como vimos em Blanchot é ilegítima. Mas em uma relação indireta podemos ver um tipo de relção entre as imagens como na seguinte explicação de Deleuze : " (…) au lieu d'une image vue et d'une parole lue, l'acte de parole devient visible en même temps qu'il se fait entendre, mais aussi l'image visuelle devient lisible, en tant que telle, en tant qu'image visuelle où s'insère l'acte de parole comme composante. " (DELEUZE, 2009 : 303)[360]

Deleuze fala da assincronia entre o visual e o sonoro em Robbe-Grillet, na qual uma não remete a outra e nem caminham juntas, e se contradizem. Segundo Deleuze, a contradição leva a um sistema de liberações que liga a imagem a diferentes presentes, cada uma em uma imagem-tempo direta gerando uma assincronia, na qual :

> (…) Et les contradictions ne nous laissent plus simplement confronter l'entendu et le vu coup par coup, ou un à un, pédagogiquement : leur rôle est d'induire un système de décrochages et d'entrelacements qui déterminent tour à tour les différents présents par anticipation ou rétrogradation, dans une image-temps directe (...) (DELEUZE, 2009 : 326)[361]

Se voltarmos à figura do cone bergsoniano e lembrarmos das camadas nas quais as imagens-tempo diretas se organizam de modo independente, é possível imaginar como o sonoro e o visual não poderiam ser complementares, mas distintos e indiscerníveis ao mesmo tempo na medida em que invadem todo o espaço onde o virtual circula, sendo tão simultâneos quanto a imagem mútua, luz e som não obedecem a nenhuma ordenação, eles invadem, por outro lado não se misturam e tampouco uma dá sentido a outra, não havendo assim nenhuma hierarquia ou soberania de imagens umas sobre as outras. A voz desencontrada em *Agatha*, a voz *off*, a voz vaga, ambígua:

> (…) Il ne s'agit plus de faire entendre des paroles et des sons dont la source est dans un hors-champ relatif, et qui se rapportent donc à l'image visuelle dont ils évitent seulement de doubler les données. Il ne s'agit non plus d'une voix off qui effectuerait un hors-champ absolu comme rapport avec le tout, rapport qui appartient lui-même encore à l'image visuelle. Entrant en rivalité ou hétérogénéité avec les images visuelles, la voix off n'a plus pouvoir qui

[360] " (…) no lugar de uma imagem vista e uma palavra lida, o ato de fala se torna visível ao mesmo tempo que ele se faz escutar, mas também a imagem visual se torna legível, em quanto tal, como imagem visual que se insere no ato de fala como componente. " (DELEUZE, 2009 : 303, tradução nossa)

[361] " (…)E as contradições não nos deixam mais simplesmente confrontar o escutado com o visto quadro por quadro ou um a um, pedagogicamente : Seu papel é induzir a um sistema de interrupções e de entrelaçamentos que determinamturno por turno os diferentes presentes por antecipação e retrogradação em uma imagem tempo direta (...) "(DELEUZE, 2009 : 326, tradução nossa)

> n'excédait celles-ci qu'en se défissant par rapport à leurs limites. (…) Elle a césse de tout voir, elle est devenue, douteuse, incertaine, ambigüe, comme dans « *L'homme qui ment* » de Robbe-Grillet ou dans « *India Song* » de Marguerite Duras parce qu'elle a rompu ses amarres avec les images visuelles qui lui déléguaient la toute-puissance dont elles manquaient. La voix off perd la toute-puissance, mais en gagnant l'autonomie. (DELEUZE, 2009 : 327)[362]

A paixão de *Savannah Bay* é gritada, imagem sonora que remete ao inefável, indizível : " (…)Ni quelles sont les lieux, les scènes, les capitales, les continents où tu as crié la passion des amants. (…)" (DURAS,2014:1177)[363]. Em *La maladie de la mort*, ele gritará a história de uma criança que ela não diz qual, mas certamente será a mesma de todos os livros, memória obssessiva da autora, ruínas, sobrevivências que serão proclamadas : "Vous continuez l'histoire de l'enfant, vous criez. Vous dites que vous ne savez pas toute l'histoire de l'enfant, de vous. Elle sourit, elle dit qu'elle a entendu et aussi beaucoup de fois cette histoire, partout, dans beaucoup des livres. " (DURAS, 2014 :1268)[364].

O grito não respeita nenhuma ordem, ele invade, ele não pertence a nenhuma língua ou idioma padronizado ele pertence ao som, seu barulho visa a propagação. Não é à compreensão que um grito se dirige, mas ao infinito. A linguagem dos amantes é a linguagem do inefável, da paixão, suspensa, como o grito. Assim, ele se dirige a elaem *Savannah Bay* através do grito: "Alors tout à coup il s'est dressé sur la pierre blanche. Il a appelé. Un cri. Pas le nom. Un cri. (Temps.) Et à ce cri elle est revenue." (Ibid :1197)[365] A própria escrita durasiana é destinada ao inefável, ao grito, a esta imagem sonora que através do grito se direge ao inefável porque não haveria modo

[362] " (…) Não se trata de fazer escutar as palavras e os sons onde o curso está dentro de um fora-de-campo relativo, e que se referem então a imagem-visual onde elas somente evitam dobrar os domínios. Não se trata também de uma voz off que efetuará um fora de campo absoluto como uma referência a tudo, referência que pertence ela mesma ainda à imagem-visual. Entrando em rivalidade ou heterogeneidade com as imagens visuais, a voz off não tem mais o poder que não excede aquelas que se desfazem por referência aos seus limites. (...) Ela cessa de tudo ver, ela devem, duvidosa, incerta, ambigua, como em « *L'homme qui ment* » de Robbe-Grillet ou em « *India Song* » de Marguerite Duras porque ela rompeu suas amarras com as imagens-visuais que delegavam a ela todo o poder que lhes falta. A voz off perde a potência-total, mas ganha em autonomia." (DELEUZE, 2009 : 327, tradução nossa)

[363] " (…)Nem quais são os lugares, as cenas, as capitais, os continentes, onde tu tenhas gritado a paixão dos amantes. (…)" (DURAS,2014:1177, tradução nossa)

[364] "Você continua a história da criança, você grita. Você diz que você não sabe toda a história da criança, de você. Ela sorri, ela diz que ela já escutou muitas vezes essa história, em todos os lugares, em muitos livros." (DURAS, 2014 :1268, tradução nossa)

[365] "Então de repente ele se dirige sobre a pedra branca. Ele a chama. Um grito. Não o nome. Um grito. (Tempo.) E a esse grito ela volta." (Ibid :1197, tradução nossa)

melhor de expressar o indizível, esta imagem sonora enquadrada entre silêncios, imobilidades e tempos invade o espaço e proclama as sobrevivências do tempo, como o grito mudo : " Ecrire c'est aussi ne pas parler c'est se taire. C'est hurler sans bruit. " [366]

"La valse d'Agatha" [367] é um dos primeiros títulos para a obra *Agatha.* No filme, *Agatha et les lectures illimitées*, o som da música de Brahms reveza com o barulho do mar nunca coincidentes no mesmo quadro. O movimento marítimo, um dos únicos movimentos da cena, quase sempre é acompanhado pelo som da valsa ou pelo silêncio; em contraste, momentos importantes da leitura nos quais a música desempenha um papel fundamental são silenciosos, nem mesmo o piano, uma das pontas cristalinas onde colidem a indiscernibilidade entre os irmãos, aparece no filme. Em seu lugar, a câmera preta refletida por um espelho infinito mostra o caráter indiscernível das imagens. No livro, a coincidência, o prazer no vazio, se dá na música, na sua execução:

> J'étais dans un grand salon face au fleuve et je entendu vos doigts faire cette musique que mês doigts, que moi, jamis ne sauraient faire. Je me voyais dans une glace en train de écouter mon frère jouer pour moi seule au monde et je lui ai donné toute la musique à jamais et Je me suis vue emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu'il en était de nos viés comme coulait ce fleuve ensemble, là, dans la glace, oui c'était ça... et puis ensuite une brûlure du corps s'est montrée à moi. (Temps.) J'ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes. (Temps.) (DURAS, 2014:1128)[368].

Após a êxtase de tempo através a valsa de Brahms, os olhos fechados sobre os nomes pronunciados mantém a distinção das imagens. O sonoro ilimitado os preserva no lugar do inefável, onde não se pode ver: "Silence. Il l'appelle les yeux fermés. LUI: Agatha. Silence. De même elle répond, les yeux fermés." (DURAS, 2014:1128)[369].

Em *Les yeux bleus cheveux* Noires a força da imagem sonora delimita a cena: "(…) prêts a disparaître de toute histoire humaine. Ce sera non la baisse de la lumière

[366] *Op. Cit 41*.
[367] DRS 3.19 1783
[368] "Eu estava em um grande salão em frente ao rio e eu ouvi os seus dedos fazer aquela música que meus dedos, que eu, nunca souberam fazer. Eu me vi em um vidro enquanto escutava meu irmão tocar somente para mim no mundo e eu lhe dei toda a música para sempre e eu fui levada pela felicidade de lhe ser tão parecida, como que levada pelo mesmo rio juntos, ali, no vidro, sim, foi isso, e depois em seguida um ardor no corpo se mostra ou em mim. (Tempo.) Eu perdi o conhecimento de viver durante alguns segundos. (Tempo.)". (DURAS, 2014:1128, tradução nossa)
[369] "Silêncio. Ele a chama os olhos fechados. ELE: Agatha. Silêncio. Do mesmo modo ela responde, os olhos fechados." (DURAS, 2014:1128, tradução nossa)

mais la voix de l'acteur isolé qui provoquera l'immobilité des autres acteurs, l'arrêt de leurs mouvements, leur écoute obligée, infernale, du dernier silence.(…)" (DURAS, 2014 :287)[370]. No palco, sobre as potências do falso, prestes a desaparecer da história da humanidade não é a baixa da luz que finaliza a cena, mas a potência da fala do ator que provocará a imobilidade e a escuta infernal do último silêncio.

Ainda em *Les yeux bleus cheveux* Noires é possível observar a potência da imagem sonora quando Duras solicita que a peça deve recomeçar a cada frase, a cada palavra : "La salle serait dans le noir, dirait l'acteur. La pièce commecerait sans cesse. À chaque phrase, à chaque mot." (DURAS, 2014 :236)[371]. O espetáculo do nascimento das palavras (acte de parole) imobiliza cristaliza todo o resto, os atores atravessados pela leitura devem permanecer imóveis, em estado de suspensão : "L'écoute de la lecture du livre, dit l'acteur, devrait toujours être égale. Dès qu'entre les silences la lecture du texte se produirait, les acteurs devraient être suspendus à elle et, au souffle près, en être immobilisés (…)" (Ibid)[372]. Assim, o ato de fala cria em torno de si um espaço, como uma bolha, o espaço sonoro fechado em si mesmo, extremamente preciso no qual o último silêncio poderia ser visto como o primeiro barulho no tipo peculiar de gênese concebida por Duras vista no primeiro capítulo na qual: "Les eaux de la Genèse, pour moi, c'était ça, lourdes, pesantes comme un acier liquide, mais troubles, sous le brouillard, privées de lumières. Le premier bruit: l'éclatement de la bulle, repercute à "l'infini"."(DURAS, 2014:166)[373]

Através da diferença Duras cria uma relação na qual as imagens separadas não permitem às personagens falarem e se moverem ao mesmo tempo, ou falarem e olharem ao mesmo tempo. Assim, as solicitações se dirigem a imagens distintas e independentes entre si. O interstício, lugar da pedra branca, do barulho marítimo, da onda profunda, dos lençóis brancos, do quarto alucinatório – não lugar para um evento impossível, em

[370] "(…) prontos para desaparecer de toda a história da humana. Isso será não a baixa da luz, mas a voz do ator isolada que provocará a imobilidade dos outros atores, a parada dos sues movimentos, a escuta obrigada, infernal, do último silêncio.(…)" (DURAS, 2014 :287, tradução nossa)
[371] "A sala será preta dirá o ator. A peça começará sem cessar. A cada frase, a cada palavra." (DURAS, 2014 :236, tradução nossa)
[372] "A escuta da leitura do livro, diz o ator, deverá sempre ser igual. Desde que entre os silêncios a leitura do texto se produzirá, os atores devem ser suspendidos a ela, e perto da respiração ficarem imobilizados (…)" (Ibid, tradução nossa)
[373] *Op Cit 23*.

uma hora impossível, também é o lugar do silêncio, da imobilidade, do intervalo e das palavras que se revezam e se exprimem nos contrastes : branco-preto, movimento-pausa, silêncio-som.

Começando pela imagem sonora e ao que Deleuze denomimou de acte de parole veremos nas passagens a seguir a imobilidade sugerida entre as falas em *Agatha*: "*Silence. Puis ils se deplacent, toujours entre les propôs, et puis ils se placent le long des murs, des meubles, et ils restent là ou ils sont placés et alors, une fois immobiles, ils se parlent.*" (DURAS, 2014:1125)[374]. Do mesmo modo, na rubrica a seguir: "*Silence. Elle se souvient à mesure. Elle parle avec lenteur, souvent elle s'arrête et puis elle recommence à se souvenir*." (DURAS, 2014:1126)[375]. Duras evidencia a coincidência entre a palavra e a imobilidade na seguinte passagem: "*Silence long. Ils bougent sans parler puis de nouveau s'immobilisent et parlent. Ils ne parlent jamais dans le mouvement*." (DURAS, 2014:1138)[376]. Mais uma vez a rubrica indicando o silêncio e a imobilidade das personagens que: "*Silence très long. De la musique. Le temps d'éloigner ce qui vient d'être dit, cet épisode. Mais toujours, encore, aucun mouvement des amants.*" (DURAS, 2014:1129)[377].

A alternância entre a movimentação e a fala sublinha os espaços entre as palavras, espaço necessário para distanciar aquilo que foi dito, mergulhar no esquecimento, distanciar aquilo que será dito, a espera, estado de atenção para receber a história que será contada. Cada palavra irrompe como um movimento, um início, como nas palavras de Deleuze, que remete ao fundo dos tempos e o traz com seus resíduos e ruínas para a superfície da palavra, imagem arqueológica :

> La rupture du lien sensori-moteur n'affecte pas seulement plus l'acte de parole qui se replie, se creuse, et où la voix ne renvoie plus qu'à elle-même et à d'autres voix. Elle affecte aussi l'image visuelle, qui révèle maintenant les espaces quelconques, espaces vides ou déconnectés caractéristiques du

[374] "*Silêncio. Depois eles se deslocam, sempre entre os deslocamentos, eles se encostam ao longo das paredes, dos móveis, onde eles estão, e então, uma vez imóveis, eles se falam.*" (DURAS, 2014:1125, tradução nossa)
[375] "*Silêncio. Ella se vai se lembrando. Ela fala com lentidão, com frequência ela para e depois começa a se lembrar.*" (DURAS, 2014:1126, tradução nossa)
[376] "*Silêncio longo. Eles se mexem sem falar depois de novo eles se imobilizam e falam. Eles não falam jamais durante o movimento.*" (DURAS, 2014:1138, tradução nossa)
[377] *Op Cit 28.*

> cinéma moderne. C'est comme si, la parole s'étant retirée de l'image pour devenir acte fondateur, l'image de son côté, faisait montrer les fondations de l'espace, les « assises », ces puissances muettes d'avant ou d'après la parole, d'avant ou d'après les hommes. (…)
> L'image visuelle devient archéologique, stratigraphique, tectonique. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a une archéologie du présent), mais aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes, aux couches lacunaires qui se juxtaposent suivant des orientations et des connexions variables. (DELEUZE, 2009 : 317)[378]

Dentro do jogo de alternâncias e intensidades, Duras desenha o nascimento de cada palavra. Nesse sentido, a saída da imobilidade, as retomadas de movimento geralmente são lentas, como se dentro dessa diferença, ou nesse espaço entre, houvesse um fluido que tornasse o movimento pesado, marítimo. O som de cada palavra poderia ser visto como uma pedra que ao cair em lago se propaga criando ondas que se propagam como camadas, como as camadas das espirais. Na seguinte nota da autora vemos o movimento lento associado a um despertar que se dirige ao ato de fala: "(...) *Ils ne bougent toujours pas mais ils reviennent lentement à une sorte d'éveil, au bonheur de parler de cet amour*." (DURAS, 2014:1130) [379].

O pedido de lentidão e imobilidade também pode ser visto nas seguintes rubricas: "Silence. Ils bougent comme dans le sommeil et puis ils ne bougent plus, ils restent figés, les yeux non visibles fermés ou baissés vers le sol." (DURAS, 2014:1123)[380]. Imagem da rubrica no filme. "Long silence. Ils ferment les yeux comme évanouis ensemble. Lenteur." (DURAS, 2014:1123)[381]. A lentidão indica a retomada do movimento, como uma retomada de forças, ou como um despertar, a refundação de cada palavra a partir da imobilidade e do silêncio não poderia ser um movimento leve, fácil

[378] "A ruptura do laço sensorio-motor não afeta somente mais o ato de fala que se replica, se cruza, e onde a voz não remete a nada mais que ele mesma e a outras vozes. Ela afeta também a a imagem-visual, que revela agora os espaços alheios, espaços vazios ou desconectados característicos do cinema moderno. É como se, a palavra se retirasse da imagem para devir ato fundador, a imagem do seu lado, faz mostrar as fundações do espaço, as « bases », as potências mudas de antes ou de depois da palavra, anterior ou posterior aos homens. (...) A imagem-visual devem arqueológica, estratigráfica, tectónica. Não que nós tenhamos sido reenviados à préhistória (há uma arqueologia do presente), mas nos intervalos desertos do nosso tempo que escondem nossos próprios fantasmas, os intervalos lacunares que se justapõem seguindo as orientaçções e as conexões variáveis. " (DELEUZE, 2009 : 317, tradução nossa)

[379] "(...) Eles não se movimentam sempre, mas eles retornam lentamente como um tipo de despertar, no contentamento de falar desse amor. " (DURAS, 2014:1130, tradução nossa)

[380] "Silêncio. Eles se movimentam como durante o sono e depois eles não se mexem mais, eles ficam fixos, os olhos não visíveis, fechados ou baixos para o chão." (DURAS, 2014:1123, tradução nossa)

[381] "Longo silêncio. Eles fecham os olhos como que esvanecidos juntos. Lentidão." (DURAS, 2014:1123, tradução nossa)

pois ele parte da inércia, do vazio, do espaço entre, intervalar, abismo que em Marguerite Duras possivelmente estará imerso na fluidez pesada das marés, que não podem ser impedidas como em relação às barragens: o mar invade tudo, todos os espaços, por isso o esforço de sair do interstício é imenso e remete ao nascimento, como na seguinte rubrica: "*Ils se taisent longtemps. Et puis ils bougent. Reprise des forces visibles, abandonées momentanément. La parole est là de nouveau*." (DURAS, 2014:1133)[382].

As solicitações de paradas de um só golpe em *Agatha* revelam um tipo de movimentação muito específica, desconexa, intensiva como se cada pausa retivesse em si todos os movimentos, de modo que a imobilidade se apresenta como um estado de suspensão, um absoluto do movimento: "*Ils bougent tout à coup. Puis ils s'immobilisent. Puis Il y a un long silence avant la parole. Elle regarde par la fenêtre, la plage, la mer*." (DURAS, 2014:1134)[383]. E aqui é preciso repetir a máxima de Blanchot (...) " C'est l'immobilité de l'attent, plus mouvante que tout mouvant."" (BLANCHOT, 2013:121)[384]. A imobilidade da espera mais movente do que todos os movimentos reunidos no olhar voltado para o mar que indica um lugar onde todos os movimentos podem ser vistos ao mesmo tempo como também notou a autora na entrevista com Michele Porte *Les lieux de Marguerite Duras*: "Regarder la mer c'est regarder le tout."(DURAS, 1984 :233).[385]

No filme *Agatha et les lectures illimitées*, onde apenas o mar se move e às vezes com ele um barco que o seu movimento carrega, todos estão imersos nesse movimento marítimo porque o mar contamina o seu entorno com seu movimento simultâneo. Do mesmo modo, em *Les yeux bleus cheveux* Noires, quando um barco passa e entra em contraste com a imobilidade dela, ele a carrega consigo: "Le bateau tourne et passe au

[382] "Eles se calam durante um longo tempo. Depois eles se mexem. Retomada de forças visíveis, abandonadas momentaneamente. A está presente novamente." (DURAS, 2014:1133, tradução nossa) "Longo silêncio. Eles fecham os olhos como que esvanecidos juntos. Lentidão." (DURAS, 2014:1123, tradução nossa)

[383] Eles se mexem de um só golpe. Depois se imobilizam. Depois há um longo silêncio antes da palavra. Ela olha pela janela, a praia, o mar." (DURAS, 2014:1134, tradução nossa)

[384] "(...) Essa imobilidade da espera mais movente do que todo o movente." (BLANCHOT, 2013:121)

[385] "Olhar o mar é olhar tudo."(DURAS, 1984 :233, tradução nossa).

long de son corps, c'est comme une caresse infinie, un adieu. (…) Elle est devenue celle qui ne sait pas que le bateau est passé." (DURAS, 2014 :274)[386].

Dentro do cristal o tempo é pura afetação. A imagem mútua cindida, faces pretéritas de uma mesma virtualidade na qual estão todos imersos. A subjetividade diluída não será, parafraseando Deleuze, nunca a nossa, mas o tempo e sendo o tempo pura subjetividade todos são afetados, todos são afeto. Nessa diluição marítima Duras concentra o afeto, no líquido, o movimento é lento : "Silence. Ils bougent comme dans le sommeil et puis ils ne bougent plus, ils restent figés, les yeux non visibles fermés ou baissés vers le sol." (DURAS, 2014:1123) [387].. O movimento que se estabelece nesse circuito cristalino absorve o tempo, a distância, o silêncio, a pausa, para ser sentido :"*Il est immobilie. De nouveau absent. Les yeux fermés. Silence. Elle est comme inquiete tout à coup*."(DURAS, 2014:1135) [388]. Em outros momentos Duras precisa: "Temps long. Ne pas hésiter sur la longueur de ce temps" (Ibid) [389].

Em *Savannah Bay*, os olhos fixos no imaginário sugerem a máxima absorção temporal, pura afetação, corpos atravessados em êxtase temporal : Elles sont figées dans l' « imaginaire » de la scène racontée. Et puis petit à petit elles bougent. Madeleine se remet à tourner sur elle-même, plus lentement. (DURAS, 2014: 1198) [390]. O tempo carrega, no sentido de carga, ao movimento que se propaga e afeta tudo e todos como a repercussão de uma pedra caindo na superfície líquida. Esse tipo de dinâmica pode ser vista em *Agatha* quando o menor movimento de um é um despertar intolerável para o outro.

> ELLE: Rappelez-vous, on lit que c'est l'été en Europe, que les amants sont dans un parc, ils sont étendus, immobiles, loin l'un de l'autre de très près, ils sont enfermes dans ce parc clos de murs Durant tout l'été, ils se cachent de toute la ville, on lit qu'ils sont ainsi étendus, immobiles. Jusqu'à perdre la conscience de leur séparation, et que le moindre mouvement de l'un est un

[386] "O barco volta e passa ao longo do seu corpo, é como uma carícia infinita, uma adeus (…) Ela se tornou aquela que não sabe que o barco passou." (DURAS, 2014 :274, tradução nossa)
[387] *Op Cit. 165.*
[388]"Ele está imóvel. De novo ausente. Os olhos fechados. Silêncio. Ela fica inquieta de repente."(DURAS, 2014:1135, tradução nossa)
[389]"Ele está imóvel. De novo ausente. Os olhos fechados. Silêncio. Ela fica inquieta de repente."(DURAS, 2014:1135, tradução nossa)
[390] "Ela estão concentradas no imaginário da cena contada. Depois pouco a pouco eles se mexem. Madeleine se volta sobre ela mesma, muito lentamente. " (DURAS, 2014: 1198, tradução nossa)

> réveil intolérable pour l'autre. Que lorsqu'ils parlent ils ne parlent que de leur amour. (DURAS, 2014:1145) [391].

Como a onda, a voz se propaga no espaço sonoro, seu eco ressoa ao infinito com o poder de uma bomba de hidrogênio e assim ela também dissipa, se quebra, se fragmenta e fragmentando também os espaços que como o mar invade, desertificando, esvaziando tudo com sua presença e sua ausência, silêncio que como a pausa retém a sua potência de desterritorialização.

As palavras são separadas no espaço sonoro (imagem-som) entre os silêncios através dos quais oscilam. Questionada sobre a sua própria voz e a tendência para transformar o diálogo em monólogo, Duras fala sobre a tarefa negativa de regredir a palavra ao seu nascimento, a um lugar neutro, negativo, sem barulho:

> Je suis dans un souci négatif quand je parle, de ne pas m'écarter de ce terrain neutre où les mots arrivent à égalité les uns des autres. Ils arrivent et je suis obligée de les prendre et de les rendre publics. Je le fais passer d'un endroit à un autre, je les sors du sommeil, je les mets dans le jour, sans bruit. (DURAS, 2014 :745) [392]

Em um depoimento extraído do documentário *Duras Film* a autora expõe sua concepção sobre cinema relacionado à leitura: "que cette représentation classique, au mot pour mot. C'est ça le cinéma différent." (DURAS, 2014 :1152)[393]. O clássico que Duras pronuncia em seu comentário se refere a uma concepção moderna do cinema na qual o discernimento das imagens na leitura de Deleuze possibilita este "mot pour mot" que sublinha o nascimento de cada palavra.

> Maintenant, ce qui est devenu direct, c'est une image-temps pour elle-même, avec deux faces dissymétriques, non totalizables, mortelles en se touchant,

[391] "ELA : Lembre-se, nós lemos que é verão na Europa, que os amantes estão em um parque, eles estão deitados, imóveis, longe um do outro de tão perto, eles estão fechados neste parque fechado de muros durante todo o verã, eles se escondem de toda a vila, nós lemos, que eles estão assim, deitaods, imóveis. Até a perda da consciência da sua separação, e que o menor movimento de um é um despertar intolerável para o outro. Que quando eles falam, eles não falam de outra coisa do que do seu amor". (DURAS, 2014:1145, tradução nossa)

[392] "Eu tenho uma dificuldade negativa quando eu falo, de não sair do terreno do neutro onde aas palavras são iguais umas as outras. Elas chegam e eu sou obrigada a pegá-las e torná-las públicas. Eu as faço passar de um lugar a outro, eu as faço sair do sono, eu as trago ao dia, sem barulho. " (DURAS, 2014 :745, tradução nossa)

[393] "(...) que essa representação clássica do palavra por palavra. É isso o cinema diferente." (DURAS, 2014 :1152, tradução nossa)

> celle d'un dehors plus lointain que tout extérieur, celle d'un dedans plus profonde que tout intérieur, ici où s'élève et s'arrache une parole musicale, là où le visible se recouvre ou s'enfouit. (DELEUZE, 2009 : 341)[394]

As relações entre dizível e indizível se transformam nas relações entre o visível e o invisível. O visível, a imagem visual se encobre remetendo a imagem ao fundo dos tempos tornando a imagem visual estratigráfica. Em Duras, a predominância da presença marítima faz com a imagem visual seja encoberta pelo oceano como salienta Deleuze em Duras: "L'image visuelle devient océanographique plutôt que tellurique et stratigraphique." (Ibid)[395]. A onda com sua potência de dissolução, seu movimento espiralado no instante do estouro vai ao fundo para escavar e recuperar os resíduos do tempo que serão trazidos à tona. No centro deste movimento encontramos os momentos inefáveis o visível que se encobre como em *Agatha* quando no instante da narrativa do incesto, do ato incestuoso, o irmão recobre *Agatha* com o movimento da onda profunda :

> LUI: Le bruit de la mer entre dans la chambre, sombre et lent. (Temps.) Sur votre corps le dessin photographié du soleil (Temps.). Les seins sont blancs et sur le sexe Il y a le dessin du maillot d'enfant. (Temps.) L'indécence de son corps a la magnificence de Dieu. On dirait que le bruit de la mer le recouvre de la douceur d'une houle profonde. (Temps.) Je ne vois plus rien que Ceci, que vous êtes là, faite, que la nuit de laquelle vous êtes extraite est celle de l'amour. (DURAS, 2014:1138)[396].

O incesto é assim um momento marítimo, acompanhado pelo barulho do mar, pela cor do mar, pela intensidade de uma onda profunda. A imagem estratigráfica, oceanográfica no caso durasiano, remete a imagem ao fundo dos tempos. Segundo Deleuze, "Agatha et les lectures illimitées" renvoie la lecture à cette perception marine plus profonde que celle des choses, en même temps que l'écriture à cet acte de parole

[394] "Agora, isso que se torna direto, é uma imagem-tempo por ela mesma, com duas faces assimétricas, não totalizáveis, mortais ao se tocarem, aquela de um fora muito longínquo porque todo exterior, aquele de dentro muito profundo porque todo interior, aqui onde se eleva e se arranca uma palavra musical, lá onde o visível se recobre ou se esconde."(DELEUZE, 2009 : 341, tradução nossa)

[395] "A imagem se torna oceanográfica mais do que L'image visuelle devient océanographique plutôt que terrestre ou estratigráfica." (Ibid, tradução nossa)

[396] "ELE : O barulho do mar entra no quarto, escuro e lento. (Tempo.)(...) A indecência do seu corpo a magnificência de Deus. Diríamos que o barulho do mar o recobre da doçura de uma onda profunda. (Tempo.) Eu não vejo mais do que isso, que você está ali, feita, que da noite da qual você foi extraída é aquela do amor." (DURAS, 2014:1138, tradução nossa)

plus profond qu'un texte. " (DELEUZE, 2009 : 338) [397].A onda também recobre o corpo da jovem em *Savannah Bay* no momento do encontro entre os amantes na pedra:

> Jeune Femme : Il l'a sortie de la mer. (Temps.) Il l'a posée sur la pierre et il l'a regardée. (Temps long.) Il la regarde. On dirait qu'il en est étonné. (Temps.) Elle, elle se repose de la nage, elle se laisse recouvrir par le mouvement de la houle, elle respire entre les mouvements de cette houle, elle ferme les yeux.
> Madeleine : Il la prend par les épaules, il la soulève, il la sort de la houle tout à coup (…) (DURAS, 2014: 1228) [398]

O jogo de alternâncias entre o visível e o invisível também pode ser remetido às faces: opaca e límpida do cristal. Nesse jogo, o encobrir e o descobrir marítimo da jovem em meio a sua respiração, que oscila com o movimento da onda a face escura e clara do cristal, onde a saída da face oculta se dá quando ele a retira da onda de um só golpe. Todas essas personagens femininas pertencem desde sempre às marés, seus corpos são marítimos, o que vislumbra o seu aspecto interior, oracular, profundo.

> Madeleine : Dix-sept ans. Un enfant de lui. Un enfant au-dedans du corps, scellé. Elle nage avec l'enfant au-dessus des profondeurs terribles de l'eau bleue. Lui se tient au bord de cette profondeur de leurs corps sur la plateforme blanche désértée par la vie et il leur sourit (…).(Ibid) [399]

Os homens permanecem na margem, sua exterioridade só lhes permite bordejar, mas quem habita o interior da onda, do quarto são « elas », enquanto eles habitam as varandas e ficam diante do mar, mas não no seu interior. Em *La maladie de la mort* a analogia se dá através da poça branca – ela experimenta as duas faces do cristal, como face límpida, os lençóis brancos, ponta cristalina que escorrerá para o mar negro – face opaca – a noite da qual foi feita.

---

[397] "Agatha et les lectures illimitées" reenvia a leitura a esta percepção marinha mais profunda que aquela das coisas, ao mesmo tempo que a escrita tem esse ato de fala mais profundo que um texto. " (DELEUZE, 2009 : 338, tradução nossa)

[398] "Jovem mulher : Ele a tirou do mar. (Tempo.) Ele a colocou na pedra e ele a olhou. (Tempo longo.) Ele a olha. Diríamos que ele está encantado. (Tempo.) Ela, ela se repousa do nado, ela se deixa recobrir pelo movimento da onda, ela respira entre os movimentos dessa onda, ela fecha os olhos.
Madeleine : Ele a pega pelos ombros, ele a ergue, ele a retira da onda de repente (…)" (DURAS, 2014: 1228, tradução nossa)

[399] Madeleine : Dezessete anos. Uma criança dele. Uma criança dentro do corpo, fechada. Ela nada com a criança embaixo das profundezas terríveis da água azul. Ele fica à beira dessa profundidade do seu corpo sobre a plataforma branca desertificada pela vida e ele sorri para ela (…).(DURAS, 2014: 1228, tradução nossa)

Dentro e fora, na obra durasiana são contrastes constantes nas três obras analisadas. Para Deleuze em sua perspectiva cinematográfica, o interior e o exterior na obra durasiana se referem à imagem da casa e do parque, no qual o interior se refere ao feminino e às paixões que nele habitam : “ Marguerite Duras, « était un grand cinéaste de la maison, thème si important dans le cinéma, non seulement parce que les femmes « habitent » les maisons, en tous ces sens, mais parce que les passions « habitent » les femmes (…)” (DELEUZE, 2009 : 336)[400].

Contudo, ainda para Deleuze, a potência desse conjunto casa-parque[401] vai sendo abandonada e substituída pela associação praia-mar nos filmes durasianos. Cabe ressaltar que nossa análise não se dirige apenas aos filmes, mas aos livros colocados por Duras como a força da leitura na confluência dos gêneros, como vimos no capítulo anterior. Nas obras abordadas neste estudo vemos a forte presença da associação praia-mar, mas no que essa relação se dirige à autonomia das imagens sonora e visual e por que é interessante para nossa análise sobre os contrastes presentes no espaço entre dizer e mostrar ?

Para Deleuze, a separação das imagens faz com que a autora abandone o conjunto casa-parque e passe para o conjunto praia-mar. Isto porque, para o filósofo a independência das imagens sonora e visual não é possível em um lugar que as reuna. “(la maison est encore un lieu, un locus, au double sens de parole et d’espace)”. (DELEUZE, 2009 : 336)[402]. Assim, será preciso uma história que não tem um lugar (imagem sonora) e de um lugar sem história (imagem visual).

> Mais il fallait quitter la maison, abolir la maison, pour que l’espace quelconque ne puisse se construire que dans la fuite, en même temps que l’acte de parole devait « sortir et fuir ». C’est seulement dans la fuite que les personnages devaient se rejoindre, et se répondre. Il fallait rendre l’inhabitable, rendre l’espace inhabitable (palge-mer au lieu de maison-parc), pour qu’il atteigne à une héautonomie, comparable à celle de l’acte de parole devenu pour son compte inatribuable : une histoire qui n’a plus de lieu

[400] “ Marguerite Duras, era uma grande cineasta da casa, tema muito importante no cinema, não somente porque as mulheres habitam as casas, em todos os sentidos, mas porque as paixões « habitam » as mulheres (…)” (DELEUZE, 2009 : 336, tradução nossa)

[401] Les premiers films de Marguerite Duras étaient marqués par toutes les puissances de la maison, ou de l’ensemble parc-maison, peur et désir, parler et se taire, sortir et rentrer, créer l’évenement et l’enfouir, etc. (…) (DELEUZE, 2009 : 336)

[402] “(a casa é ainda um lugar, um locus, no duplo sentido de palavra e espaço)”. (DELEUZE, 2009 : 336, tradução nossa)

> (image sonore) pour des lieux qui n'ont plus d'histoire (image visuelle). (DELEUZE, 2009 : 336)[403]

O espaço inabitável : "(...) C'est un salon dans une maison inhabitée"(DURAS, 2014 :1117)[404], esta é a primeira frase de *Agatha* filmada e vista como a primeira imagem do filme.O espaço em fulga apenas no qual personagens em fulga podem se encontrar poderia ser visto aqui como o Hall do Rochess Noires, Hall cinza de cristal como o teria apelidado Marguerite Duras[405] em *Les yeux bleus cheveux* Noires *:* " (...) entre la nuit rouge du couchant et la pénombre du parc, le hall de l'hôtel des Rochess." (DURAS, 2014 :215).[406]

O hall do Hotel Rochess, ponta cristalina, ou nos termos de Deleuze : "(…) et la salle désaffectée d' « Agatha » est moins une maison qu'un lent navire fantôme qui s'avance sur la plage, pendant que se déroule l'acte de parole (il en sortira « L'homme atlantique » comme suite naturelle). " (DELEUZE, 2009 : 337)[407]. O mesmo hall poderia pertencer ao hotel do quarto em frente ao mar de *La maladie de la mort*, Hall de onde talvez se pudesse avistar a pedra branca de *Savannah Bay*. Lugares inabitáveis, desertificados pela palavra. O próprio teatro como o lugar em fulga, como em *Savannah Bay*, um lugar sem paredes, um não-lugar que pode po resta mesma razão ser todos os lugares ao mesmo tempo, um lugar sem paredes :

> Jeune Femme : Tu le rencontrais où ?
> Madeleine : Je ne le rencontrais pas. Il était là lorsque j'arrivais.
> Jeune Femme (montre le théâtre autour d'elle) : Dans un endroit comme celui-ci?...
> Madeleine (hésite) : Mais ici c'est un théâtre.

[403] "Mas é perciso deixar a casa, abolir a casa, para que o espaço qualquer não possa se construir a não ser na fuga, ao mesmo tempo o ato de fala deve « sair e fugir ». É somente na fuga que os personagens devem se encontrar, e se responder. É preciso deixar inabitável, deixar o espaço inabitável (praia-mar no lugar casa-parque), para atingir uma *héautonomie* comparável aquela do ato de fala que se tornou por sua conta inatribuível : ums história que não tem lugar (imagem sonora) para lugares que não têm mais uma história (imagem visual) ". (DELEUZE, 2009 : 336, tradução nossa)

[404] "(...) É um salão de uma casa inabitada"(DURAS, 2014 :1117, tradução nossa)

[405] « Elle avait été cette Jeune Femme dans ce hall de cristal gris (…) » (DURAS, 2014 :289)

[406] "(...) entre a noite vermelha do poente e a penumbra do parque, o hall do hotel Roches. " (DURAS, 2014 :215).

[407] "(…) e a sala abandonada de « Agatha » é menos uma casa do que um lento navio fantasma avance sobre a praia, enquanto se desenrola o ato de palavra (disso sairá o « L'homme atlantique » como sequência natural)." (DELEUZE, 2009 : 336, tradução nossa)

> Jeune Femme : Dans un endroit sans murs, comme un théâtre, je voulais dire… (DURAS, 2014 : 1240)[408]

Não-lugares como o quarto alucinatório de *Aghata*, que poderia ser igualmente remetido ao quarto destruído em volta dos lençóis brancos em *La maladie de la mort*, ou a pedra deserta em meio ao oceano profundo. O quarto alucinatório de *Agatha*, inspirado e extraído do romance de Musil, é visto por Duras como o lugar matemático, tautológico, onde tudo é possível em um lugar impossível, alucinatório.

> "Dans des notes pour le découpage du film, Marguerite Duras a ainsi commenté le passage: " Rien ne distingue le lieu hallucinatoire des autres lieux. Lieu simple aux consequence infinies" – phrase dans laquelle le mot "simple" a été ajouté au crayon en remplacement du mot "mathématique" qui a été biffé (DRS 17.11)" (2014: 1785). [409].

Para não-lugares, a história impossível, inefável, lugar onde o possível se esgota a hora também será impossível e o amor entre os amantes não será um ato de vontade, mas uma falha, um erro na lógica do universo, como na seguinte frase de *La maladie de la mort* : "Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit : Par exemple d'une erreur. Elle dit : jamais d'un vouloir. " (DURAS, 2014 :1268)[410]. Assim, os amores impossíveis durasianos estão sempre entre o tarde demais, como em Les yeux bleus cheveux Noires : " (…) Ce retard qu'ils prennent sur le reste du monde avec cet amour-là. " (DURAS, 2014 :279)[411]. Ou com uma hora de vantagem, como em *Agatha* :

> LUI: Je vous avais vue ce matin sur la plage. J'ai rejoint ma soeur comme chaque jour le faisais. Nous avons nagé ensemble. Et puis nous nous sommes allongés sur le sable. Il faisait beau. Du soleil, un vent Clair. (Temps.) Et lout à coup vous avez dit: "Comment se fait-il? Les autres ne sont pas encore

[408] "Jovem mulher : Você o encontrou onde ?
Madeleine : Eu não o encontrei. Ele estava lá quando eu cheguei.
Jovem mulher (mostra o teatro em volta dela) : Em um lugar como esse aqui ?...
Madeleine (hesita) : Mas aqui é um teatro ?
Jovem mulher : Em um lugar sem paredes, como um teatro, eu quero dizer" (DURAS, 2014 : 1240, tradução nossa)

[409] "Nas notas para os recortes do filme, Marguerite Duras teria comentado assim a passagem : "Nada distingue o lugar alucinatório dos outros lugares. Lugar simples com consequências infinitas" – frase na qual ao nome "simples" foi adicionado à lápis em substituição do nome "matemático" que foi cortado. (DRS 17.11)" (2014: 1785, tradução nossa)

[410] "Você pergunta como o sentimento de amar pode aparecer. Ela responde você : Talvez de uma falha repentina na lógica do universo. Ela : Por exemplo de um erro. Ela diz : Jamais de uma vontade." (DURAS, 2014 :1268, tradução nossa)

[411] " (…) Esse atraso que eles têm sobre o mundo com este amor." (DURAS, 2014 :279, tradução nossa)

> là...” Nous avons regardé vers la Villa aux escaliers blancs, tout paraissait normal. Et puis j’ai vu l’horloge de la pergola, j’ai vu que nous nous étions trompés d’heure, que nous étions arrivés sur la plage une heure plus tôt qu’à l’accoutumée.
> (...)
> LUI:Nous avions une heure d’avance sur le monde . Une heure seulement. (Temps.) Et cella a suffi. (Temps.) Je vous ai parlé de ce qui était arrivé la veille. (Temps.) (...) (DURAS, 2014:1140-1141)[412]. (...)
> LUI:Nous avions une heure d’avance sur le monde . Une heure seulement. (Temps.) Et cella a suffi. (Temps.) Je vous ai parlé de ce qui était arrivé la veille. (Temps.) (...) (DURAS, 2014:1140-1141).

Por essa via Duras propõe dentro do possível, limítrofe, tautológico, uma hora impossível, para um evento impossível, em um lugar impossível - um quarto alucinatório. Uma hora de avanço para nunca amadurecer, o atraso para nunca alcançar, o estado de infância, estado de devir.

De tudo o que resta ou sobrevive na memória de Madeleine como pura virtualidade são as imagens separadas, autônomas, uma cor aqui, um grito em outra parte, imagens sobreviventes, independentes de qualquer ordenação ou hierarquia, mas imanentes, mergulhadas no tempo que as dissolverá :

> *Silence*
> Jeune Femme : Le troisième jour…
> Madeleine : (…) C’est curieux… des ces choses-là je suis sûre… du noir de la nuit. (Temps.) De la pluie. (Temps.) Des cris. (Temps.) Du lever du soleil le leindemain. (Temps.) de cette coleur de la mer… (Temps.) Du son des voix. (Temps.) Du silence entre les voix. (Temps long. Égarée :) Il l’appelait sur la mer : « Savannah .» Quelque fois il hurlait. Quelques fois il lui parlait très doucement. Personne ne comprenait (Temps. Colère.) Comment voulez-vous comprendre des gens comme ça, qui ne s’adressent qu’à l’un l’autre face à l’Éternel? Comment?
> *Silence*(DURAS, 2014: 1233)[413]

[412] “ ELE : Eu a vi nesta manhã na praia. Eu encontrei minha irmã como a cada dia eu fazia. Nós nadamos juntos. E depois nós nos deitamos sobre a areia. Fazia bom tempo. Sol, um vento claro. (Tempo.) E de repente você disse : “Como isso aconteceu ? Os outros não estão ali... Nós olhamos na Vila as escadas brancas, tudo parecia normal. E depois eu vi o relógio de pergola, e eu vi que nós estávamos enganados com a hora, que nós tínhamos chegado na paria uma hora antes que de costume.
(...)
ELE : Nós estávamos com uma hora de avanço sobre o mundo. Uma hora somente. (Tempo.) E isso foi o suficiente. (Tempo.) Eu falei falei a você disso que aconteceu na véspera. (Tempo.) (...)” (DURAS, 2014:1140-1141, tradução nossa)

[413] “Silêncio
Jovem mulher : O terceiro dia...
Madeleine : (...) É curioso ... dessas coisas eu tenho certeza ... do preto da noite. (Tempo.) Da chuva. (Tempo.) Dos gritos. (Tempo.) Do levantar do sol no amanhecer. (Tempo.) dessa cor do mar... (Tempo.) Do som das vozes. (Tempo.) Do silêncio entre as vozes. (Tempo longo. Desgovernado :) Ele a chama sobre o mar : « Savannah .» Algumas vezes ele grita ; Algumas vezes ele fala calmamente. Ninguém

O tempo, a imagem cristal, uma imagem tempo-direta remete à imagem sonora quando Madeleine pensa em um instante como a pedra é branca, com apenas o mar e os gritos em volta da pedra. A imagem que Duras apelida na peça como um instante de teatro é um instante ilimitado, de infinita dor, recuperando o sentido trágico que o teatro deve ter para a autora.

> MADELEINE *(net comme un veredict)* : Je dis que c'est un instant comme la pierre est blanche. Sans plus personne. Tout à coup.
> JEUNE FEMME : Seulement la mer autour de la pierre. *(temps.)* Les cris. *(Silence.)* C'est un instant de théâtre.
> MADELEINE : C'est un instant d'infinie douleur.
> *La* Jeune Femme *s'approche de* Madeleine *qui reste assise près de la table. Fin de la musique de Schubert.* (DURAS, 2014 :1234)[414]

Em volta os gritos, imagem sonora, o mar movente mais movente do que o todo movente, imagem-movimento diluída no tempo, mergulhada nele, recuperada através dele e a imagem visual : a pedra branca, ponta ínfima de um iceberg que em meio ao oceano cristalizará todo o seu entorno, fazendo com que reste apenas o tempo que depurou todas as outras imagens, participou delas e no final, no centro indolor da dor, ele, o tempo - esquecimento sem fim –, a imagem insistente.

> Jeune Femme : Vous vous souvenez de quoi ?
> Madeleine : (...) - Des grands marrecages à l'embouchoure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps). La mer. (Temps). La Pierre. (Temps). Le temps.[415]

---

compreende (Tempo. Cólera.) Como compreenderia você pessoas assim que se dirigem ao outro somente face ao eterno ? Como ?
Silêncio."(DURAS, 2014: 1233, tradução nossa)

[414] "Madeleine (*clara como um veredito*) : Eu digo que é um instante como a pedra é branca. Sem ninguém. De repente.
Jovem mulher : Somente o mar em volta da pedra. (*tempo*.) Os gritos. (*Silêncio*.) É um instante de teatro.
Madeleine :É um instante de infinita dor.
A Jovem mulher se aproxima de Madeleine *que fica sentada perto da mesa. Fim da música de Schubert.*" (DURAS, 2014 :1234, tradução nossa)

[415] *Op Cit 81*.

Indefinidamente por vir, as paisagens : o mar da infância – ilimitado, as pedras – das barragens – ruínas que o mar esconde ou expõe. O tempo que vai de um lado ao outro do oceno pleno de ecos : Gritos, risos, cantos, choros esquecidos que o mar carrega. No texto de apresentação à edição original de *Agatha* Duras fala sobre o incesto como : "(…) bonheur san mesure, inaccompli, ineffable, indéfini, indéfiniment à venir." (DURAS, 2014 – 1981: 1152)[416]. Diante do inefável Duras cria imagens as diferencia: fecha os olhos apara ouvir, silencia para ver. O que se esconde e se perde nas curvas das espirais ou nas dobras é o tempo que transforma o esquecimento em afeto inefável: as expressões do silêncio, memórias do invisível que sempre escaparão à toda e qualquer determinação.

[416] "(…) felicidade sem medida, irealizável, inefável, indefinido, indefinidamente por vir. " (DURAS, 2014 – 1981: 1152, tradução nossa)

CAPÍTULO 3

3. O Devir na Escritura Durasiana das Obras do Ciclo do Atlântico: Uma leitura sobre Memórias Insistentes

O presente capítulo propõe um estudo sobre o "devir" nas obras do *Ciclo do Atlântico*. Deslocada e ao mesmo tempo possível de ser inscrita em vários gêneros, a escrita de Duras pode ser lida como um lugar de atravessamentos. Como afirma Rykner: "(...) elle a fait tomber les barrières entre tous les genres. Romancière, elle était déjà l'écrivain de théâtre, faisant du théâtre elle était déjà cineaste, faisant du cinéma elle faisait encore des romans. Doncelle est vraiment décloisonné." (RYKNER, 2009:1) [417]. Ao falar sobre o hibridismo da escrita durasiana, Rykner sublinha como a autora pode revolucionar cada um destes gêneros:

> C'est pour ça qu'on ne peut pas la situer dans un genre ou dans un autre, mais c'est pour cela qu'on peut encore pratiquer les trois types d'écriture qu'elle a renouvelés et où elle fait la revolution: à la fois dans le roman, dans le théâtre et dans le cinéma. (RYKNER, 2009:2)[418].

A obra não se inscreveria em um único gênero, mas os carregaria em si enquanto potência, enquanto devir. Nesse sentido, cabe lembrar quando Deleuze apresenta em seu estudo a *Logique du sens* (1969), a exposição de uma série de paradoxos "(...)qui forment la théorie du sens" (DELEUZE, 2009: 7) [419]. Como "(...) l'affirmation de deux sens à la fois" (DELEUZE, 2009: 9) [420], dessa forma o paradoxo constitui para Deleuze o caráter mais próprio ao "devir". Na primeira série de paradoxos sobre o "puro devir" Deleuze parte da análise da obra *Alice no país das maravilhas* (1865) de Lewis Carrol (1832-1898) e remete o devir ao momento em que Alice cresce e diminui. Na

[417] "Ela fez cair as barreira entre todos os gêneros. Romancista, ela foi uma escritora de teatro, fazendo teatro ela era já uma cineasta, fazendo cinema ela ainda fazia romances. Então ela é verdadeiramente aberta." (RYKNER, 2009:1, tradução nossa)

[418] "É por isso que não é possível situá-la em um gênero ou em outro, mas é por isso que é possível ainda praticar os três tipo de escritura que ela renovou e onde ela revolucionou : de uma vez no romance, no teatro, e no cinema. "(RYKNER, 2009:2, tradução nossa)

[419]"Nous présentons des séries de paradoxes qui forment la théorie du sens" (DELEUZE, 2009 :7, tradução nossa) "Nós apresentamos séries de paradoxos que formam a teoria do sentido" (Ibid).

[420]"a afirmação de dois sentidos de uma vez" (DELEUZE, 2009: 9, tradução nossa)

explicação deleuziana não é ao mesmo tempo em que Alice fica grande ou pequena, mas: "Mais c'est au même temps qu'elle le devient." (Ibid)[421].

As relações e análises sobre o "devir" na obra durasiana compreendidas neste estudo podem ser vistas como o exercício de se pensar sobre o modo de como a memória se coloca em cena nas obras do *ciclo do Atlântico*. De certa maneira, podemos pensar que Duras responderia: do modo mais simples possível, sempre com menos e menos e cada vez menos, algo que se sugere de modo a abrir o imaginário e o espaço da reinvenção.

No tópico - Os paradoxos do devir: Existência e Insistência na perspectiva temporal de Marguerite Duras - iniciamos nossa travessia e um encontro a partir de Yan Andrea nesta "automitografia durasiana", como apelidou Joele Pagès-Pindon (2005), como um dos fantasmas, ou uma das insistências às quais iremos nos dedicar. Em entrevista publicada na obra *La passion suspendeue* (2013), Duras afirmou: "Stendhal a raison: l'enfance est sans fin." (DURAS, 2012: 22)[422]

Assim, o caráter obsedante da memória nessas obras localizadas nos anos 1980 resgata a memória insistente da infância do irmão mais novo e mais amado de Marguerite, que será refletido em Yan Andrea, companheiro de Duras até a sua morte[423]. Traços como sua beleza, juventude, sua homossexualidade ressoarão, sobretudo, em *Agatha* e *La maladie de La mort*, enquanto que em *Savannah Bay* é a própria Marguerite Duras que se deixará traduzir na imagem da velha atriz, perdida na indiscernibilidade das memórias fragmentárias que representará pela última vez. Além das memórias, as insistências se revelam na coincidência entre as solicitações de tempo nas rubricas e a presença do tempo na cena. Assim, a insistência do tempo será analisada em seu estado puro neste tópico.

Para tanto, retomaremos a obra de Deleuze *Logique du sens*, sobretudo no que tange à primeira série de "paradoxos do devir". Desse estudo serão recolhidas as

[421]"é ao mesmo tempo em que ela o devém" (Ibid, tradução nossa)
[422](DURAS, 2012: 22, tradução nossa)
[423] Ver cap. I.

análises na primeira, segunda e terceira série de paradoxos do devir, em que é possível observar no interior delas a distinção entre "existência" e "insistência".

A presença do mar é um dos aspectos mais insistentes que atravessa as obras de Duras, que de outro modo não teriam sido nomeadas *Ciclo do Atlântico*. Nesse âmbito, as relações entre o devir e o mar serão analisadas no tópico: "O fluxo das marés: O devir e as relações entre o tempo e o mar em *La maladie de la mort*, *Agatha* e *Savannah Bay*, seguindo uma abordagem que nos permita analisar ou explorar as analogias com o mar, como um lugar de devir onde Duras mergulha ao mesmo passo que dissolve as histórias e as personagens na matéria líquida.

O "devir" será aqui proposto como elemento de convergência das relações entre tempo e subjetividade na escrita durasiana. No momento de nossa análise intitulado: Uma "cartografia" durasiana: A tradução dos corpos em espaços e o esvaecimento das formas: La Villa Aghata, Savannah Bay C'est toi, serão trabalhados os modos como Duras descentraliza o "eu" das personagens dispersando-as em espaços, se dirigindo aos seus corpos como "fronteiras".

Um elemento interessante ao nosso estudo reside na forma como Duras explora a temática da precisão da localização cartográfica e espaço-temporal, as quais podem ser lidas nos títulos das obras, como por exemplo: *Dix heures et demie du soir en été* ou, de outra maneira, um elemento novo surge através da indiscernibilidade entre o nome da personagem e o nome do lugar, como é o caso em *Agatha* e *Savannah Bay*. Para nosso estudo, e particularmente neste capítulo, estes aspectos serão tratados e compõem a análise no sentido de que permita uma aproximação com a teoria sobre o devir, tal como é abordada na série *Mil Platos vol. 4* de G. Deleuze e F. Guatarry.

3.1 Os paradoxos do tempo: Existência e Insistência na perspectiva temporal de *Savannah Bay*.

Assim, a jovem clama: "Redis-moi l'histoire...", ao que Madeleine replica: "... Tous les jours tu veux cette histoire."[424] Ao que a jovem responde que sim. Madeleine, então, reforça: "... À force, tous les jours, je me trompes dans les dates ... les gens ... les endroits ..." [425].

Em *Logique du sens*, na segunda serie dos "paradoxos dos efeitos de superfície" é possível observar a leitura deleuziana que distingue "existência" e "insistência". Nesta abordagem, Deleuze destaca a clivagem estóica da causalidade, na qual, as causas são os corpos e os estados de coisas que estão no tempo presente, são causas uns dos outros, desse modo, não há uma relação de causa e efeito entre eles. Os efeitos são, por sua vez, de outra natureza, apesar de serem causados pelos corpos e pelos estados de coisas os efeitos são ao contrário, "incorpóreos". Como se lê: "Ces effets ne sont pas des corps, mais à proprement parler des "incorporels "." (DELEUZE, 2009:13)[426]. Os efeitos "incorpóreos" são, de acordo com o pensamento deleuziano, os "acontecimentos", estes não constituem existências, mas insistências: "Estes não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não podemos dizer que eles existem, mas muito mais subsistem ou insistem." (Ibid)[427].

Não é para restituir o sentido das histórias que as personagens em alguns momentos em coro as repetem. Ao contrário, o que se vê é justamente a restituição da degradação e da fragmentação da lembrança como podemos ver no diálogo de Savannah Bay: "JEUNE FEMME. - De plusenplus tu te trompes. MADELEINE: – C'est aussi ce que tu veux." - JEUNE FEMME: - "... Oui"." [428].

---

[424] *Op Cit 135.*
[425] *Op Cit 135.*
[426]"Os efeitos não são os corpos, mas propriamente falando os "incorpóreos"" (DELEUZE, 2009:13, Tradução nossa)
[427]"Ce ne sont pas des choses ou des état de choses, mais des événements. On ne peut pas dire qu'ils existent, mais plutôt qu'ils subsistent ou insistent.'' (DELEUZE, 2009: 13)
[428] *Op cit 135.*

A ordem do devir na escrita de Savannah Bay pode ser vista no modo como Duras aborda a memória, não como para esclarecer o passado, não para alcançar um sentido determinado e factual, ou causal no sentido da existência, mas justamente indo em direção à degradação da memória trabalhando os incorpóreos, as insistências. Este ponto de vista pode ser observado em uma entrevista da autora que afirma sobre Savannah Bay: "une vieille femme sur la scène qui revit un passe confus, dont ne reste que l'image d'un Rochesr Blanc et brûlant. Un passe qui se mêle au présent, si irréel qu'il peut avoir été transfiguré ou même inventé." (DURAS, 2013: 60)[429]

Para Deleuze, "Les stoïciens ont découvert les effets de surface" (DELEUZE, 2009:17)[430]. Os efeitos[431] estão livres ou independentes das causas e remontam à superfície. O devir desenterra os efeitos incorpóreos e os extrai de sua profundidade verticalizada, horizontalizando-os ao jogá-los na superfície plana. Como vemos no texto de Deleuze: "*Voilà maintenant que tout remonte à la surface*. C'est le resultat de l'opération stoïciene : l'illimité remonte. Le devenir-fou, le devenir illimité n'est plus un fond qui gronde, il monte à la surface des choses, et devient impassible. " (Ibid).[432]

Deleuze menciona o início de "Alice no País das maravilhas" para mostrar como o paradoxo que é a soma de dois sentidos discerníveis faz com que o movimento inicial de "escavar" e se enterrar se torne lateral[433], trazendo os fantasmas[434] para a superfície arenosa[435] do sentido da linguagem. Neste sentido, a primeira imagem da insistência em *Savannah Bay* é uma pedra. E é com a imagem da pedra branca que a peça inicia: "Le théâtrecommence, lointain, douloureux ...Jeune Femme: _ C'était une grande Pierre

[429] "Uma velha mulher em cena que revive um passado confuso, onde não resta mais do que a imagem de uma rocha branca e fervente. Um passado que se mistura ao presente, tão irreal que pode ter sido transfigurado ou invetado." (DURAS, 2013: 60, tradução nossa)

[430]"Les stoïciens ont découvert les effets de surface" (DELEUZE, 2009:17, tradução nossa)

[431]Deleuze nesse momento do texto chama efeitos de fantasmas, como é possível ler na seguinte passagem: "Les simulacres cessent d'être ces rebelles souterrains, ils font valoir leurs effets (ce qu'on pourrait appeler "phantasmes"". (Ibid)

[432] "Então agora tudo remonta a superfície. É o resultado da operação estoica: o ilimitado remonta. O devir-louco, o devir ilimitado não é mais um fundo que aumenta, ele monta à superfície das coisas e devém impassível" (Ibid, tradução nossa).

[433]"À mesure que l'on avance dans le récit, pourtant, des mouvements d'enfoncement et d'enfouissement Font place à des mouvements latéraux de glissement, de gauche à droite et droite à gauche" (Ibid : 19)

[434]Deleuze nesse momento do texto chama efeitos de fantasmas, como é possível ler na seguinte passagem: "Les simulacres cessent d'être ces rebelles souterrains, ils font valoir leurs effets (ce qu'on pourrait appeler "phantasmes"". (Ibid :17)

[435]Vemos a relação entre areia e paradoxo nas palabras de Deleuze: "(...) le paradoxe est donc essentialement "sortie", c'est-à-dire série de propositions interrogatives procédant suivant le devenir par additions et retranchements successifs"(Ibid)

blanche?...Madeleine. _ Oui, c'est ça, une pierre blanche."[436]. Entre as personagens a história de *Savannah Bay* também é conhecida como "l'histoire de lapierreblanche" (Ibid) e é esta imagem sobrevivente desta história:

> "Madeleine _ Je me souviens de quelque chose … si…si… mais c'est caché. Je ne sais de quoi je me souviens, ni de qui c'était, ni quand, mais c'est lá... (elle designe sa Tetê). Silence prolongé. Puis le conte commence. JEUNE FEMME _ Une grande Pierre blanche ... MADELEINE. _ oui. C'est ça, une grande Pierre blanche. On ne peut pas em parler."[437]

A imagem da pedra indissolúvel, como a memória ou a infância sobrevivente aparece na superfície marítima, que a cobre e a descobre. Assim a memória remonta à superfície arenosa do sentido da linguagem e se torna paisagem. A imagem da pedra também aparece na obra *C'est tout* (1995) associada às paisagens das "Barragens" paisagens da infância da autora quando Duras afirma: "je rejoins des masses de Pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage" (DURAS, 2014: 1164)[438]. A imagem insistente da "pedra" também pode ser vista na composição do nome de personagens importantes, como *Yan Andrea Steiner*, sendo que "Steiner" no idioma alemão significa "pedra". Aqui Duras acrescenta a insistência ao nome de "Yan Andrea" tornando ele próprio memória insistente. "Lol V. Stein" também contém a imagem que sobrevive, onde a tradução de Stein é "Pierre" ou pedra em português. Sobre este último a autora revela: "Lol V. Stein, c'est-à-dire, Je décode: "ailes de papier", plus ce V. qui voulait dire "ciseaux" (selon le langage des sourds-mouets) et ce Stein qui signifiait "Pierre". (DURAS, 2013, 28)[439].

Em *Savannah Bay* a pedra branca também está associada à infância, como é possível observar na seguinte passagem: "La Pierre blanche...celle des enfants"

[436] *Op Cit 135.*
[437] *Op cit 135.*
[438] "Eu junto massas de pedra quando eu escrevo. As pedras da barragem." (DURAS, 2014: 1164, tradução nossa)
[439] "Lol V. Stein, quer dizer, eu traduzo: "asas de papel", mais esse V. que quer dizer tesoura em linguagem de surdo-mudo e esse Stein que significa "Pedra"" (DURAS, 2013, 28, tradução nossa).

(DURAS, 2014: 1226)[440]. Nessa lógica, a memória pura se traduz em um lugar, a rocha que é, neste sentido, a superfície que remonta, mas que é por sua própria constituição física e mineral, impenetrável e insondável e permanece assim, em seu estado bruto, primordial.

Como crítica ao idealismo platônico que deixa soterrados na caverna os simulacros, Deleuze propõe desenterrar os simulacros, jogá-los na superfície como algo que resistiu, que sobreviveu, que é impassível, que são os ecos corporais que ressoam e que se proliferam. Esses não são mais do que efeitos e se mostram como devir-ilimitado:

> Le devenir-illimité devient l'événement lui-même, idéel, incorporel, avec tous les renversements qui lui sont propres, du futur et du passé, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet. (…) Car l'événement, étant impassible, les échange d'autant mieux qu'il n'est ni l'un ni l'autre. (DELEUZE, 2012:17)[441]

É possível estabelecer uma relação entre o "amor" e o "devir ilimitado" em *Savannah Bay*: "Madeleine *(lent)*. – Un amour de tous les instants. *(temps)*. Sans passé. (temps). Sans avenir. (temps). Fixe. (temps). Immuable."[442]. Há uma atmosfera amorosa em *Savannah Bay* a partir da qual a memória de Madeleine se precipita na cena. A música de Edith Piaf "les mots d'amour" é cantada, escutada, ou até mesmo recitada, às vezes de modo desordenado por Madeleine repetidamente durante a peça. Simultaneidade do amor em Savannah coincide com a simultaneidade do tempo que neste sentido se subverte em memória e se precipita na cena em um quase transe temporal onde as atrizes recitam.

As insistências incorpóreas são os efeitos das ações e das paixões corporais e podem ser, de acordo com Deleuze, sonoros, ópticos ou de linguagem. Como vimos, os corpos e os estados de coisas estão no tempo presente. As insistências, por sua vez, estão na ordem do "devir", pertencem ao tempo infinitivo que divide o presente em passado e futuro, esquivando-o. Se o presente se localiza na ordem das causas, dos

[440] "A pedra branca ... aquela das crianças." (DURAS, 2014:1226, tradução nossa)
[441]"O devir-ilimitado devém o acontecimento ele mesmo, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito (...) O acontecimento é, então, impassível, ele não é nem um e nem outro." (DELEUZE, 2012:17, tradução nossa)
[442] *Op Cit. 75.*

corpos e dos estados de coisas, passado e futuro se localizam na ordem dos efeitos. Assim, o presente existe no tempo enquanto que passado e futuro são insistências do tempo. Por outro lado, Duras também mergulha o amor na monotonia do tempo: "- Le soleil chaque matin au sortir du noir, chaque soir, et eux, ils s'aimaient plus que tout au monde, d'un amour entier, mortel dans la monotonie du temps."(Ibid:59). [443]

Para Deleuze, "Seul le présent existe dans le temps, et rassemble, résorbe le passé et le futur, mais le passé et le futur seuls insistent dans le temps, et divisent à l'infini chaque présent." (DELEUZE, 2012:14)[444]. Nesse sentido, Deleuze apresenta passado, presente e futuro não como sucessão, mas como "Non pas trois dimensions successives, mais deux lectures sulmultanées du temps. " (Ibid, 14)[445].

O tempo visto como duas leituras simultâneas pode ser compreendido através da distinção entre Chronos e Aiôn. Nessa distinção é delimitada a operação temporal de refundação do tempo enquanto devir através da perspectiva do Aiôn. Chronos está relacionado ao presente enquanto medida do que é corpóreo e em um sentido causal. Por outro lado, Aiôn corresponde ao passado e ao futuro enquanto efeitos incorpóreos e insistências do tempo. Através da distinção lembrada de Parmênides entre o « agora » e o « instante », vemos o Aiôn como o "instante" que subdivide o presente existente em passado e futuro insistentes, segundo Deleuze: "Ce n'est plus le futur et le passé qui subvertissent le présent existant, c'est l'instant qui pervertit le présent en futur et passé insistants" (Ibid:193)[446]. Ao esquivar o presente, Aiôn é considerado como "la vérité éternelle du temps: purê forme vide du temps." (Ibid :194)[447]. É nesse sentido que o presente se esvazia, sendo este o seu próprio paradoxo: presença/ ausência.

É possível ler o paradoxo presença/ausência em Savannah Bay. Assim, nas palavras de Duras: "(...) Partout elle est morte. (temps). Partout Elle est née." (DURAS, 2014: 1234)[448]. E o paradoxo se expressa desde o início da história que tem o intuito de

[443] *Op Cit 75.*
[444]"Somente o presente existe no tempo e parece absorver o passado e o futuro; mas o passado e o futuro somente insistem no tempo, e dividem ao infinito cada presente." (DELEUZE, 2012:14)
[445]"duas leituras simultâneas do tempo" (Ibid, 14, Tradução nossa)
[446] "Isto não mais o futuro e o passado que subvertem o presente existente, é o instante que perverte o presente em passado e futuro insistentes" (Ibid:193, Tradução nossa)
[447]"a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo" (Ibid:194, Tradução nossa)
[448] "(...) Em toda parte ela está morta. (temps). Em toda parte ela nasceu." (DURAS, 2014: 1234, tradução nossa)

rememorar, mas tem como início uma longa nota na qual o "esquecimento" tem um lugar primordial:

> Tu ne sais plus qui tu es, qui tu as été, tu sais que tu as joué, tu ne sais pas plus ce que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu joues. Ni quelles sont tes roles, ni quelles sont tes enfants vivants ou morts. Ni quelles sont les lieux, les scènes, les capitales, les continents où tu as crié la passion des amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spetacle.
> Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.
> Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.
> Savannah Bay c'est toi. (DURAS, 2014 : 1177)[449]

O ponto de partida da história é o esquecimento. E não há nenhum esforço em clarificar ou ordenar a memória degradada de Madeleine, o único solo sobre o qual a personagem pode se apoiar é a virtualidade da cena teatral: "Sauf que lasalle a payé et qu'onluidoitlespetacle"(Ibid). O que serve para reforçar ainda mais a vertigem da personagem que deliberadamente mistura a ficção às suas memórias, chegando ao ponto de ao final dizer que a história se trata de uma peça que nunca será escrita:

> Ici rien n'est sûr, tout repose sur le délabrement de la memoire de Madeleine, sur ce lieu inabordable, insondable, d'un passé commun à la Jeune Femme et à Madeleine. L'une est trop âgée pour départager ce passé de sa représentation. La Jeune Femme se fie au vertige de Madeleine. C'est sur la memoire défaillante de Madeleine q'elle bâtit celle de son enfance, celle de sa naissance. (Ibid:1178)[450]

O paradoxo presença/ausência poderia ser lido em Savannah Bay como o paradoxo memória/esquecimento. Algo que pode ser visto a partir do nome da personagem Madeleine, nome da atriz "Madeleine Renaud", que à época contava 84 anos e que inspirou Duras a escrever o papel, Madeleine o famoso bolinho que levou

[449] "Você não sabe mais quem você é, quem você foi, você sabe que você representou, você não sabe mais o que você representou; você representa, você sabe que você deve representar, você não sabe o que, você representa. Nem quais são os seus papéis, nem quais são os seus filhos, vivos ou mortos. Nem quais são os lugares, os palcos, as capitais, os continentes onde você representou a paixão dos amantes. Salvo que a sala está paga e que você lhes deve o espetáculo.
Você é a atriz de teatro, o apogeu da idade do mundo, sua realização, a imensidão de seu último parto.
Você esqueceu tudo menos Savannah, Savannah Bay, Savannah Bay é você." . (DURAS, 2014 : 1177, tradução nossa).

[450] "Aqui nada mais é certo, tudo repousa sobre a memória arruinada de Madeleine, sobre este lugar inabordável, insondável, de um passado comumà jovem mulher e à Madeleine. Uma muito velha para discernir esse passado da sua representação. A jovem mulher se apóia na vertigem de Madleine. É sobre a memória falha de Madeleine que ela constrói aquela da sua infância, aquela do seu nascimento." (Ibid:1178)

Proust a precipitar as memórias da infância. Assim, vemos a importância da memória nessa obra, ou melhor, a subversão do tempo em memória, como vemos na seguinte entrevista em que a autora afirma: "On pense souvent que la vie est chronologiquement scandée par des événements: Em réalité, on ignore leur portée. C'est la memoire qui nous en redonne en sens perdu." (DURAS, 2013: 32)[451]. Na continuação deste mesmo depoimento vemos a afirmação da memória enquanto vazio ou puro esquecimento:

> (...)Travailler avec la mémoire au sens classique ne m'interesse pas: Il ne sagit pas d'archives où puiser des donnés à notre guise. L'acte même d'oublier, de plus est nécessaire absolument: si 80% de ce qui nous arrive n'était pas refoulé, vivre serait insoutenable. C'estl'oubli, le vide, la mémoire veritable. (Ibid)[452]

Savannah Bay é uma obra repleta de infâncias. A jovem mulher remetida ao útero daquela que teria morrido antes de abandonar a infância, Madeleine, por sua vez, é tratada como se fosse criança; assim, as personagens de certo modo são colocadas em estado de infância, como podemos observar nas seguintes passagens: "MADELEINE. – Elle aurait sourit de ce rire clair et fou, fou d'enfance..." (DURAS,2014:1245)[453] ; "La Jeune Femme la serre contre pour l'empêcher de souffrir, comme on fait parfois des enfants effrayés." (Ibid:1246)[454] ; "JEUNE FEMME. – Cela depuis l'enfance. (temps) . On dit: depuis la petite enfance elle n'avait jamais changé." (Ibid)[455].

A imagem sobrevivente de Savannah Bay: "a pedra", a pedra da infância é o que restará desta história, isolada, branca, destacada das trevas do mar, em uma história que começa no Magra e termina no Sião (lugar da infância de Duras), uma história que ao fim poderia ser procurada em qualquer lugar à beira-mar.

---

[451] "Pensamos frequentemente que a vida é cronológicamente pontuada pelos acontecimentos: Na realidade, ignoramos tudo que ela carrega. É a memória que nos propõe o sentido perdido." (DURAS, 2013: 32, tradução nossa)

[452] "(...) Trabalhar com a memória no sentido clássico não me interessa. Não se trata de arquivos colocados a nossa disposição. O ato mesmo de esquecer, é absolutamenete necessário: se 80% disso que nos chega não fosse reprimido, viver seria insustentável. É o esquecimento, o vazio, a verdadeira memória." (Ibid, tradução nossa)

[453] "MADELEINE. – Ela sorriu esse sorriso claro e louco, louco de infância. ..." (DURAS,2014:1245, tradução nossa)

[454] "A jovem mulher a aperta como que para impedí-la de sofrer, como fazemos as vezes com crianças assustadas." (Ibid:1246, tradução nossa)

[455] "Depois da infância. Dizemos : Depois da primeira infância ela nunca mais mudou." (Ibid, tradução nossa)

3.2 O fluxo das marés: O devir e as relações entre o tempo e o mar em La maladie de la mort, Agatha e Savannah Bay

> "Tous le paysage de mon enfance, d'ailleurs, est comme un immense pays d'eau."(DURAS, 2013: 38)[456]

Através da presença marítima nas obras do ciclo do Atlântico, encontra-se o aspecto da "diluição". Nesse sentido, a "subjetividade diluída" possui um sentido próprio nessas obras, em que a forma se dilui em paisagens líquidas que contaminam o seu entorno. Neste tópico veremos como a confluência entre mares e rios se projeta na cena durasiana para formar a "imagem líquida" e em que sentido essas imagens traduzem o tempo puro.

Deleuze sublinhou esse traço da obra de Duras ao descrever a autora como: "... une grande effaceuse de mer." (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 2)[457]. Nesta aula sobre "cinema e pensamento" (1985), Deleuze afirmou: "Chez Marguerite Duras tout est mouillé". (Ibid)[458]. De acordo com a perspectiva de Duras, para Deleuze, interessa à autora "...ce que la mer efface. " (Ibid)[459]. No curso sobre "cinema e pensamento" de 1985 Deleuze propõe o exercício de colocar Duras criança, e os Straub crianças fazendo um castelo perto do mar. Segundo Deleuze, enquanto os Straub fariam de tudo para filmarem o mais rápido possível antes de a maré avançar, Duras esperaria que a maré viesse e só depois, então, filmaria a cena.

Poderíamos estabelecer uma relação entre essa análise de Deleuze lembrando a "pedra branca" de Savannah Bay que, mesmo sendo a imagem da pedra, ela é constantemente molhada e inundada pela maré que não a apaga, mas a esconde

[456] "Toda a paisagem da minha infância, em outra parte, é como um imenso país de água." (DURAS, 2013: 38, tradução nossa)
[457] "Uma grande apagadora do mar." (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 2, tradução nossa)
[458] "Em marguerite Duras tudo é molhado." (Ibid, tradução nossa)
[459] "Aquilo que o mar apaga." (Ibid, tradução nossa)

regularmente. O visível que se esconde ou se recobre segundo Deleuze, na passagem acima, está relacionado a uma imagem, utilizando o termo deleuziano "statrigraphique". Essa imagem se forma a partir do silêncio, em que, segundo Deleuze, "la parole s'étant retirée de l'image pour devenir act fondateur"[460].

> L'image visuelle devient archélogique, stratigraphique, tectonique. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a un archéologie du présent), mais aux couches lacunaires qui se justaposent suivants des orientations et des connexions variables. (Ibid)[461]

Em Duras, segundo Deleuze, a imagem "statrigraphique" é do mesmo modo "Océanographique", como vemos na seguinte afirmação deleuziana: "(...) Nous ne sommes pas rendu à la terre pour Marguerite Duras, nous sommes rendu à la mer."(DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 4)[462]:

> MADELEINE (très lente et en meme temps chaotique) – On ne savait jamais... Personne, personne ne savait jamais… On n'était jamais tout à fait sûr… On ne pouvait jamais tout à fait croire qu'elle consentirait à vivre encore... Q'elle nous donnerait à la voir encore ... À attendre encore qu'elle veuille bien revenir une fois encore de la mer. (DURAS, 2014: 1246)[463]

Em *Agatha* é a história que se assoreia na praia vinda do mar, o mar aqui tomado como a memória em uma analogia vista na entrevista de Michele Porte "Leslieux de Marguerite Duras", já citada no capítulo I, mas que interessa agora retomar:

> M.P.: C'est un peu comme la mer, c'est un mouvement incessant? Quand le film s'arrête, le film pourrait continuer – enfin, le film continue ? M.D. : Oui ... Mais il y a commancé aussi avant le film. Ils sont là depuis très longtemps lorsque le film arrive, et ils sont là encore ... enfin, ils sont encore là pour moi alors que le film est fini. (PORTE e DURAS, 1977 :87)[464]

---

[460] *Op Cit 152.*

[461] *Op Cit 152.*

[462] "(...)Nós não somos dados à terra segundo Marguerite Duras, nós somos dados ao mar."(DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 4, tradução nossa)

[463] MADELEINE (muito lenta e ao mesmo tempo caótica) – Não saberíamos nunca... Ninguém, ninguém saberia jamais... Nunca estávamos certos... Não poderíamos jamais crer que ela ainda consentiria em viver ... Que ela nos deixaria vê-la novamente ... Esperar que mais uma vez ela se dispusesse a voltar do mar. (DURAS, 2014: 1246, tradução nossa)

[464]"M.P.: É um pouco como o mar, é um movimento incessante? Quando o filme para, o filme poderia continuar? - enfim, o filme continua?
M.D.: Sim... Mas começou também antes do filme. Eles estão lá desde muito tempo quando o filme chega, e eles estão lá ainda... enfim, eles estão lá ainda para mim depois que o filme acaba." (PORTE e DURAS,1977:87. Tradução nossa)

Em um depoimento na obra "La passion suspendue", Duras afirma que as personagens de *Agatha* foram extraídas do romance de Robert Musil, "O Homem sem Qualidades":

> - Dans Agatha, que vous avez écrit pour le théâtre en vous inspirant de la trame de L'Homme sans qualities de Robert Musil, vous mettez carrément en scène le supposé amour incestueux entre Agathe et son frère Ulrich.
> - Le dernier stade de la passion, oui. (TORRE ; DURAS, 2013:44)[465]

Assim, nesse "ensablement", as personagens de *Agatha* iniciam a história como se já estivessem em uma longa conversa: "(...) *On peut supposer qu'ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyions.*"[466]. Retomando a afirmativa deleuziana de que para Marguerite Duras nós somos "rendus à la mer", em Agatha é possível observar um paralelo a essa observação no medo das personagens em relação ao mar e do seu "engloutissement", ou o desaparecimento marítimo: "(...) la peur d'Agatha, celle de la mer, celle de son engloutissement dans la mer. (temps) (…)"[467].

Contudo, o desaparecimento no mar, ainda que a entrega da história ou das personagens ao mar seja para a morte ou o desaparecimento, e é aí que se encontra a relação que queremos estabelecer com o "devir", não visa apenas o apagamento, mas o paradoxo, uma vez que é através da diluição que se dá a proliferação e a contaminação.

Assim a personagem não pertence à ordem do indivíduo particularizado ou da personagem psicologicamente constituída, mas multiplicidade[468] que atua como Vila, "La Ville Atlantique", "La ville Agatha", onde a personagem se confunde com o mar, pela via marítima sua morte, assim como sua vida, estão por toda parte, como no fragmento anteriormente citado de Savannah Bay: "(...) Partout elle est morte. (temps). Partout Elle est née." [469].

---

[465] Em Agatha, que você escreveu para o teatro se inspirando na trama de O Homem sem qualidades de Robert Musil, você colocou diretamente em cena o suposto amor incestuoso entre Agathe e Ulrich.
- O último estado da paixão, sim. (TORRE ; DURAS, 2013:44, tradução nossa)

[466] *Op Cit 98.*

[467] *Op Cit. 145.*

[468] Assim, o "devir" se define como uma multiplicidade, a qual, nas palavras de Deleuze: "(...) se define não pelos elementos que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em intenção." (DELEUZE, 2012:28, tradução nossa)

[469] *Op Cit 185.*

Assim, na imagem líquida durasiana, mesmo os lugares onde a cena acontece, geralmente hotéis vazios, são, na explicação Deleuziana: "(...)comme une espèce de navire presque à sec qui atttendre d'être recouvert par la marée, comme un navire qui va appareillé, qui attend que la marée soit haute." (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 3)[470]. Essa maré alta então mergulhará a história no esquecimento, ao mesmo tempo que a disseminará. Semelhante operação pode ser vista no conceito de "Procadência" criado por Fellini, utilizado por Deleuze em *Cinema 2: Imagem Tempo*. Deleuze explica que "Fellini criou uma palavra, algo como a "procadência", para designar a um só tempo o curso inexorável da decadência e a possibilidade de frescor ou de criação que necessariamente a acompanha[471]. Assim, em Fellini a imagem do navio que carrega a morte serve como o germe que contamina todo o universo, o fim é o começo, a morte é o princípio de onde a obra parte.

Em *Agatha,* a imagem das ondas se repete: " (...) Toujours cette image d'enfance de vous qui alliez au-devant des vagues.(...)"[472]. Segundo Deleuze, "Les vagues sont les vibrations, les bordures mouvantes qui s'inscrivent comme autant d'abstractions sur le plan de consistance. Machine abstraite des vagues." (DELEUZE; GUATTARI, 2016:308) [473]. Em outra parte, a personagem *Agatha* é tratada como fronteira : "Je ne peux pas sans vos yeux enfermes dans ces frontières-ci." (DURAS,2014:1123)[474]. A personagem Agatha atua como borda, ela é fronteira a linha, ela não é um, mas vários, ela atua como multiplicidade. Sua presença marítima contamina o entorno, sua pele é a linha, a fronteira, a borda, tudo que incide sobre *Agatha*, o amor, a morte, a vida, é simultâneo, afeta tudo e todos, toda a história ao mesmo tempo.

Para Deleuze, o que fascina Duras é o encontro entre o rio e o mar: "Eh, bien, ce qui la fascine, c'est vraiment la jonction fleuve/mer." (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 3)[475]. E é nesse lugar sublinhado por Deleuze, na embocadura do rio, ou na curva do rio, onde é possível ver o mar, que são guardadas as memórias mais densas, como o

[470] "(...)como um navio quase seco que espera ser recoberto pela maré, como um navio que vai zarpar, que espera que maré esteja alta." (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 3, tradução nossa)
[471] (DELEUZE, 2009: 113)
[472] *Op Cit 142.*
[473] "As ondas são as vibrações, as bordas movediças que se inscrevem a cada vez como abstrações no plano de consistência. Máquina abstrata das ondas."(DELEUZE; GUATTARI, 2016:308, tradução nossa)
[474] "Eu não posso sem seus olhos dentro dessa fronteira aqui.." (DURAS,2014:1123, tradução nossa)
[475] "(...) o que a fascina, é verdadeiramente a junção rio/mar." (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 3)

incesto em *Agatha* ou os encontros e a morte em *Savannah Bay*. Do mesmo modo como a memória, a matéria líquida também se torna mais densa, mais pesada nesses locais onde a intensidade do movimento marítimo se transforma, como veremos nas seguintes passagens:

Em *Agatha*:

> "ELLE. – La mer est comme endormie. Il y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lisse comme en hiver. (temps). "[476]
>
> (...) Nous avons traversé l'hôtel et nous sommes trouvés sur la berge du fleuve et puis ensuite sur le fleuve, Il était, immense, immobile et plein d'îles, de peupliers, partout, sur les ilês, sur les berges. Après l'hôtel, Il y avait un tournant du fleuve et on perdait de vue.(…) (DURAS, 2014: 1132)[477]

Em *Savannah Bay*:

> (…) Ils seraint arrives vers les grands marécages de la Magra. Ici, le vent de la mer tombait, repoussé par celui du fleuve. Son parfum s'évnouissait dans la fadeur des terres douces déposées par ce fleuve. Terre de la champagne, épaisses. Bouillie d'humus, brûlante, où s'éteignait tout mouvement. (DURAS, 2014:1247)[478]

Aqui, é possível observar nesses lugares de confluência um processo de "cristalização", da criação de "imagens-cristais", algo que se percebe através da gradual imobilização, em que na verdade o movimento não cessa, mas é retido. Na obra "Conversações", Deleuze fala sobre a relação entre tempo e movimento interior, a "imagem-cristal":

> Ce qu'on voit d'abord, c'est le Temps, les nappes de temps, une image-temps direct. Ce n'est pas que le mouvement ait cessé, mais le rapport du mouvement et du temps s'est renversé. Le temps n'est plus conclu de la composition des images-mouvement (montage), c'est l'inverse, c'est le mouvement qui découle du temps. (DELEUZE, 2013 : 75) [479]

---

[476] Op. Cit. 77.

[477] Nós havíamos atravessado o hotel e encontramos a margem do rio e depois sobre o rio, ele era imenso, imóvel e cheio de ilhas de choupos, em toda parte, sobre as ilhas, sobre as margens. Depois do hotel, tinha uma curva do rio e perdíamos de vista. (DURAS, 2014: 1132, tradução nossa)

[478] Eles cheram sobre os grandes pântanos do Magra. Aqui o vento do mar cai repelido por aquele do rio. Seu perfume se esvanece na monotonia das terras doces depositadas por este rio.Terra de campo, espessas. Fervida de humus fervente, onde se retém todo movimento. (DURAS, 2014:1247, tradução nossa)

[479]"O que se vê primeiro é o Tempo, os lençóis de tempo, uma imagem-tempo direta. Não que o movimento tenha cessado, mas a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resulta mais

Assim, nas descrições que citamos de Marguerite Duras, dos lugares onde a memória se cristaliza no encontro entre o rio e o mar, residem as relações espaço-temporais em que o "movimento" que habita as solicitações durasianas pode ser remetido à inversão deleuziana entre tempo e movimento dentro da imagem cristal, quando então é o movimento que parte do tempo. Nesses fragmentos de Duras as cristalizações podem ser vistas nas imagens das pequenas ilhas, nos choupos e nas imagens dos pequenos remoinhos que resgatam a areia do fundo, sendo nesse sentido que a memória aos poucos se assoreia, ou se cristaliza na superfície líquida.

Outro exemplo que pode ser trazido para ilustrar a refundação do movimento a partir do tempo nas imagens marítimas de Duras se encontra na obra *Ninfas de* Agamben[480], na dança por *phantasmata*. Nesse texto o autor italiano desenvolve uma relação entre tempo e movimento que, de acordo com a presente análise, se assemelha à perspectiva deleuziana sobre o mesmo tópico. Agamben cita a *phantasmata* na seguinte passagem: "Domenico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda série coreográfica." (AGAMBEN, 2012:24). Em um sentido semelhante é possível observar na seguinte rubrica de Duras em *Agatha*: "*Ils bougent tout à coup. Puis ils s'immobilisent. Puis Il y a un long silence avant la parole. Elle regarde par la fenêtre, la plage, la mer.*"(DURAS, 2014:1143)[481]

Através do exemplo da dança por phantasmata, Agamben[482] propõe uma relação entre movimento e tempo, onde uma imagem é carregada de tempo e onde, nas palavras do autor, "a essência da dança não é mais o movimento, mas o tempo." (AGAMBEN,

---

da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo." (DELEUZE, 2013:75, tradução nossa)

[480]É importante aqui fazer a ressalva de que, ao trazer o texto de Agamben para nossa análise, não iremos trabalhar o conceito de história no qual a análise do filósofo italiano visa desembocar. Também não realizaremos nenhuma análise no que tange a outros importantes aspectos desta obra, a saber, o conceito de "phatosformel" e a sua relação com a obra de warburg.

[481] "eles se movem de repente. Depois se imobilizam. Depois há um longo silêncio antes da palavra. Ela olha pela janela, a praia, o mar."(DURAS, 2014:1143, tradução nossa)

[482]Agamben identifica em seu texto *Tempo e história, crítica de instante e do contínuo,* parte da obra *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, a falta de uma concepção de tempo que torne possível uma "concepção revolucionária da história" (AGAMBEN, 2005:111). O problema, segundo Agamben, resulta em uma concepção de história que não dialoga com uma concepção tradicional do tempo. Assim, o autor italiano mostra a concepção de tempo ao longo da história para identificar e problematizar o conceito de tempo.

2012:25). De modo semelhante, Duras propõe uma refundação da palavra que se desprende do movimento e é carregada de tempo. Assim, a autora solicita "pausa" e "tempo" de modo excessivo, propiciando a refundação temporal, como vemos na passagem, já citada em nosso estudo, de *Savannah Bay*:

> JEUNE FEMME: - Vous vous souvenez de quoi?
> MADELEINE: (...) - Des grands marrecages à l'embouchoure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps). La mer. (Temps). La Pierre. (Temps). Le temps. (DURAS, 2007:124)[483]

É importante retomar uma vez mais *Ninfas* e lembrar o exemplo com o qual a obra tem início: trata-se de uma exposição de 2003 no Getty Museum de Los Angeles de Bill Viola, apelidada *Passions*. Nessa exposição, como relata Agambem:

> À primeira vista, as imagens sobre a tela pareciam imóveis, mas, depois de alguns segundos, elas começavam, quase que imperceptivelmente, a se tornar animadas. O espectador percebia, então, que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento e que somente a extrema lentidão, dilatando o movimento, as fazia parecer imóveis. (AGAMBEN, 2012:19)

Na descrição da exposição de Viola mostra-se algo que corresponde ao que é visto na phantasmata, ou seja, a "vida das imagens", para utilizar uma expressão de Agamben, que traduz um jogo de intensidades e de velocidades no qual é o movimento que parte do tempo e não o contrário. E é nessa parada, na phantasmata, que ocorre algo que Deleuze chamou um absoluto do movimento.

E é aqui que se torna possível estabelecer a relação entre a dança por *phantasmata* e a imagem líquida de Marguerite Duras: no mar é possível perceber o movimento absoluto através do que Deleuze e Guattari chamaram de "clapotement moléculaire"[484]. A expressão, que pode ser traduzida como "marulho molecular", está associada tanto ao movimento quanto ao barulho do mar. Segundo Deleuze e Guattari, o marulho é algo permanente no mar, ele apresenta ao mesmo tempo todos os movimentos por meio de um som característico como aquele que escutamos quando colocamos uma concha no ouvido, o som do mar que contém todo o seu movimento simultaneamente, que muda apenas em velocidade e assim se mostra como um estado absoluto do movimento:

---

[483] *Op. Cit. 54.*

[484] A expressão utilizada pelos autores franceses para a tradução de marulho molecular é: "clapotement moléculaire." (DELEUZE, GUATTARI, 1980: 325)

> C'est donc un plan de prolifération, de peuplement, de contagion ; mais cette prolifération de matériau n'a rien à voir avec une évolution, avec le développement d'une forme ou la filiation des formes. (…) C'est au contraire une *involution*, où la forme ne cesse pas d'être dissoute pour libérer temps et vitesse. C'est un plan fixe, plan fixe sonore, visuel ou scripturaire, etc. Fixe ne veut pas dire ici immobile : c'est l'état absolu du mouvement (…) sur lequel c'e dessinent toutes les vitesses et lenteurs différentielles dans une sorte de clapotement moléculaire(…). (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 326)[485]

O "marulho" acompanha as obras durasianas, como na seguinte passagem de *Yan Andrea Steiner* (1992): "Alors elle dit qu'un jour, le requin est revenu à l'île et qu'il a demandé à David de venir, qu'il voulait lui montrer la prairie des Sargasses, là où il n'y a jamais de vent, jamais de vagues, seulement une houle longe et douce. " (DURAS, 2014 :814).[486] Em *Agatha,* o início da obra é marcado pelo barulho do mar: "C'est un salondans une Maison inhabitée. Il y a un divan. Des fauteuils. Une fenêtre laisse passer la lumière d'hiver. On entend le bruit de la mer." (DURAS, 2014:1117)[487]. A importância do ruído do mar é marcada pela autora no início, sendo que a cena segundo Duras deve começar com um longo silêncio; ouve-se, então, apenas o ruído do mar, o que sublinha a importância desse som. As lembranças dos dois, irmão e irmã, sobre eles mesmos, surgem no mar.

Em *La Maladie de la mort,* o mar serve como uma referência, do outro lado da parede em um quarto fechado com uma varanda de frente para o mar, mas apenas habitada por ele, já que ela permanece deitada todo o tempo tendo apenas como referência o barulho do mar: "Elle demande aussi: Qu'est-ce qu'on entend? Vous dites: La mer." (DURAS,2014 :1255)[488]. Ainda em *La maladie de la mort* lemos: "Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à Monter. Cette étrangère est lá dans le lit, à sa

[485] É, portanto, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou filiação de formas (...). É, ao contrário, uma involução, onde a forma não para de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades. É um plano fixo, plano fixo sonoro, visual ou escritural, etc. Fixo, não quer dizer aqui imóvel: é o estado absoluto do movimento tanto quanto do repouso, no qual se desenham todas as velocidades e lentidões numa espécie de marulho molecular (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 326)

[486] "Então ela diz que um dia o tubarão voltou à ilha e pediu a David para acompanhá-lo, ele queria lhe mostrar o prado dos Sargaços, onde nunca tem vento, nunca tem ondas, apenas um longo e suave marulho." (DURAS, 2014 :814, tradução nossa).

[487] "É um salão de uma casa desabitada. Há um divã. Sofás. Uma janela deixa passar a luz de inverno. Escutamos o barulho do mar." (DURAS, 2014:1117, tradução nossa)

[488] "Ela pergunta também: O que é isso que estamos escutando? Você diz: O mar." (DURAS,2014 :1255, tradução nossa)

place, dans la flaque blanche des draps blancs." (DURAS, 2014: 1260)[489]. Na extensa anotação de Marguerite Duras para a adaptação da obra para o teatro, o barulho do mar possui um espaço no palco que é um retângulo preto por onde o barulho do mar deve entrar na cena. Em outro momento em *La maladie de la mort*, algo semelhante ao marulho molecular pode ser visto no movimento ininterrupto do mar na seguinte passagem: " L'eau noir continue de monter, elle se rappRoches. Elle bouge. Elle n'arrêtepas de bouger. " (Ibid : 1267)[490].

É possível pensar em um absoluto do movimento na obra de Duras como uma intensidade do "devir". O devir que trabalha a "involução das formas", as quais são liberadas na medida em que são diluídas, em um sentido que pode ser associado à expressão "marulho molecular", na medida em que se está em uma relação com o movimento imperceptível e incessante do mar.

Há nas três obras analisadas do ciclo do Atlântico uma proximidade entre o mar e as personagens femininas. Para Duras, "la femme est plus projeté vers l'avenir, des formes de vie qui se renouvellent, comme les heroines silencieuses, de *La maladie de la mort, Les yeux bleus, cheveux* Noires*, Emily L.* (…)"(DURAS,2013 :121)[491]. Assim, o devir mulher é mais um dos devires que atravessa essas obras durasianas, havendo uma relação especial entre "elas" e a matéria líquida, fazendo com que seu cheiro, morte, vida impregnem essas obras de modo simultâneo até o ponto da saturação ou da obstrução temporal. Tal simultaneidade pode ser vista no início de *La maladie de la mort*, em que "Ela" ou o encontro com "Ela" deveria ser por "toda parte", tornando-a desde o início uma presença total, uma espécie de onipresença ou de ubiquidade virtual: "Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans

[489] "Você escuta o barulho do mar que começa a subir. Aquela estrangeira está lá na cama, no seu lugar, na poça branca dos lençóis brancos." (DURAS, 2014: 1260, tradução nossa)
[490]"A água preta continua a subir, ela se aproxima. Ela mexe. Ela não para de mexer." (Ibid : 1267, tradução nossa)
[491] "A mulher é mais projetada para o devir, as formas de vida que se renovam, como as heroínas silenciosas de, *La maladie de la mort, Les yeux bleus, cheveux noirs, Emily L.* (…)"(DURAS,2013 :121, tradução nossa)

une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous- même (...)"(DURAS, 2014:1255).[492].

Como vimos, em *La maladie de la mort* a mulher é descrita como (…) la flaque blanche des draps blancs.(DURAS, 2014 : 1262)[493],; na nota final sobre como o texto deveria ser encenado Duras remete à imagem dos lençóis ao mar, afirmando: "(...) Que les draps blancs soient déjà une image de la mer"(Ibid:1272)[494]. Assim, é possível observar uma indiscernibilidade entre o mar e a personagem. Na mesma direção, em outra parte do texto o corpo dela é traduzido em termos oceânicos como: "(...) depuis la lisières des cheveux jusqu'à la naissance des seins." (DURAS, 2014:1261)[495]. Traduzindo a expressão "lisières des cheveux" lemos a "orla dos cabelos". Na respectiva tradução brasileira, o tradutor associa o termo "lisières", que poderia ser mais bem traduzido como fronteira, ao termo "orla", o que cria uma imagem interessante em acordo com a perspectiva durasiana, na qual o corpo da personagem se liga à paisagem litorânea limítrofe que bordeja o mar.

Estamos uma vez mais diante de uma personagem que age de maneira "anômala" em sua pulsão de "devir", que atua ao mesmo tempo como borda e como multiplicidade. Esse aspecto da personagem, de como "Ela" age, em um sentido deleuziano, como "manada", pode ser observado na seguinte passagem: "Vous regardez celle-ici que vous n'aviez pas jamais abordé, jamais, ni à travers sés pareilles ni travers elle-même."(DURAS, 2014:1268)[496]. Assim, tudo que a afeta, afeta a todas as outras, como no exemplo citado por Deleuze e Guattari de Moby Dick, que, aliás, era um dos livros preferidos de Marguerite Duras[497]:

> C'est ce que le capitaine Achab dit à son second : Je n'ai aucune histoire personnelle avec Moby Dick, aucune vengeance à tirer, pas plus qu'un mythe à dévider, mais J'ai un devenir ! Moby Dick n'est ni un individu ni un genre,

[492] "Você deveria não conhecê-la, tê-la encontrado em toda parte de uma vez, em um hotel, em uma rua, em um trem, em um bar, em um livro, em um filme, em você mesmo (...)"(DURAS, 2014:1255, tradução nossa).
[493] "a poça branca dos lençóis brancos" .(DURAS, 2014 : 1262, tradução nossa)
[494] "(...) Que os lençóis sejam já uma imagem do mar". "(Ibid:1272, tradução nossa)
[495] "(...) depois da fronteira dos cabelos até o nascer dos seios." (DURAS, 2014:1261, tradução nossa)
[496] "Você observa aquela ali que você não teria jamais abordado, nem através de suas iguais, nem através dela mesma."(DURAS, 2014:1268, tradução nossa)
[497] "(...) Il y a des livres qui m'accompagnent toujours: Moby Dick, L'Homme sans qualities (…) (DURAS, 2013:44)

> c'est la bordure, et il faut que je la frappe, pour attendre toute la meute, pour attendre à toute la meute, et passer à travers. (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 :299)[498]

A imagem da baleia e do mar como leite derramado da baleia, morno e branco, pode ser visto em *Yan Andre Steiner*, quando a instrutora conta ao menino a história sobre o mar e uma criança:

> Et qu'il arrive quelquefois que la mer devienne blanche du lait d'une mère baleine blessée aux mamelles, qu'on se baigne dans la mer de lait qui sort de ses mamelles, et qu'on la boive et qu'on se roule dans as tiédeur. Que c'est une indescriptible bonheur. (DURAS, 2014:814)[499]

O leite branco derramado da baleia parece também invadir a cena de *La maladie de la mort* e se depositar no lugar "dela", "dans la flaque blanche des draps blancs"[500] "na poça branca dos lençóis brancos", sendo que os lençóis são, como vimos, para Duras, "uma imagem do mar". Há, assim, uma saturação líquida feminina do tempo nessa obra, saturação esta observada na umidade da poça dos lençóis, o que pode ser remetido ao prazer feminino, o odor feminino de "heliotrópio" e de "citrina"[501], do qual "ele" se distancia indo para a varanda: "Vous quittez la chambre, vous retournez sur la terrasse face à la mer, loin de son odeur." (DURAS, 2014:1266)[502], mas lá, diante do mar, ele "chora", o que provoca mais uma imagem líquida, em que o choro está à beira dele como ele está à beira do mar. Em outro momento do texto, o choro "dele" se une à "poça" quando "Ele" afirma querer "experimentar a coisa". Nesta citação que se seguirá será possível observar a saturação do feminino que transborda:

> Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que represente ce corps, à cette forme imberbe sans

[498] É o que o capitão Ahab diz ao seu imediato: eu não tenho nenhuma história pessoal com Moby Dick, nenhuma vingança a tirar, como tampouco um mito a deslindar, mas tenho um devir! Moby Dick não é nem um indivíduo, nem um gênero, é a borda, é preciso que eu bata nela para atingir toda a matilha e passar através. (DELEUZE, GATARRI, 2016:299, Tradução nossa)

[499] "E que às vezes acontece que o mar fica branco como o leite de uma mãe baleia com as mamas feridas, que a gente se banha no mar de leite que sai das mamas e que a gente bebe esse mar e se rola na sua quentura." (DURAS, 1993:93, tradução nossa).

[500] *Op. Cit. 196.*

[501] Em uma das versões mais antigas a obra era intitulada *Une odeur d'héliotrope et de cédrat.* **DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3**

[502] "Você deixa o quarto, você retorna sobre o terraço face ao mar, longe do seu cheiro." (DURAS, 2014:1266, tradução nossa)

> accidents musculaires ni de force (...) Vous lui dites que vous voulez, essayer, essayer (...)
> Elle demande: Essayer quoi?
> Vous dites: D'aimer.
> Elle demande: Pourquoi encore?
> (...)
> Vous dites que vous voulez essayer, pleurer là, à cet endroit-là du monde. (Ibid: 1255)[503]

A personagem "Ela" age em relação aos devires que a atravessam através da matéria líquida. Nesse sentido, "Ela" é associada ao fluxo das marés. Sua presença coincide com a maré alta, quando o barulho do mar sobre nota-se a sua presença: "Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est lá dans le lit (...).(Ibid:1265)[504]. A ausência "dela" irá coincidir com a maré baixa:

> Il n'y a plus rien dans la chambre que vous seul. Son corps a disparu. La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine.
> Au loin, sur les plages, des mouettes criaraient dans le noir finissant, elles commemceraient déjà à se nourrir de vers de vase, à fouiller les sables délaissés par la maré base. Dans le noir, le cri fou de mouttes affamées, il vous semble tout à coup ne l'avoir jamais entendu.
> Elle ne reviendrait jamais. (Ibid: 1264)[505]

Nessa imagem, tudo lembra a "vaza" da maré. É como se houvesse um recolhimento, um "englotissement" da personagem pelo mar. E aqui é que o mar, através do seu movimento, poderia ser lido como as intensidades do devir. Devir este que "contra a natureza" trabalha a involução das formas, as quais são liberadas na medida em que se dissolvem. Assim, o mar que a levou ao mesmo tempo a espalhou por

---

[503] Você diz que você quer tentar, experimentar a coisa, tentar conhecer isso, se habituar a isso, a esse corpo, a esses seios, a esse perfume, à beleza, a esse perigo de colocar no mundo crianças que representa esse corpo, a essa forma imberbe sem acidentes musculares nem de força (...) Você diz a ela que você quer, tentar, tentar (...)
Ela pergunta : Tentar o que ?
Você diz : Amar.
Ela pergunta : Por que ainda ?
(...)
Você diz que você quer experimentar, chorar ali, nesse lugar do mundo. (Ibid: 1255, tradução nossa)

[504] *Op Cit 196.*

[505] Não há mais nada no quarto além de você sozinho. Seu corpo desapareceu. A diferença entre ela e você se confirma pela sua ausência repentina. Ao longe, nas praias, as gaivotas gritam dentro da noite que acaba, elas já começam a se alimentar sobre o lodo, a vasculhar nas areias deixadas pela maré baixa. Dentro da noite, o grito louco de gaivotas famintas, parece de repente que você nunca o escutou.
Ela não voltará jamais. (Ibid: 1264, tradução nossa)

toda parte. Contudo, é interessante lembrar que essa diluição não ocorre apenas ao final do texto, mas em todos os momentos em que "Ela" dorme, como na seguinte passagem:

> Vous decouvréz qu'elle est bâtie de telle sorte qu'à tout moment, dirai-on, sur son seul désir, son corps pourrait cesser de vivre, se répandre autour d'elle, disparaître à vos yeux, et que c'est dans cette menace qu'elle dort, qu'elle s'expose à être vue par vous. Que c'est dans le danger qu'elle encourt du moment que la mer est si proche, déserte, si noire encoré, qu'elle dort. (Ibid: 1263)[506]

O mar é associado às trevas. "Ele" afirma que o mar é negro, algo que "Ela" não admite, já que reside em um lugar de contraste: "a poça branca". Entretanto, "Ela" chega à história com a noite e sua partida se dá igualmente à noite; a porta descrita por Duras, de onde o barulho do mar deveria sair para invadir a cena, também é preto. Assim, o mar marca o lugar de escuridão que reforça o mistério, não desvendado, de não saber do que se trata a "doença", e nem a natureza da morte que começa a invadir a personagem "Ele". Talvez uma pista sobre a natureza dessa doença da morte possa ser vista de modo muito vago, na diferença entre eles, ou na impossibilidade de transpor a diferença, como na seguinte passagem: "(...) Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilite de la rejoindre à travers la différence qui vous separe." (Ibid: 1262)[507].

O mar poderia então ser visto como a diferença que transborda e que é intransponível. Acostumado ao mesmo, ao semelhante, sentado na varanda, entre duas águas, o mar negro e a poça branca, o homem chora, chora na sua indiferença à diferença que os separa, chora por si mesmo. De toda a história, o que sobrevive são as palavras sussurradas durante o sono "dela": "Doença da morte". E "Ele" é tomado por "La maladie de la mort": "(...) De tout l'histoire vous ne retenez que certains mots

[506] Você descobre que ela é feita de tal sorte, que a todo momento, diríamos, somente pelo seu desejo, seu poderia deixar de viver, se liquefazer em volta dela, desaparecer sob seus olhos, e que dentro dessa ameaça, ela dorme, é que ela se expõe a ser vista por você. Que é dentro desse perigo que ela corre quando o mar é mais próximo, deserto, mais preto ainda, que ela dorme. (Ibid: 1263, tradução nossa)

[507] "(...) Quando você chorou, era sobre você mesmo e não sobre a sua admirável impossibilidade de a encontrar através da diferença que os separa." (Ibid: 1262, tradução nossa)

qu'elle dits dans le sommeil, ces mots qui disent ce don't vous êtes atteint: Maladie de la mort." (Ibid:1270)[508].

Em uma comparação entre as três obras, *Agatha*, *Savannah Bay* e *La maladie de la mort*, é possível observar ao final de cada uma delas o aspecto do "devir" que, operando com a matéria líquida, dispersa essas histórias. Em *Agatha*, a história é entregue à memória que os ultrapassa: "(...) Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons… que vous, que vous et moi ensemble devant lui (...)" (DURAS, 2014: 1147)[509]. Em *Savannah Bay*, o nome "Savannah" é entregue ao fogo e à água como meios de dispersão:

> JEUNE FEMME. - À l'enfant qui est née on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?
> MADELEINE. – Elle c'est nommée elle-même plus tard.
> JEUNE FEMME. – C'est ça. Elle s'est donné le nom de Savannah.
> JEUNE FEMME (temps). – Celui du feu.
> MADELEINE. – Celui de la mer. (DURAS, 2014:1247)[510]

Em *La maladie de la mort*, o próprio termo "doença" já carrega em sua natureza o "contágio" como aspecto intrínseco à maior parte das enfermidades. Voltamos então à imagem líquida que Deleuze invoca a partir da obra de Duras. Lembramos do navio de Felinni de *E la nave va* e da "procadência" que Deleuze vislumbrou a partir da imagem do navio que, carregando a morte, contamina todo o seu entorno não só com a morte, mas com a vida "em germe" que a imagem-cristal irá disseminar, de uma refundação temporal. Assim, o quarto em *La maladie de la mort* poderia ser visto como o navio de Fellini prestes a contaminar o seu entorno com a doença da morte que carrega em si o amor dos amantes em devir, como lemos ao final do texto: "(...) Ainsi cependent vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui

[508] "(...) De toda a história você não reteve mais do que certas palavras que ele disse durante o sono, aquelas palavras que dizem aquilo que lhe alcançou: Doença da morte." (Ibid:1270, tradução nossa)
[509] "(...) A lembrança é mais forte que nós que a carregamos... que você, que você e eu juntos diante dela (...)". (DURAS, 2014: 1147, tradução nossa)
[510] *Op. Cit. 82.*

puísse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu." (DURAS, 2014: 1257)[511].

3.3 Em cena: "hecceidades": Uma "cartografia" durasiana ou a tradução dos corpos em espaços.

"Écrire ça arrive comme le vent"
(DURAS, 2014:854)[512]

É possível dar início a este tópico recordando a importância dos "lugares" para Marguerite Duras. Basta lembrar o livro dedicado, já no título, a revisitar esta questão obsedante da obra durasiana, *Les lieux de Marguerite Duras*, que podia ser visto, segundo Pallota della Torre, como uma espécie de coleção dos lugares míticos da geografia pessoal da autora:

> *Aux endroits que vous préferez, vous avez consacré un beau livre de photos intitule Les Lieux de Marguerite Duras, une sorte d'album des lieux mytiques de votre géographie personnellle.*
> Il y a des lieux, dans ma mémoires, qui déchainent plus que d'autres en moi des passions très forts: des lieux à travers lesquels, encore maintenant, je sais que je ne pourrais pas passer indemme. Le corps les reconnaît instinctivement. (DURAS; TORRE, 2013:129)[513]

A relevância do aspecto geográfico na obra durasiana pode ser percebida no próprio sobrenome que, como vimos no primeiro capítulo, remonta ao lugar de nascimento e morte de seu pai na França: Duras. Nas obras do ciclo do Atlântico, a localização se dirige às paisagens litorâneas, como é possível ler em *Savannah Bay*, a história poderia ser encontrada em qualquer lugar à beira-mar:

> JEUNE FEMME: Vous recommenciez à chercher.
> MADELEINE : Oui. Partout. Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer.

[511] "(...) Assim, entretanto você pode viver esse amor da única maneira possível a você, o perdendo antes que antes dele existir." (DURAS, 2014: 1257, tradução nossa)
[512]"Escrever isso chega como o vento. " (DURAS, 2014:854, tradução nossa)
[513] "*Aos lugares que você prefere, você consagrou um belo livro de fotos intitulado, Les Lieux de Marguerite Duras, um tipo de álbum de lugares míticos da sua geografia pessoal.*
Há lugares, nas minhas memórias, que desencadeiam mais que outros em mim paixões muito fortes : lugares através dos quais, ainda agora, eu sei que eu não poderia passar ilesa. O corpo os reconhece instintivamente. " (DURAS; TORRE, 2013:129, tradução nossa)

> JEUNE FEMME : Shangai… Calcuta… Rangoon… (temps.) Ou encore ailleurs … (temps.) Bombay…, Paris-Plage... Bangkok... Djakarta... Singapore... Lahore... Biarritz... Sydney...
> MADELEINE:Saigon... Dublin... Osaka... Colombo... Rio... (temps.) Et qui sait? (DURAS, 2014:1237)[514]

Nas entrevistas reunidas sob o título *La passion suspendue* no tópico *lieux*, Duras sublinha o traço marítimo da geografia de muitas de suas obras e afirma: "(...) À la fin du monde, il ne restera plus, pour recouvrir la croûte terrestre, qu'une unique, immense mer.Toute trace dérisoire de l'homme aura disparu." (DURAS, 2013:130)[515]. Sob o risco iminente da dissolução marítima, tempo e subjetividade são traduzidos em termos de paisagem. Nesse sentido, pode-se falar em uma cartografia durasiana nas obras do ciclo do Atlântico. Nesta direção é que a presente análise propõe compreender a escrita durasiana como uma escrita em devir, uma vez que através de uma perspectiva cartográfica Duras remete para a superfície plana aspectos que poderiam permanecer interiores às personagens, mas que são traduzidos em relações espaço-temporais. Assim, em uma conversa sobre a concepção do cenário de *Savannah Bay* com Roberto Plate, Duras afirma que a dor não deveria ser traduzida em lágrimas na peça, mas como "imobilidade": "M.D.: Dans ce décor, je te dis le peu que je sache de ce qui va se passer, rien ne sera sentimental, même la douleur, ne ce sera jamais des larmes, ce sera l'immobilité. Elles peuvent rester trente secondes immobiles mais sans larmes." (DURAS, 1983 :9/10)[516].

Na diferenciação entre mapa e cartografia lembrada por Suely Rolnik é possível ler, "Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem." (ROLNIK, 2006: 23). Ao propor uma

---

[514] "Jovem Mulher:Você recomeça a procurar.
Madeleine:Sim. Em toda parte. Na cidades do mundo que ficam à beira do mar.
Jovem mulher : Shangai… Calcuta… Rangoon… (tempo.) Ou encore ailleurs … (tempo.) Bombay…, Paris-Plage... Bangkok... Djakarta... Singapore... Lahore... Biarritz... Sydney...
Madeleine : Saigon... Dublin... Osaka... Colombo... Rio... (tempo.) E quem sabe? " (DURAS, 2014:1237, tradução nossa)

[515] "(...) No fim do mundo, não restará mais para recobrir a crosta terrestre, que um único e imenso mar. À la fin du monde, il ne restera plus, pour recouvrir la croûte terrestre, qu'une unique, immense mer. Todo traço irrisório do homem terá desaparecido." (DURAS, 2013:130, tradução nossa)

[516] "M.D.: Dentro desse cenário, eu te digo do pouco que eu sei disso que vai acontecer, nada será sentimental, mesmo a dor, não será jamais de lágrimas, isso será a imobilidade. Elas podem ficar trinta segundos imóveis, mas sem lágrimas." (DURAS, 1983 :9/10, tradução nossa)[516].

cartografia duarasiana nas três obras analisadas do *Ciclo do Atlântico*, é preciso ter em mente o caráter subjetivo e imaginário dos espaços e lugares com os quais as personagens durasianas se confundem. Como Duras afirma em "Duras Film", "Agatha n'a pas existé, la villa Agatha n'a pas existé" (DURAS,1981:1150)[517]. Na mesma direção, a autora responde a uma espectadora que a questionou sobre a veracidade da "Índia" retratada em "India Song":

> LA SPECTATRICE: (...) Pouvez-vous me donner quelques éclaircissements d'abord sur la question de l'Inde, ce film pour moi ne concerne pas du tout l'Inde (…)
> MARGUERITE DURAS : Je crois que ma réponse est très simple, elle ne peut pas concerner votre Inde, elle concerne la mienne. (*applaudissements*.) Je ne crois absolument pas à l'objectivité d'un document, il n'y a de documents valables, que subjectifs. Cette Inde, je l'ai connue, je l'ai refaite, c'est l'Inde de ma tête, c'est mon fantasme et jamais en aucun cas je n'ai voulu rendre votre Inde, l'Inde à travers ce film. (DURAS, 1975 :6)[518]

Sobre paisagens imaginárias, a cartografia durasiana poderá ser observada nesse sentido, como citado anteriormente, "desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem", os jogos de intensidades que a autora propõe através de solicitações ostensivas de tempo, de pausa, de silêncio, as quais podem ser vistas a partir da leitura de Deleuze e Guattari como cartografia na seguinte passagem: " (...) établir les latitudes "difformément difformes", vitesses, lenteurs et degrés de toutes sortes, correspondant à un corps ou un ensemble de corps pris comme longitude: une cartographie." (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 310)[519].

Em uma "cartografia durasiana", a história é a todo instante atravessada por solicitações intensivas e descrições de paisagem. E é por entre as fendas que a história se sugere:

---

[517] "Agatha não existiu, a vila Agatha não existiu." (DURAS,1981:1150, tradução nossa)

[518] "A ESPECTADORA: (...) Você poderia me dar alguns esclarecimentos sobre a questão da Índia, esse filme para mim, não concerne de modo nenhum à Índia (...)
MARGUERITE DURAS : Eu acredito que a minha resposta é muito simples, ela não é a sua índia, ela é a minha. (*aplausos*) Eu não acredito absolutamente na objetividade de um documento, não existem documentos válidos, mas subjetivos. Essa Índia, eu a conheci, eu a refiz, é a Índia da minha cabeça, é meu fantasma e jamais em nenhum caso eu desejei fazer a sua Índia, a Ìndia através desse filme." (DURAS, 1975 :6, tradução nossa)

[519] " (...)estabelecer as latitudes "disformemente disforme", rapidez, lentidões e graus de todos os tipos, correspondendo a um corpo ou um conjunto de corpos vistos como longitude: uma cartografia." (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 310, tradução nossa)

> JEUNE FEMME: Le troisième jour…
> MADELEINE : Le troisième jour, quand le soleil s'est levé, on ne criait plus. Nulle part. (temps) Qui sait (temps.) Il a peut-être choisi de vivre ... de partir. (temps long.) C'est curieux … des choses-là je suis sûre … du noir de la nuit. (Temps.) De la pluie. (Temps.) Des cris (Temps.) Du lever du soleil le lendemain. (Temps.) De cette couleur de la mer… (Temps.)Du son des voix (Temps.)Du silence entre les voix. (Temps long.Egaré :) Il appelait sur la mer : Savannah (…) (DURAS, 2014:1233) [520]

Em *Lembranças de um Planejador*, Deleuze e Guattari mostram dois planos: um "plano de organização", em que o processo de individualização acontece pela forma, sujeito ou substância, e outro "plano de consistência", em que não há formas ou sujeitos, mas: "(...) seulement des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur. " (DELEUZE; GUATTARI, 2016 :325)[521]. Nesse sentido, no plano de consistência a individuação não é feita por "subjetivação", mas por "hecceidade"[522]: "Il y a seulement des heccéités, des affects, des individuations sans sujet. " (Ibid)[523].

As relações intensivas espaço-temporais possibilitam a existência de uma hecceidade que pode ser qualquer coisa que flutua como um acontecimento que aparece e depois desaparece, como podemos observar na seguinte passagem: "Vous avez l'individuation d'un jour, d'une saison, d 'une année, d'une vie (indépendamment de la durée) . " (Ibid:320)[524]. Com essa ressalva, é possível visualizar, através das ostensivas solicitações durasianas, uma cristalização onde todos os elementos são submetidos a uma força de devir, onde todos os elementos aparecem em relações intensivas de velocidade e de lentidão que diluem a forma, fazendo aparecer agenciamentos, hecceidades. É nessa direção que se quer aqui afirmar que não há, nas obras analisadas, personagens psicologicamente constituídos, mas "hecceidades", um "eis aqui" que aparece e desaparece de acordo com o movimento e a transformação da paisagem.

[520] Jovem mulher : O terceiro dia...
Madeleine : O terceiro dia, quando o sol nasce, não gritamos mais.
Nenhuma parte. (tempo) Quem sabe(tempo) Ele talvez tenha escolhido viver... partir. (tempo longo) É curioso... dessas coisas eu estou certa... do preto da noite. (Tempo.) Da chuva. (Tempo.) Dos gritos (Tempo.) Do som das vozes (Tempo.) Do silêncio entre as vozes. (Tempo longo. Fora de si) Ele chamou sobre o mar : Savannah (...)(DURAS, 2014:1233, tradução nossa)

[521] "(...) somente relações de movimento e repouso, de rapidez e lentidão. " (DELEUZE; GUATTARI, 2016 :325, tradução nossa)

[522]SegundoDeleuze et Guattari "Il y a un mode d 'individuation très différent de celui d 'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'heccéité ". (DELEUZE, GUATTARI : 318)

[523] "Há somente heceidades, afetos, individuações sem sujeito. " (Ibid, tradução nossa)

[524] "Você tem a indivuação de um dia, uma estação, um ano, de uma vida (independentemente da duração) . " (Ibid:320, tradução nossa)

Assim, vemos a seguinte afirmação de Duras sobre *Savannah Bay,* de que não há personagens, todos são a Vila, todos são "Savannah":

> Je pense que c'est une pièce sans personnage. Je donne certaines propositions. Mon rôle n'est pas de les vérifier, de faire la police pour savoir si Madeleine est ou non la mère de la Jeune Femme. Mon rôle ici est de rendre compte de ce qu'est un amour. La petite fille de Savannah Bay, qui s'appelle aussi Savannah, Villes et personnes – est morte d'amour. (DURAS, 2014:1248)[525]

Vilas e pessoas são "Savannah" que pode, nesse sentido, se aproximar das seguintes palavras que remetem ao "devir", " (...)Mais nous, nous ne nous intéressons pas aux acaractères, nous nous intéressons aux modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peuplement. Je suis légion. (...)" (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 292)[526]. Nesse caso, todos e tudo estão contaminados pela morte e pelo amor de "Savannah". E é assim que Savannah Bay c'est toi; a afirmação que se segue da solicitação de todo esquecimento na primeira fala da peça joga para o público o germe que contamina o público, como um prolongamento do mar, da baía de Savannah. No teatro todos são convidados a se transformarem em *Savannah Bay*[527].

Tanto em *Savannah Bay* quanto em *Agatha* os nomes das personagens são também os nomes dos lugares onde a história se passa. Desse modo, há um desdobramento e uma indiscernibilidade entre a personagem e o lugar, promovendo uma dispersão ou uma extensão das personagens em espaços e territórios, trazendo as personagens à superfície, que é o movimento próprio ao "devir", traduzindo seus corpos em espaços e territórios.

---

[525] "Eu penso que é uma peça sem personagem. Eu dou certas proposições. Meu papel não é de as verificar, de fiscalizar para saber se Madeleine é ou não a mãe da da jovem mulher. Meu papel aqui é de dar conta do que é um amor. Mocinha de Savannah Bay, que também se chama Savannah, Vilas e pessoas – morreu de amor." (DURAS, 2014:1248, tradução nossa)

[526] " (...) Mas nós, não nos interessamos pelos caracteres, nós nos interessamos pelos modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento. Eu sou legião. (...)" (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 292, tradução nossa)

[527] A referida frase finaliza o monólogo a seguir que dá início à peça « Savannah Bay » e é dito na voz-*off* de Marguerite Duras para a encenação dirida pela autora em 1983 : "Tu ne sais plus qui tu es qui tu as été, tu sais que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu, tu joues. Ni quels sont tes roles, ni quels sont tes enfants vivants ou morts. Ni quels sont les lieux, lês scènes, lês capitales, lês continents ou tu as crié la passion dês amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle.
Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.
Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.
Savannah Bay c'est toi ." (DURAS, 2014: 1179)

Tal característica pode ser observada em *Agatha*, que é o nome da personagem e também o nome da Vila Agatha. É interessante notar que a praia de Agatha pode ser vista desde a praia onde estão a monitora e o menino em *Yan Andrea Steiner*, como vemos na seguinte passagem: "(...) Après cela Il y a les plages de Villerville, dit la monitrice, celle d'Agatha." (DURAS, 2014: 800)[528]. Em *Savannah Bay* acontece o mesmo tipo de relação entre nomes e lugares, sendo *Savannah Bay* o nome da baía onde a história se passa. No caso específico de *Savannah Bay*, Duras dilui o nome no lugar, neste caso na Baía onde a personagem se afoga. Neste momento é interessante lembrar a seguinte passagem de Deleuze e Guattarri:

> Le nom propre désigne d'abord quelque chose qui est de l'ordre de l'événement, du devenir ou de l'heccéité. Et ce sont les militaires et les météorologues qui ont le secret des noms propres, lorsqu'ils les donnent à une opération stratégique, ou à un typhon. Le nom propre n'est pas le sujet d'un temps, mais l'agent d'un infinitif. Il marque une longitude et une latitude. (DELEUZE; GUATTARI, 2016 :323)[529]

No mesmo sentido, se pode afirmar que as personagens *Agatha* e *Savannah Bay* marcam uma longitude e uma latitude "imaginárias" subjetivas, mas paisagens feitas de areia, de mar e de fronteiras. As analogias entre corpos e paisagens se proliferam nos textos durasianos: em *Agatha* é possível observar os corpos das personagens como fronteiras e a partida entre os irmãos sentida como os olhos fechados diante daquelas fronteiras/corpos/limites: "(...) LUI (violence): La question ne s'est jamais posée ainsi pour moi. Je ne peux pas, vous comprenez, je ne peux pas sans vos yeux enfermés dans ces frontières-ci. "(DURAS,2014:1125)[530]. Semelhante analogia pode ser vista em *La maladie de la mort*, mas desta vez serão os olhos abertos (o olhar) e não o contrário que serão a fronteira entre os dois amantes das noites pagas, como leremos a seguir:

---

[528] "(...) Depois disso tem as praias de Villerville, diz a monitora, aquela de Agatha." (DURAS, 2014: 800, tradução nossa)

[529] O nome próprio designa inicialmente qualquer coisa que é da ordem do acontecimento, do devir ou de uma heceidade. E são os militares e os meteorologistas que têm o segredo dos nomes próprios, quando eles nomeiam uma operação estratégica ou um tufão. O nome próprio não é o sujeito de um tempo, mas o agente de um infinitivo. Ele marca uma longitude e uma latitude. (DELEUZE; GUATTARI, 2016 :323, tradução nossa)

[530] *Op. Cit. 191.*

> Les yeux sont fermés toujours. On dirait qu'elle se repose d'une fatigue immémoriale. Quand elle dort vous avez oublié la couleur de ses yeux, de même que le nom que vous lui avez donné le premier soir. Puis vous découvrez que ce n'est pas la couleur de ces yeux qui serait à jamais la frontière infranchissable entre elle et vous. Non, pas la couleur, vous savez que celle-ci irait chercher entre le vert et le gris, pas la couleur, non, mais le regard. (DURAS, 2014:1260)[531]

Ainda em *La maladie de la Mort*, a analogia entre corpo e a ideia de fronteira ou limite pode ser observada na seguinte passagem: "(...) Pour voir aussi les taches de rousseur répandues sur elle depuis la lisière des cheveux jusqu' à la naissance des seins (...)" (DURAS, 2014: 1261)[532]. Nessa obra, as analogias continuam e o espaço-tempo é confundido com o corpo-paisagem da personagem, como é possível observar na narrativa durasiana:

> Vous regardez encore. Le visage est laissé au sommeil, il est muet, il dort comme les mains. Mais toujours l'esprit affleure à la surface du corps, il le parcourt tout entier, et de telle sorte que chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre, comme le visage, les seins, comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme les temps. (DURAS, 2014 : 1261)[533]

Em um manuscrito não datado, o mesmo fragmento pode ser lido com ainda mais relações entre corpo – espaço. Nesse texto modificado posteriormente para a versão final, a respiração é assemelhada ao vento, como é possível acompanhar na leitura a seguir :

> (…) et de telle sorte que chacune des parties du corps la dirait a elle seule dans sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le

[531] Os olhos estão sempre fechados. Diríamos que ela se repousa de uma fadiga imemorial. Quando ela dorme você esquece a cor dos seus olhos, igual ao nome que que você lhe atribuiu na primeira noite. Depois você descobre que não é isso, a cor dos seus olhos que será a fronteira intransponível entre ela e você, Não, não a cor, você sabe que esta varia entre o verde e o cinza, não a cor, mas o olhar. (DURAS, 2014:1260, tradução nossa)

[532] "(...) Para ver também as sardas sobre ela depois do limite dos cabelos até o nascimento dos seios (...)" (DURAS, 2014: 1261, tradução nossa)

[533] Você ainda olha. O rosto abandonado ao sono, ele é mudo, ele dorme como as mãos. Mas sempre o espírito aflora na superfície do corpo, e o percorre inteiramente, como se cada uma das partes desse corpo testemunhasse a sua totalidade, a mão como os olhos, o bombeamento do ventre, como o rosto, os seios, como sexo, as pernas como os braços, a respiração, o coração, as têmporas, as têmporas como o tempo. (DURAS, 2014 : 1261, tradução nossa)

> visage, les seins comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration comme le vent, le cœur comme le tempes, les tempes comme le temps. [534][535]

A importância da dimensão cartográfica que reporta personagens a espaços e vice-versa remonta a detalhadas descrições de paisagens onde a importância se faz sol, chuva, noite, aurora, vento ou se é verão é especificada pela autora, já que são esses movimentos da luz, do vento, do clima, somados aos ritmos das solicitações de pausas, tempos da autora, é que vão possibilitar o aparecimento, não de personagens, psicologicamente bem constituídos, mas de hecceidades:

> Bref, entre les formes substantielles et les sujets détermines, *entre les deux*, il n'y a pas seulement tout un exercice des transportes locaux démoniaques, mais un jeu naturel d'haeccéités, degrés, intensités, événements, accidents, qui composent des individuations, tout à fait différents de celle des sujets bien formés qui les reçoivent. (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 310)[536]

Assim, a partida da personagem "ela" em *La maladie de la mort* é acompanhada de uma longa descrição da paisagem à qual é associada a sua partida e em que o seu desaparecimento é mais um acontecimento, um acidente de paisagem:

> C'est l'aurore aujourd'hui. Pas encore le soleil, mais les abords du ciel, sont déjà clairs tandis que du centre de ce ciel l'obscurité tombe encore sur la terre, dense. (…)
> Au loin, sur les plages, des mouettes crieraient dans le noir finissant, elles commenceraient déjà à se nourrir de vers de vase, à fouiller les sables délaisses par la marée basse. Dans le noir, le cri fou de mouettes affamées (...). (DURAS, 2014 : 1269)[537]

Ao propor uma leitura a partir de uma perspectiva cartográfica, é possível observar as personagens durasianas fragmentadas, sem centro ou como figuras em uma

[534]DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 221pg 4 sem ano.

[535] (...) e de tal sorte que cada uma das partes do corpo testemunham, por si só a sua totalidade, a mão como os olhos, o bombeamento do ventre como o rosto, os seios como o sexo, as pernas como os braços, a respiração como o vento, o coração como as têmporas, as têmporas como o tempo. (Ibid, tradução nossa).

[536] Em suma, entre as formas substanciais e os sujeitos determinados, *entre os dois*, não há somente todo um exercício de transportes locais demoníacos, mas um jogo natural de hecceidades, graus, intensidades, acontecimentos, acidentes, que compõem individuações, inteiramente diferentes daquelas dos sujeitos bem formados que as recebem. (DELEUZE, 2016 : 310, tradução nossa)

[537] E aurora hoje. Ainda sem sol, mas as bordas do céu já estão claras enquanto que do centro do céu a obscuridade ainda cai sobre a terra densa. (...)
Ao longe, sobre as praias, as gaivotas gritam dentro da escuridão que se acaba, elas começam a se alimentar sobre o lodo, a vasculhar as areias deixadas pela maré baixa. No escuro, o grito louco de gaivotas famintas (...)(DURAS, 2014 : 1269, tradução nossa)

pintura cubista, como teria afirmado a própria autora em entrevista a Pallotta Della Torre:

> L'image se forme lentement, comme si c'étaint des photos délavées à reconstituer par le regard et l'imagination, à travers les détails qui ont survécu. Ce n'est jamais la forme entière, l'expression du visage d'un personnage que je parviens à voir, tout au plus certains détails morcelés, ou même un simple geste qui le caractérise, comme dans la peinture cubiste. (DURAS, 2013: 81)[538]

Desse modo, as personagens aparecem e desaparecem, elas estão por toda a parte, sua ausência ou sua presença se dá de um só golpe, de modo abrupto, total. É desse modo que Savannah "(...) arrive à la vitesse de la lumière. Elle disparaît à la vitesse de la lumière." (DURAS, 2014 : 1283)[539].

Em *La maladie de la mort,* no início a presença da personagem deveria estar em toda parte : "Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même (…)[540].Contrastando com esse momento inicial, ao final a ausência da personagem "ela" não poderia ser vista, se daria em meio à escuridão: "Un jour elle n'est plus lá. Vous vous réveillez et elle n'est plus là. Elle est partie dans la nuit. (…) Son corps a disparu (…)." (DURAS, 2014 :1269)[541]. Em nota que Duras escreveu sobre como a obra deveria ser encenada é possível observar a seguinte anotação sobre esse momento do texto:

> Le départ de la Jeune Femme ne serait pas vu. Il y aurait un noir pendant lequel elle disparaîtrait, et lorsque la lumière reviendrait il n'y aurait plus que les draps blancs au milieu de la scène et le bruit de la mer qui déferlerait par la porte noire.(Ibid :1272)[542].

Do mesmo modo, o temor dos irmãos em *Agatha* diante da iminência do desaparecimento marítimo pode ser aqui lembrado: "(...) C'est une peur identique à la

---

[538] A imagem se forme lentamente, como se fossem fotos desbotadas a serem reconstituídas pelo olhar e a imaginação, através dos detalhes que sobreviveram. Isso, não é jamais uma forma inteira, a expressão de um rosto que eu consigo ver, quando muito certos detalhes fragmentados, ou mesmo um simples gesto que o caracteriza, como na pintura cubista. (DURAS, 2013: 81, tradução nossa)

[539] "(...) chega na velocidade da luz. Desaparece na velocidade da luz." (DURAS, 2014 : 1283, tradução nossa)

[540] *Op Cit. 72.*

[541] "Um dia ela não está mais lá. Você se levanta e ela não está mais lá. Ela partiu dentro da noite. (...) seu corpo desapareceu (…)." (DURAS, 2014 :1269, tradução nossa)

[542] "A partida da jovem mulher não será vista. Haverá um preto durante o qual ela desaparecerá, e quando a luz retornar não restará mais que os lençóis brancos no meio da cena e o barulho do mar que entrará pela porta preta."(Ibid :1272, tradução nossa)

sienne qui est la peur d'Agatha, celle de la mer, de son engloutissement dans la mer (temps)."(DURAS, 2014 :1125)[543]. Sem centro, as personagens ficam dispersas e agem como bordas, em termos de fronteiras.

3.3.1 A fronteira e a borda

Segundo Deleuze e Guattari, "(...) Les sourciers ont toujours eu la positions anomale, à la frontière des champs ou des bois. Ils hantent les lisières. Ils sont en bordure du village, ou entre deux villages." (DELEUZE ; GUATTARI, 2016: 301)[544]. Como já foi possível observar, o termo fronteira é utilizado de modo insistente, como no seguinte trecho de Agatha:" Lui.- Ainsi votre corps va être emporté loin de moi, loin des frontières de mon corps. " (DURAS, 2014: 1120)[545].

A noção de fronteira tem uma raiz antiga na obra de Duras que, na esteira de sobrevivências obsedantes, sobrevém da infância passada na Indochina, como é possível ler na seguinte passagem: "Une impression d'interdit et de mystère pesait sur la forêt". "(...)une impression de mort diffuse flottait sur les flancs des colines, le long de la frontiers du siam où nous vivions." (DURAS, 2013: 18)[546].

Em *La maladie de la mort*, Duras traduz o olhar em termos de fronteiras, em uma passagem já citada: "(...) ce n'est pas la couleur de ces yeux qui serait à jamais la frontière infranchissable entre elle et vous. Non, pas la couleur, vous savez que celle-ci irait chercher entre le vert et le gris, pas la couleur, non, mais le regard. " (DURAS, 2014 :1260)[547].

---

[543] *Op. Cit. 190.*

[544] "(...) Os feiticeiros têm sempre uma posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombram os limites. Eles estão na borda das cidades ou entre duas cidades." (DELEUZE ; GUATTARI, 2016: 301, tradução nossa)

[545] :" Ele – Assim seu corpo vai ser levado para longe de mim, longe das fronteiras do meu corpo. " (DURAS, 2014: 1120, tradução nossa)

[546] " (...)uma impressão de morte difusa flutua sobre os flancos das colinas, ao longo da fronteira do Sião onde nós vivemos." (DURAS, 2013: 18, tradução nossa)

[547] Op Cit. 208.

Em *Savannah Bay*, assim como em *Agatha*, o intercâmbio entre os nomes de lugares e os nomes das personagens permite a elas agirem em termos de território. Assim, as personagens agem como linha, seus corpos têm fronteiras, limites que podem ser confundidos com uma geografia espacial imaginária, o que afeta a personagem, afeta um território, lugar, a história de "Savannah". Segundo Deleuze e Guattari:

> (...) Si vous changez de dimensions, si vous en ajoutez ou en retranchez, vous changez de multiplicité. D'où l'existence d'une bordure suivant chaque multiplicité, qui n'est nullement un centre, mais la ligne enveloppante ou l'extrême dimension en fonction de laquelle on peut compter les autres, toutes celles qui constituent la meute à tel moment (au-dela, la multiplicité chagerait de nature). (...) (DELEUZE;GUATTARI, 2016 : 299)[548]

A ubiquidade das personagens pode ser vista nas expressões "Savannah Bay c'est toi", ou na "Vila Agatha"ou na jovem das noites pagas de *La maladie de la mort*, que poderia ser encontrada ao mesmo tempo em qualquer parte. Segundo Duras, "(...) les femmes sont les véritables dépositaires d'une ouverture totale vers l'extérieure, la vie, la force débordante de la passion. C'est pourquoi, je pense, la femme est plus projetée vers l'avenir" (DURAS, 2013:83)[549]. Assim, essas personagens-lugares com seus corpos-fronteiras são voltadas para o exterior, elas agem como matilha e, na medida em que são expandidas em espaços e territórios, proliferam a sua história.

3.3.2 O devir mineral

Assim como personagens podem ser vistas traduzidas em termos de paisagem na obra durasiana, do mesmo modo há inversamente paisagens subjetivadas que participam da história como sujeitos, indivíduos, com tanta importância ou mais que as personagens que portam a história, como é o caso da "pedra branca" em *Savannah Bay*. "La rocca bianca", como teria sido apelidada pela autora em um texto de 1982 dedicado somente a descrever a "pedra branca" com uma descrição, talvez maior que a descrição dada aos personagens da peça, a qual citaremos a seguir:

---

[548] (...) Se você muda as dimensões, se você adiciona ou reparte, você muda a multiplicidade. De onde a existência de uma borda seguindo cada multiplicidade, que não é de modo nenhum um centro, mas a linha envelopante ou a extrema dimensão em função da qual podemos contar as outras, todas aquelas que constituem a matilha em tal momento(para além, a multiplicidade mudará de natureza (...) (DELEUZE;GUATTARI, 2016 : 299, tradução nossa)

[549] "(...) As mulheres são as verdadeiras depositárias de uma abertura total para o exterior, a vida, a força transbordante da paixão. É porque , eu penso, a mulher é mais voltada para o futuro." (DURAS, 2013:83, tradução nossa)

> La pierre blanche, La Rocca Bianca est à fleur d'eau. Quand une barque passe,la houle la recouvre. Quand la barque est passée, la houle la quitte. Ainsi est-elle, ou brûlante, ou fraîche, selon la force du soleil et le mouvement de la houle. Autour d'elle la mer est profonde. La pierre est tombée de la montagne et la chute de son poids a creusé le fond, elle l'a pénétré jusqu''q heurter un seuil qui n'a pas cédé, la pierre sans doute encore, mais close sur l'inconnu, sur le feu enfermé, les laves tourbillonnantes. On va à la pierre pour traverser la grande épaisseur de l'eau qui l'entoure, pour être porté. On y va pour se coucher sur elle, sous la nappe d'eau qui la recouvre, on y va aussi pour plonger jusqu'au froid dans le vide qui entoure sa forme arrête là pour la fin du temps. On y va aussi pour être la peu contre elle, la pierre sur le soleil intense, en souffrir. L'oreille contre elle on entends les coulées sourdes de la mer ancienne, ce silence. De la mer, elle a le grain, le grain de l'eau, celui impalpable du devenir des choses minérales. Elle a en effet perdu toute angularité. Dans son intégralité, polie par le vent et l'eau, elle n'est plus que douceur, usure, douleur indolore. (DURAS, 2014 : 923)[550]

A história da pedra se alonga e é maior do que a história de *Savannah Bay* conhece a história de Savannah, mas não só: em uma conversa com Roberto Plate sobre a cenografia de Savannah Bay, na qual, em uma ideia que Duras abandonou posteriormente, a intenção era colocar a pedra branca no cenário no meio de um jardim, Duras afirma que a Pedra branca é também o túmulo de "Anne Marie Streter" de *India Song*:

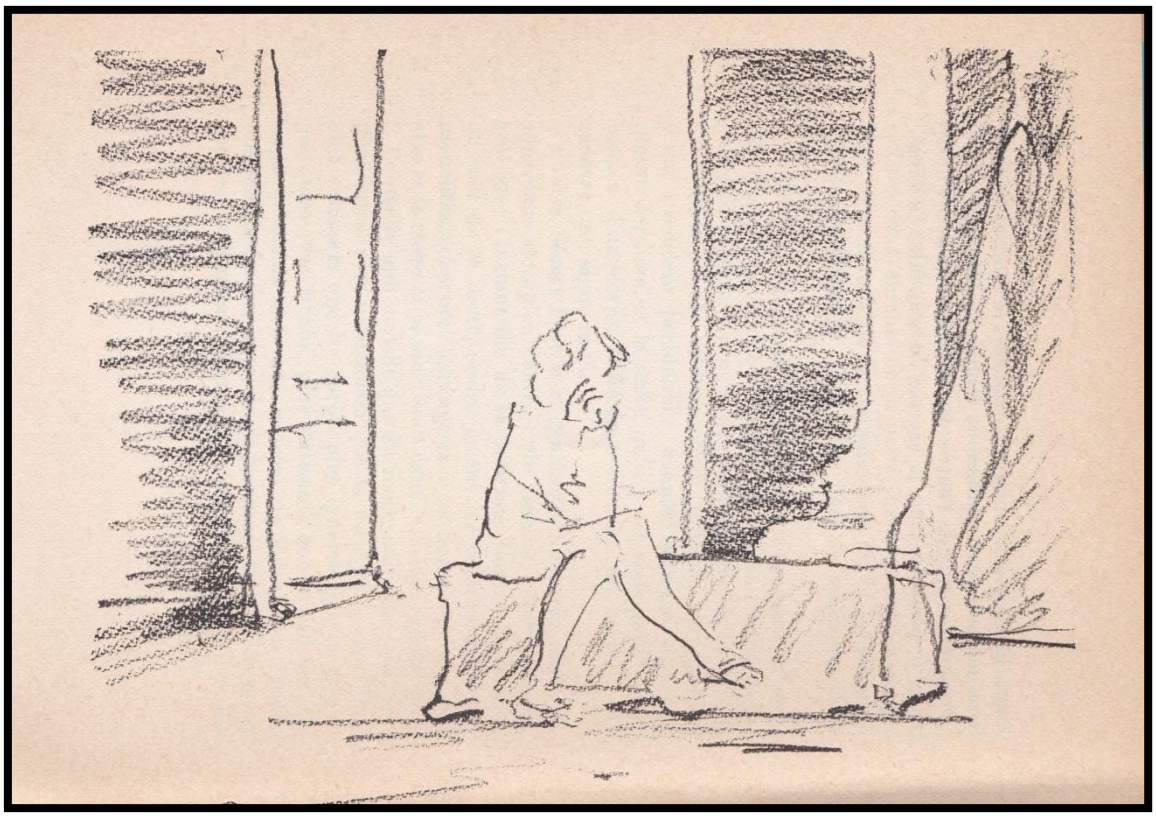
> "M.D. : (…) La pierre blanclhe, c'est une sépulture pour moi. C'est déjà et encore la pierre blanche, le tombeau blanc d'Anne Marrie Stretter dans India Song, dans une boucle du Gange. Je voulais te dire ça, si tu voyais ce tombeau dans le jardin à l'abandon. "(DURAS ; PLATE ; 1983 :8)[551]

.

[550] A pedra branca, La Rocca Bianca está na superfície da água. Quando um barco passa, a onda a recobre. Quando o barco passou, a onda a deixa. Assim é ela, ou fervente, ou fresca, segundo a força do sol e o movimento da onda. Em volta dela o mar é profundo. A pedra caiu da montanha e a queda com seu peso a cravou no fundo, ela penetrou até atingir o limite que não cedeu, a pedra sem dúvida ainda, mas encerrada sobre o desconhecido, sobre o fogo fechado, as lavas turbilhonantes. Vamos à pedra para atravessar a grande profundidade da água que a cerca, para ser levado. Vamos para deitar sobre ela, sob a camada de água que a recobre, vamos também para mergulhar até o frio do vazio que cerca sua forma parada ali para o fim dos tempos. Vamos também para colocar a pele contra ela, a pedra sobre o sol intenso, sofrendo. Orelha contra ela e escutamos as torrentes surdas do mar antigo, esse silêncio. Do mar, ela tem o grão de água, aquele impalpável do devir das coisas minerais. Ela, com efeito perdeu toda angularidade. Na sua integralidade, polida pelo vento e pela água, ela não é mais que doçura, usura, dor indolor. (DURAS, 2014 : 923, tradução nossa)

[551] "M.D. : (…)A pedra branca é uma sepultura para mim. É desde já e ainda, a pedra branca o túmulo branco de Anne Marrie Stretter em India Song, em um ciclo do Gange. Eu queria te dizer isso, se você vê esse túmulo no jardim ao abandono. "(DURAS ; PLATE ; 1983 :8, tradução nossa)

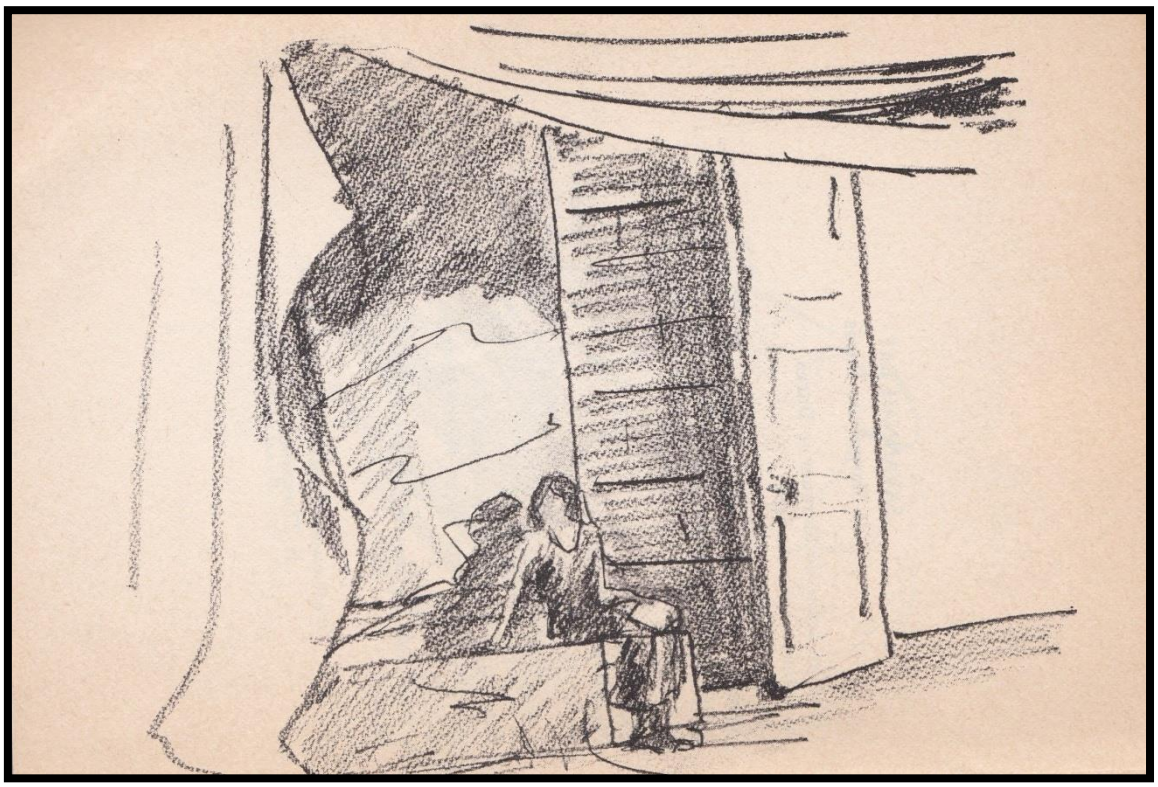
Na imagem abaixo[552] vemos o desenho de Roberto Plate esboçando o possível cenário do jardim com o túmulo no centro do palco, no qual busca encontrar uma resolução cenográfica para a ideia de Duras, solução esta que acabou sendo descartada:



Fonte : Cahiers Renaud Barrault, 106 ; 16.

Na imagem seguinte novamente encontramos um esboço de Roberto Plate, no qual há uma evidência maior sobre a luminosidade e sobre a porta ao fundo, a qual acabrá por substituir a pedra na versão final do cenário:

[552] Os desenhos são de Roberto Plate em: DURAS M., PLATE R..Entretien entre Marguerite Duras et Roberto Plate pour le décor de *Savannah Bay*. In : Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris, 1983.



Fonte : Cahiers Renaud Barrault, 106 ; 4.

E a questão que se coloca é: como o "devir mineral", "impalpável" que, aponta Duras, atravessa toda a história e participa de todas as personagens? A pedra que atravessa o tempo e é atravessada por ele é a imagem sobrevivente de Savannah Bay. A perda da angularidade da pedra traduz a doçura do amor de Madeleine adquirido através dos tempos, do exercício dos ventos e das marés sobre a pedra. A cartografia aqui é vista nesse devir mineral, onde nenhuma modificação é possível sem o exercício do tempo, da intempérie e dos movimentos de paisagem.

Há, assim, um devir mineral que atravessa as obras do ciclo do Atlântico, seja através do fluxo das marés que banham estas obras, ou das areias das praias imaginárias do Atlântico, ou da "pedra branca" que à distância observa e guarda o tempo imemorial que a ultrapassa. E é aqui que devemos citar uma vez mais o fragmento de *Savannah Bay* no qual é possível observar o tempo como a última "sobrevivência":

JEUNE FEMME: Vous vous souvenez de quoi?

> MADELEINE: Des grands marécages à l'embouchure de la Magra. Des bois. Ils sont enconre là. (Temps.) La mer. (Temps.) La pierre. (Temps.) Le temps. (DURAS, 2014: 1232)[553]

Agenciado por ele próprio, o tempo permite o aparecimento de hecceidades e é ele próprio uma hecceidade, um agente da história que é invariavelmente colocado em cena pela autora. No primeiro caso, o tempo pode ser visto nos parênteses durasianos servindo de condição para o aparecimento e desaparecimento de agenciamentos possíveis. A importância desse lugar "entre" a palavra e o gesto, ou o vazio que os separa e possibilita a vida das personagens, como Duras afirma na seguinte passagem de "La passion suspendue" em um tópico sobre a construção das personagens:

> *Votre travail repose plus sur le démembrement que sur une progressive construction de la personnalité de vos héros.*
> Je les saisis à ce stade inachevé de leur construction et déconstruction, parce que ce qui m'intéresse, c'est l'étude de la fêlure, des vides impossibles à combler qui se creusent entre le mot et le geste, de résidus entre ce qui est dit et ce qui l'on tait. (TORRE; DURAS, 2013: 82)[554]

Nesse sentido, é raro encontrar nos textos escolhidos uma frase sem ser seguida ou precedida de uma solicitação de tempo, por vezes o número de solicitações de tempo ultrapassa o número linhas de uma fala, como é o caso na passagem a seguir de "Savannah Bay:

> MADELEINE: La salle est noire. (Temps.) On lui raconte qui est mort. (Temps.) Qui est reste em vie. (Temps.) Qui criait. (Temps.) On lui dit comme la mer était bleue. (Temps.) Quelle chaleur c'était. (Temps.) Comme L'autre rive. (Temps.) Le deuxième amour. [555]

Das três obras abordadas, *La maladie de la mort*é uma exceção. Não é possível encontrar os típicos parênteses duarasianos no texto que, em sua primeira versão,

[553] *Op Cit 54.*

[554] *Seu trabalho repousa mais sobre o desmembramento do que sobre uma progressiva construção da personalidade dos seus heróis.*
Eu os apreendo neste estado inacabado de sua construção e desconstrução, porque isso que me interessa, o estudo da falha, dos vazios impossíveis de preencher que se cavam entre o nome e o gesto, o resíduo entre isso que é dito e isso que se cala. (TORRE; DURAS, 2013: 82, tradução nossa)

[555] *Op Cit 84.*

intitulava-se "Héliotrope et cedrat"[556]. Contudo, é possível perceber um tipo de saturação, ou de obstrução temporal, onde o tempo não encontra uma via por onde fluir, como na seguinte passagem: "Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, le temps ne trouve plus par ou passer. Le temps ne passe plus.(...)" (DURAS, 2014:1262)[557]. Em um dos rascunhos do texto encontramos o mesmo fragmento escrito pela autora nas seguintes palavras: "Le temps ne trouve plus où s'engouffrer (pour où passer) " [558][559]; nessa versão é possível observar como a ausência dos parênteses parece se colocar como um modo de a autora utilizar esses parênteses como canais para a passagem do tempo, para abrir espaço entre as palavras, e em *La maladie de la mort* , quando isso não acontece, e esse é um texto de entorpecimento[560], o alcance do êxtase de tempo se dá pela via oposta, pela via da saturação da presença.

Apesar de não possuir o mesmo modo de composição pelo qual a autora mostra um jogo de intensidades e ritmos através de rubricas de intensidade, em uma das notas escritas sobre como o texto poderia ser encenado Duras alerta sobre o fato de que o texto não deveria ser dito em um ritmo acelerado:

> Le risque qu'encourt la pièce devrait être celui de la vitesse de la parole, la durée véritable n'est pas celle de la parole mais de l'écoute du spectateur. Ici le texte est d'un extrême obscurité. Il serait détruit s'il était lu trop vite. (dit theatralement)[561][562].

O aparecimento do tempo (ele mesmo) como uma hecceidade tal como é visto na passagem já citada de *Savannah Bay* se sugere como sendo ele mesmo o personagem: o tempo. De modo semelhante, em *La maladie de la mort*, na nota sobre uma possível encenação a autora solicita períodos onde apenas a passagem do tempo seja observada: "(...) De grands espaces de silence devraient être observés entre les nuits

[556]DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3.
[557] *Op. Cit. 135.*
[558]DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 22.1 sem ano p.5.
[559] "O tempo não encontra mais onde se enfiar (por onde passar) " DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 22.1 sem ano p.5, tradução nossa
[560]" (...) Elle commence de nouveau à écrire ce qui deviendra La maladie de la mort dans un climat de jubilation. Le texte alors s'appelle "Une odeur d'héliotrope et cédrat". Elle l'écrit dans um bain d'alcool, six à huit litres par jour. Elle a des états bizarres, elle voit tout se déformer sauf as tetê. (...) (ADLER, 1998: 503/504)
[561]DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3
[562] "O risco que corre a peça deverá ser aquele da velocidade da palavra, a duração verdadeira não é aquela da palavra, mas da escuta do espectador. Aqui o texto é de uma extrema obscuridade. Ele será destruído se ele for dito muito rápido. (dito teatralmente) " DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3, tradução nossa

payées pendant lesquels il n'arriverait rien que le passage du temps." (DURAS, 2014:1271)[563].

Em um texto intitulado "La présence de rien", Susan D. Cohen discorre sobre como Duras coloca em cena: o vazio: "(...) C'est que cette pièce de thèâtre met en scène, sur une scène, devant les personnages aussi bien que devant les spectateurs-lecteurs, et à tous les niveaux textuels ce Rien qui informe tout." (COHEN, 1983: 18)[564]

A análise de Cohen baseada na encenação de *Savannah Bay* parte do argumento de que, desde o ponto de vista das personagens, não há nada afirmativo ou verdadeiro. Assim, a jovem "Jeune Femme" é alguém que não se sabe ao certo se nasceu e, se sim, esta não pode ter consciência da história contada por Madeleine, que apesar de ser a única personagem nomeada na história, talvez não coincidentemente com o nome do bolinho repleto de memórias da fábula de Proust[565], está com a memória completamente degradada e em estado alucinatório:

> Une jeune fille qui venait d'accoucher s'est suicide il y a entre vingt-cinq et trente ans. Madeleine, sa mere, âgée maintenant, perd la memoire. L'enfant, la Jeune Femme, ignore forcement l'évenement. Ainsi, la charpente de la pièce: une morte, une femme qui oublie et une autre qui ne peut pas savoir – institue-t-elle une sorte de néantisation dès le départ. (COHEN, 1983: 18)[566]

A cena é então destinada a mostrar esse nada, esse vazio em que a memória se consome. E é nesse sentido que, para além do argumento de Cohen, é possível afirmar o que *Savannah Bay* mostra, ou coloca em cena, através das solicitações indicativas dele próprio: é o tempo que atravessa a pedra e atravessará a cena em um devir imanente e mineral.

---

[563] "(...) grandes espaços de silêncio deverão ser observados entre as noites pagas durante as quais não acontecerá nada além da passagem do tempo." (DURAS, 2014:1271, tradução nossa)

[564] "(...) É que essa peça de teatro coloca em cena, sobre a cena, diante das personagens também diante dos espectadores leitores, e a todos os níveis textuais esse nada que informa tudo." (COHEN, 1983: 18)

[565] Marcel Proust (1871 – 1922) em "A la recherche du temps perdu" relata o episódio da "Madeleine" que resgata as memórias de infância pela via involuntária ao comer uma Madeleine. Como vimos no capítulo I, o nome da personagem é inspirado no nome da atriz Madeleine Renauld, para quem foi escrito o papel.

[566] Uma jovem moça que tinha acabado de dar a luz se suicidou, ela tinha entre vinte cinco e trinta anos. Madeleine, sua mãe, idosa neste momento, perde a memória. A filha, a jovem mulher , ignora fortemente o acontecimento. Assim, a peça se estrutura: uma morta, uma mulher que esquece e outra que não pode saber – o que institui desde o início uma sorte "nadificação" (COHEN, 1983: 18, tradução nossa)

Assim, a imagem da pedra vai desde as pedras das barragens, ícone da infância durasiana, manancial da escrita como vemos nas palavras de Duras em *C'est tout*, "je rejoins des masses de Pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage"[567], até pedras milenares como a pedra branca, que também poderia ser vista como o leite branco derramado da baleia da história contada pela monitora em *Yan Andrea Steiner* transformada em magma milenar, fonte de calor que embalou os amantes na infância de *Savannah Bay*, passando pelas pedras - sobrenome "Steiner", descendentes dos "Steiner" mortos nos campos de concentração de onde surgiram as Aurélias filhas perdidas dos mortos, devires minerais, pedras que rolaram dos campos levadas pelo oceano para se propagar, sobreviver em outros continentes (Vancouver).

3.3.3 Uma paleta de cores

Remontando ainda mais à superfície, encontram-se as cores que poderiam ser vistas dentro de uma cartografia como tonalidades subjetivas e participam da paisagem durasiana como mais um aspecto importante com que Duras compõe de modo bastante visual as suas obras.

Assim, a "pedra" de *Savannah Bay* é "branca", o "mar", "azul", como na seguinte passagem: "(...) On lui dit comme la mer était bleue. (Temps.) (...)*"*(DURAS, 2014:1234)[568]. Em *La maladie de la mort*, a fronteira intransponível do olhar poderia ser antes a cor dos olhos dela, entre o verde e o cinza, como é possível ler em um dos rascunhos do texto: "La couleur des yeux serait la frontière à jamais infranchissable entre elle et vous. "[569][570]. Entretanto, o maior contraste de cores desse texto reside entre o mar negro que monta e a poça branca dos lençóis brancos. *Agatha* , por sua vez, terá a sua cor delimitada desde o início: "La lumière d'hiver est brumeuse et sombre. Il n'y aura aucun autre éclairage que celui-là, il n'y aura que cette lumière d'hiver. "(DURAS, 2014: 1117)[571].

---

[567] *Op Cit 183.*
[568] "(...) Falamos como o mar era azul. (Tempo.) (...)*"*(DURAS, 2014:1234, tradução nossa)
[569]DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 22.1 sem ano
[570] : "A cor dos olhos será a fronteira para sempre intransponível entre ela e você." DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 22.1 sem ano, tradução nossa.
[571] "A luz de inverno é brumosa e sombria. Não haverá nenhuma outra claridade que esta, que esta luz de inverno. "(DURAS, 2014: 1117, tradução nossa)

Em um texto de *Le Monde exterieur*, *Le Noir Atlantique* Duras fala sobre a predominância desse tom (noir) sobre seus escritos e também sobre seus filmes *Agatha* e *L'Homme Atlantique*. Sobre os filmes, a autora explica como *L'Homme Atlantique* teria sido feito dos planos não utilizados em *Agatha* e que, como não havia imagens suficientes para finalizar o filme, Duras empregou "preto" a fim de que a obra ficasse propositalmente em aberto, como é possível observar na seguinte passagem:

> Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l'intérieur du hall, c'est-à-dire à l'intérieur de l'amour, ne rien faire exprès pour lui donner le confort de la représentation. Alors j'ai employé du noir, beaucoup. Ce noir, jê l'ai voulu comme tel parce que jê savais depuis le début que jê n'avais pas assez d'images pour recouvrir le film L'Homme atlantique. Et em découvrant cela, cette insuffisance-là, j'ai découvert le plein emploi du texte que j'avais écrit pour ce film. (DURAS, 2014:927)[572]

A paleta de cores das obras do ciclo do Atlântico poderia variar entre o "branco da pedra" de *Savannah Bay* ou dos "lençóis" de *La maladie de la mort*, que pode ser também confundido com a espuma marítima, passando ainda pelo azul de *Savannah Bay* , o verde e o cinza dos olhos da jovem das noites pagas, mas terminará em uma luz sombria como a sugerida no início de *Agatha* ou na cor "preta" do mar de *La maladie de la mort*. Duras afirma a importância dessa cor e a coloca em relação direta com a imagem líquida e com o som, como veremos a seguir :

> C'est la première fois que je filme du noir couleur, je veux dire que j'ècris des textes entiers sur du noir couleur. L'image du *noir et blanc* est plus éclatante que *le noir du noir et blanc*. *Le couleur noir*, inversement, est plus vaste, plus profond que *l'image de la couleur*. On le regarde davantage. Il défile tout entier comme un fleuve. Il ne s'agit pas d'une matière arrêtée, mais d'un matière en mouvement, entre toutes indentifiable parce que étroitement liée au son, à la parole, du moment qu'aucune image ne corrompt la plénitude du lien entre noir et son, et surtout entre noir et parole, entre noir et vie, noir et vie, noir et mort.
> Le noir peut se rayer, s'abîmer, comme l'image . (...) Les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont. (Ibid :928) [573]

---

[572] Eu queria guardá-lo tal e qual, insuficiente, no interior do hall, quer dizer, no interior do amor, nada fazer expressamente para lhe dar o conforto da representação. Então, eu empreguei preto, muito. Este preto, eu o tinha desejado como tal porque eu soube depois do início que eu não tinha imagens suficientes para recobrir o filme L'Homme atlantique. E descobrindo isso, essa insuficiência, eu descobri o pleno emprego do texto que eu tinha escrito para esse filme. (DURAS, 2014:927, tradução nossa)

[573] É a primeira vez que eu filmo a cor preta, eu quero dizer que eu escrevo textos inteiros sobre a cor preta. A imagem do preto e branco é mais brilhante do que o preto do preto e branco. A cor preta, é inversamente, mais vasta, mais profunda que a imagem da cor. A observamos mais. Ela desfila inteira

Ao associar o movimento da cor ao movimento das palavras, vemos as palavras como qualquer coisa que flutua entre um escuro e outro. Ao mesmo tempo essas trevas estão associadas à imagem líquida, ao movimento de um rio que flui. Assim, a partir das trevas, o som, muitas vezes dissociado também de seu portador, como é o caso da atriz Bulle Orgier no filme de *Agatha* ou a voz do homem de *La Maladie de la mort*, boia ou flutua nessa escuridão movente de onde o texto parte.

3.3.4 As portas para a eternidade

Neste tópico observaremos como a cartografia pode ser observada na cena durasiana através da analogia entre o mar e a eternidade. A dimensão marítima na cena será traduzida pela forte presença de aberturas, portas altas tão importantes quanto os parênteses com as solicitações de pausa, tempo, silêncio no texto durasiano. Por essas portas o devir mineral entra e atravessa as personagens, fazendo com que tudo se torne história: a pedra, os gritos, o tempo que o mar carrega, como na seguinte passagem de *Les yeux bleus cheveux* Noires:

> (...) Ce qu'on entend, c'est quoi?
> Il dit que c'est le bruit de la mer et celui du vent, que ce sont des échos des choses humaines jamais encore entendues, des rires, des cris, d'appels qui auraient été jetés d'un bord à l'autre du temps, (...) et qui, cette nuit, atteindraient la plage qui est là, devant la chambre. (DURAS, 2014 :271)[574]

O mar, o vento, a tempestade entram na cena e virtualizam transformando tudo em história. O devir mineral impregna a cena com sua força de arrebatamento. Assim, o tempo não passa, mas atravessa, rompe e fragmenta os corpos fazendo com que tudo se torne história. Para que a natureza entre, Duras utiliza portas: altas, arqueadas, retangulares. Aberturas que permitem, como as solicitações de pausa, tempo, silêncio, que as imagens se diferenciem. Como na seguinte passagem de *Agatha*:

---

como um rio. Não se trata de uma matéria parada, mas de uma matéria em movimento, entre todas identificável porque estreitamente ligada ao som, à palavra, do momento que nenhuma imagem não corrompe a plenitude do elo entre o preto e o som, e sobretudo entre preto e palavra, entre preto e vida, preto e morte.
O preto pode se rachar, se abismar, como imagem. (...) Os cursos d'água, os lagos, os oceanos têm a potência das imagens pretas. Como elas, eles vão. (Ibid :928, tradução nossa)

[574] (...) Isso que nós ouvimos, é o que ?
Ele diz que é o barulho do mar e do vento, que são os ecos de coisas humanas jamais ainda escutadas, os risos, os gritos, os chamados que são lançados de uma borda a outra do tempo (...) e que esta noite alcançam a praia que está ali em frente ao quarto. . (DURAS, 2014 :271, tradução nossa)

> ELLE : C'est ça. Il y avait deux portes parallèles face au fleuve. Entre ce deux portes Il y avait le piano noir. Après Il y avait le fleuve. (Temps.) Les salons étaient à gauche des portes, vers le tournant du fleuve.
> LUI : Lá ou Il se perdait.
> ELLE : Oui, c'est ce que vous avez dit : "Regarde le fleuve qui se perd, là, Il se perd, regarde, dans la direction d'Agatha. (DURAS, 2014:1129).[575]

No filme *Agatha et les lectures illimitées,* o hall do Rochess Noires traduz o uso das portas no cenário de *Agatha*:

Fonte: Agatha et Les Lectures Illimitées (1981), Marguerite Duras

No cenário, uma porta muito alta ao fundo, nas laterais duas janelas parecem espelhar o cenário que em ambos os lados são idênticos no interior do salão. A imagem bifurcada mostra a porta ao centro, lembrando o movimento das espirais, em que as imagens mútuas entram, se diferenciam, se espelham e retornam como pura virtualização. O mar ao fundo exerce a sua potência de diluição e de retorno. O lugar dessa imagem é o lugar mítico que abriga as histórias do *ciclo do Atlântico*, o hall do

[575] Ela: É isso. Havia duas portas paralelas em frente ao rio. Entre essas duas portas havia um piano preto. Depois havia o rio. (Tempo.) Os salões ficavam à esquerda das portas, em direção à curva do rio.
Ele: Lá onde ele se perde.
Ela: Sim, é isso que você disse: "Olhe o rio que se perde, lá, ele se perde, olha, na direção de Agatha. (DURAS, 2014:1129, tradução nossa

Rochess Noires nas palavras de Duras, "sorte de caverne marine, Il est contigu à la mer, Il donne sur la mer." [576][577], navio prestes a zarpar, parafraseando Deleuze.

A imagem abaixo[578] mostra a equipe de filmagem sobre o mar fazendo uma das tomadas do filme *Agatha*[579]:

Fonte: M. Duras no set de filmagem de *Agatha et les lectures illimitées.* Foto: Jean Mascolo.[580]

A história de *Agatha* se conserva ao mesmo tempo que se dilui. Apesar da partida, eles permanecerão para sempre nesse lugar diante do mar, como afirmam as personagens no fragmento a seguir:

> ELLE: Nous en serions restes là ou nous sommes, à nous rencontrer dans la Villa Agatha.
> LUI: Oui. Nous en serions restés dans cette endroit devant la mer.
> *Silence. Lenteur accrue*. (DURAS, 2014:1131)[581].

[576]Assim, em "Le Monde extérieur" em "Retake" Duras afirma sobre *Agatha* "Le hall des Roches noires est une sorte de caverne marine, Il est contigu à la mer, Il donne sur la mer." (DURAS, 2014: 925).
[577] *Op cit. 59.*
[578]https://filmquarterly.org/2015/06/30/attention-duras/ visitada em 16-01-2018.
[579]http://www.imdb.com/title/tt0205726/mediaviewer/rm4130353920 visitada em 16-01-2018.

[580] https://filmquarterly.org/2015/06/30/attention-duras/ visitada em 16-01-2018
[581] *Ela* : Nós ficaremos aqui neste lugar, a nos encontrar na Vila Agatha.
Ele : Sim. Nós ficaremos aqui neste lugar diante do mar.
Silêncio. Lentidão intensa. (DURAS, 2014:1131, tradução nossa)

A importância das portas pode ser vista como modos de bordejar o mar, de colocar fronteiras sem as quais nada seria atravessado. No hotel, nascente da memória de *Agatha*, *as portas para o mar possibilitam a imagem em constante processo de virtualização.* Nessa imagem, todas as portas e até mesmo o piano estão abertos, o lugar é vazio, o que desobstrui a cena, nada impede ou retém a passagem do tempo, apenas o piano que o diferencia e o bifurca: "L'hôtel était ouvert, tout les portes étaint ouvertes, Il n'y avait personne, le piano était ouvert. (Temps.) " (DURAS, 2014: 1127)[582]. No filme, nesse momento da narrativa é a câmera preta que aparece como elemento de cisão em uma cena que irá se refletir infinitamente no fundo:

Fonte: Agatha et Les Lectures Illimitées (1981), Marguerite Duras.

Tudo é aberto para o rio. Assim, eles atravessam o hotel e chegam à margem do rio que, segundo a memória de Agatha, não está longe do mar, como lemos a seguir: Nous avons traversé l'hôtel et nous nous sommes trouvés sur la berge du fleuve et puis

[582] "O hotel estava aberto, todas as portas estavão abertas, não havia ninguém, o piano estava aberto. (Tempo.)". (DURAS, 2014: 1127, tradução nossa)

ensuite sur le fleuve "(...) Vous avez dit : "C'est la Loire, elle est si large, regarde, la mer ne doit pas être loin." (DURAS, 2014:1127)[583].

Como filmagem cinematográfica, *Agatha* parece obliterar o desafio que *Savannah Bay e La maladie de la mort* representam de colocar o mar em cena. Como afirma a personagem Madeleine na seguinte passagem: " (…) C'était dans une grande capitale. J'étais au comble du triomphe. On ne pouvait pas représenter la mer. Alors je racontais l'histoire, comme elle était bleue, lourde. (…)" (DURAS, 2014 : 1238)[584]. Todavia, Duras surpreende quando afirma sobre *La maladie de la mort*: "(...) On entend la mer et en même temps la personne qui parle, qui parle de la mer, sans la voir du tout. Parce que si je le faisais au cinéma, je verrais la mer. Et moi, ça me diminue la mer de la voir…" (DURAS, 1983:12)[585].

As portas também podem ser vistas como as rachaduras no cristal por onde o devir escapa, já que não há futuro no cristal. Nesse sentido, o cristal se degrada, se racha, permitindo que o tempo cristalino saia perpetuando a história que, através da morte, da degradação, se propagará. Como na procadência de *E La Nave Va* de Fellini que inspirou Deleuze, as obras do ciclo do Atlântico durasianas podem ser vistas como o navio que carrega a morte prestes a contaminar o oceano que as inunda. Assim, em *Savannah Bay*: "Madeleine : Je vais ouvrir toutes les portes de la maison, la porte de la Magra, la porte des bateaux, la porte des chambres… que tout rentre et tue… les marécages, la boue, le fleuve… C'était un amour si fort… " (DURAS, 2014: 1230)[586].

As portas que permitem que "tudo" entre e "mate" tudo são abertas por Madeleine para que o tempo entre, para que o mar inunde *Savannah Bay*. Há nessa imagem uma sobrecarga, uma inundação, o tempo inunda a casa, com os pântanos,

[583] "(...) Você disse: è o Loire, ele está tão largo, olhe, o mar não deve estar muito longe." (DURAS, 2014:1127, tradução nossa)
[584] " (…) Foi em uma grande capital. Eu estava no auge do triunfo. Não se podia representar o mar. Então eu contava a história, como o mar era azul, pesado. (…)" (DURAS, 2014 : 1238)
[585] "(...) Escutamos o barulho do mar e ao mesmo tempo a pessoa que fala, que fala do mar, sem o ver de modo nenhum. Porque se eu fiszesse no cinema eu veria o mar. E para mim, isso me diminui o mar de o ver…" (DURAS, 1983:12, tradução nossa)
[586] "Madeleine : Eu vou abrir todas as portas da casa, a porta do Magra, a porta dos barcos, a portas dos quartos... que tudo entre e mate... os pântanos, os bosques, os rios... era um amor tão forte..." (DURAS, 2014: 1230, tradução nossa)

poças e rios, tudo está submerso, o que transforma velocidades e intensidades dos corpos.

Do mesmo modo, em *La maladie de la mort* o retângulo negro inunda a cena com o barulho do mar: "Par une grande ouverture sombre arriverait le bruit de la mer. On verrait toujours le même rectangle noir, il ne s'éclairerait jamais. Le bruit de la mer serait plus ou moins fort. " (DURAS, 2014 :1272)[587]. Vamos imaginar um retângulo preto em cena. O retângulo preto no palco escuro por onde entra o barulho do mar também negro, nas noites pagas, mostra uma imagem indiscernível, principalmente porque nessa obra não há uma porta e sim uma parede por onde se ouve o barulho do mar, e mesmo assim Duras encontrou um modo de abrir uma fenda, uma fissura. Na vertical o retângulo poderia ser visto como a rachadura no cone espiralado que observamos no segundo capítulo. Na horizontal o retângulo lembra a insistência das telas de cinema pretas, de filmes como *L'Homme Atlantique*, pura interrupção identificada ao espaço marítimo por onde a diferença entre os amantes entra e sobe. No fundo, a poça branca dos lençóis brancos poderia ser vista como a nascente que fará subir mais e mais a presença do vazio, sendo que o fundo esvaziará a cena apenas no final, quando ela doará seu corpo ao mar imemorial do qual é feita, ausência que se dispersará, como na seguinte passagem de Blanchot :

> (…) L'Aphrodite chtonienne ou souterraine qui appartient à la mort et ne conduit ceux qu'elle choisit ou qui se laissent choisir, unissant, comme on le voit ici, la mer dont elle naît (et ne cesse de naître), la nuit qui désigne le perpétuel sommeil et l'injonction silencieuse adressé à la « communauté des amants » afin que ceux-ci, répondant à l'exigence impossible, s'exposent l'un pour l'autre à la dispersion de la mort. (BLANCHOT, 2012 :77)[588]

No texto de Blanchot, a diferença fundante a partir da qual a comunidade dos amantes se torna possível – a noite que designa o sono perpétuo da injunção silenciosa

[587] "Por uma grande abertura escura chegará o barulho do mar. Veremos sempore o mesmo retângulo preto, ele nunca se iluminará. O barulho do mar será mais ou menos forte." (DURAS, 2014 :1272, tradução nossa)

[588] (…) L'Aphrodite chtonienne ou subterrânea que pertence a morte e não conduz aqueles que ela escolhe ou que se deixam escolher, unindo, o mar onde ela nasce (e não para de nascer), a noite que designa o sono perpétuo e a injunção silenciosa rumo à « comunidade dos amantes » afim de aqueles respondam à exigência impossível, se expondo um pelo outro à dispersão da morte. (BLANCHOT, 2012 :77, tradução nossa)

endereçada à comunidade dos amantes –, o caos que contamina pelo fundo o mar negro que entrará pela abertura, o excesso propõe a visão da diferença infinita que nunca cessa de nascer. Mais que breve, para Blanchot *La maladie de la mort* é um texto denso, densidade esta proveniente de sua irredutibilidade : "A la vérité, le texte n'est mystérieux que parce qu'il est irréductible. C'est de là que vient sa densité, plus encore que de sa brièveté. " (BLANCHOT, 2012 :62)[589]. O caráter excessivo do texto é que possibilita a vida da morte "Elle sourit, elle dit que c'est la première fois, qu'elle ne savait pas avant de vous rencontrer que la mort pouvait se vivre." (DURAS, 2014 :1267)[590], através do excesso que impede a passagem do tempo.

> Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, le temps ne trouve pas pour où passer. Le temps ne passe plus. Vous vous dites qu'elle devrait mourir. Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait, ce serait plus facile, vous voulez dire sans doute : pour vous, mais vous ne terminez pas votre phrase. (DURAS, 2014 :1262)[591]

Quando a voz imperiosa declara que é demais, que o tempo não passa mais porque ele não tem mais por onde passar, alcançamos uma visão da eternidade na qual os espaços vastos do céu e da terra, esvaziados pela quase aurora : "C'est après les derniers passages des gens, aux appRochess du jour, que les heures se vident de toute substance jusqu'à devenir des spaces nus, des sables de pure traversée. " (DURAS, 2014 :279)[592], estão concentrados em um lugar muito reduzido, um quarto que não suportará o excesso e se destruirá e onde nada chega, nada acontece senão o sono. O tempo de tudo para nada, o tempo perdido, o tempo « entre » eles que Duras saberá expressar melhor em *Les yeux bleus cheveux* Noires:

> Elle aimerait bien savoir comment dire cette envie de retenir contre soi ce temps qui passe, visage contre visage, corps contre corps, serres. Elle dit qu'elle parle de ce temps entre choses, entre les gens, celui que les autres

[589] "Na verdade, o texto não é misterioso, mas irredutível. E é daí que vem a sua desnsidade, mais ainda do que a sua breviedade. " (BLANCHOT, 2012 :62, tradução nossa)
[590] "Ela sorri, ela diz que é a primeira vez , que ela não sabia antes de encontrar você que a morte poderia se viver." (DURAS, 2014 :1267, tradução nossa)
[591] *Op. Cit 125.*
[592] "É após as últimas passagens das pessoas, quando o dia se aproxima, que as horas se esvaziam de toda substância até os espaços ficarem nus, de areias de pura travessia. " (DURAS, 2014 :279, tradução nossa)

> gens jettent, sans importance pour eux, eux ces gens perdus. (DURAS, 2014 :249)[593]

A eterna diferença – assimetria infinita que nunca deixará de se perder, que nunca será suprimida, a morte entre eles, o tempo se perde entre no entre eles, na própria união: " (…) car le "je" et "l'autre" ne vivent pas dans le même temps, ne sont jamais ensemble (en synchronie), ne sauraient donc être contemporains, mais séparés (même unis) par un " pas encore" qui va de pair avec un "déjà plus"." (BLANCHOT, 2012 :71)[594]. As auroras não param de chegar, tudo está sempre recomeçando e no reflexo, na bifurcação da imagem mútua a diferença incessante:

> Contentons-nous de ce savoir qui ne « saurait » en être un. Qu'annonce-t-il ? Qu'il faut que, dans l'homogénéité – l'affirmation du Même – qu'exige la compréhension, surgisse l'hétérogène, l'Autre absolu avec qui tout rapport signifie : pas de rapport, l'impossibilité que vouloir et peut-être même le désir franchissent l'infranchissable, dans la rencontre clandestine, soudaine (hors du temps), qui s'annule avec le sentiment ravageur, jamais assuré d'être éprouvé en celui que ce mouvement destine à l'autre en le privant peut-être de « soi ». (BLANCHOT, 2012 :69) [595]

La maladie de mort não foi colocada em cena por Marguerite Duras. Há, contudo, no diálogo entre a autora e Roberto Plate sobre o cenário de *Savannah bay* que foi publicado sob o título *Le Décor de Savannah Bay* (1983), a afirmação durasiana de que *Savannah bay* e *La maladie de la mort* poderiam ser encenadas no mesmo cenário. Neste texto vemos a utilização das portas relacionadas ao mar e à eternidade.

> *M.D: La Maladie de la mort et Savannah Bay* sont mes deux derniers écrits, enfin les plus récents. Et cela pourrait presque … j'allais dire se jouer dans le même décor. Dans *La Maladie de mort* il y a une source de bruit de la mer.

[593] Ela adoraria saber como dizer este jeito de reter contra si esse tempo, que passa, rosto contra rosto, corpo contra corpo, apertados. Ela diz que ela fala desse tempo entre as coisas, entre as pessoas, aqueles que as outras pessoas perdem, sem importância para eles, eles essa gente perdida. (DURAS, 2014 :249, tradução nossa)

[594] " (…) pois o "eu" e o "outro" não vivem no mesmo tempo, não estão jamais juntos (em sincronia), não saberão, então, ser contemporâneos, mas separados (mesmo unidos) por " ainda não" que vai de par com um "já foi"." (BLANCHOT, 2012 :71, tradução nossa)

[595] Contentemo-nos que esse saber não « saberá » ser um. O que ele anuncia ? Que é necessário que, dentro da homegeneidade – a afirmação do mesmo – que exige a compreensão, surgisse o heterogêneo, o outro absoluto com quem toda relação significa : não-relação, impossibilidade que quer e talvez mesmo o desejo de transpor o instransponível, no encontro clandestino, súbito (fora do tempo), que se anula com o sentimento devastador, jamais assegurado de ser provado naquele que esse movimento destina ao outro em o privando talvez de « si ». (BLANCHOT, 2012 :69, tradução nossa)

> C'est peut-être ça l'éternité qu'on cherche dans un décor, cette dimension de la mer. (DURAS;PLATE:1983:11)[596]

A dimensão marítima que remete à eternidade pode ser observada nas três obras. O espaço, cenário de *Agatha*, não é comentado no diálogo com Duras e Plate, mas a semelhança com os cenários de *Savannah Bay* e *La maladie de mort* é evidente na descrição inicial fornecida por Duras em *Agatha* na qual se lê: "(...) Une fenêtre laisse passer la lumière d'hiver. On entend le bruit de la mer.(...)"[597]. Assim, tanto *Agatha* como *Savannah Bay* e *La maladie de la mort* estão diante do mar. Igualmente nas três obras encontramos portas altas que reúnem em um mesmo quadro, no caso de *Agatha*, o céu e o mar, em *Savannah bay* a abertura será completamente preenchida por luzes que variam de acordo com a cena e *La maladie de la mort*, o retângulo preto que jamais se clareará.

Marguerite Duras pediu a Roberto Plate que não colocasse a "pedra branca" no cenário de *Savannah bay*. Segundo a autora, que havia imaginado um jardim onde a pedra ficaria no meio em um primeiro momento, isso não seria possível, tendo em vista que a pedra no meio do cenário funcionaria como um buraco, que sugaria tudo a sua volta. "Je t'avais parlé d'un jardin au milieu de la scène, le jardin ouvert. J'ai peur qu'il fasse comme un trou par lequel parte le son, par lequel parte le drame. Comme si la scène était trouée, comme s'il y avait un trou par lequel passe le vent." (PLATE; DURAS, 1983:10) [598].Entretanto, deve-se, segundo a autora, imaginar ou ter a impressão de que todo cenário está sobre o mar. E ao invés de colocar a "pedra branca" em cena, Duras pede para Plate uma grande porta ao fundo do cenário sobre o mar, sobre a Baía de Savannah.

> Je crois que cette Maison ou elles parlent est la Maison de la mer, que, si on ouvrait la porte … s'il y avait une grande porte à deux battants, cette porte donnerait droit sur la mer, on verrait l'embouchure du fleuve, là ou la petite

[596] *M.D: La Maladie de la mort et Savannah Bay* são meus dois últimos escritos, enfim os mais recentes. E isto poderia quase ... vou dizer ser encenado dentro do mesmo cenário. Em *La Maladie de la mort* há uma fonte do barulho do mar. É talvez isso a eternidade que procuramos em um cenário, essa dimensão do mar. (DURAS;PLATE:1983:11, tradução nossa)

[597] *Op Cit. 195.*

[598] "Eu havia te falado de um jardim no meio da cena, o jardim aberto. Eu tenho medo que ele faça como um buraco pelo qual partiriam o som e o drama. Como se a cena estivesse perfurada, como se houvesse um buraco pelo qual passe o vento. " (PLATE; DURAS, 1983:10, tradução nossa)

> s'est tuée. Alors, si Madeleine avait laissé les portes ouvertes, toujours, si elle avait perdu la raison, et si elle avait été seule, livrée à elle-même, égarée et folle, si elle n'avait pas jouée au théâtre, elle aurait la nature entrer. (DURAS; PLATE, 1983: 8) [599]

Mais uma vez estamos diante das portas com a função de preencher, a imagem da pedra no centro poderia assemelhar mais ainda os cenários de *Savannah Bay* e *La maladie de la mort*, mas os lençóis, ao contrário do jardim com a pedra, não fariam o buraco por onde o tempo poderia escapar. Em *Savannah bay*, as portas abertas sempre deixam que a natureza entre e não saia, assim como em *La maladie de la mort*, em que a presença dela em seu sono líquido faz apenas a natureza subir. No texto, o cenário com as portas sobre o mar pode ser visto na seguinte passagem:

> *La porte de la mer s'éclaire. Toute la lumière se modifie autour des deux femmes.*
> *Madaleine se retourne et regarde la porte ouverte sur la lumière. Elle reste là, à la regarder.*
> Jeune Femme *va vers cette porte, se tient au bord de la lumière un long instant. La main au-dessus des yeux, elle cherche sur la mer. Puis elle revient calmement vers* Madeleine. *Elle prend une echarpe et la met sur ses épaules. On pourrait penser que le soir vient.*
> *Elles sont proches l'une de l'autre.*
> *Musique forte qui diminue parfois jusqu'à disparaître*
> *Mais qui ne cessera jamais jusqu'à la fin de la pièce.*(DURAS, 2014:1234)[600]

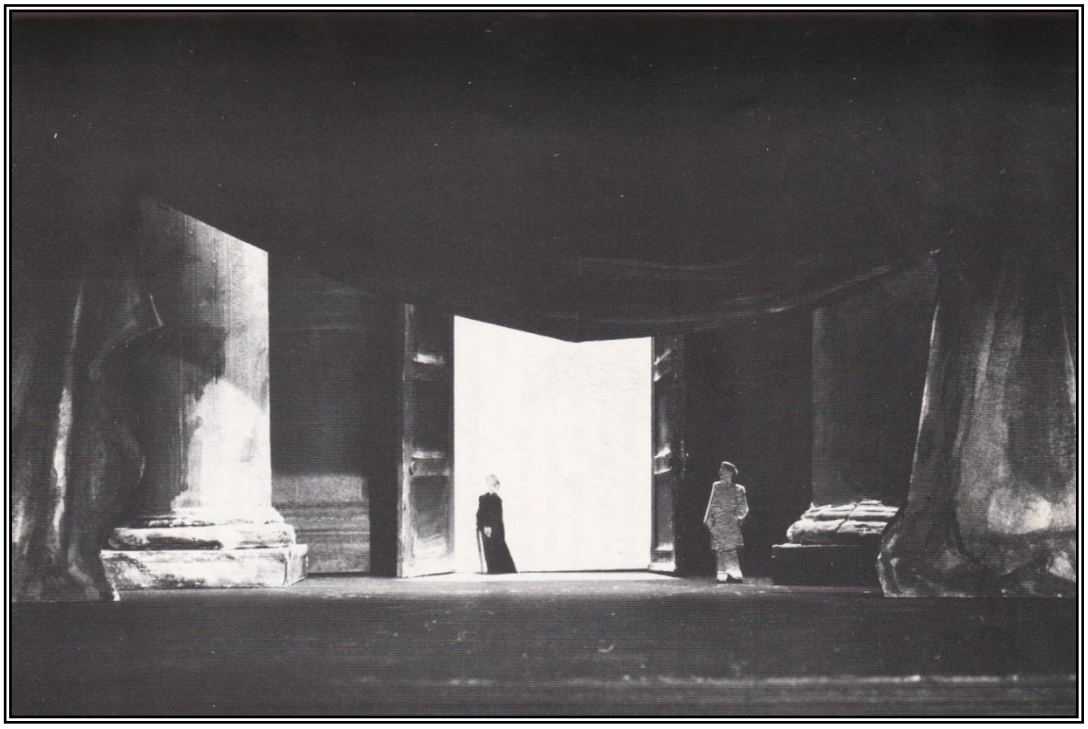
Abaixo vemos a fotografia do cenário de *Savannah Bay*. Na imagem[601], a porta sobre o mar está iluminada conforme teria concebido Duras e Plate:

---

[599] "Eu acredito que essa casa onde eles falam é a casa do mar, se houvesse uma porta... Se há uma grande porta com duas folhas, essa porta daria por sobre o mar, nós veríamos a embocadura do rio, ali onde a pequena se matou. Assim, se Madeleine deixar as portas abertas, sempre, se ela tiver perdido a razão, e se ela estiver só, deixada a si mesma, fora de si e louca, se ela não estiver atuando no teatro, ela deixará a natureza entrar." (DURAS; PLATE, 1983: 8, tradução nossa)

[600] *A porta do mar se ilumina. Toda luz se modifica em torno das duas mulheres.*
Madeleine se vira e olha a porta aberta sobre a luz. Ela fica ali, a olhar.
A jovem mulher vai em direção a porta, e para à beira da luz um longo momento. A mão embaixo dos olhos, ela procura sobre o mar. Depois ela volta calmamente para Madeleine. Ela pega uma manta e coloca sobre seus ombros.
Poderíamos pensar que a noite vem.
Elas estão próximas uma da outra.
Música forte que diminui até quase desaparecer
Mas que não cessará jamais até o fim da peça. (DURAS, 2014:1234, tradução nossa)

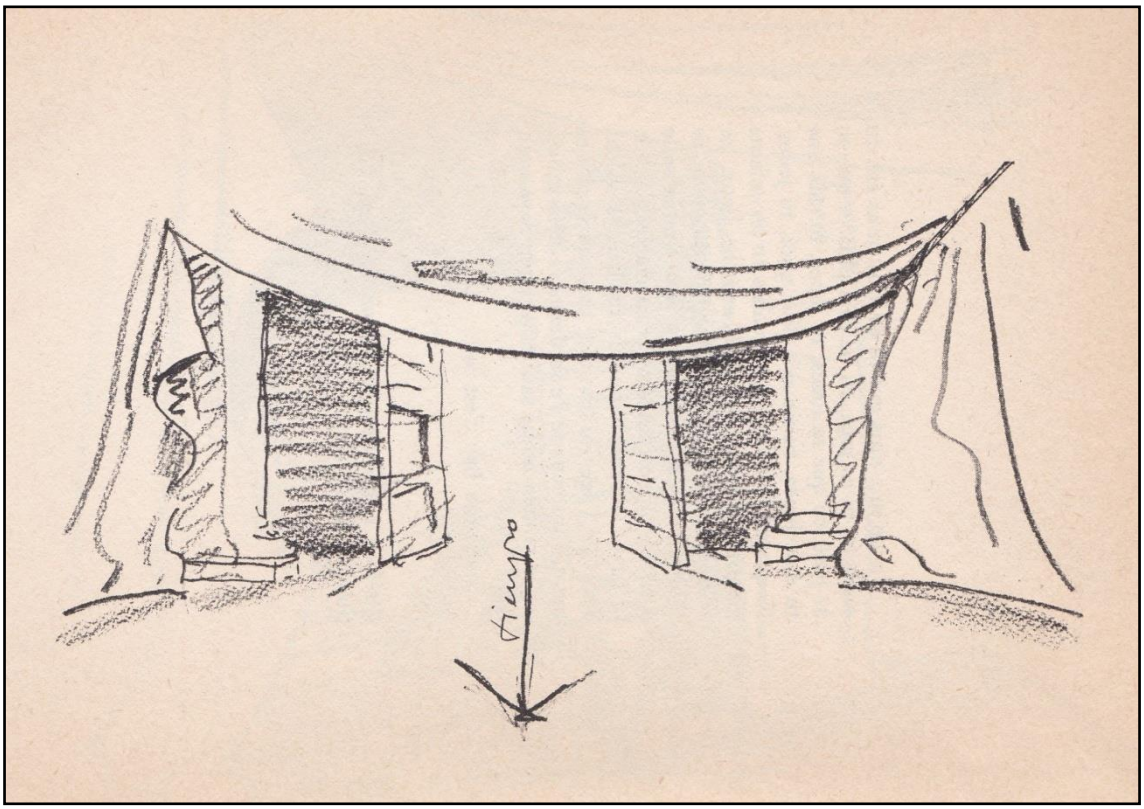
[601]Imagem extraída de:COHEN, Susan D.. La Présence de rien. In : Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris, 1983.



Fonte : Cahiers Renaud Barrault 106, pg 33.

O que Duras busca em conjunto com Roberto Plate, ao colocar uma porta ao fundo do cenário que funcione como uma abertura sobre o mar, é abrir uma passagem por onde o tempo possa entrar. Assim, no esboço do cenário desenhado por Plate[602] vemos uma flecha indicando "tiempo" saindo da direção da grande porta do fundo em direção à boca de cena:

[602] Plate em:DURAS M., PLATE R..Entretien entre Marguerite Duras et Roberto Plate pour le décor de *Savannah Bay*. In : Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris, 1983.



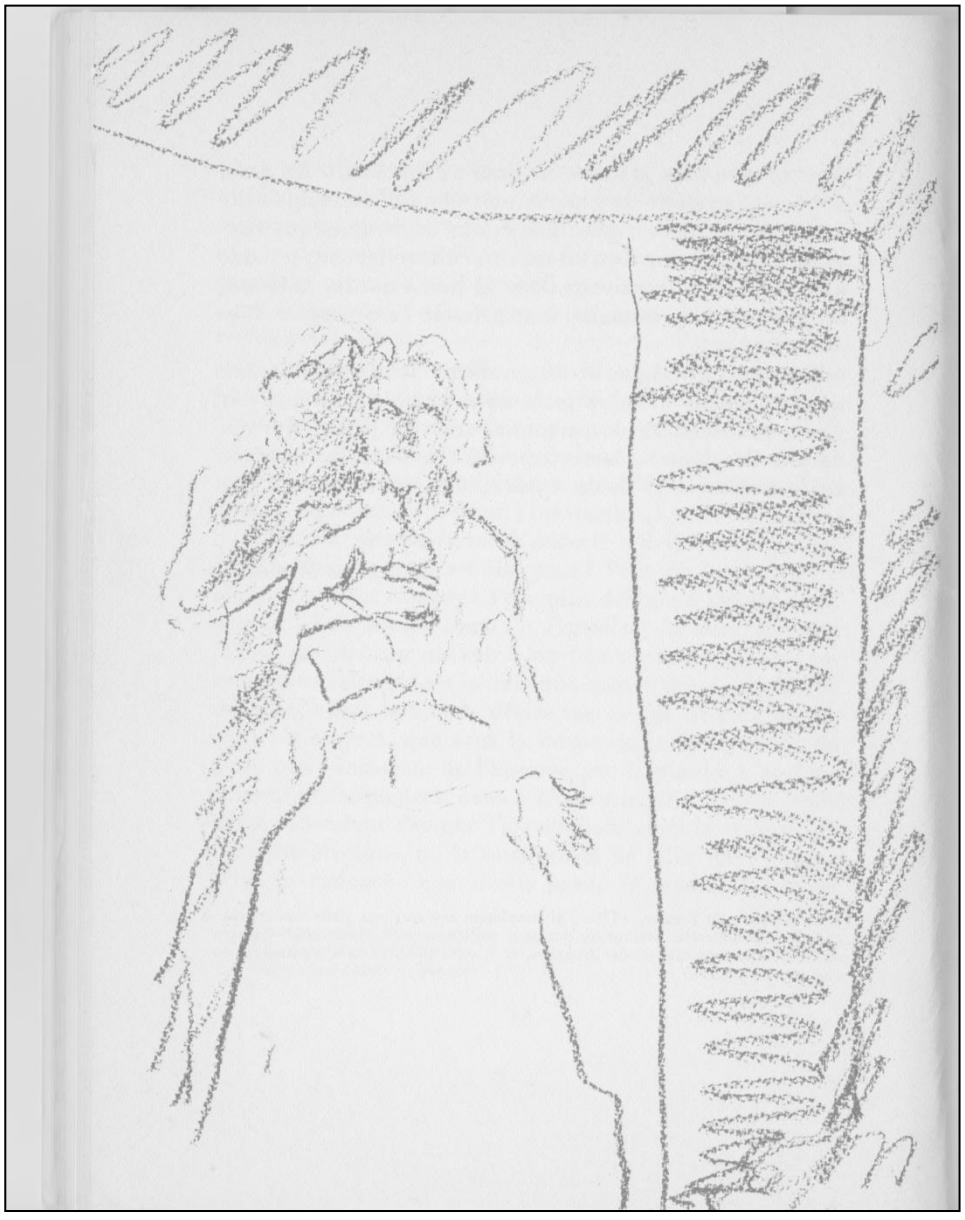
Fonte : Cahiers Renaud Barrault 106, pg 6.

Na versão de 1982, que não foi encenada por Duras, no lugar das portas há um espelho invisível representado por uma luz intensa descrito na seguinte passagem:

> *La* Jeune Femme *se relève lentement (...)* Madeleine *se leve à son tour (...)* Madeleine, *une fois la robe fleurie passée, se tourne vers un miroir imaginaire et se regarde. Elle entre ainsi brusquement dans une zone de lumière violente refleté dirait-on par un miroir. On ne vois pas ce miroir. Un projecteur en dirige le reflet sur le corps de* Madeleine *mais on ne verra jamais ce miroir. Dans la lumière* Madeleine *se regard. La* Jeune Femme *arrive, entre dans le reflet et regarde aussi le corps reflété de* Madeleine *dans la direction du miroir. Regards dans la même direction.*
>
> *Silence. Il y a ainsi dans pièce de longs moments d'un silence qu'on pourrait dire « distrait » pendant lequel les deux femmes seraient à l'affût du sens ce qui est en cours sur la scène, cela innocemment, sans du l'avoir decidé.* (…).(DURAS, 2014:1188).[603]

[603] *A jovem mulher se levanta novamente (*...) Madeleine se levanta no seu tempo (...) Madeleine, uma vez passado o vestido florido, se vira para um espelho imaginário e se olha. Ela entra assim bruscamente numa zona de luz violenta refletida diríamos por um espelho. Nós não vemos este espelho. Um projetor dirige o reflexo sobre o corpo de Madeleine, mas não veremos jamais este espelho. Dentro da luz Madeleine se olha. A jovem mulher chega, entra dentro do reflexo e olha também o corpo refletido de Madeleine na direção do espelho. Olhares na mesma direção.
Silêncio. Há assim na peça longos momentos de um silêncio que nós poderíamos dizer « distraído » durante o qual as duas mulheres estarão ao sabor do sentido disto que está em curso na cena, isso inocentemente, sem ter decidido. (…).(DURAS, 2014:1188, tradução nossa).

Tanto na versão de 1982 quanto na versão de 1983 as personagens se posicionam frente à luz em direção à flecha de Plate indicando tempo, o que sugere a sensação de que ambas são atravessadas por essa luz-tempo que as transforma também em tempo, luz, as fragmenta ou duplica mostrando seus devires como na ilustração de Plate que coloca Madeleine e a jovem diante do espelho.



Fonte : Cahiers Renaud Barrault 106, pg 6.

Como uma sombra de Madeleine, a jovem poderia ser vista como outra Madeleine, o que nos possibilita uma visão da personagem como multiplicidade, como ela mesma, mãe, filha, feto, cadáver de si mesma, pois não há um sujeito, mas uma

multiplicidade. A luz que atravessa a cena é carregada de matérias minerais trazidas pelo vento e pela água; como afirma Deleuze, as imagens em Duras"(…) tend à depasser ses valeurs stratigraphiques ou « archéologiques » vers une calme puissance fluviale et maritime qui vaut pour l'eternel, qui brasse les strates et emporte les statues." (DELEUZE, 2009 : 337)[604]. Na frase de Deleuze vemos uma eternidade colocada em termos marítimos carregando as estátuas, revolvendo os estratos, que retira e traz para a superfície. Essa eternidade em Duras está mergulhada no tempo, ela é imanente. Duras apresenta uma eternidade mergulhada na monotonia do tempo com todos os seus aspectos geográficos, efeitos de superfície que não permitem nenhuma abstração como na seguinte passagem de *Savannah bay* :

> Jeune Femme (crie) : Un amour comment ? Tu vas le dire...
> Madeleine (la regarde) : On ne peut pas le dire. On ne sais pas le dire.
> Jeune Femme (cri informe de desespoir) : Je t'en supplie…
> Madeleine (lent) : Un amour de tous les instants. (Temps.) Sans passé. (Temps.) Sans avenir. (Temps.) Fixe. (Temps.) Immuable.
> Jeune Femme : Le soleil chaque matin au sortir du noir, chaque soir, et eux, il s'aimaient plus que tout au monde, d'un amour entier, mortel dans la monotonie du temps. (DURAS, 2014: 1201)[605]

O eterno também é o fixo, imutável, mas essa imobilidade é provocada pelo excesso que impede a passagem do tempo e possibilita o impossível como em *La maladie de la mort*: o fora do tempo. O encontro impossível, como é o quarto alucinatório de *Agatha*. O encontro clandestino de que nos fala Blanchot, o aqui que soçobrou, não será glorificado como um fora do tempo, mas como a morte que não para de chegar :

> Ce temps n'est pas l'immobilité idéale qu'on glorifie sous le nom d'éternel. Dans cette région que nous essayons d'approcher, ici s'est effondré dans nulle part, mais nulle part est cependant ici, et le temps mort est un temps réel

[604] "(…) tende a ultrapassar seus valores estratigraficos ou « arqueológicos » indo para uma calma potência fluvial e marítima que vai para o eterno, que movimenta os estratos e carrega as estátuas." (DELEUZE, 2009 : 337, tradução nossa)

[605] "Jovem mulher (grito) : Um amor como ? Você vais dizer...
Madeleine (a olha) : Nós não podemos dizer.
Jovem mulher (grito informe de desespero) : Eu te suplico...
Madeleine (lenta) : Um amor de todos os instantes (Tempo.) Sem passado (Tempo.) Sem futuro (Tempo.) Fixo. (Tempo.) Imutável.
Jovem mulher : O sol cada manhã ao fim da noite, e eles, eles se amam mais do que tudo no mundo, de um amor inteiro, mortal, na monotonia do tempo. " (DURAS, 2014: 1201, tradução nossa)

> où la mort est presente, arrive, mais ne cesse pas d'arriver. Le présent mort est l'impossibilité de réaliser une présence, impossibilite qui est presente, qui est là comme ce qui double tout présent, l'ombre du présent, que celui-ci porte et dissimule em lui.(BLANCHOT, 1962: 22).[606]

As ruínas de um antigo quebra-mar, ou um forte alemão da Segunda Guerra Mundial abandonado, pertencem à ordem daquilo que a eternidade marítima durasiana costuma carregar "Au loin, vers le nord, on distingue l'endroit des masses de pierres du reste de l'horizon. C'est au bas d'une colline calcaire, un amoncellement sombre. Il se souvient, il y avait des cabines de bains défoncées, un fort allemand tombé des falaises." (DURAS, 2014 :247)[607]. Por conseguinte, não haveria nenhuma imparcialidade histórica que qualquer caráter atemporal poderia implicar para uma possível leitura da eternidade em Marguerite Duras. A dimensão do mar equivalente à eternidade parece mesmo como o próprio termo designa dimensionar as histórias para trazê-las à tona, à superfície das intensidades afetivas, tornando-as sensíveis.

Em uma entrevista com André Rollin sobre *Les yeux bleus cheveux* Noires, Duras afirma a importância de se colocar a dimensão marítima como uma eternidade imemorial no teatro: " Il n'y a pas de théâtre si on n'entende pas la mer. Il y a toujours la mer derrière Racine. Il y a toujours la mer derrière Shakespeare. Cet appel de la mer … devant quoi tout est inanité, vain. " (DURAS, 2014: 1808)[608]. Em cena, o apelo marítimo em sua potência de diluição dimensiona a história através de uma perspectiva temporal.

Em *Savannah bay*, por exemplo, a altura da porta, em contraste com a altura das atrizes, surperdimensiona a entrada marítima: "M.D :(…) Comme Bulle et Madeleine sont très petites, elles ont à peu près la même taille, je pense qu'il faut les écraser par

[606] Esse tempo não é a imobilidade ideal que se glorifica com o nome de eterno. Nessa região que tentamos abordar, aqui soçobrou em parte nenhuma; entretanto; parte nenhuma é aqui, e o tempo morto é um tempo real em que a morte está presente, chega, mas não cessa de chegar. O presente morto é a impossibilidade que está presente, que está aí como o que duplica todo e qualquer presente, que este contém e dissimula de si. (BLANCHOT, 1962: 22, tradução nossa).

[607] "Ao longe, na direção do norte, distinguimos o lugar das massas de pedras do resto do horizonte. É na parte baixa de uma colina calcária, um amontoado escuro. Ele se lembra. Havia cabine de banho precárias, um forte alemão caído das Falésias." (DURAS, 2014 :247, tradução nossa)

[608] " Não há teatro se não escutamos o mar. Há sempre o mar atrás de Racine. Há sempre o mar atrás de Shakespeare. Esse chamado do mar... diante do qual tudo é inanidade, vã. " (DURAS, 2014: 1808, tradução nossa)

l'altitude. " (DURAS, PLATE, 1983 :9)[609]. Diante da eternidade imemorial, o tempo perpassa as personagens e a cena que aos poucos vai sendo doada ao seu poder de diluição. Nessa direção, como pura virtualidade, Duras entrega ao tempo a história de Agatha ao final. Talvez aqui haja uma relação frontal com o tempo, não para ser exterior, mas para dimensionar. A eternidade entra pela porta, e o tempo escapa por ela igualmente.

> LUI: Agatha
> *Ils sont détournés. Les yeux fermés*.
> LUI: Cet été était-il aussi beau que nous le disons?
> ELLE: Oui, c'était un été admirable. Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons... que vous, que vous et moi ensemble devant lui... c'était un été plus fort que nous, plus fort que notre force, que nous, plus bleu que toi, plus avant que notre beauté, que mon corps, plus doux que cette peau sur la mienne sous le soleil, que cette bouche que je ne connais pas.
> *Silence. Les yeux sont fermés. Ils sont dans une raideur effrayante*. (DURAS, 2014:1147).[610]

Eles estão diante do tempo, como eles estão diante do mar. Mais do que isso, a relação que se estabelece não é frontal, eles não estão diante do tempo, eles são tempo, esquecimento e eternidade marítima, imanente.Todas essas histórias estão diante da imensidão do mar. De modo similiar, podemos observar as relações entre subjetividade e tempo em Deleuze :

> (…) ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne, le jaillissement du temps. La subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel. L'actuel est toujours objectif, mais le virtuel est le subjectif : c'était d'abord l'affect, ce que nous éprouvons dans le temps ; puis le temps lui-même, pure virtualité qui se dédouble en affectant et affecté, « affection de soi par soi » comme définnition du temps. (DELEUZE,2009:111).[611]

---

[609] "M.D :(…) Commo Bulle et Madeleine são muito pequenas, elas têm quase o mesmo tamanho, eu penso que é necessário as sobrepor pela altitude. " (DURAS, PLATE, 1983 :9, tradução nossa)

[610] "Ele : Agatha.
Eles estão de costa um para o outro. Os olhos fechados.
Ele : Esse verão foi mais belo do que nós o dizemos ?
Ela : Sim, foi um verão admirável. A lembrança é mais forte do que nós que a carrgamos... que você, que você e eu juntos diante dele... foi um verão mais forte que nós, mais forte que nossa força, que nós, mais azul que você, mais anterior que a nossa belez, que meu corpo, mais doce que essa pele sobre a minha sob o sol, que essa boca que eu não conheço.
Silêncio. Os olhos estão fechados. Eles estão dentro de fixidez assustadora. " (DURAS, 2014:1147, tradução nossa).

[611] " (...) isso que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um jorro do tempo. A subjetividade não é jamais a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma, ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o

O mar pode ser remetido a potência de virtualização da cena teatral. O teatro, assim como o mar, tem o poder de disseminar a história, como na seguinte passagem de Savannah bay : " Jeune Femme : Oui. (Temps.) Dans les théâtres, aussi enfermée avec vous, partout dans le monde. Madeleine : Partout." (DURAS, 2014: 1226)[612]. No mesmo sentido, quando Madeleine recomeça a procurar o amante da pedra branca, a história pode ser encontrada em qualquer lugar à beira-mar: abrigar a história ou onde a história tem lugar. Jeune Femme : "Vous recommenciez à chercher. Madeleine : Oui. Partout. Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer." (DURAS, 2014: 1237)[613].

No diálogo com Plate, Duras propõe que a parede do fundo não seja fechada : "M.D : Ce mur n'est pas fermé, il n'a pas de raison d'être, il n'est pas plausible. Cela ne peut se trouver nulle part où on habite. Ça fait penser à certaines rues … certaines rues, tout d'un coup… la mer… tu sais." (DURAS, PLATE, 1983 :9) [614].Esse tipo de imagem é bastante utilizada no filme *Agatha*.

subjetivo: era desde o princípio o afeto, isso que nós experimentamos no tempo; depois o tempo ele mesmo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, « afetação de si para si » como definição do tempo. " (DELEUZE,2009:111, tradução nossa).

[612] "Jovem mulher : Sim. (Tempo.) Nos teatros, também fechados com você, em toda parte no mundo. Madeleine : Em toda parte. ." (DURAS, 2014: 1226, tradução nossa)

[613] *Op Cit. 37.*

[614] "M.D : Essa parede não é fechada, não tem razão de ser, não é plausível. Isso não pode ser encontrado em nenhum lugar onde nós moramos. Isso faz pensar em certas ruas... certas ruas, que de repente o mar... você sabe." (DURAS, PLATE, 1983 :9, tradução nossa)

Fonte : Agatha el Les Lectures (1981), Marguerite Duras.

A dimensão marítima não será realista. Através das portas, duas imagens se precipitam no tempo cristalino: a imagem sonora, o barulho do mar, e a imagem visual, a luz que precipitará a paisagem oceânica. No primeiro caso, em *La maladie de la mort* a imagem sonora entra pelo retângulo negro que jamais se clareará, o que libera todo espaço para a imagem sonora. Em *Savannah bay* o que entra pela porta é luz, imagem visual, com cores e intensidades que variam como o barulho do mar varia em *La maladie de la mort*: "M.D :(…) s'il y avait une grande porte à deux battants, (…) si Madeleine vait laissé les portes ouvertes, (…) elle aurait laissé la nature entrer. Et rien ne distinguerait le sol de la maison du sol de l'embouchure." (DURAS, PLATE, 1983 :8)[615]. Como em *La maladie de la mort* o retângulo preto e o mar preto lembram uma imagem indiscernível, em *Savannah bay* a luz da baía se confundirá com as luzes da casae nessa indiscernibilidade tanto a imagem sonora em *La maladie de la mort* como a imagem visual em *Savannah bay* irão preencher e invadir a cena com sua potência marítima de diluição.

[615] "M.D :(…) Se houver uma grande porta de duas folhas (...) se Madeleine deixar as portas abertas (...) ela terá deixado a natureza entrar. E nada distinguirá o sol da casa do sol da embocadura." (DURAS, PLATE, 1983 :8, tradução nossa)

Aqui voltamos ao inefável, quando o indizível se mostra e o dizível se recobre. Em *La maladie de la mort* o mar, essa dimensão da eternidade, é ouvido, mas não é visto, ainda que seja sempre " toujours presque l'aube ", essa quase aurora não é vista, é contada por ele. Em *Savannah bay* o barulho marítimo não se escuta, o mar é visto através da luz que invade a cena através de uma iluminação sempre de crepúsculo:

> Partout où cela serait survenu ç'aurait été au cours d'un après-midi.
> (…)
> Jeune Femme : Oui. Ç'aurait été la fin d'un jour, juste avant la nuit.
> *Ici commence le dialogue théâtral, toujours reconnaissable entre tous.*
> Jeune Femme : C'était vers la fin d'un jour, avant que vienne la nuit. Mais déjà quand elle s'allonge, déjà affaiblie et qu'elle entre partout où elle se trouve à entrer avant de s'éteindre. C'était donc ce moment-là, très bref, de l'illumination avant le noir. (…) Il est resté là, comme mort, face au crépuscule. (DURAS, 2014: 1209)[616]

Tal como o mar que inunda e invade, a luz – imagem-visual e o barulho do mar, imagem-sonora ,invadem e inundam a cena. O eterno marítimo se encontra nessas obras, nas quais o marítimo ou é barulho que sobe ou desce (imagem sonora) ou é luz que inunda o espaço e cega a visão, tornando invisível o visível que se recobre (imagem visual).

A imanência da memória na duração coloca a memória em termos de mar, areia, pedras, cores e luz. (eternidade imanente – o que entra pelas portas para a eternidade é o mar, o vento, a luz, a escuridão, o barulho). Não há futuro no cristal, mesmo em Agatha se propõe um outro devir para a história dos amantes: "ELLE: Il m'est venu à l'idée que quelque chose d'autre devait se produire entre vous et moi. Comme un devenir nouveau de l'histoire. (…) ELLE : De rester cependant dans cet amour." (DURAS, 2014:1131)[617]. O futuro diferente seria o de ficar, não partir. Deixar entrar, não sair, é função das portas, é preencher, inundar. *Sur la mer*, sobre o mar, a história está diante

[616] Em toda parte onde isto sobreviveu será verão durante a tarde.
(...)
Jovem mulher Sim. Será verão no fim do dia, logo antes da noite.
Aqui começa o diálogo teatral, sempre reconhecível entre todos.
Jovem mulher : era o fim do dia, antes de vir a noite. Mas já quando ela se expande, já falível e que ela entra em toda parte onde ela pode entrar antes de se extinguir. Era então, neste momento aí, muito breve, de iluminação antes da noite (...) Ele ficou ali, como morto, face ao crepúsculo. (DURAS, 2014: 1209, tradução nossa)

[617] "Ela: Me veio a ideia que qualquer coisa outra deve se produzir entre eu e você. Como um devir novo da história. (…) Ela : De ficar rester ainda assim dentro desse amor. " (DURAS, 2014:1131, tradução nossa)

do eterno, não é compreensível, não é representável é inefável. As portas estão abertas para que a morte entre e mate tudo: morte /infância/incesto/eternidade que carrega a todos.

> Il l'appelait sur la mer : « Savannah .» Quelque fois il hurlait. Quelques fois il lui parlait très doucement. Personne ne comprenait (Temps. Colère.) Comment voulez-vous comprendre des gens comme ça, qui ne s'adressent qu'à l'un l'autre face à l'Éternel? Comment?
> *Silence*(DURAS, 2014: 1233)[618]

Segundo Deleuze, "L'image-cristal a ces deux aspects : limite intérieur de tous les circuits relatifs, mais aussi enveloppe ultime, variable, déformable, aux confins du monde (…). Le petit germe cristallin et l'immense univers cristallisable." (DELEUZE,2009:108)[619]. Não há nada fora do tempo, tudo é imanência, a eternidade que entra com o mar é o tempo que sai, o que ocorre é o retorno. A história de *Savannah* será eternizada quando a autora a entrega ao retorno, ao fluxo marítimo propagando o nome no mar ou no fogo eternos.

> Silence. Ton différent, comme d'un autre jour.
> Jeune Femme : À l'enfant qui est né on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?
> Madeleine : Elle s'est nommé elle-même plus tard.
> Jeune Femme : C'est ça. Elle s'est donné le nom de Savannah.
> Jeune Femme (Temps.) : Celui du feu.
> Madeleine : Celui de la mer. (DURAS, 2014: 1237)[620]

A abertura da grande porta de *Savannah Bay* ou do "retângulo preto" por onde deve entrar o barulho do mar em *La maladie de la mort* ,ou as grandes portas do imenso salão em Rochess Noires permite que o "devir mineral" entre em cena e, com ele, o mar, o vento, o tempo. Essas aberturas para o exterior nas três obras podem ser vistas como rachaduras, por onde escapa o futuro, o devir e por onde e ao mesmo tempo entra o mar, a inundação (no caso da cena em *Savannah Bay* de luz, de *La maladie de la mort* de trevas), mas que resultará na consequente diluição e propagação.

---

[618] *Op Cit. 175.*
[619] "A imagem cristal tem esses dois aspectos : limite interior de todos os circuitos relativos, mas também envelope último, variável, deformável, aos confins do mundo (...) O pequeno germe cristalino e o imenso universo cristalisável." (DELEUZE,2009:108, tradução nossa)
[620] *Op Cit. 82.*

E, assim, colocamos novamente a questão de como o "devir mineral", "impalpável", atravessa toda a história e participa de todas as personagens? Mais uma vez vemos a cartografia aqui nesse devir mineral, onde nenhuma modificação é possível sem o exercício do tempo, da intempérie e dos movimentos de paisagem que entram na cena durasiana através desses imensos parênteses-portas por onde entram os tempos-marés.

Dessa forma, o devir mineral que atravessa as obras do ciclo do Atlântico banha também a cena e convida o espectador, "Savannah Bay c'est toi", a escuta do espectador é o rítmo a ser seguido na leitura de *La maladie de la mort* quando Duras afirma; "la durée véritable n'est pas celle de la parole mais de l'écoute du spectateur."[621] Assim, a abertura serve ao publico, o vazio, ou o tempo, como um agenciamento servirá à imaginação que quiser sentir as areias das praias imaginárias do Atlântico, ou sentar-se na "pedra branca" que à distância observa e guarda o tempo imemorial que a ultrapassa.

Neste momento podemos lembrar as salas de espera do teatro, apontadas na análise de Rykner, que afirmava que o rque estava em torno das palavras na obra de Duras eram apenas espaço e tempo. O hall como um lugar de espera por excelência, o hall do Rochess noires, o hall de Agatha. As portas tão altas como que para alcançar o céu, parafraseando Duras, presentes tanto como imagem-visual ou como imagem-sonora abarcam a indiscernibilidade entre o céu e o mar, transformando o palco em um lugar de reflexos infinitos. A referência durasiana às portas das catedrais do vale do pó nos dão a dimensão monumental do tempo e do espaço, o espaço vazio templo do tempo, sala de espera da cena, do virtual, espetáculo do tempo, que entra pelas portas, tempo inaudível, silencioso, surdo, imobilidade marítima, mais movente do que todo o movente, *phantasmata* que quer recuperar o afeto, o assombro diante da existência de cada palavra.

[621]DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3

Considerações Finais

O estudo: *Subjetividade diluída: A força do tempo em Marguerite Duras* buscou em três obras escolhidas do *ciclo do Atlântico* os aspectos da subjetividade, do tempo e da diluição no devir da obra durasiana. A inspiração Deleuziana na inversão de Bergson que busca liberar o tempo do julgo do indivíduo – uma perspectiva agostiniana, para em seguida mergulhar a subjetividade no tempo e a partir deste momento refundar o tempo como pura subjetividade, atravessou nossas análises sobre tempo e subjetividade nas obras escolhidas de Duras.

O texto durasiano *de – cifrado* apenas na leitura propelida no espaço cênico – *mise en écriture* – se lança à cena. A voz lançada, marca do corpo na tessitura da escrita, na imensidão indiscernível da luz crepuscular entre o céu e o oceano, na imensidão do espaço – tempo e depois os ecos, as repetições, o silêncio, o tempo – a bomba de Hiroshima, o lançamento, os gritos, o silêncio, a morte, a memória irrepresentável da dor, o inefável, o indizível, o tempo, a história que se propaga, na escritura – corpo – voz – eco, fundo do tempo que remonta às mãos negativas inscritas nas cavernas em cada palavra, o isolamento, o silêncio, a pausa necessária para a escuta, o eco do fundo dos tempos.

O tempo que dilui e retoma a subjetividade diluída, destruída, que resta como as ruínas das barragens que não serviram para conter o oceano, mas para restar, resistir com ele, o oceano, ao tempo, com o tempo, que no fim será o único que restará e invadirá os interstícios irrepresentáveis, inundando a ausência, fazendo-a subir, aparecer, avançar no palco apontando a fissura: presença/ausência.

As paisagens da infância na Indochina sobem com a maré e invadem a cena durasiana através das fissuras – ausências, sendo a primeira delas marcada pelo sobrenome, espaço vazio, paterno - Duras. A infância de Duras irá se refletir em sua obra de diferentes modos em diferentes períodos. O capítulo I buscou pensar a questão de como a infância desaba na escrita durasiana. Nesse sentido, a análise do contexto da obra durasiana se deu em uma relação entre a "subjetividade diluída" e a "infância

ilimitada". Como o mar, a infância invade a obra durasiana caotizando os acontecimentos, virtualizando memórias na indiscernibilidade do oceano-tempo no fluxo da escrita intensiva de Duras.

Traduzindo-se a si própria como um lugar, Duras, a autora, se coloca como um território, espaço-subjetivo na fronteira entre a Indochina e a França, que na verdade é a fronteira entre duas águas, duas infâncias indiscerníveis. Na passagem de Marguerite por esses dois territórios vimos a indiscernibilidade em que a infância de um se abisma na infância do outro. No transbordamento desses dois "estados" surgem os desabamentos do tempo na escrita durasiana. E esses desabamentos fazem desaparecer a fronteira entre o real e o imaginário, atualizando essas memórias de infância como pura virtualidade.

Os gêneros literários se encontram na noite da qual saem os textos durasianos. O movimento incessante de desterritorialização não permitirá à autora permanecer em nenhum gênero específico, mas flutuar em uma escrita atravessada por devires. Nesse sentido, falamos de um jogo de "errâncias", no qual o palco se transforma em um grande oceano escuro onde tudo se perde: personagens e ações em um teatro intensivo, no qual o ato fundador de renovação da linguagem irá, através de ritmos e velocidades, silêncio e som, imobilidade e movimento, compor o surgimento de cada palavra: virtualidades enunciativas, sobrevivências do corpo na voz do ator que souber encontrar, como Madeleine Renauld, *La Chair des mots*, ou a voz desencarnada da subjetividade durasiana, pura sobrevivência do tempo.

O recitativo pode ser visto nos olhares das personagens dirigidos ao vazio, como um "encantamento do olhar". É nesse lugar de encantamento que a história é contada, ou inventada, esse lugar vazio marcado em *Savannah Bay* por um espelho inexistente que reflete uma luz intensa é o lugar onde o teatro começa: o vazio, o espaço oco de uma história construída nas bordas através de linhas errantes.

No Capítulo II, o processo de atualização deleuziano foi trazido como imagem que se assemelha ao processo durasiano de fazer emergir memórias. Tal processo não impede o discernimento entre dois momentos distintos, mas os faz coincidirem e formar

aquilo a que Deleuze chamou "imagem-cristal". As imagens durasianas das obras escolhidas nesse momento do estudo foram imagens de resistência e de contaminação como algo que resistiu, que insistiu e que sobreviveu ao tempo. Assim, em cada obra escolhida buscamos os momentos de cristalização e de refundação temporal a partir de imagens fixas como a pedra branca em *Savannah Bay*, as ruínas de um quebra-mar em Agatha, ou a espuma branca dos lençóis em *La maladie de la mort*, que através do movimento deambulatório dele em torno dela pode ser visto como movimento de cristalização.

A imagem-cristal como a memória que se perpetua e se atualiza entre o Pacífico e o Atlântico, se assoreia no palco - continente da escritura durasiana. Como colocar a imensidão em cena? Como colocar na cena uma pedra milenar? Um continente inteiro? A infância? A memória? O tempo? Nesse sentido, os modos de plasmar a memória em cena passam pela cristalização, que atuando nas bordas permite uma refundação temporal em que se cria um estado propício para a infância, obra durasiana, que é um estado de infância, com um tempo específico, que a autora denominou como um instante de infinita dor.

O palco durasiano como plano escritural, visto como sua escrita flutuante entre: "(...) ces allers-retours entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun."[622]. Onde observamos a composição teatral durasiana a meio caminho entre: a escritura e a voz, o alheio e o próprio, o dentro e o fora neste "tempo", próprio, específico, momentâneo, instantâneo, "que nos é comum". Assim, o tempo da escuta nesse lugar "entre" subjetividades possíveis diluídas na espera de um nada, ou na duração, consonante com a contemplação intemporal, como o sentimento do tempo que pode ser visto traduzido como a última sobrevivência, a vertigem: o próprio tempo. Como na passagem em muitos momentos em nossa tese, como ritornelo que iremos repetir:

> JEUNE FEMME: Vous vous souvenez de quoi?
> MADELEINE: Des grands marécages à l'embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps.) La mer. (Temps.) La Pierre. (Temps.) Le temps.[623]

[622] *Op. Cit 51.*
[623] *Op. Cit 54.*

Na presença marítima nas obras do ciclo do Atlântico encontra-se o aspecto da "diluição". A "subjetividade diluída" encontrou um sentido próprio nessas obras, em que a forma se dilui em paisagens líquidas que contaminam o seu entorno. Nesse sentido, a confluência entre mares e rios se projeta na cena durasiana, formando a "imagem líquida" e em que sentido essas imagens traduzem o tempo puro. Assim, o desaparecimento no mar está relacionado ao devir. Ainda que a entrega da história ou das personagens ao mar seja para a morte ou o desaparecimento, isso não visa apenas ao apagamento, mas ao devir, dado que é através da diluição que se dá a proliferação e a contaminação.

Assim, a personagem durasiana não pertence à ordem do indivíduo, mas da multiplicidade, e atua como Vila, "La Ville Atlantique", "La ville Agatha", onde a dimensão cartográfica que reporta personagens a espaços e vice-versa se faz presente em detalhadas descrições de paisagens realizadas pela autora, visto que são esses movimentos, da paisagem e do clima, que vão possibilitar o aparecimento, não de personagens psicologicamente bem constituídos, mas de hecceidades.

Lembramos a imagem da maré baixa em *La maladie de la mort* que acompanha o desaparecimento noturno da jovem das noites pagas. Como a jovem das noites pagas, Duras se vai com as algas em *C'est tout* deixando o convite: "Je m'en vais avec les algues. Vien avec moi." (DURAS, 2014: 1175)[624]. E aqui é que o mar, através do seu movimento, poderia ser lido como as intensidades do devir. A personagem engolida pelo mar deixa apenas, sobre a cena, o resto, a espuma branca. Assim como o que resta é a doença, espuma branca sobre o palco, a obra durasiana é feita de RESTOS como vimos nos *Cahiers de guerre*, palavra escrita em letras maiúsculas em *C'est tout* publicada póstumamente: "(...) C'est le RESTE de l'écrit. C'est un sens de l'écrit. C'est aussi la senteur d'un amour qui passait par là, par l'enfant." (Ibid:1163)[625].

Nas três obras analisadas do ciclo do Atlântico contaminado pelo Pacífico, Duras retorna à infância. Sua escrita heterodoxa semeia armadilhas de desvio: silêncios,

[624] "Eu me vou com as algas. Vem comigo." (DURAS, 2014: 1175, tradução nossa)
[625] "(...) É o RESTO da escrita. É um sentido da escrita. É também o aroma de um amor que passa por ali, pela infância." (Ibid:1163, tradução nossa)

pausas e tempos. O que se assoreia no palco são as bordas errantes que margeiam, como a orla, o deslocamento marítimo, no interior, o devir transbordando o fundo dos tempos, o devir mineral, imanente, intemporal que, como declara a autora em *C'est Tout*, "(...) Dans le devenir du vent. Peut être demain je t'écrirai encore. " (Ibid : 1162)[626].

São os "restos" que alcançam o palco – Riviera, como expressa uma das cores cênicas de *Les Yeux bleus, cheveux* Noires: "(...) Si notre histoire si jouait au théâtre, tout à coup un acteur viendrait au bord de la rivière, de la lumière (…)" (DURAS, 2014 :267)[627]. Nas três obras analisadas, a disposição do cenário com portas imensas voltadas para o mar e a precisão na deambulação marcam o princípio do desenho de uma espiral dos atores, princípio de uma escada que apenas precipitará o ator e o público na vertigem de cada recomeço, ponta de virtualizações sem fim que se diluirão e retornarão e propagarão na intensidade marítima incessante.

As imagens bifurcadas desde o início não cessam de brotar como a nascente em *La maladie de la mort* – ela – corpo que, ao final, como afirmou Blanchot, será doado como um sacrifício ao mar a que sempre pertenceu, cedendo à diferença, morte incessante: "(…) Mais il reste que, (…) son existence à part quelque chose de sacré, particulièrement lorsqu'à la fin elle offre son corps comme le corps eucharistique fut offert par un don absolu, immémorial (…)" (BLANCHOT, 2012 :91)[628]. Resto, doença, lençóis brancos sobre a cena escura, mar preto feito de pura interrupção, parêntese de imagem sonora, representado pelo retângulo preto na cena escura.

Diante do eterno, o inefável. Se dirigindo a ele pessoas irreconhecíveis, incompreensíveis, como na pergunta retórica de Madeleine: " Comment voulez-vous comprendre des gens comme ça, qui ne s'adressent qu'à l'un l'autre face à l'Éternel? Comment? *Silence.*"[629]. Impossível é a resposta e é sobre o impossível, irrepresentável, que a obra se propõe. O sorriso extenuado, esgotado das personagens anuncia a impossibilidade se plantam sobre ela, imóveis – pausa, mudos, silêncio, para mostrar o

[626] "(...) No devir do vento. Talvez eu te escreva ainda amanhã." (Ibid : 1162, tradução nossa)
[627] "(...) Se nossa história fosse representada no teatro, de repente um ator viria à beira da orla, da luz (…)" (DURAS, 2014 :267, tradução nossa)
[628] : "(…) Mas acontece que, (…) sua existência, tem qualquer coisa de sagrado, particularmente quando no fim ela oferece seu corpo como o corpo eucarístico foi ofertado por um dom absoluto, imemorial (…)" (BLANCHOT, 2012 :91, tradução nossa)
[629] *Op. Cit. 175.*

tempo, as imagens distintas. O grito, o espasmo, o assombro – diante do eterno, do instante de teatro, do *instante de infinita dor*. A dor que Duras traz à tona da superfície sensível através da paisagem cartográfica: as pedras da barragem, o forte alemão, as mãos da caverna, imagens arqueológicas, mas não pré-históricas, como parafraseando Deleuze : Há uma arqueologia do presente. *RESTOS* , *VESTÍGIOS* que o mar carrega, pontas cristalinas de histórias dolorosas, sobreviventes, trazidos de outras histórias encobertos pelo tempo.

Assim, nas leituras ilimitadas de *Agatha*, Duras se apropria do nome Ulrich[630], personagem central na trama de Musil,dando a ele um sobrenome: Heimer. Em nota, vemos Heimer comparado pelos editores da obra completa de Duras aos personagens *Steiners* , como Aurélia *Steiner*, Yan Andrea *Steiner*, comuns na obra durasiana, que remetem ao genocídio judeu e ao Holocausto. Heimer, por sua vez, poderia estar relacionado ao cientista que dirigiu o projeto Manhattan para o desenvolvimento da bomba atômica – que tanto afetou Duras, autora do roteiro de *Hiroshima mon amour*, Julius Robert Oppen (heimer) – sobrenome judeu, mais uma pedra – *Steiner* – rolada da violência, holocausto de consequências infinitas.

Como na imagem de *La maladie de la mort*, Duras mostra a diferença, os nomes que à força se erguem e logo se diluem na noite marítima. O assombro ético diante da existência é para Duras o assombro diante da diferença. É o constante recomeçar. Para que esse tempo seja pura afetação, o esgotamento impossibilita; e é preciso impossibilitar para gerar o outro, o alheio, o estrangeiro.

Na obra durasiana vimos como movimento de desterritorialização o sono, o apagamento, a diluição. O espetáculo do sono como pede uma das cores cênicas em *Les yeux bleus cheveux* Noires ou como em *La maladie de la mort*, quando a autora sugere

[630] ELLE: Je lui ai dit: ce n'est pas mon nom. Je lui ai dit m'appeler d'un autre prénom, Celui de Diotima. Vous savez, il ne sait rien de ma vie, il ne sait que mon mariage.
LUI: Que lui dites-vous d'Agatha ?
ELLE: Que c'était le nom que me donnait un amant du nom de Ulrich Heimer. C'est un homme qui n'est pas sans avoir lu, mais pas jusque-là, jusqu'à ces lectures-là.
LUI (*reprend*) : Que vous diriez : illimitées ?
ELLE: On pourrait dire aussi: personnelles. (DURAS, 2014: 1145)

aos atores que o texto seja lido como se ele estivesse sendo escrito naquele momento pelos próprios atores, sem nenhuma memória simbolizam esse eterno recomeçar.

Propoe-se neste momento retornar à imagem da gênese, tal como teria sido concebida por Duras ainda na infância. Nessa paisagem sem Deus, o cheiro, o som, o peso dos materiais densos como a água pantanosa, dentro de bolhas surgidas de tempos em tempos, a vida fétida será propagada sem qualquer tipo de transcendência ou de redenção. Poderíamos dizer que Duras reza o mar, o vento, as intempéries, diante das quais tudo é inanição e toda tragédia é a tragédia da linguagem do assombro diante da palavra que se propaga na voz ou na luz.

Sob o olhar insistente do outro a imperatividade do *vous* anuncia não a solidão do eu, mas a do outro que pode ser qualquer um. Na cena durasiana, um são todos e todos são nenhum. O que essa literatura resistente anuncia para a cena é a ausência. Como colocar a ausência em cena? Explodindo o nexo causal – fábula; diluindo personagens. Deleuze teria afirmado, em outras palavras, ao falar sobre a independência das imagens sonoras e visuais, que para uma história seria preciso um não lugar e que seria por essa razão que Duras teria abandonado as casas e começado a filmar em praias. Traçando mais uma vez a analogia entre o teatro e o mar, poderíamos ver o teatro como sendo esse não lugar por excelência, um lugar sem paredes, como afirmou Madeleine em *Savannah bay*, ou o lugar da falta como afirmou a autora: "C'est au théâtre que, a partir du manque, qu'on donne tout à voir"[631]. Espaço de recomeços no qual o tempo performativo se mostra a si próprio como um não lugar para uma escrita em eterna desconstrução.

Ao longo deste trabalho de tese, o estudo sobre a temporalidade no interior das três obras, *Agatha, Savannah bay e La maladie de la mort,* teve como principal objetivo investigar os modos de Marguerite Duras dispor a memória em cena. Nos três capítulos da tese buscamos identificar o tempo a um sentido especial de infância que a autora disseminou através de sua obra, que recupera tempo e espaço a partir de uma percpespectiva subjetiva, na qual a memória como pura virtualização desvinculada do real se expraia.

[631] *Op cit 66*

Na concepção especial do tempo que Deleuze recupera de Bergson para aplicar a perspectiva cinematográfica, encontramos um tipo de raporte entre tempo e subjetividade que permitiu um olhar mais detalhado sobre o modo de plasmar a temporalidade na cena durasiana. Como uma terceira leitura do tempo, o devir é trazido no terceiro capítulo como tempo cristalino que capta a perspectiva cartográfica durasiana que coloca tudo em termos de paisagens.

Ao cabo, se acredita ter esta pesquisa contribuído para possíveis leituras da temporalidade em uma autora que, ao mesmo passo que não coloca suas obras sob nenhuma designação de gênero e se dizia sequer fazer literatura, idolatrava por outro lado Racine e afirmava que não poderia haver um teatro que não fosse trágico. Em meio às armadilhas de desvio, Duras problematiza a cena afirmando, na voz de Madeleine, que não se representa nada no teatro em *Savannah bay*. A cena impossível traz consigo um tempo impossível para uma subjetividade impossível. Nada chega à cena: tempo, pausa, silêncio, armadilhas de desvio para evocar o inefável ou o assombro. Um tempo não metafísico, mas afetivo e ao mesmo tempo mineral.

Bibliografia

Obras de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite. Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Le Camion suivi de Entretien avec Michele Porte. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993. Quarto Gallimard. Paris: 1997.

DURAS, Marguerite. Cahiers de la guerre et autres textes. P.O.L.\Imec. Paris: 2006.

DURAS, Marguerite. L'Éden Cinemá. In : Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris : 2014.

DURAS, Marguerite. Le Navire Night – Césarée – Les mains Négatives – Aurelia Steiner – Aurelia Steiner – Aurelia Steiner. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Les yeux verts. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris : 2014.

DURAS, Marguerite. L'été 80. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Outside. Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Agatha. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. L'Homme Atlantique. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Savannah Bay. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. La maladie de la mort. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. L'Amant. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. La musica deuxième. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. La vie matérielle. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. L'Amant de la Chine du nord. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Yan Andrea Steiner. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Écrire. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Le monde extérieur (outside 2). In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. C'est tout. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. La chair des mots. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. La triomphale Madeleine Renaud. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Autour de la Maladie de la mort : Indications en vue d'une mise en scène. Version de l'IMEC . In : Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris : 2014.

DURAS, Marguerite. Hiroshima mon amour scénario et dialogues. Gallimard, Paris : 1967.

DURAS, Marguerite. Le Square. Gallimard, Paris: 2008.

Arquivos e documentos

Arquivos do IMEC - Archives de l'Imec:

DURAS, Marguerite. La Maladie de la mort : présentation. 76 DRS 22.5

DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 221. pg 4 sans année.

DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3.

DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 22.1 sans année p.5.

DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3

Bibliothèque nationale de France. Département des Arts du spectacle.

DLA PHO - 2675

Entrevistas publicadas em livros

DURAS, Marguerite et XAVIÈRE Gauthier. Les Parleuses. In : Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite et PORTE, Michele. Les lieux de Marguerite Duras. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Extraits de « Duras Film ». In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. Fragments de Savannah Bay, c'est toi, film de Michelle Porte. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. La passion suspendue: entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre. Seuil. Paris: 2013.

DURAS Marguerite, PLATE Roberto. Entretien entre Marguerite Duras et Roberto Plate pour le décor de *Savannah Bay*. In: Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris: 1983.

DURAS Marguerite. Rencontre avec Marguerite Duras, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Claude Régy et les spectateurs. In: Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris: 1983.

DURAS Marguerite Avec BOURDET Denise, Brèvesrencontres, Grasset,Paris : 1963.

DURAS Marguerite Avec CHAPSAL Madeleine, Quinze Écrivains, Julliard, Paris : 1963.

DURAS Marguerite Avec DUMAYET Pierre, Vuetentendu, Stock, Paris: 1964.

DURAS Marguerite Avec NYSSEN Hubert, LesVoiesdel'écriture, Mercure de France, Paris: 1969.

DURAS Marguerite Avec HORER Suzanne et SOCQUET Jeanne ,La Création étouffée, Pierre Horay, Paris: 1973.

DURAS Marguerite Avec LAMY Suzanne et ROY André, Marguerite Duras à Montréal, Québec, Éditions Spirale, Paris: 1981.

DURAS Marguerite Avec MANCEAUX Michèle, Éloge de l'insomnie, Hachette, Paris: 1985.

DURAS Marguerite Avec DUMAYET Pierre, Dits à la télévision, EPEL, Paris: 1999.

DURAS Marguerite Avec NOGUEZ Dominique, La Couleur desmots, Éditions Benoît Jacob, Paris: 2001.

Obras cinematográficas

DURAS Marguerite La Musica, coréalisation: SEBAN Paul, production: Les Films Raoul Ploquin, distribution: LesArtistes associés, 1966.

DURAS Marguerite Détruire, dit-elle, production: Ancinex, Madeleine Films, distribution: SNA, 1969.

DURAS Marguerite Jaune le soleil, production: Albina Productions, non distribué,1971.

DURAS Marguerite Nathalie Granger, production: Luc Moulletet Cie, laboratoire: Les Films Molière, 1972.

DURAS Marguerite La Femme du Gange, production: Service de la recherche del'ORTF, 1973.

DURAS Marguerite India song, coproduction: Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A.Valio-Cavaglione, distribution: Josepha Productions, 1975.

DURAS Marguerite Baxter, Véra Baxter, production: Stella Quef, INA, distribution: Sunchild,1976.

DURAS Marguerite Son nom de Venise dans Calcutta desert, coproduction: Cinéma 9, PIPA, ÉditionsAlbatros,1976.

Duras Marguerite Des journées entières dans le sarbres, production: JeanBaudot, distribution: Gaumont, 1976.

DURAS Marguerite Le Camion, production: Cinéma 9 et Auditel, distribution: Les Films Molière, 1977.

DURAS Marguerite Le Navire Night, 1979, production: MK2, Gaumont, Les Films du Losange, 1979.

DURAS Marguerite Césarée, production: Les Films du Losange, laboratoire: LTC, 1979.

DURAS Marguerite Les Mains négatives, production: Les Films du Losange, laboratoire: LTC, 1979.

DURAS Marguerite Aurélia Steiner Ŕ Melbourne *Ŕ*, DURAS Marguerite production: Paris Audiovisuel, laboratoire: LTC, 1979

DURAS Marguerite. Aurélia Steiner Ŕ Vancouver *Ŕ*, production: Les Films du Losange, laboratoire: LTC, 1979.

DURAS Marguerite Agatha ou les lectures illimitées, production: Berthemont,INA ,Des Femmes filment, distribution: Hors champ Diffusion, 1981.

DURAS Marguerite L'Homme Atlantique, production: Berthemont, INA, Des Femmes filment, distribution: Hors champ diffusion, 1981.

DURAS Marguerite Les Enfants, en collaboration avec MASCOLO Jeanet TURINE Jean-Marc, production: Berthemont, distribution: Films sans frontières, 1985.

Obras sobre Marguerite Duras

ADLER, Laure. Marguerite Duras. Gallimard. Paris:1998.

ANDREA, Yan. M.D. Éditions de Minuit. Paris:1983

ARMEL Aliette, Marguerite Duras et l'autobiographie, Le Castor astral, Paris: 1990.

BARRAULT Jean-Louis. Silence et Solitude. Cahiers Renaud Barrault, nº 89.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. Marguerite Duras. Éditions du Seuil. Paris :1992.

BORGOMANO, Madeleine. L'écriture filmique de Marguerite Duras. Ed. Albatros. Paris: 1985.

CERASI Claire, Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz, Genève, Éditions Slatkine, Paris: 1993.

COHEN, Susan D. La Présence de rien. In : Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris: 1983.

CORPET, Olivier et BOGAERT, Sophie. Préface. In : DURAS, Marguerite. Cahiers de la guerre et autres textes. P.O.L.\Imec. Paris :2006.

DENÈS Dominique, Marguerite Duras, écriture et politique, L'Harmattan, 2005.

FERNANDES, Marrie-Pierre. Travailler avec Marguerite Duras. La Musica Deuxième. Gallimard. Paris: 1986.

FOUCAULT, Michel et CIXOUS, Hélène. A propos de Marguerite Duras. Cahiers Renaud Barrault, nº89.

LAGROLET Jean, Apropos du «Vice-consul» In : Cahiers Renaud-Barrault, n° 52, 1965.

LOIGNON Sylvie, L'Amant, 1984, Marguerite Duras, Hatier, Paris: 2006.

LOIGNON Sylvie, Marguerite Duras, L'Harmattan, 2003. Marini, Marcelle, Territoires du féminin, Éditions de Minuit, Paris: 1977.

LOIGNON Sylvie, Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras, L'Harmattan, Paris: 2001.

MOREAU, J. Francine Lauren de au Séquences : la revue de cinéma, n° 220, 2002, p. 45. Disponível em: http://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1098630/48520ac.pdf, Data de acesso 05/04/2016.

MURPHY, Carol J. Le texte comme écho. The French review, vol 50, nº6, mai 1977.

NOGUEZ, Dominique. La gloire des mots . L'Arc nº 98.

NOGUEZ Dominique, Duras, toujours, Actes Sud, Arles, Paris: 2009.

OGAWA Midori, La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras, L'Harmattan, Paris: 2002.

OGAWA Midori, Voix, musique, altérité, L'Harmattan, Paris :2010.

NORES, Dominique. Le drame latent dans l'œuvre de Marguerite Duras. Critique, avr, 1964.

PAGÈS-PINDON, JOËLLE. *Cahier de l'Herne Duras*,"L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique", pp. 181-187, 2005.

QUENEAU Raymond, Un Lecteur de Marguerite Duras In : Cahiers Renaud-Barrault, N°52, Paris: 1965.

ROPARS Marie-Claire, La Destruction la parolein Cahiers du cinéma, N°217, Paris: 1969.

ROPARS Marie-Claire, Le Film lecteur du texte In : Hors cadre, N°1 Paris: 1983.

RYKNER, A. In: Le Square.Gallimard, Paris: 2008.

RYKNER A. Théâtres du Nouveau Roman Sarraute~Pinget~Duras. José Corti. Paris: 1988.

RYKNER A. Interview avec Vaclav Richer à la radio Prague en 18/04/2009. "L'ouvre de Duras change la vie."

SEYLAZ Jean Luc. Les romans de Marguerite Duras – essai sur une thématique de la durée. Archives des lettres modernes, nº47.

VALLIER, Jean, C'était Marguerite Duras Tome I 1914-1945, Fayard, Paris : 2006.

VALLIER, Jean, C'était Marguerite Duras Tome II 1946-1996, Fayard, Paris :2010.

VALLIER, Jean, Marguerite Duras: la vie comme un roman, Textuel, 2006.

VIRCONDELET, Alain, Duras, François Bourin, Paris: 1991.

VIRCONDELET, Alain, Marguerite Duras, suivi par l'entretien avec Marguerite Duras, Seghers, Paris: 1972.

VIRCONDELET Alain, Sur les pas de Marguerite Duras, Presses de la Renaissance, Paris: 2006.

Obras teóricas

ARNAUDIÈS, *A. Le Nouveau Roman – Les Matérieux*. Paris: Hatier, 1974.

ARNAUDIÈS, A. Le Nouveau Roman – Les Formes. Paris: Hatier, 1974.

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. Hedra. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: 2012.

BENVENISTE Émile,Problèmesdelinguistiquegénérale I,Gallimard,Paris :1966.

BERGSON Henri, La Pensée et lemouvant, 1934, Presses universitaires de France, Paris: 1938.

BERGSON Henri, L'Évolution créatrice, 1907, Presses universitaires de France, Paris:1941.

BERGSON, Henri. Matière et mémoire. Presses universitaires de France. Paris:1939.

BIDENT, Christophe. Maurice Blanchot : Partenaire invisible. Essai biographique. Éditions Champ Vallon. France, Paris : 1998.

BLANCHOT, Maurice. L'attente l'oubli. Gallimard. Paris :2013.

BLANCHOT, Maurice. La communauté inavouable. Éditions de Minuit. Paris :1983.

BLANCHOT, Maurice. L'Entretien Infini. Gallimard. Paris : 1969.

BLANCHOT, Maurice. Le livre avenir. Gallimard. Paris : 2005.

BLANCHOT, Maurice.L'espace littéraire. Gallimard. Paris : 1982.

DA COSTA, José. Teatro Contemporâneo no Brasil. Criações partilhadas e presença diferida. 7 letras, Faperj. Rio de janeiro: 2009.

DELLEUZE, Gilles. Cinéma et Pensée cours 90. Transcrição: Pauline Grenier: www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article. 1985.(página visitada em 8 de setembro de 2013)

DELEUZE, Gilles. Différence et répétition. Presses universitaires de France. Paris :1941.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit. Coll Critique. Paris :1969.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix. Capitalisme et schizophrenie Mille Plateaux. Les Editions de Minuit, Coll critique. Paris : 2016.

DELEUZE, Gilles. L'épuisé. In : BECKETT, Samuel. Quad et autres pièces pour la télévision. Les Éditions de Minuit. Coll Critique. Paris :1992.

DELEUZE, Gilles .L'Image-Temps – Cinema 2. Les Editions de Minuit. Paris: 2012.

DELEUZE, Gilles .L'Image- Mouvement – Cinema 1. Les Editions de Minuit. Paris: 2012.

DELEUZE, Gilles. Pourparlers 1972 – 1990. Éditions de Minuit. Paris :2013.

FOUCAULT, Michel. Dits et Écrits 1954 – 1988 II 1970-1975. Gallimard. Paris : 1994.

HUBERMAN G. A imagem sobrevivente História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Contraponto. Rio de Janeiro: 2013.

LAPOUJADE, D. Potencias Del tiempo versiones de Bergson.Trad. Pablo Ires. Cactus occursus. Buenos Aires: 2011.

MUSIL, Robert. O homem sem qualidades. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1991.

PLATÃO. Timeu e Crítias ou a Atlântida. São Paulo: Edipro, 2012.

PROUST, M. Em Busca do Tempo Perdido – no caminho de swann. São Paulo: Editora Globo, 2011.

RICOEUR, Paul. Temps et récit 3. Le temps raconte. Seuil. Paris, 1991.

ROBBE-GRILLET, Allain. Pour un nouveau roman. Gallimard. Paris :1963.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo. Editora Estação Liberdade, São Paulo: 1989.

SANTO AGOSTINHO. Confissões - Série Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.

SARRAUTE, Nathalie. L'ère du soupçon. Idées/Gallimard. Paris :1974.

SHOPENHAUER, A.O Mundo como Vontade e Representação. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Observaciones. [tradução de Elsa Cecília Frost] Madrid: siglo XXI editores, 1986.

WITTGENSTEIN. Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. edusp. São Paulo : 2001.

Bibliografia complementar das obras de Maruerite Duras

Les Impudents, Plon, 1943.

La Vie tranquille, Gallimard, 1944.

Un Barrage contre le Pacifique, Gallimard, 1950.

Le Marin de Gibraltar, Gallimard, 1952.

Les Petits chevaux de Tarquinia, Gallimard,1953.

Des Journées entières dans les arbres, suivi de Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers, Gallimard, 1954.

Le Square, Gallimard, 1955.

Moderato Cantabile, Editions de Minuit, 1958. Les Viaducs de la Seine-et-Oise, Gallimard, 1959.

Dix heures et demie du soir en été, Gallimard, 1960.

Hiroshima mon amour, Gallimard, 1960.

Une Aussi longue absence, Gallimard, 1961.

L'Après-midi de M.Andesmas, Gallimard, 1962.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964.

Théâtre I: Les Eaux et forêts, Le Square, LaMusica, Gallimard, 1965.

Le Vice-consul, Gallimard, 1967.

L'Amante anglaise, Gallimard, 1967.

Théâtre II: Suzanna Andler, Des journées entières dans les arbres,Yes, peut-être,

Le Shaga, Un Homme est venume voir, Gallimard, 1968.

Détruire, dit-elle, Éditions de Minuit, 1969.

Abahn Sabana David, Gallimard, 1970.

L'Amour, Gallimard,1971.

«Ah! Ernesto», Harlin Quist, 1971.

India Song, Gallimard, 1973.

Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange, Gallimard, 1973.

Le Camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1977.

L'Éden cinéma, Mercure de France, 1977.

Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Mercure de France, 1979.

Véra Baxter ou Les Plages de l'Atlantique, Albatros, 1980. L'Homme assis dans le couloir, Éditions de Minuit,1980.

L'Été 80, Éditions de Minuit,1980.

LesYeux verts, Cahiers du cinéma, N° 312-313, juin, 1980 et nouv. éd., 1987.

Agatha, Éditions de Minuit, 1981.

Outside, Albin Michel, 1981.

L'Homme atlantique, Éditions de Minuit, 1982.

Savannah bay, Éditions de Minuit, 1982, 2e éd.augmentée, 1983.

La Maladie de la mort, Éditions de Minuit,1982.

Théâtre III: La Bête dans la jungle, d'après JAMES Henry, adaptation de LORD James et DURAS Marguerite Ŕ Les Papiers d'Aspern, d'après JAMES Henry, adaptation de DURAS Marguerite et ANTELME Robert Ŕ La Danse de mort, d'après STRINDBERG August, adaptation de DURAS Marguerite, Gallimard,1984.

L'Amant, Éditions de Minuit, 1984.

La Douleur, POL, 1985.

La Musica deuxième, Gallimard, 1985.

LesYeux bleus cheveuxNoires, Éditions de Minuit, 1986.

La Pute de la côte normande, Éditions de Minuit, 1986.

LaVie matérielle, P.O.L., 1987. Émily L., Éditions de Minuit, 1987.

La Pluie d'été, P.O.L., 1990.

L'Amant de la Chine du Nord, Gallimard,1991.

Le Théâtre de L'Amante anglaise, Gallimard, 1991.

Yann Andréa Steiner, P.O.L.,1992.

Écrire, Gallimard, 1993.

Le Monde extérieur, P.O.L.,1993.

C'est tout, P.O.L.,1995.

La Mer écrite, en collaboration avec BAMBERGER Hélène, Marval, 1996.

Théâtre Iv: Véra Baxter, L'Éden Cinéma, Le théâtre de L'Amante Anglaise. Adaptation de Home de STOREY David et de La Mouette de Tchekhov, Gallimard,1999.

UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE – UPJV
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES - (EDSHS)
Centre de recherches en arts et esthétique - CRAE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO- UNIRIO
Centro de Lestras e Artes – Escola de Teatro (CLA)
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC

Thése de doctorat en Études Théâtrales (cotutelle)
Tese de doutorado em Teatro

Graziela DANIEL LAUREANO

La subjectivité diluée : la force du temps chez Marguerite Duras.

Subjetividade diluída: A força do tempo em Marguerite Duras.

Sous la codirection de: Christophe Bident e José Da Costa Filho

Soutenue le: 27/11/2018

Rio de Janeiro

2018

Jury:
José Da Costa Filho - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Christophe Bident – Université de Picardie Jules Verne - UPJV
Beatriz Resende – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
André Gardel - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Yannick Butel – Aix Marseille Université
Christophe Triau – Université Paris Nanterre

Résumé

Cette thèse propose l'étude de la temporalité dans trois œuvres de Marguerite Duras, à savoir: *Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982), *La maladie de la mort* (1982). La paire, le temps et la subjectivité, circulent fondus dans la mémoire qui s'étend dans une œuvre qui vise la dissolution et le devenir. Ces aspects seront étudiés en vue de recomposer dans les œuvres choisies les relations qui permettent d'observer le récit durassien en termes de devenir. Ainsi, les lignes d'errance sollicitées dans les parenthèses: pause, temps, silence, visent à souligner l'absence qui affaiblit le pouvoir représentatif. La force du temps se montrera dans ces œuvres, ainsi que les aspects da dilution et de la propagation d'une œuvre en devenir constant.

Mots-clés: Marguerite Duras, Temps, subjectivité, devenir.

Sommaire

Introduction 266

Chapitre I -À la recherche d'un contexte:Les relations entre subjectivité et temps entre Donnadieu et Duras. 271

1.1 Effondrements du temps : L'enfance illimitée de Marguerite. 274

1.1.1 Enfance et paysage 280

1.1.2 L'Enfance liquide : Au bord de la mer 282

1.2 À la recherche d'une écriture : "Écrire" et les années parisiennes – "Révolution dans l'écrit : L'arrivée à Paris et le débordement de l'enfance dans l'écrit." 284

1.3 Les errances du théâtre entre la mise en scène et la mise en écriture. 288

1.4 Œuvres: L'amour, la mer, le temps et la représentation théâtrale. 293

1.5 "L'endroit de la passion " : Marguerite Duras entre le *Nouveau Roman* et le *Nouveau Théâtre*. 312

1.5.1 La question des personnages dans le *Nouveau Roman* : En scène : la présence de l'absence. 315

1.5.2 Une mer de temps : Ils sont encore là... 317

1.5.3 "L'école du regard" et la danse du regard : le caractère récitatif du théâtre durassien. 320

Chapitre II

Les lectures du temps à *Agatha*, *Savannah Bay et La maladie de la mort.*

Les spirales du temps

Du temps au temps : la vie des images durasiennes dans l'espace entre dire et regarder.

Chapitre III - Le devenir dans l'écriture durassienne des œuvres du cycle de l'Atlantique : une lecture les mémoires insistantes. 326

3.1 Les paradoxes du temps : Existence et Insistance dans la perspective temporelle de *Savannah Bay*. 329

3.2 Le flux des marées : le devenir et les relations entre le temps et la mer dans *La maladie de la mort*, *Agatha* et *Savannah Bay.* 335

3.3 En scène: “heccéités”: Une “cartographie” durassienne ou la traduction des corps en espaces. 346

3.3.1 Heccéités: la traduction des corps en espaces. 348
3.3.2 Le devenir minéral. 354

Conclusion 360

Bibliographies 367

Remerciements

Et mettre en mots mes remerciements, qui sont comme des dons, se montre un défi plus grand que tout chapitre de la thèse. Avec le sens de me tromper dans la proportion ou dans l'ordre, je ne pourrais commencer ce moment sans nommer mes directeurs de thèse, les professeurs José da Costa Filho et Christophe Bident.

L'opportunité qui m'a été donné pour le dialogue et la recherche et pour faire partie d'un projet – théâtre traversé – beaucoup plus grand que cette thèse, a été pour moi une chance singulière et fondamentale pour ma formation et *re*formation. Au professeur Costa, spécialement pour proposer le défi de rechercher un auteur qui certainement je trouve sur mon chemin un sens qui a toujours été à l'horizon de recherche : « Les expressions du silence », l'ineffable. Au professeur Bident, je remercie son regard attentif, bien qu'à distance ; il a noté ma volonté de rechercher et m'a encouragée. Aux deux, je remercie l'affection, la patience et la générosité de transmettre leurs connaissances tout au long de cette période.

Je remercie au jury, composé par Beatriz Resende, André Gardel, Christophe Triau e Yannick Butel, qui se sont proposé de lire et contribuer avec leurs regards et leurs critiques pour mon travail.

Au Centre de Recherche en Arts et en Esthétique – CRAE de l'Université de Picardie Jules Verne – UPJV, et au Programme de Doctorat en Arts Scéniques de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (PPGAC) de UNIRIO et aux professeurs avec lesquels j'ai pu partager le temps et qui ont contribué de diverses formes pour le développement de la recherche. Je ne pourrais non plus oublier de mentionner Marcus Vinícius Rosas, qui aidait tous ceux qui avaient besoin de conseils auprès du secrétariat du PPGAC.

À ma famille, plus que des remerciements : tout mon amour inconditionnel. À la mémoire de mon cher père Josué Laureano, un compagnon qui me manque ; je lui dédie ce travail. Aussi à la mémoire de mon infatigable grand-père João Francisco Alexandrino Daniel. À ma mère, Cacilda Daniel Laureano, partenaire de tous les moments y compris en France, peut-être l'étape la plus difficile, alors que la présence de la famille a été fondamentale. À mes pRochess, mon compagnon de voyage et neveu

Marcos, à ma sœur Dani, qui a accompagné ce parcours, et à Martin, pour la disposition à m'aider dans les « terribles » révisions.

À mes deux filles, Antônia et Luíza, partenaires patientes, compréhensives, préoccupées et attentives, je remercie – pour les rires, les petites lettres et l'inspiration qui ont rendu plus souple le chemin. À mon amour Marcial Suarez, je remercie pour tout, partenariat, encouragement, patience, aide, mais surtout pour la lecture et notre conversation infinie.

Introduction

Marguerite Duras est née en 1914 à Gia-Dinh près de Saigon en Indochine française, elle a vécu dans cette région jusqu'à l'âge de 18 ans. À partir de ce moment, selon l'auteur, sa vie congèle, "Si j'étais morte hier je serais morte à dix-huit ans. Si je meurs dans dix ans, je serais morte aussi à dix-huit ans." (DURAS, 2014: 663). Dans cette paralysie, la révolution temporelle qui empêche le passage du temps, non pas pour qu'il s'arrête, mais pour qu'il s'effondre dans l'écriture, est le seul moyen capable de supporter le temps du déplacement chaotique de la subjectivité et de l'affection durassienne.

En tant que Française, elle a dû supporter l'humiliation des Annamites, elle n'a jamais interagi avec l'élite coloniale en Indochine, en France, l'enfance coloniale déborde dans le récit. La mer – territoire où tout est possible- abrite les deux territoires, le Pacifique et l'Atlantique, territoire de l'enfance qui a fait de l'auteur, toujours, dans les deux territoires, une frontalière, une déportée, une marginale, porteuse du sentiment de "trop tard" qui l'a poussée à écrire dans *La vie matérielle*: "(...) C"est comme ça que j'étais en retard partout (...) j'allais sur la plage, mais le soir. Je me suis toujours retrouvée à la fin des étés comme une ahurie qui ne comprend pas ce qui s'est passé, mais qui comprend que il est trop tard pour vivre. " (DURAS, 2014 : 310).

La présente thèse de doctorat intitulée - *Subjectivité diluée: La force du temps chez Marguerite Duras* – est le résultat d'une recherche développée dans le cadre du Programme de Doctorat en Arts Scéniques de l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro en cotutelle avec l'Université de Picardie Jules Verne – UPJV, sous la direction des professeurs José Da Costa et Christophe Bident.

L'étude représente le développement organique d'un projet de recherche qui a débuté en 2003 avec ma dissertation de Master en Philosophie Politique et Éthique intitulée – *Les expressions du silence: Éthique et esthétique dans le Tractatus Logico-Philosophicus* – qui offre une étude sur les relations entre Éthique et Esthétique dans le *Tractatus Logico-Philosophicus* de L. Wittgenstein. Dans ce parcours de quête d'un rappRochesment entre la lecture artistique et philosophique, en 2014, le dialogue avec

les professeurs Da Costa et Bident a fait surgir l'opportunité de développer une recherche sur Marguerite Duras sous la forme d'une thèse de doctorat.

Cette étude se caractérise par l'intense dialogue entre l'œuvre de l'auteur avec des rappRochesments possibles entre la lecture artistique et la philosophique sur des thèmes comme le temps et la subjectivité reflétés sur le défi scénique et dramaturgique: les manières de façonner la mémoire en scène.

Au cours des quatre années de recherche, j'ai pu construire des ponts significatifs non seulement avec l'œuvre de l'auteur, mais au-delà de celle-ci. L'auteur s'est révélée un sujet propre de la recherche avec une densité existentielle extrêmement significative qui, au moment où nous la contemplons, présente l'horizon d'une œuvre hétérodoxe opposée au séquestre analytique.

La thèse se structure en trois chapitres qui offrent une analyse de l'œuvre de Marguerite Duras. De manière plus spécifique, la thèse se dirigera vers ce qu'il est convenu de dénommer le "Cycle de l'Atlantique"[632]. Dans un premier moment, nous avons cherché à nous rappRochesr de Marguerite Duras en plongeant dans une recherche biographique et contextuelle que ne s'est montrée qu'au travers des fluctuations de vestiges recueillis du temps. Au milieu des fluctuations, nous pouvons percevoir les stratégies scripturales traversées par le temps qui, lui aussi, est traversé par l'œuvre qui assaille le temps et l'emporte avec elle en montrant, dans ses propres termes, les aspects historiques, politiques, philosophiques et esthétiques qui la traversent.

La Subjectivité diluée: La force du temps chez Marguerite Duras, notre recherche s'appRoches de la relation deleuzienne inspirée de Bergson, entre temps et subjectivité. Dans cette relation, Deleuze extrait une inversion dans laquelle ce n'est pas le temps qui est à l'intérieur à la subjectivité, mais au contraire, c'est la subjectivité qui est à l'intérieur du temps, et c'est dans ce sens que le temps est vu comme "pure subjectivité", ou comme pure virtualité: mélange de temps et d'affection.

Dans l'œuvre durassienne, la relation subjectivité - temps sera vue au chapitre 1, au travers de l'expression "enfance illimitée". Ainsi, nous traiterons des "images de l'enfance" de Duras qui s'instituent à partir de l'indiscernabilité entre le réel vécu et le virtuel imaginé. De même, comme la mer qui surmonte les barrages contre le pacifique,

[632]*Agatha (1981), Savannah Bay (1982), La maladie de la mort (1982)*

l'enfance envahit toute l'œuvre durassienne, en faisant émerger les relations subjectivité-temps.

Les événements vont émerger dans le flux du récit intensif de Duras qui, dans ce sens, montre une libération du *temps.* Dans les œuvres abordées pour cette étude, nous verrons cette libération du temps se traduire en paysages océaniques qui contemplent le mouvement côtier des dunes et des marées. Inspirés d'images qui suivent le vent, comme la mouvance des dunes dans leur déstructuration permanente, nous convenons que l'*événement* dans l'œuvre durassienne ne sera pas le passage du temps, mais bien les "écroulements du temps" ou "effondrements du temps": effondrements de l'enfance dans le récit durassien.

Dans ce sens, le temps rend les événements chaotiques, empêche le passage causal entre un moment et un autre, tout en favorisant les disparitions des événements mouvants au caprice des intempéries intensives du plan scriptural durassien. Le concept de "plan d'immanence" de Deleuze et Guattari traversera toute notre étude enconservant dans notre horizon l'indiscernabilité et la dilution de la subjectivité pour la libération du temps-chaos dans le plan de l'écriture - œuvre durassienne.

De la même manière que le plan d'immanence n'accepte pas les extraits ou les hiérarchies, l'œuvre durassienne suit dans la confluence transgressive des genres,qui ne se permettra jamais de se fixer sur un genre unique, mais bien dans le mouvement glissant qui tantôt le dépasse et tantôt se dresse comme la frontière de territoires en devenir. Les œuvres des années 80 qui seront abordées dans notre étude ont en commun les "Couloirs scéniques" qui les font tendre vers la scène, comme c'est le cas de*Savannah bay* ou vers le cinéma, comme*Agatha,* ou avec une longue note de l'auteur à la fin expliquant comment elle voudrait que l'œuvre soit mise en scène, comme pour *La maladie de la mort*.

Au chapitre 2 (dans cette version du document, nous présentons seulement le chapitre 1 dans son intégralité et le chapitre 3 résumé) nous proposons d'approfondir l'étude, c'est-à-dire que nous ferons un rappRochesment pour chacune des œuvres choisies. Pour ce moment de cette recherche, séparément et avec l'accent mis sur les lectures du temps et de la subjectivité, nous rechercherons la signification de ces

conceptsafin de poursuivre alors, au chapitre 3, vers le devenir ou, comme nous pourrions également l'affirmer, vers les aspects de la dilution.

Le chapitre 3 propose une étude sur le "devenir" dans les œuvres du "cycle de l'atlantique". À ce moment, le "devenir" dans l'œuvre durasienne sera vu à partir de l'exercice de penser le mode selon lequel la mémoire se met en scène dans les œuvres du "cycle de l'atlantique". Le devenir,en tant qu'insistances du temps, se révèle dans la coïncidence entre les sollicitations du temps dans les rubriques: écarts, pièges qui nevisent qu'à tromper, détourner, vider le récit, en soulignant l'absence et la présence du temps dans la scène: – laissé comme un reste, ou une survie.

Les survies du temps se répètent dans les œuvres du"cycle de l'atlantique". La présence de la mer est un des aspects les plus insistants qui traversent ces œuvres. Les relationsentre le devenir et la mer sont analysées dans le topique: "Le flux des marées."La mer, comme un lieu de devenir, plonge en même temps qu'elle dissout les histoires et les personnages durassiens pour les propager ensuite dans la matière liquide. Ainsi, l'aspect de la "dilution" sera vu dans la présence maritime, où la subjectivité se dilue. La confluence entre mers et rivières se projette dans la scène durassienne pour former l'"image liquide".

Les personnages féminins se distinguent dans les trois œuvres analysées du"cycle de l'atlantique", mettant en évidence le devenir femme comme l'un des devenirs, un de plus, qui traversent ces œuvres durassiennes. Dans une relation intime entre "elles" et la matière liquide, leur odeur, leur mort, leur vie,imprègnent et contaminent ces œuvres – témoin subjectifengagédans la troisième personne flottant entre les discours direct et indirect atteignant une ou plusieurs voix dissonantes.

L'idée d'une*cartographie durassienne* a recherché l'importance des "lieux", territoires du corps, continents de l'enfance repêchés du fond des temps. L'importance de l'aspect géographique dans l'œuvre durassienne peut être perçue dans le nom de famille lui-même, qui remonte au lieu de naissance et de décès de son père enFrance: Duras – nom propre, espace, absence qui ne sera pas comblée, mais qui montera avec la marée de la mer qui envahit les œuvres du "cycle de l'atlantique".

En proposant une lecture à partir d'une perspective cartographique, nous pouvons voir le caractère subjectif et imaginaire des espaces et des lieux avec lesquels

les personnages durassiens se confondent. Projetés dans les Territoires, les personnages durassiens demeurent fragmentés, sans un centre, ou comme des figures dans une peinture cubiste, comme l'aurait affirmé l'auteur elle-même dans une entrevue à Pallotta della Torre en 1987.

Des images, des ébauches de scénarios, comme c'est le cas des dessins de Roberto Plate extraits de l'entrevue *Le Décor de Savannah Bay* de 1983 ou d'images du filmage, ou du film *Agatha* de 1981, seront utilisés à ce moment de l'étude où l'incursion sur les concepts de*cartographie* et*heccéité*dans les œuvres du "Cycle de l'Atlantique" clôturent le chapitre 3. *La maladie de la mort* ne sera pas observée au travers des images, car l'œuvre n'a pas été mise en scène par Marguerite Duras; cependant il y a, dans l'entrevue de Roberto Plate, une équivalence entre les scénarios de*La maladie de la mort* et*Savannah Bay,*que nous utiliserons comme un parallèle possible de perspectives possibles sur ces deux œuvres.

Au milieu des pièges d'écart, le défi de tenter de capturer les lignes de fuite– l'œuvre durassienne. Toujours en frôlant la disparition, le temps séquestré traversé par l'œuvre durassienne déchire la subjectivité, comme le fouet deleuzien qui fragmenteles visages et les paysages. Des restes, comme l'écume des vagues, les œuvres*Agatha, Savannah Bay, La maladie de la mort*, s'ensablent sur le continent – scène durassienne.

Dans*C'est Tout,* Duras déclare "Je parle du temps qui sourd de la terre". (DURAS, 2014: 1162). Le défi proposé dans cette étude de thèse consiste à dévoiler ce qu'est ce temps. Le temps qui est resté, temps de l'enfance, temps d'attente, temps de guerre. Inscrit comme les mains négatives obsédantes et répétitives de la caverne qui a inspiré Duras, la passion suspendue, le temps qui nous soutient et qui soutient la naissance de chaque mot.

CHAPITRE 1

À la recherche d'un contexte: les relations entre subjectivité et temps entre Donnadieu et Duras.

Les personnages, les paysages, les valeurs et les façons de voir et d'entrer en relation avec le monde sont conçus dans la première enfance et dans l'adolescence, et c'est ainsi qu'ils ont été vécus par Marguerite Donnadieu en Indochine. Comme des fantômes qui s'évanouissent, ces éléments émergent dans l'écritdurassien. Nous analyserons ces aspects, qui vont se refléter dans l'œuvre de Duras de différentes manières à diverses époques.

Nous pouvons diviser la vie de Marguerite Duras en deux grandsmoments :Le premier, comme le celui de la première enfance vécue presque entièrement en Indochine française, et le second, vécu en France, où l'auteur seraconsacré par son œuvre écrite. Pour la biographe Laure Adler : "c'est le désir d'écrire qui la fondera comme individu ayant un rôle à jouer dans le monde, et c'est l'écriture qui lui donnera son nom: Duras." (ADLER, 1998:15).

Dans cet extrait, Adler propose l'écriture comme quelque chose qui fournit à Marguerite une identité- Duras, ou un rôle dans la société. Duras, dans ce sens, se présente comme un nom consistant en opposition à son prédécesseur "Donnadieu", fragile dans l'absence de ce qui vengera son enfance anonyme et pauvre enIndochine :l'écriture, dans ce cas, se présente comme un acte de révolte.

Bien que nous considérions le récit durassien comme un acte de révolte, nous proposons d'observer entre ces deux moments, Marguerite Donnadieu et Marguerite Duras, non pas une opposition, mais une indiscernabilité où c'est justement dans le débordement de l'enfance dans l'écriture que nous trouverons l'œuvre durassienne. De la sorte, il n'existe pas un saut ou un hiatus entre l'"enfance" et l'"écrit", mais plutôt un processus d'actualisation entre l'"enfance vécue" et l'"enfance écrite" qui pourrait être observé dans l'expression durassienne: "enfance illimitée".

Ce chapitre vise à penser ce lieu et ce processus: entre Donnadieu et Duras, entre l'enfance vécue et l'enfance écrite. La question qui se pose est:comment l'enfance émerge-t-elle ou s'effondre-t-elle dans l'écritdurassien? Ici, entre Donnadieu et Duras, notre titre:*Subjectivité diluée: La force du temps chez Marguerite Duras,*suggère comment,dans la relation entre temps et subjectivité méprisée par Deleuze, où l'auteur (travaillant sur l'œuvre de Bergson) extrait une inversion dans laquelle ce n'est pas le temps qui est à l'intérieur de la subjectivité, mais au contraire, c'est la subjectivité qui est à l'intérieur du temps, et c'est dans ce sens que le temps est vu comme "pure subjectivité".

> On a souvent réduit le bergsonisme à l'idée suivante : la durée serait subjective, et constituerait notre vie intérieure. Et sans doute fallait-il que Bergson s'exprime ainsi, du moins au début. Mais, de plus en plus, Il dira tout autre chose : la seule subjectivité, c'est le temps non- chronologique saisi dans sa fondation, et c'est nous qui sommes intérieurs au temps, non pas l'inverse. (DELEUZE, 2009:110)

Dans ce sens, nous proposons, pour l'analyse du contexte de l'œuvre durassienne, la "subjectivité diluée" liée directement à l'"enfance illimitée" et ce qui va figurer dans l'œuvre écrite de Duras, ce seront les "images de l'enfance" qui s'instituent à partir de l'indiscernabilité entre le réel vécu et le virtuel imaginé, subjectif, inventé, créé par l'auteur. Comme la mer qui envahit et franchit les barrages fragiles et insuffisants contre le pacifique, l'enfance envahit l'œuvre durassienne. Plongés dans l'océan-temps, les événements vont émerger du flux de l´écritintensif de l'auteur qui, dans ce sens, montre une libération du*temps*.

Dans les œuvres de Duras abordées pour la présente étude, nous verrons le plan de composition durassien se traduire en œuvres inspirées de paysages océaniques, côtiers et maritimes, faits de sable et de mer. À travers de l'image de la déstructuration de l'écrasement des vagues dans leur puissance destructrice, ou de l'image du sable de la plage dans sa mouvance éternelle, nous penserons le temps dans ces œuvres, comme le processus d'actualisation deleuzien qui se déroule entre une image réelle et une image virtuelle, le débordement de l'enfance dans le récit durassien, dans l'œuvre de Duras, commedes "écroulements, oudes "effondrements du temps".

Prenant comme point de départ la conception de Deleuze et Guattari de "plan d'immanence"[633], nous voyons comment Duras élabore son œuvre dans un plan de composition dans lequel rien n'échappe, rien n'est tenu en dehors, ni en haut ni en bas, d'où l'immanence. Dans cette direction, le temps ne passe pas, mais il s'effondre, se dilue, se déforme et se propage en faisant en sorte que les histoires étrangères à la chronologie émergent ou disparaissent suivant les rythmes et les vitesses proposés par l'auteur.

À ce moment de l'analyse, nous utiliserons l'œuvre*Cahiers de guerre et autres textes* (2006). Dans cette œuvre, le ton de rapport et de journal montre la mémoire de l'enfance de l'écrivain et de la source intarissable du matériel utilisé dans les œuvres qui suivront. Toutefois, la mémoire doit être vue comme pure virtualité dans l'écritdurassien. Ainsi, nous laisserons de côté l'ambition factuelle au profit des œuvres biographiques et scientifiques. Dans ce sens, nous comptons sur l'étude biographique réalisée par Laure Adler (1998) qui nous aidera dans notre parcours.

Les insistances qui marquent les textes appartenant aux*Cahiers de guerre et autres texte*sse reflèteronttout au long de l'œuvre de l'auteur. Ainsi, l'œuvre de Marguerite Duras a été définie comme une œuvre sans restes, où les personnages, les lieux et les motifs font écho, se répètent en donnant au lecteur l'impression de participer à un même flux de l'écrit.

> Une ouvre sans restes : rien de ce qu'écrit Marguerite Duras n'est laissé à l'abandon. Personnages, lieux, motifs, circulent d'un texte à l'autre et se font écho ; les bribes abandonnées d'un manuscrit son reprises dans le suivant, intégrées à une nouvelle composition. En un mot, toute l'archive est passée dans l'ouvre. (BOGAERT S., CORPET O. 2006 :7)

Sous une autre perspective, mais en suivant la même voie que Bogaert et Corpet nous pouvons observer l'œuvre durassienne comme une œuvre faite de restes, de survies, comme l'affirme Duras lors d'une entrevue à Xavière Gauthier en 1974: "M.D:

[633]Deleuze et Guattari conçoivent le *plan d'immanence* en opposition au *plan de transcendance,* où ce dernier peut être vu comme un plan de développement et d'évolution des formes et des sujets. Considéré comme structure et genèse de compositions possibles, le caractère transcendantal du *plan de transcendance* dérive du fait que, en participant à toute et quelconque conception, il ne pourra être conçu, pour cette raison. Ce serait ce *plan de transcendance* associé au développement des formes et des sujets, où sont établies les structures et la genèse. Deleuze et Guattari proposent une autre conception: le plan de consistance, ou le plan d'immanence. Dans ce plan, il n'y a pas de forme ni de sujets, maisdes vitesses, des rythmes, des pauses, de silences. Dans ce plan d'involution où les formes sont en dissolution permanente, il y a une libération du temps Aion.

Tous, on peut dire, c'est des restes – ce que les autres appelleraient des restes. De l'extérieur, on pourrait parler de restes, ce qui pour moi est le principal." (DURAS, 2014: 47). Dans ce sens, les éléments quiémergent des mémoires de l'auteur à l'époque où elle vivait en Indochine sont reproduitsdans toute son œuvre. Comme dans l'extrait suivant de l'une des dernières œuvres de l'auteur : *L'amant de la Chine du Nort* (1991):

> (...) La mère. Elle leur rappelait aussi que ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là, les siens. Qui c'était là qu'ils étaient nés, que c'était là aussi qu'elle avait rencontré leur père, le seul homme qu'elle avait aimé. Cet homme qu'ils n'avaient pas connu parce qu'ils étaient trop jeunes quand Il était mort et encore si jeunes après cette mort, qu'elle ne leur en avait que très peu parlé pour ne pas assombrir leur enfance. Et aussi que le temps avait passé et que l'amour pour ces enfants avait envahi sa vie. Et puis la mère pleurait. Et puis Thanh chantait dans un langage inconnu l'histoire de son enfance à la frontière du Siam lorsque la mère l'avait trouvé et qu'elle l'avait ramené au bungalow avec ses autres enfants. Pour lui apprendre le français, elle disait, et être lave, et bien manger, et ça chaque jour.
> Elle aussi, l'enfant, elle se souvenait, elle pleurait avec Thanh lorsqu'il chantait cette chanson qu'il appelait celle de "l'enfance lointaine" qui racontait tout ça qu'on vient de dire sur l'air de la Valse Désespérée. (DURAS, 2014:607)

La chanson de l'enfance lointaine ou de la "valse désespérée" chantée en sourdine par le personnage sert d'analogie pour notre perspective sur la temporalité et la subjectivité dans l'œuvre durassienne. Une déterritorialisation réalisée dans un plan fixe, sonore, – désespéré, sans ordre de succession, où tout est plongé dans un état d'enfance.

1.1 Effondrements du temps: L'enfance illimitéede Marguerite[634]

Dans un premier moment, nous pouvons dire qu'il y a deux naissances de Marguerite; la première a lieu en Indochine en 1914: où elle reçoit le nom de Marguerite Donnadieu. De cette période, les personnages, les lieux et les relations vont alimenter toute son œuvre écrite. Nous penserons cette enfance dans un sens déclaré par Marguerite Duras: "illimité".

Son second registre a eu lieu à Paris. Elle a choisi comme nom l'endroit où gît le père, décédé lorsque Marguerite avait quatre ans. C'est en signant Duras dans son propre nom qu'est né le pseudonyme qui signera toute son œuvre. Depuis lors, ce nom-

[634] L'expression "L'enfance illimitée" a été extraite de l'œuvre *Cahiers de Guerre et autres textes*, dans un texte de Duras intitulé*L'enfance illimitée*(DURAS, 2006: 359).

espacesemble souligner une absence fondamentale. Comme l'affirme l'auteur dans le roman "L'Amant" (1984) "L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne." (DURAS, 2014: 1458)

Si l'on regarde plus attentivement, la différence entre les noms devient moins évidente: aussi bien "Donnadieu" que "Duras" sont des noms paternels. Ici, la modification résidera dans la manière dont ils sont conçus, vu que le nom paternel a été substitué par le "lieu" d'origine et de décès du père en France. L'élément commun aux deux noms est l'absence de cette figure primordiale paternelle, qui est rarement reflétée dans les œuvres de l'auteur, mais d'autre part, sa force accompagne le nom de l'auteur durant toute sa trajectoire avant et après sa consécration comme écrivain et elle survit à l'acte délibéré du choix d'un autre nom et suit toujours l'auteur, qui préférait l'immanence des coordonnées d'une carte à la transcendance d'un nom dont la dernière syllabe rime avec "Dieu".

Elle veut échapper à son destin familial, mais en changeant son nom tragiquement, elle finit par l'actualiser et à le libérer dans son œuvre, comme pure virtualité. Ainsi, nous pouvons concevoir le changement de noms de Marguerite comme la fuite d'Oedipe, qui place le héros tragique justement dans la direction du destin auquel il tente désespérément d'échapper. Cependant, la force de volonté de Marguerite ne consistait pas à fuir de son destin, chose improbable, mais dans la façon dont elle dissout ce destin dans son œuvre en diluant la force mystique d'un Donnadieu ou "donne-à-dieu" dans unlieu – Duras- où réside la tombe paternelle, espace primordial d'une présence-absence fondamentale dans la vie de l'auteur. De la sorte, Donnadieu demeure chez Duras et le caractère illimité de l'enfance traverse l'œuvre durassienne.

Durant la Seconde Guerre Mondiale (1939-1945) l'enfance déborde dans le récit de Marguerite, une seconde enfance, non plus intérieure et gardée, mais comme un cri, un instrument de révolte. Comme le montrent clairement Sophie Bogaert et Olivier Corpet: "Aux yeux de Marguerite Duras, le temps de l'enfance et celui de la guerre ont donc ceci en commun qu'ils imposent l'expérience de la soumission, et poussent à une révolte dont l'écriture se fait l'instrument." (BOGAERT S., CORPET O., 2006: 12)

Le sens “illimité” attribué à l’enfance par l’auteur fait de celle-ci non seulement une période datée de sa vie, mais un état[635], dans lequel elle, sa mère et ses frères étaient tous plongés.Un état d’attente, d’angoisse, de violence et de torture :Un état de guerre. C’est ainsi qu’est intitulée la collection des cahiers qui montrent les rapports relatifs à cet état d’enfance: *Cahiers de guerre*. La relation entre l’enfance et la guerre est mise en évidence par les organisateursSophie Bogaert et Olivier Corpet, qui soulignent dans la préface des fragments de l’auteur qui éclairent ce rappRochesment:

> Et ce n’est sans doute pas un hasard si le roman qui valut à son auteur la reconnaissance du plus large public mêle aussi, comme ces Cahiers, l’évocation de l’enfance à celle de la guerre. La parenté étroite entre ces deux périodes y est explicite : « Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance »Dans les brouillions de *L’Amant*, cette filiation est plus affirmée encore : « La guerre fait partie des souvenirs d’enfance. (…) Elle n’est pas à sa place dans le temps de ma vie, dans ma mémoire. L’enfance déborde sur la guerre. La guerre est un événement qu’il faut subir pensant toute sa durée. De même, l’enfance qui subit son état (…) ». (BOGAERT S., CORPET O. 2006 : 12)

Toujours dans la préface de l’édition traduite en portugais par Mário Laranjeira, lesorganisateurs: Sophie Bogaert et Olivier Corpet expliquent ainsi le titre donné à l’édition:

> Parmi la richesse de ces archives, se détachent d’emblée les *Cahiers de la guerre*. Ces quatre petits cahiers (ils font partie pièces le plus anciennes) étaient conservés dans une enveloppe où Marguerite Duras elle-même les réunis sous cette appellation (…) puis – qu’ils ont été rédiges pendant et juste après la guerre, entre 1939 et 1949 (…). (BOGAERT S., CORPET O. 2006: 8)

Le débordement de ces deux “états”, celui de la guerre et celui de l’enfance l’un sur l’autre, suggère qu’il n’y a aucun passage de temps entre une période et l’autre, mais l’effondrement des deux périodes l’une sur l’autre et les rend indiscernables dans le récit durassien. Et c’est cette indiscernabilité qui parfois fait disparaître la frontièreentre le réel et l’imaginaire en actualisant ces mémoires de l’enfance et en les rendant pure virtualité. Comme dans l’extrait suivant de l’œuvre*Yan Andrea Steiner* (1992) : “Vous comprenez, comment résister à ça, à quelqu’un d’une telle enfance qui veut tout ensemble, tout à la fois.” (DURAS, 2014 : 801).

Ces effondrements se traduisent parfois en images, comme dans l’introduction du film *Hiroshima mon amour* (1959), où les corps se mélangent et s’écroulent dans

[635]Voir *Cahiers de Guerre et autres textes* (DURAS, 2006 :63)

l'intensité de la poussière atomique qui les constitue et les enveloppe. Dans cette œuvre également, l'actualité entre guerre et enfance se montre dans la relation entre l'amant oriental et la Française, dans l'emphase sur la bombe à hydrogène et ses sévères conséquences, dans la mémoire de la folie et de la mort à Nevers.

L'oubli et la dégénération de ces mémoires qui constituent cette enfance dans son caractère illimité soulignent l'absence de limite entre la mémoire qui part d'une réalité possible et l'œuvre écrite, comme pure virtualité. Ainsi, dans un premier moment, nous observons au milieu de ces annotations durassiennes, dans les*Cahiers de guerre,*le caractère inexorable de "l'oubli" comme motif du récit:"Aucune autre raison ne me fait les écrire, si non cet instinct de déterrement. C'est très simple si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu. " (DURAS, 2006 : 73).

Toutefois, dans une autre partie des *Cahiers*, nous trouvons l'acceptation de l'oubli : "Je la dirai au gré du vent qui souffle en moi lorsque je la sens m'envahir et m'obséder comme une aventure oubliée – et non éclaircie." (DURAS, 2006: 360). En rapport avec les mémoires, le binôme "se rappeler et oublier" peut-être vu sous la perspective du "neutre". Ainsi, quand Duras écrit "instinct de déterrement" nous pourrions lire tout un processus de "déterritorialisation", ce qui permettra d'actualiser ces mémoires de l'enfance en faisant en sorte qu'elles s'effondrent dans l'écrit durasien.

L'actualité, qui participe aussi au caractère illimité attribué à l'enfance par l'auteur, peut être vue, traduite dans les extraits suivants :(...) Cette naïveté peut paraître excessive, mais elle ne peut être comprise si on ne sait que nous étions tous abîmes dans une enfance illimitée, et qu'en somme nous tentions vainement d'en sortir. On passait même sa vie entière à tenter d'en sortir par n'importe quel moyen. (DURAS, 2006 : 67). L'intention de sortir, par ailleurs, n'était pas possible, comme nous le voyons dans l'extrait ci-après, où Marguerite se réfère à sa mère dans ces annotations: "Je voudrais pour la voir, m'écarter d'elle, repousser un moment cette actualité absorbante qu'elle est toujours." (DURAS, 2006 : 360).Cette "actualité absorbante" se montre dans la répétition de ce moment-état: "Enfance" reflété dans un autre moment, l'œuvre, engendrant une obstruction temporelle, rendant impraticable le passage du temps en faisant en sorte qu'il ne passe pas, mais qu'il s'affaisse dans l'écritdurassien.

Le sort ou le destin est suggéré également dans ce caractère "illimité" commeune entité tragique qui ne peut être contenue. Ainsi, nous voyons dans les

passages suivants: “Il était injuste et lâche comme l’est le sort et toute destinée. Se férocité à mon égard avait quelque chose d’accompli, et au fond de pur. Sa vie se déroulait avec l’implacabilité d’une fatalité et il nous en imposait. ” (DURAS, 2006 : 72).Et encore, dans ce fragment: “Lorsque je soutiens à ma mère qu’il m’était impossible d’aller me promener avec les filles de la pension Barbet, ma mère dut avoir le sentiment que c’était plus fort que moi. Elle avait une accoutumance si grande des « choses plus fortes que soi » qu’elle céda.” (DURAS, 2006: 93).

Dans le premier passage, l’auteur se réfère au traitement que lui réservait son frère aîné. Le second fait mention aux sorties dominicales des filles de la pension où Margueritelogeait lorsqu’elle étudiait à Saigon. Quand Marguerite Duras souligne “des choses plus fortes que nous”, nous devons avoir à l’esprit toute l’infortune familiale, contée également dans les*Cahiers de guerre*à partir du moment où la mère de Marguerite, veuveavec trois enfants, obtint une concession de terre pour cultiver le riz.

Selon Duras, dans une déclaration qui figure dans l’une de ses entrevues, sa mère ne savait pas qu’il fallait suborner pour obtenir des terres productives. Ainsi, outre l’emprunt qu’elle devait payer au gouvernement, la terre de Marie Donnadieu “située au milieu deterrains alluvionnaires salés et envahis régulièrement par la mer n’avait aucune valeur.” (DURAS, 2006:37).La résistance de la mère, qui n’acceptait pas ce fait injuste dû à toute la corruption régnante, ne fit qu’aggraver la situation quand elle alla demander un prêt pour la construction de barrages destinés à retenir la mer. Le projet de la mère, qui échoua, plongea la famille dans une situation financière calamiteuse. Cette situation serait montrée dans l’œuvre*Un barrage contre le Pacifique* (1950).

Ainsi, l’enfance de Marguerite Duras est définie par l’auteur comme un temps difficile, une époque de “soumission au temps” comparable à une période de guerre. Comme nous le voyons dans les annotations suivantes: “Je ne voudrais voir dans mon enfance que de l’enfance. Et pourtant, je ne le puis. Je n’y vois même aucun signe de l’enfance. Il y a dans ce passé quelque chose d’accompli et de parfaitement défini – et au sujet duquel aucun leurre n’est possible.” (DURAS, 2006 : 359).

Dans une autre observation durassienne, nous voyons son enfance comme“(...)solitaire et secrète – farouchement gardée et ensevelie en elle – même pendant très longtemps.” (DURAS, 2006 : 359). C’est de cette enfance “illimitée”, car actuelle, dans ce sens qu’il est impossible d’en sortir, ou de cette “mythologie familiale”

[636], que nous observons le caractère obsédant de certains éléments que nous allons souligner dans la mesure où ils proviennent de ce contexte-état appelé enfance, et qui sont en rapport avec ce que nous proposons d'épingler pour cette étude de thèse comme un aspect fondamental: la temporalité.

Pour cette lecture, les relations entre enfance et temporalité se déroulent dans un plan de composition ou d'immanence, où les mémoires dissoutes dans l'oubli affleurent destituées de tout ordre ou de séquence temporelle. Le temps "Aiôn"[637], le temps de l'"instant" dans lequel les conditions intensives, comme la chaleur, la pluie, le vent, ou la paralysie ou le silence permet aux mémoires tissées à partir de ces traversées du temps d'apparaître.

En 1990, Marguerite Duras écrit *L'amant de la Chine du Nord* (1991), une de ses dernières œuvres publiées. Dans un texte sur*L'amant de la Chine du Nort* intitulé *J'ai oublié les dates* nous pouvons observer comment l'enfance débouche sur l'œuvredurassienne:

> J'ai oublié les dates, les années. Je les ai oubliées.
> C'est entre la Cochinchine et le Siam.
> La forêt de notre amour, de Paulo et moi. C'était le Siam, la forêt du Siam. Et les rizières de la concession c'était la fin de terres cultivables. C'était la forêt connue de Thanh.
> Là où nous sommes Il n'y a plus de saisons. C'est la plus longue zone chaude de la terre. C'est un climat monotone. Pas de printemps, pas de renouveau. Seulement la saison de la pluie. Et la saison sèche. Et la différence entre les ciels par le vent de mer. Et la chaleur sous le blanc ciel. (DURAS, 2014:756)

L'image de l'enfance illimitée de Duras peut être vue dans la manière dont l'auteur compose cette œuvre déjà tardive en disposant les mémoires sous la perspective d'un ciel ininterrompu reflété sur un lac serti de brillants :

> Le ciel on le voit d'un bord à l'autre de la terre, Il est une laque bleue percée de brillances.
> On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder.
> Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les deux enfants.
> (...)

[636]"Marguerite Duras, au fil de son imaginaire, ne cessera de les réinventer, fabriquant progressivement une véritable mythologie familiale." (ADLER, 1998: 27)
[637]Le temps vu comme deux lectures simultanées peut être compris par la distinction entre Chronos et Aiôn. Dans cette distinction, Deleuze délimite l'opération temporelle de refondation du temps en tant que devenir au travers de la perspective de l'Aiôn.

> Puis on entend la valse sans paroles dite désespérée sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleue du ciel. (DURAS, 2014 :606)

Sur ce plan fixe, dénommé ainsi par l'auteur, Duras dispose les mémoires de l'enfance. D'après Deleuze, le plan d'immanenceest" (…) c'est un plan fixe, plan fixe sonore, visuel ou scripturaire, etc. Fixe ne veut pas dire ici immobile : c'est l'état absolu du mouvement (…) sur lequel se dessinent toutes les vitesses et lenteurs (…)."(DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 326).

Le ciel que Duras nous offre dans ce fragment est vu entièrement d'un bord à l'autre de la terre sertie de brillants: l'image du plan fixe, où tout est en même temps, toutes les mémoires-étant que celles-ci peuvent être comparées aux brillants qui ponctuent le ciel clair, mais nocturne, de cette image durassienne. Sous ce ciel, les deux enfants, ensemble dans un premier moment, indiscernables et ensuite séparés, regardant le même ciel et ensuite, "Tahn" qui arrive pour imposer à cette image unélément de bifurcation, qui est la valse désespérée de l'enfance indiscernable.

Le ciel est comparé à un lac, et voici que l'auteur offre le moyen idéal pour "l'état de mouvement absolu" dans lequel le plan fixe peut se mettreen mouvement, et le fait est que dans le lac et dans la mer, on est toujours en mouvement en même temps, même de manière imperceptible. Et ce sera dans ce plan fixe que "Tahn", insistance amoureuse du paysage infantile durassien, sifflera la valse de l'enfance désespérée, la valse sans paroles qui clôture la composition durassienne de cette image de l'enfance illimitée.

1.1.1 Enfance et paysage

Chez Marguerite Duras, les personnages, les sentiments et les relations sont traduits en termes de paysages. Ce trait peut être observé dans l'œuvre durassienne comme dans *Agatha* (1981) où le nom du village estégalement le nom du personnage et, de façon analogue dans *Savannah Bay* (1982) c'est le nom du personnage qui, à la fin, est aussi le nom du feu et aussi celui de la mer. Ainsi, nous pouvons proposer, avec Michele Porte et JoëllePagès-Pindon, qu'il y ait dans l'œuvre de Duras "(…) une

véritable poétique de l'espace en relationaveclamémoire"[638]. À ce stade de l'analyse, nous soulignerons, dans les annotations durassiennes sur sa première enfance, des scénarios et deséléments de la nature qui se reproduisent dans cette relation subjectif-spatial, comme l'affirme Laure Adler: "Marguerite est une enfant de l'Indochine. Jusqu'à la fin de sa vie, elle évoquera ses paysages, ses lumières, ses odeurs."(ADLER, 1998: 27). Ainsi, nous pouvons observer l'œuvre de Duras comme étant remplie de cette enfance-paysage où, selon Adler,il y a chez Marguerite: "(...) une imprégnationphysique de la terre d'Indochine" (Ibid).

L'analogie enfance-paysage peut être vue comme la traduction de l'importance de la figure maternelle: "Ma mère a été pour nous une vaste plaine où nous avons marché longtemps sans trouver sa mesure." (DURAS, 2006 : 360).Dans cette annotation, nous voyons non seulement la traduction de l'image maternelle dans une relation spatiale, mais aussi celle du caractère illimité de cette figure fondamentale de son enfance en voyant sa mère comme un territoire sans limites. Nous pouvons observer également dans cette poétique de l'espace la dimension de l'actualité conférée à son enfance dans l'extrait suivant: "Je voudrais pour la voir, m'écarter d'elle, repousser un moment cette actualité absorbante qu'elle est toujours." (DURAS, 2006 : 360).

S'étant traduite elle-même comme un lieu: Duras, l'auteur peut être vue également comme un territoire frontalier entre la France et l'Indochine. Une fois encore, ce que nous allons souligner à partir de l'analogie enfance-paysage, dans le passage de Marguerite par ces deuxterritoires, ce sera l'indiscernabilité où l'enfance de l'un débouchera dans l'enfance de l'autre. À propos de ce moment, nous lisons:

> Marguerite arrive au Platier. Elle a huit ans, elle y vivra deux ans. C'est son premier choc avec la France. Cette période restera baigné de bonheur et du sentiment très fort d'une fusion avec la nature. (…) Sa patrie, c'est la Cochinchine, c'est son pays natal, mais cette élection-adoption s'est accompagnée parallèlement, et comme un secret, d'une imprégnation profonde de cette terre du Lot-et-Garonne. La France c'est Pardaillan, l'écriture c'est sa vie, et quand elle décidera d'en faire un métier et de publier son premier roman, elle abandonnera le nom du père pour choisir Duras, nom de la commune de la maison paternelle, et choisira comme cadre pour son premier roman, *Les impudents*, la terre d'origine de son père. (ADLER, 1998:43)

[638]"L'argument cité est développé dans l'article *L'architecture de l'invisible dans Le cycle atlantique* de Joëlle Pagès- Pindon et dans l'œuvre de Michelle Porte *Les lieux de Marguerite Duras* (1977).

Dans ce fragment d'Adler, l'indiscernabilité peut être vue dans l'imprégnation française de la Cochinchine, colonie française et dans sa contrepartie :l'arrivée de Marguerite dans une France Médiévale, le Lot-et-Garone. Ainsi, "La France, c'est Pardaillan" le héros médiéval. Le sentiment fort de fusion avec la nature qui ne s'éloigne pas de sa relation avec la nature en Cochinchine, où elle était entourée d'une éducation française. L'absence paternelle a continué, en se transformant plus tard dans le nom de famille. Et l'enfance sera à la frontière, en face de la forêt du Siam ou de la mer de l'Atlantique. Mais toutes deux sous le même ciel.

Dans les archives de Dionys Mascolo, nous voyons l'affirmation durassienne ci-après : "Quand j'écris sur la mer, sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, sur le beau temps, sur les zones fluviales de la mer, je suis complètement dans l'amour."(DURAS, APUD, ADLER, 1998: 21).Cette affirmation se réfère à la difficulté et même à l'impossibilité de traduire ou de parler du sentiment amoureux. Alors, ce sentiment non seulement se traduit au travers de cette impossibilité expressive, mais il s'évanouit en paysages qui renvoient à la surface plane.

Les relations se nouent à un niveau spatial, faisant en sorte que les affections se propagent ou se diluent en paysages, en climats, et en éléments tels que la mer oule vent, comme lorsque l'auteur définit dans l'œuvre *Écrire* : "(…) L'écrit, ça arrive comme le vent"(DURAS, 2014:845).

1.1.2 L'Enfance liquide: Au bord de la mer

> *"LA MÈRE*
> *Alors, tu vois ? Ou recommencer les barrages ou on me retire tout.*
> *LE CAPORAL*
> *Recommencer barrages pas possible. Pacifique tout foutre en l'air." (DURAS, 2014:427).*[639]

Comme nous l'avons déjà observé, la mer a été un des défis présents dans l'enfance de Marguerite Donnadieu. Nous pouvons observer combien la lutte sans gloire que la mère de Marguerite, Marie Donnadieu a menée contre les inondations qui

[639] Ébauches d'une adaptation théâtrale de l'œuvre *Un Barrage contre le Pacific*(Fin des années 1950).

détruisaient les récoltes de riz a marqué la première enfance de l'auteur dans les annotations qui suivent:

> Ma mère avait obtenu du gouvernement général, au titre de veuve de fonctionnaire (elle enseignait depuis 1903 en Indochine), une concession de rizières située dans le Haut – Cambodge. (…) huit cent cinquante hectares de terres et forêts dans un endroit perdu du Cambodge, entre la chaîne de l'Éléphant et la mer. (…) Ma mère engagea une cinquantaine de domestiques qu'il fallut transplanter de Cochinchine et installer dans un « village » qu'il fallut construire entièrement en pleine marécage, à deux kilomètres de la mer. (…) Outre la construction du village, nous construisions une maison sur pilotis en bourde de la piste qui bordait notre plantation. (DURAS, 2006: 34)

La force de la mer et sa nature implacable ont influencé directement la vie de la famille, qui vécut pendant des années à la merci non seulement des dettes qui ne pouvaient être payées sans la récolte, mais par-dessus tout, de ce paysage maritime et fluvial. Au milieu de la pénurie familiale, il y a des annotations de Marguerite Duras sur cette période, une atmosphère liquide ou un horizon liquide, comme dans le passage ci-après, qui conte les moments de loisirs avec son frère cadet:

> (...)on se dirigeait á travers la rizière vers le petit pont de bois où la rivière était profonde. Mon frère sautait le premier, il nageait admirablement. La crique était très peu profonde et large, il y tournait comme un poisson dans un bocal. J'hésitais toujours – a cause des rencontres qu'on faisait dans cette eau. La rivière débouchait de la forêt à quelques centaines de mètres de là, et souvent des oiseaux morts, des écureuils (même tigres à la saison haute) descendaient dans cette rivière. (…) Mon frère insistait, et je finissais toujours par céder. Il m'apprenait à nager. On restait dans l'eau jusqu'à ce que le soir vînt, et que l'on entendît les hurlements de ma mère qui nous menaçaient de corrections. On remontait et on se lavait de l'eau boueuse de la rivière dans des jarres d'eau de pluie. (DURAS, 2006 : 102)

Plus tard, Marguerite Duras se souvient des promenades constantes de la famille,organisées par "Leo" son premier amoureux, "annamite", qui a inspiré le personnage fictif de *L'Amant*, un moment où la matière liquide se distingue:

> Nou allions surtout à la « Cascade » qui se trouvait à une vingtaine de kilomètres de la ville, et où il y a avait une piscine « de nuit » creusée à même le lit d'un torrent dont le cours avait été capté ; l'intérieur de cette piscine était éclairé à l'électricité et les corps s'y dessinaient, fluides et souples. (DURAS, 2006: 60)

Comme un élément obsédant, la mer est présente dans de nombreuses œuvres durassiennes. La mer participe à "l'enfance illimitée" dans laquelle, selon Duras, elle, sa mère et ses frères étaient plongés. La matière liquide et l'image maritime traversent la majeure partie de ses œuvres. Dans *Savannah Bay,* Marguerite Duras dit que la recherche de Savannah pourrait avoir lieu dans n'importe quelle cité côtière "(...) Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer." (DURAS, 2014: 1237). Dans l'œuvre*Yan Andrea Steiner*également, la jeune instructrice affirme: "(...) s'il n'y avait ni la mer ni l'amour, personne n'écrirait des livres." (DURAS, 2014:815)

La mer traverse les œuvres durassiennes. Depuis les barrages de l'enfance, avec leur puissance destructive qui n'a permis aucune construction, jusqu'aux images de l'atlantiquequi ont pu récupérer, dans l'image amoureuse de Yan,l'enfance de Duras reflétée dans son frère. C'est la même mer qui détruit les barrages, qui emmène et absorbe la présence – écume blanche de la Jeune Femme des nuits payées de *La maladie de la mort* et qui emporte avec elle la puissance dela dilution, de la propagation et de l'actualisation des histoires qui se répètent, comme les mains négatives retrouvées dans les grottes qui ont inspiré Duras: " (...) Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan.(...)"(DURAS, 2014: 492).

1.2 **À la recherche d'une écriture: "Écrire" et les années parisiennes – "Révolution dans l'écrit: L'arrivée à Paris et le débordement de l'enfance dans l'écrit."**

À l'âge de 18 ans, Marguerite arrive à Paris en 1933. Le temps ne passera plus pour l'auteur, qui en 1980 dans *Les yeux verts,* a écrit "Si j'étais morte hier je serais morte à dix-huit ans. Si je meurs dans dix ans, je serais morte aussi à dix-huit ans."(DURAS, 2014: 663) Ainsi, le temps cesse de passer et commence à déboucher sur l'écrit.

Comme nous l'avons vu antérieurement, Duras établit une analogie entre enfance et guerre: "Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance" (DURAS, APUD, BOGAERT S., CORPET O. 2006 : 12)dans une autre partie, elle note"(...)L'enfance déborde sur la guerre. La guerre est un événement qu'il faut subir

pensant toute sa durée. De même, l'enfance qui subit son état (…).” (Ibid).Le moment initial de la vie de Duras comme écrivain a lieu en pleine période de guerre. Nous pouvons affirmer que la guerre déborde tellement dans l'enfance, en prêtant à cette période de la vie de l'auteur l'analogie, qu'elle réussira à traduire ce moment, et de la même manière, elle débouche ou va affleurer dans une période de guerre: L'enfance de l'écrivain et l'écrit débouchent sur un même état – l'état de guerre.

Au cours de cette période, l'auteur a étudié le droit, les mathématiques et les sciences politiques. En 1938, elle travaille au service de l'information du ministère des colonies. Elle épouse Robert Antelme en 1939. Sa première œuvre*, L'Empire français* est une œuvre de tendance impérialiste commandée comme propagande par le ministère français. Négligée par l'auteur, l'œuvre *L'Empire Français* a été publiée en 1940, conjointement avec Philipe Roque, et signée encore par Marguerite Donnadieu.

Dix ans plus tard, cette fois sous le nom de Marguerite Duras, elle publiait*Un Barrage contre le pacifique* où elle dénonçait les engrenages du système colonial, ce que *L'Empire Français*,en raison de son caractère impérialiste, ne pouvait montrer. *L'Empire Français* ne pourrait pas faire partie de l'ensemble des œuvres de l'écrivain, car il n'a ren à voir avec l'exercice de l'écrit proposé par l'auteur. La même année de la publication de *L'Empire Français,* Marguerite abandonna sa fonction au sein du ministère et commença sa vie d'écrivain en rédigeant son premier roman, publié en 1943, *Les Impudents*, signé alors par Marguerite Duras[640].

Robert Antelme profite de son poste à la mairie de Paris pour aider dans leur fuite lespersonnes recherchées par la police. C'est l'époque de la Seconde Guerre mondiale, du nazisme et des camps de concentration. Il y avait une agitation intense dans l'appartement où l'auteur allait habiter pour toute sa vie à la rue Saint-Benoît n. 5 en1945 : c'étaient des personnes liées au parti communiste, auquel Marguerite Duras a adhéré la même année, et elles étaient connues comme le “groupe de la rueSaint-Benoît”:

[640]Sur ce moment de l'œuvre de Duras, on peut lire également chezAdler: “Duras voyait dans le *Barrage* le Roman de la dénonciation du capitalisme, le procès d'un système colonial qu'elle avait su pourtant vanter dix ans auparavant dans son tout premier livre, *L'Empire Français*, publié sous son nom de Donnadieu avec Philippe Roques. Elle reniera ce tout premier livre écrit à l'âge de vingt-six ans lorsqu'elle était chef de bureau au ministère des Colonies et collaboratrice de Georges Mandel; elle le fera même disparaître de toutes ses bibliographies.” (ADLER, 1998:63)

> L'appartement du 5, rue Saint-Benoît accueille sans discontinuer amis et intellectuels proches du PC, rencontrés dès avant la guerre, dans la Résistance ou a là libération (Edgar Morin, Claude Roy, Jorge Semprun, Elio Vittorini...). On parlera du groupe de la rue Saint-Benoît. (ADLER,1998 : 162)

Marguerite Duras a participé activement à la Résistance et elle vivra ce moment intensément en raison de l'emprisonnement et de l'envoi de Robert Antelme et de sa sœur Marie-Louise Antelme en 1944 dans un camp de concentration. Robert est sauvé par François Mitterrand et Dionys Mascolo en 1945 au camp de Dachau, mais sa sœur y est décédée. Il y a des annotations de Marguerite sur cette période, dans le *Cahier de cent pages* qui fait partie de l'édition des "Cahiers de Guerre", l'extrait qui sera cité est précédé de parenthèses où l'on peut lire: "(Discours du 3 avril 1945)":

> La France est prise dans une tenaille catholique réactionnaire. C'est ça la réaction : réagir contre las tendances du peuple à se croire de la force. De Gaulle saigne le peuple de sa force. Le soulèvement populaire l'écœure, sa délicatesse en est froissée. Il croit en Dieu, en ses œuvres et a se pompes. Il souffre de ne pouvoir en parler clairement dans ses discours. La différence entre De Gaulle et Hitler, c'est que De Gaulle croit en la transsubstantions. Il parle droit au cœur des catholiques. Hitler croit dans la force venue d'en haut. De Gaulle croit à la force venue d'En Haut. Voilà ce qu'on a au pouvoir. Aucune différence, sinon dans la nature du mythe de base. Outre – Rhin l'Aryanisme. Ici le Bon Dieu. Heureusement qu'il ne s'est pas nommé : « Après sainte Geneviève, après Jeanne d'Arc, moi, saint De Gaulle ». (…) Il n'ose pas parler des camps de concentration (…). (DURAS, 2006 :213)

C'est durant ce moment de guerre que l'enfance a commencé à déborder dans l'écrit durassien. Une fois encore, le plan d'immanence est suggéré comme un lieu de débordements pour l'écrit durassien: L'enfance, comparée par l'auteur àun état de guerre,émerge dans l'écrit de Duras également à un moment de guerre. Où la soumission au temps et le caractère de l'attente peuvent être vus traduits dans une écrit qui surgit comme un instrument de révolte, avec un cri muet de Duras, comme l'affirme l'auteur: "Ecrire c'est hurler sans bruit"(DURAS, 2014: 852).

Marguerite Duras est exclue, ainsi que Robert Antelme et DionysMascolo, du Parti Communiste en 1950. Dans une lettre écrite en janvier 1956, l'auteur justifie ses raisons pour quitter le Parti Communiste:

> Mes raisons de quitter le Parti ne sont pas celles de DionysMascolo. Je ne suis sous influence de personne (...) Je reste communiste profondément, organiquement. Il y a six ans que je suis inscrite et je sais que je ne pourrai jamais être autrement que communiste. Les raisons que j'ai de quitter le Parti je les aurais volontiers exprimées si je ne savais pas certains camarades

> décidés à déformer la vérité la plus élémentaires par tous les moyens. (DURAS, apud,ADLER, 1998:271)

Le ton révolutionnaire et de résistance anime la trajectoire del'écrivain. En 1960, Duras a participé, avec Robert Antelme, DionysMascolo, Maurice Blanchot, Jean Schuster, Edgar Morin, entre autres[641], à la construction de la *Déclaration sur le droit à l'insoumission à la guerre d'Algérie*[642]. À ce moment, Laure Adler exprime les idéaux du groupe par rapport au communisme, où nous lisons:

> Le communisme, le vrais est, pour eux, <<la croyance en une égalité des êtres, l'intégration des âmes, les droits à la vérité pour tous, l'agrandissement des possibilités de l'être humain>>. Loin des diktats staliniens (...) une résistanceintérieur. (ADLER, 1998:329)

En 1993, dans l'œuvre *Écrire*, nous pouvons voir les traits révolutionnaires présents et analogues à l'écriture. Dans le passage ci-après, nous voyons la solitude de l'écrit associée au désir de mort au nazisme:

> Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité. C'est ça. C'est aussi être seule avec l'écriture encore en friche. C'est essayer de ne pas en mourir. C'est être seule dans un abri pendant la guerre. Mais sans prière, sans Dieu, sans pensée aucune sauf ce désir fou de tuer la Nation allemande jusqu'au dernier nazi.(DURAS, 1993:6)

Dans ce fragment, ici, la révolution coïncide avec l'écrit, qui est renvoyé à l'enfance de l'humanité–Être seul au premier soleil de l'humanité. Rappelons que Duras renvoie son enfance à un état de guerre, ici le retour à l'enfance peut être vu dans la comparaison entre l'écrit et le fait d'être seul dans un abri durant la guerre. Et l'acte révolutionnairecoïncide avec l'écrit quand l'auteur refuse toutautre type de moyen étranger à l'écrit lui-même. La tentative de ne pas mourir ne peut advenir d'aucune prière. C'est une tentative sans Dieu, sans salut, seulement le désir de tuer jusqu'au dernier nazi face à cet écrit à rédiger.

Nous avons montré antérieurement comment il y a une indiscernabilité entre Donnadieu et Duras. Ce que nous voulons affirmer maintenant, c'est qu'au travers de l'analogie entre enfance et guerre (déclarée par Duras) et de l'écroulement de l'enfance dans l'écrit pendant une période de guerre, ce que nous voyons, une fois de plus, c'est une indiscernabilité qui place l'œuvre durasienne sous le même ciel, le ciel de l'enfance,

[641] Voir (ADLER, 1998:329)
[642] Voir (ADLER,1998: 307)

le ciel de la guerre. Ainsi, Paris, l'Indochine, se situent dans le même plan, le plan de l'immanence où, dans le chaudron de l'écrit, Duras plongera sa révolte et composera ses œuvres.

1.3 Les errances du théâtre entre la mise en scène et la mise en écriture.

Hélène Cixous, dans une entrevue en 1975, a surnommé l'art de Duras "art de la pauvreté". Selon Cixous : "(...) Petit à petit, il y a un tel travail d'abandon des richesses, des monuments (...) qu'à la fin quelque chose s'inscrit, reste et puis ramasse, rassemble tout ce qui ne veut pas mourir."(CIXOUS, 1994 :763). Rykner qui, lui aussi, cite Cixous, suggère que le vide durasien arrive à un tel point que ce qui resteautour de l'action, ce sont l'espace et le temps: "Ainsi l'action se resserre-t-elle dans le temps et dans l'espace." (RYKNER, 1988 :142).

Dans notre perspective, ce qui reste et qui ne veut pas mourir, selon Cixous, survivra dans la voix de l'auteur, en faisant de l'oralité un des aspects les plus importants du théâtre de Marguerite Duras. La voix désincarnée des acteurs, caractéristique de films comme *India Song* et *Agatha* crée une image sonore. Au théâtre, ce sera la lecture qui marquera la différence, la distance ou même l'abime dans lequel se précipitera le jeu théâtral traditionnel, engendrant une non-réciprocité, des écarts qui ne permettront pas à l'acteur de jouer. Dans *La vie matérielle,* nous voyons la déposition de Duras sur l'importance de la lecture au détriment du jeu théâtral:

> Je vais faire du théâtre cet hiver et j'espère sortir de chez moi, faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne le lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. Aujourd'hui je pense comme ça. Mais c'est souvent que je pense comme ça. Au fond de moi c'est comme ça que je pense au théâtre. Mais comme aucun théâtre n'est lu je recommence à penser au théâtre habituel, j'oublie. Mais depuis cette expérience au théâtre du Rond-Point, en janvier 85 je pense ce que je dis ici – complètement, définitivement. (DURAS, 2014 : 312)

Pour Duras, le "jeu" retire la présence du texte. Ainsi, l'auteur propose un théâtre lu et non pas joué: "(...) une lecture sans mémoire, lue, à haute voix, devant le public." (DURAS, 2014: 1384). La manière de s'adresser au spectateur dans un théâtre lu passe par l'écoute du spectateur qui, lui aussi, doit indiquer le rythme. Ainsi, dans le théâtre durassien, le jeu théâtral et le texte alterneront sur la scène en créant un jeu

d'écarts qui parfois vont manquerla présence du texte et parfois la présence de l'acteur. Dans le cas de textes tels que *La musica*, Duras nie la présence de personnages en scène en affirmant que dans cette œuvre, il s'agit d'une situation décrite, dans ce cas, un amour qui se dégrade, une situation banale, mais il n'y a pas de personnages.

Dans ce sens, nous pourrions parler d'un théâtre de l'absence, qui se fera présent par le jeu d'errances qui ne permet pas d'engendrer une texture consistante pour le développement d'une action avec début, milieu et fin. La scène se transforme en un grand océan obscur où tout se perd: les personnages, les actions se dissolvent dans l'"instant de théâtre", un "instant d'infinie douleur" comme dans la phrase de Madeleine dans*Savannah Bay*.

Revenant au plan d'immanence, nous pourrions peut-être penser le théâtre durassien dans une comparaison avec la musique. Dans laquelle nous pourrions renvoyer Duras aux musiciens répétitifs dont on se souvient dans les souvenirs d'un planificateur: (…) Il faut que l'œuvre d'art marque les secondes, les dixièmes, les centièmes de seconde. (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 326). Ainsi, il est possible de penser un théâtre intensif dans lequel, après que tout ait été vidé, ce qui va entrer en scène en tranchant le temps et l'espace, ce seront les variations de et dans l'espace-temps: immobilité et mouvement, silence et voix pensés méticuleusement pour composer, avec les vitesses et les lenteurs, l'arrivée de chaque parole.

Ainsi, la scène peut être considérée comme un plan d'écriture de telle sorte que l'auteur, dans une entrevue de 1985 sur *La musica deuxième* se réfère à la "mise en scène" comme "mise en littérature". Cependant, nous croyons que la substitution la mieux placée serait par une "mise en écriture" en raison des observations de l'auteur qui, comme le montre Anne Cousseaudans son article sur *La vie matérielle,* préférait se tenir à distance des préceptes de ce qui était désigné comme littérature:

> La littérature m'est étrangère. C'est un mot que je ne prononce pas, même dans mon for intérieur. Jedis : "j'écris" ou bien "je fais un livre". Mais l'idée que je fasse de la littérature, ça me fait rigoler. Qui fait de la littérature ? Les gens qui n'écrivent pas, quoi ! (DURAS, 1990 : 130)

Ce qui rendrait le livre théâtral résiderait dans l'oralité. Dans l'entrevue de 1985 à Marie–Claire Gaultier, Duras affirme que le théâtre permet de s'approfondir dans

l'écriture. Pour l'auteur, le texte est à peine connu lorsqu'il est écouté durantla mise en scène et non pas durant l'écrit.

Selon Dominique Noguez (1985), dans *La gloire des mots,* le théâtre de Marguerite Duras émerge dans la littérature. Cette irruption peut être vue, par exemple, quand un texte est interrompu et passe du discours direct au discours indirect. Ce que l'on peut observer dans *La maladie de la mort*. Pour Rykner, l'oralité ne maîtrise pas la vocation théâtrale de l'œuvre durassienne. Pour l'auteur, un des éléments qui font en sorte que l'écriture durassienne débouche sur le théâtre est la concentration dramatique dans une courte période de temps, une durée, en des lieux qui conviennent à ce type de précipitation temporelle, comme un hall d'hôtel, une chambre d'hôtel, un bar, locaux queRyknera surnommés antichambres du théâtre et même le théâtre lui-même, comme c'est le cas dans*Savannah Bay*.

> Ainsi l'action se resserre-t-elle dans le temps et dans l'espace. Au foisonnement de lieux du *Marin de Gibraltar* succède l'hôtel des *Chantiers*, celui de *Dix heures et demi 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. (RYKNER,1988:142)

D'autres œuvres pourraient être citées en ce qui concerne le même type de local et de la perspective de la concentration temporelle, comme *Square, La maladie de la mort*, mais c'est dans *Savannah Bay* que nous trouvons un passage dans lequel l'auteur propose, par la voix de la Jeune Femme, le théâtre comme un lieu sans murs, et le plus important, que la rencontre avec le supposé "second amour" puisse avoir lieu dans un endroit sans murs à propos duquel elle fait allusion au théâtre, comme nous le verrons dans le fragment ci-après de la version de 1982 de *Savannah Bay*:

> JEUNE FEMME: Tu le rencontrais où?
> MADELEINE; Je ne le rencontrais pas. Il était là lorsque j'arrivais.
> JEUNE FEMME (montre le théâtre autour d'elle): Dans un endroit comme celui-ci?...
> MADELEINE (hésite): Mais ici c'est un théâtre.
> JEUNE FEMME: Dans un endroit sans mur, comme un théâtre, jê voulais dire...
> MADELEINE: Oui, c'est ça. (DURAS, 2014:1203/1204)

Dans ce sens, nous pouvons penser les antichambres théâtrales durassiennes, en utilisant le terme de Rykner, comme des endroits sans murs, sans barrières, des lieux

d'indiscernabilité, par où le temps de la "durée" pourra errer dans toutes les directions. Le théâtre durassien peut être vu ainsi, comme un lieu d'indiscernabilités, où rien n'est caché et où tous les mouvements sont absorbés dans la force de l'instant, temps comprimé d'*Aiôn* quirend les sentiments chaotiquesselon des rythmes variés.

Les genres littéraires se rencontrent dans la nuit d'où sortent les textes durassiens. Ainsi, dans *L'amant de la Chine du Nort,* même après avoir dit qu'elle était redevenue un auteur de romans[643]avec cette œuvre, à la troisième page, l'auteur reprend l'indiscernabilité lorsqu'elle affirme: "C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit." (DURAS, 2014: 595). L'écrit, qui ne sera ni lecture ni théâtre, ni cinéma, sera lecture, théâtre et cinéma dans la confluence de ce qui émerge comme "nouvelles régions narratives". L'écrit "flottante" de *La vie matérielle,* nullement commun, même pour n'importe quel genre littéraire, a fait en sorte que Duras écrive dans l'introduction de cette œuvre les mots suivants:

> Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y as pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'évènement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture...cette écriture flottante de la vie matérielle, ces aller retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun. (DURAS, 2014: 307)

Selon Deleuze et Guattari, dans le plan de consistance, il n'y a aucune hiérarchie ni limite de retenue entre les strates ou lesplateaux distincts qui se déplacent dans leur mouvement incessant de déterritorialisation. Et maintenant, imaginant la mer qui envahit et dépasse les barrages, image de l'enfance durassienne, nous pouvons imaginer les genres littéraires comme ceux qui débordent et qui parfois se maintiennentet parfois se diluent en envahissant d'autres espaces, mais le plus important, c'est que dans un plan de consistance où il existe à peine l'involution des formes, le mouvement de déterritorialisation lui-même ne permettra à l'auteur de s'installer dans aucun genre spécifique, mais de flotter dans un écrit traversé par des devenirs, l'un d'eux étant le devenir théâtre.

Le genre théâtral dans l'œuvre durassienne se retrouve souvent dans l'invitation ou dans la vocation pour la scène, mais pour quelle scène? Des auteurs comme Rykner et Noguez nous offrent un support pour une analyse de ce quel'œuvre durassienne

[643]"Je suis redevenue un écrivain de romans." (DURAS, 2014:591)

contiendrait au point d'en faire une invitation au théâtre, mais quel théâtre?Le théâtre de lecture: c'est ce que Duras nous laisse entrevoir, mais plus que cela, c'est un théâtre d'écoute, et non un théâtre déclamatoire traditionnel, mais un théâtre "musical" dans le sens d'une "improvisation musicale", quelque chose comme un plan sonore où nous pourrions chercher un parallèle, peut-être dans la musique de "John Cage", faite de silences, de pauses et de lenteurs.

La scène durassienne comme plan scripturaire peut être pensée comme une chose sans fin ni début ni milieu. Ici, nous pouvons rappeler les innombrables « fins » retrouvées dans les archives de l'Imec pour *Savannah Bay*, l'une d'elles terminant par un point d'interrogation suggérant que la scène continue tandis que le public quitte la salle, ou *Agatha* qui commence avec la rubrique suggérant qu'il faut être conscient que tous deux étaient déjà là auparavant dans une longue conversation, ou *La musicadeuxième*, où la pièce recommence à partir du milieu jusqu'à la fin.

Les glissements du "je" vers le "il" et vice-versa dans les allées et venues qui marquent le jeu de survies entre la présence et l'absence sur la scène durassienne sont, pour nous, non seulement une "irruption du théâtral de l'intérieur de la littérature" comme le propose justement Noguez, mais à l'inverse, ils sont la proposition d'un agencement collectif qui dissout et disperse la subjectivité qui ne va pas se retenir dans le personnage. Ainsi, dans un texte de présentation écrit pour *La maladie de la mort*, Duras répond à la critique sur la question de savoir de qui serait la voix du personnage qui raconte l'histoire:

> Les gens auraient posé des questions:
> Qui parle
> Celle qui est absente, celle qui a écrit l'histoire.
> Pour quoi elle ne parle – t - elle pas en son nom
> Parce qu'elle n'est pas seule. Et parce qu'elle ne parle pas pour elle-même que lorsqu'elle parle avec lui.
> Elle parle pour eux, pour eux deux.[644]

[644]DURAS, Marguerite. La Maladie de la mort : présentation. 76 DRS 22.5. Tous les documents qui seront cités de cette manière ont été extraits des archives de l'IMEC – Institut de mémoire d'auteurs contemporains – Caen – France. Ces archives, dans leur majorité, n'ont pas été publiées et figurent sous forme de brouillons de l'auteur, la copie ayant été cédée par les droits d'auteur pour être utilisée dans ce travail de thèse.

Un morceau du fragment cité de *La vie matérielle* renvoie à la scène durassienne comme plan scripturaire: "(...) ces allers-retours entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun." (DURAS, 2014: 307). Dans cette phrase, il est possible d'observer deux aspects importants de la composition théâtrale durassienne, à savoir:l'"écoute" et le "temps". Ces deux aspects sont liés à un seul temps à une souveraineté d'une subjectivité, quelque chose dans ce va-et-vient, dans ce jeu de retours entre moi et toi et entre moi et moi dans l' "entre" ou le "tout" spécifique, momentané, instantané, "qui nous est commun". Ainsi, le temps de l'écoute dans ce lieu "entre" subjectivités possibles est le temps de l'attente. Un temps que nous voulons affirmer ici comme le temps théâtral, ou un "instant de théâtre", comme l'affirme Duras dans Savannah Bay, "un instant d'infiniedouleur".

1.4 Œuvres : L'amour, la mer, le temps et la représentation théâtrale.

À ce moment, nous présenterons les œuvres qui seront utilisées dans cette étude de thèse:*Agatha* (1981), *Savannah Bay* (1982) et*La maladie de la mort* (1982). Le choix de ces œuvres se doit à trois motifs: le premier, la coupure temporelle dans laquelle ces œuvres se localisent et qui, en raison des proximités de leurs écrits, permet d'engager un dialogue entre elles; concernant le second motif, nous pouvons parler d'une tendance à la scène qui, bien qu'elles ne soient pas désignées comme genre théâtral, à l'exception de *Savannah Bay*, qui a été écrit pour le théâtre et mis en scène par Duras, comme nous le verrons plus loin dans notre analyse, ce sont des œuvres qui dénotent une tendance à la scène; le troisième motif se réfère à la façon dont le temps est travaillé dans ces œuvres et surtout, à la manière singulière de mouler la mémoire en scène.

Ces œuvres sont incluses dans ce qui a été dénommé "le cycle atlantique"[645].*Agatha* est l'œuvre qui marque le début de ce cycle, car c'est en elle que nous trouvons la désignation du lieu, espace-personnage la Villa Agatha comme la Villa atlantique, comme l'espace amoureux où l'histoiredemeurera: "ELLE: Nous en serions restés là où nous sommes, à nous rencontrer dans la Villa Agatha. LUI: Oui. Nous en

[645]Joëlle Pagès-Pindon "L'adjectif "atlantique" prend une portée symbolique particulière dans les textes de Marguerite Duras à partir des années 1980: Il renvoie à la plage de Trouville, le lieu où elle a accueilli Yann Andréa, qui sera désigné comme "L'homme atlantique", par contamination métonymique; sur ce phénomène, voir Pagès-Pindon, *Marguerite Duras. L'Écriture illimitée*, p.201-204. (2014:1785).

serions restés dans cet endroit devant la mer. *Silence. Lenteur accrue*." (DURAS, 2014:1131). La villa Agatha est également la Villa atlantique comme dans le passage ci-après: "LUI: (...) Je vous aime comme au premier instant de notre amour, cet après-midi-là, dans la Villa atlantique (...)"(DURAS, 2014:1140).

L'"atlantique" traverse les trois œuvres choisies pour l'analyse et possède une signification spécifique dans ces œuvres. L'océan atlantique baigne la plage de Trouville, où Duras possédait un appartement[646] où elle aurait rencontré l'amant qui l'accompagnerait jusqu'à son lit de mort, Yan Lemmé, renommé plus tard par l'auteur comme Yan Andrea, et qui sera désigné également comme "L'homme atlantique" dans l'œuvre homonyme de 1982 ou comme *Yan Andrea Steiner* dans l'œuvre de (1992) dans laquelle l'adjectif "Steiner" semble souligner le caractère obsédant dénoté à l'amant qui lui fit découvrir la passion occidentale infantile dans la mémoire incestueuse et amoureuse du frère cadet.

À Trouville, le Hall de Rochess Noires se transforme en caverne amoureuse et marine qui engendrera l'apparition d'une sorte d'"Homme-paysage confondu avec l'océan, avec sa plage" [647] et non seulement, mais inspirés de la phrase de Pagès-Pindon et rappelant des personnages comme la Jeune Femme des nuits payées dans*La maladie de la mort*, nous pouvons affirmer que ce lieu amoureux engendrera le retour de personnages immémoriaux qui non seulement étaient confondus l'océan et la plage, mais étaient faits d'océan et de plage.

La question qui se pose en ce moment où nous entamons la première appRoches des œuvres choisies pour cette étude de thèse est de savoir comment l'océan Pacifique qui dépasse les barrages de l'enfance durassienne, rejoint les eaux de l'atlantique pour baigner les histoires qui se servent, d'une certaine manière, du même magma familial? Comme la mémoire de l'enfance débouche sur l'écrit des années 80, envahissant les barrages, les distances imaginaires de l'enfance, produisant une confluence-actualisation dans l'image réelle d'espaces et de personnages, la rencontre à Trouville avec Yan à un moment où l'auteur se débarrassait d'une relation dangereuse avec l'alcool.

[646]Marguerite Duras possédait un appartement depuis 1963 à Roches Noires.
[647] "Homme-paysage confondu avec l'océan, avec sa plage." (PAGÈS-PINDON:2005, 183. Traduit par nous).

C’est ainsi que surgit l’image de l’amant “occidental” dans les œuvres du cycle de l’atlantique, aussi emblématique que l’amant “oriental”, vu que son image contient unrésidu de l’ enfance de l’auteur, à savoir: le frère cadet, mort durant la guerre. Ce fantôme traversé par la lecture de Robert Musil “l’homme sans qualités” débouchera sur le roman avec le personnage du même nom que la cousine d’Ulrich, “Agatha”, que Duras a utilisé à la lumière qui allumera la mémoire douloureuse de la mort de son frère et comme moyen de récupérer l’enfance, comme l’amour identitaire, un, indicible quine pourrait être vécu que de manière incestueuse. Dans un texte intitulé *Retake* contenu dans l’œuvre *Le monde extérieur,* nous voyons la narration de l’auteur sur ce moment de son œuvre:

> Mon enfance est morte avec mon frère. Tout à coup, après sa mort j’ai été privée de mon enfance. J’atteins l’âge où Il n’y a plus personne qui se souvient de la petit fille qui portait mon nom. J’ai voulu mourir lorsqu’il est mort parce qu’avec lui mon enfance tombait dans la nuit, Il l’emportait dans la mort avec lui-même alors qu’il en était le seul dépositaire. Aucunepassion ne peutremplacercelle de l’inceste. (DURAS, 2014:924)

L’attente peut être sentie dans ce paysage comme l’enfance morte avec la mort du frère. L’enfance revient après une longue période d’oubli et d’effacement, au travers de l’inceste, comme un double territoire, de mémoire et d’amour, et pour Duras, l’amour sera fait “(...) de la mémoire incommensurable de l’enfance.” (Ibid). Et c’est dans ce sens que la mer d’Indochine, le Pacifique, va déboucher sur l’Atlantique pour actualiser l’imaginaire dans l’écrit durassien. C’est la même mer indiscernable qui reflète l’image du frère Paul dans l’actualité atlantique de Yan. Ainsi, la peur d’Agatha de la noyade du frère est aussi une survie desmémoires de l’enfance de l’auteur ; dans Agatha,nous lisons:“ELLE: (...) Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre (...) Je vous parle, je vous demande, je vous supplie de ne pas recommencer à vous baigner lorsque la mer est si forte. (...)” (DURAS, 2014 : 1121), nous pouvons lire également dans les mémoires de l’auteur sur l’époque enIndochine:

> J’ai passe toute mon enfance au bord de la mer en Indochine, au bord du Pacifique avec mon frère, au Cambodge et puis ensuite en Cochinchine. Il y a toujours eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et l’idées de mon frère est liée à celle de la mer et mes premières peurs étaient liées à la peur qu’il se noie. (DURAS, 2014:924)

Le hall du Rochess noires est, avec les mots de Duras: " (...) une sorte de caverne marine, il est contigu à la mer, Il donne sur la mer." (Ibid: 925). La mer, dans ce cas, est la mer imaginaire, la mer de l'enfance, la confluence entre le pacifique et l'atlantique, qui vont envelopperdes œuvres comme *Agatha, Savannah Bay, La maladie de la mort*. Ce n'est pas seulement l'enfance en Indochine que nous voyons dans *Agatha*, les frères plus jeunes du personnage seraient allés passer leurs vacances en Dordogne, oùnous trouvons une référence auLot-et-Garonne, lieu de la Villa paternelle où se situerait "Duras", où Marguerite a résidé pendant deux ans dans son enfance. Dans *Savannah Bay*, l'océan atlantique dialogue avec le Pacifique lorsque l'auteur évoque le Siam comme un lieu possible pour un second amour qui pourrait comprendre l'impossibilité de représenter l'histoire douloureuse des amants de la pierre blanche. Dans *La maladie de la mort*, ce qui fait irruption sur le scène c'est ce qui reste de l'océan, outre le bruit de la mer qui, suivant les indications de l'auteur, doit augmenter ou diminuer selon l'intensité des pleurs de l'homme, ledrap, l'écume blanche maritimegermeau centre de la scène, où la Jeune Femme des nuits payées doit se diluer comme "la flaque blanche des draps blancs", comme la brume, l'écume blanche des vagues qui rejoint le sable de la plage.

Les antichambres du théâtre, pour employer le terme utilisé par Rykner pour désigner les lieux de passage où les histoires durassiennes se déroulent et qui débouchent sur la scène théâtrale, sont présentes dans ces trois œuvres du cycle de l'atlantique. Le hall de Rochess-noires dans *Agatha*, une salle de théâtre dans *Savannah Bay*, et dans *La maladie de la mort* une chambre d'hôtel, ce qui fait en sorte que la narration quitte le public et se tienne, bien qu'il s'agisse d'un lieu de passage, dans une ambiance privée. Tous ces endroits ont en commun le fait d'être éloignés de la mer qui envahit ces œuvres pour faire déborder les mémoires, les survies du temps et de l'attente, de la guerre, comme l'amour du frère mort durant la guerre, qui s'actualise sur les plages de l'atlantique.

La "vocation scénique" ou "couloirs scéniques" pour utiliser une expression durassienne, est un autre trait que ces œuvres du"cycle de l'atlantique" ont en commun. Dans les années 80, Marguerite Duras a porté sur la scène deux œuvres:*Savannah Bay* (1983) et *La musica deuxième* (1985) au Petit Théâtre du Rond-Point, à l'époque sous la

coordination de Jean Louis Barrault, que Marguerite Duras connaissait depuis son lancement en 1935 et Madeleine Renauld, épouse de Barrault, actrice très admirée par l'auteur, qui lui a consacré un article dans la revue Vogue, article publié également dans*Outside*. Outre le fait que *Savannah Bay* ait été écrit pour elle, Madeleine Renauld jouait depuis1967 dans la version théâtrale de *L'amanteanglaise*, et elle a joué dans cette pièce jusqu'à sa mort.

Les œuvres :*Agatha* (1981), *La Maladie de laMort* (1982) et *Savannah Bay* (1983) se situent à la confluence singulière de l'écrit durassien entre les genres littéraires. Les frontières entre les genres sont dépassées, mais non oblitérées. Ainsi, l'écriture durassiennes'établit sur des plateaux où parfois l'écrit glisse d'un plateau sur l'autre, mais l'écriture ne cesse pas d'occuper tout le plan d'immanence.

Dans le cas spécifique des œuvres en question, Marguerite Duras écrit des versions différentes de la même œuvre pour le théâtre, comme c'est le cas de *Savannah Bay*, ou une longue note pour l'utilisation du texte pour le théâtre, comme c'est le cas dans *La Maladie de la mort*, ou alors, elle la laisse dans cette confluence transgressive des genres, comme c'est le cas pour*Agatha*, qui ne possède aucune spécification, mais elle affirme, de manière assez spécifique, le phénomène inédit d'*Agatha*, où Duras préfère le film au livre dans sa forme première, comme nous le voyons dans *Le monde extérieur,* dans un texte intitulé*Retake*(1981): "Je crois qu'*Agatha* est plus lisible au cinéma que dans le livre, c'est la première fois que ça se produit. Si on me donnait à choisir entre le livre Agatha et le film Agatha, je choisirais le film."(DURAS, 2014: 925). Dans ce sens, il est important de rappeler que la première scène du film est justement un "close" sur la première page du livre, ce qui rend cette relation livre-film presque identique à la même relation déjà commentée entre "mise-en-scène" et "mise-en- écriture", où Duras aurait surnommé la scène "mise-en-littérature". Dans le cas d'*Agatha*, la relation directe entre livre – film peut être observée dans le passage ci-après: "Pour le moment, je n'ai pas envie d'écrire, de filmer, ça veut dire que je vais écrire, filmer."(Ibid).

Le plan d'écriture durassien peut faire en sorte qu'une œuvre débouche sur plusieurs genres. Cependant, l'auteur est assez minutieuse dans toute et quelconque perspective et elle délimite de façon extrêmement précise en ce qui concerne leur

exécution. Pour *Savannah Bay*, par exemple, qui est une œuvre théâtrale depuis le début, Duras compose une version spécifique pour sa mise en scène de 1983. Dans *La maladie de la mort,* œuvre qui devint un film sous la direction de Peter Handke (1985) et qui a participé au Festival de Montréal, Duras a tenté d'écrire une version théâtrale, mais sans jamais obtenir aucun succès, elle abandonna la tâche, en écrivant à la fin de l'œuvre qui n'appartient pas à un genre défini, une longue note dans laquelle elle décrit en détail comment l'œuvre pourrait être mise en scène.

Il y a des moments où il est possible de recueillir des annotations de l'auteur sur des œuvres différentes, destinées à des exécutions de genres distincts, comme c'est le cas dans les extraits ci-après sur *Agatha* et*Savannah Bay.*Dans ce sens, dans un exposé de Duras sur le film *Savannah Bay c'est Toi* (1984) de Michelle Porte, Duras affirme: "C'est au théâtre que, à partir du manque, qu'on donne tout à voir". Un témoignage similaire peut être vu antérieurement en 1981 dans *Duras Filme* sur *Agatha:*

> On atteint là à une contradiction essentielle, à un paradoxe essentiel du cinéma. C'est par le manque qu'on dit les choses, les manques à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière, et par le manque à vivre qu'on dit la vie, le manque du désir qu'on dit le désir, le manque de l'amour qu'on dit l'amour. Je crois que c'est une règle absolue. Je crois que la plénitude du désir, de l'amour, de la chaleur, de l'aise à vivre ne comporte en soi aucun manque à être, donc ne peut pas se dire. Je crois que c'est à partir du manque d'être dans le désir, dans l'amour, dans l'été, qu'on peut dire l'amour, le désir, l'été et l'inceste, c'est-á-dire le crime. Je ne dis pas que je vais réussir à le faire, je dis que je le ferai selon moi, du mieux que je peux, c'est-à-dire toujours de la même façon, en donnant moins à voir et plus à penser, et plus à entendre.(DURAS, 2014: 1150)

La contradiction considérée comme une règle absolue que Duras adresse aussi bien au cinéma dans *Duras filme* (1981), qu'au théâtre dans *Savannah Bay c'est Toi* (1984) est liée à une caractéristique présente dans les trois œuvres sélectionnées pour cette étude: l'obstacle à la représentation.Ici, le paradoxe que Duras voit dans la relation entre le manque et la plénitude peut être renvoyé au paradoxe présence-absence, dans lequelc'est à partir d'une absence fondamentale qu'il manque le centre de l'être de toutes les choses, produisant seulement des errances dans une scène où rien n'est totalement représenté, comme nous l'avons vu dans le passage déjà cité de *Savannah Bay*: "(...) Mais jamais rien n'est complètement joué précisément au théâtre...". (DURAS, 2014:1235)

Ainsi, Duras ne nie par la représentation, mais elle manque la représentation, en montrant que, même avec toutes ses forces, le mieux qu'elle peut faire c'est donner moins à voir et davantage à imaginer. Nous pourrions alors penser à deux aspects possibles du manque:1) La différence et la substitution du représenter par l'imaginer. 2) l'indicible qui se montre, une chose que l'on peut lire dans la perspective critique de Schopenhauer et Wittgenstein comme ce qui ne peut être représenté, mais montré, dans ce sens que l'indicible qui se montre n'est pas passible d'être un objet de représentation, de science, mais de l'art et de la religion.

La question qui se pose est: comment montrer l'indicible, en d'autres mots, comment montrer des objets non représentables sans faire usage de la représentation elle-même. Duras relève le défi en proposant non pas la négation, mais des lignes d'errance pour fragiliser la représentation et en même temps, savoir comment se comporter à l'égard de thèmesnon représentables, selon Duras, comme l'inceste, par exemple: "Rien ne témoigne de l'inceste, de la nature de l'inceste; rien du tout. Donc c'est pas représentable, donc c'était pas la peine de le représenter. Et encore une fois je vais faire un film avec rien du tout (...)." (DURAS, 2014:1151). La même impossibilité à l'égard de la relation passion dans *Savannah Bay* qui, selon Duras, pourrait à peine être montrée: (...) Il n'y a pas d'autre possibilité de montrer la passion pour dire la passion que de la montrer, ceux qui essayent de la raconter ou de la dire se cassent les dents, c'est impossible. Ce bouleversement de l'être ne peut être que montré (...). (DURAS, 2014:1245)

Dans ce sens, Duras souligne la présence du noir, de l'obscur dans *L'Homme atlantique,* comme manière de mettre en évidence l'impossibilité de représentation, non comme une négation de la représentation, mais comme l'absence nécessaire pour ouvrir un espace à l'imagination.

> Un événement considérable est survenu avec *L'Homme atlantique*. Je n'avais pas assez de chutes d'*Agatha* pour le remplir d'images. Et je ne voulais pas le remplir d'images tournées pour ça, pour lui, pour lui donner son plein d'images. Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l'intérieur du hall, c'est-à-dire à l'intérieur de l'amour, ne rien faire pour lui donner le confort de la représentation. Alors j'ai employé du noir, beaucoup. (DURAS, 2014: 925)

Ainsi, l'œuvre inachevée, le « manque » auquel se réfère Marguerite Duras serait la seule possibilité de faire une œuvre qui ne prétend pas combler les lacunes, les

manques, mais en soulignant cette absence, ouvrir de plus en plus de parenthèses, d'espaces, avec l'emploi de la couleur noire, ou avec des sollicitations de pauses, de silences, de temps.

La lecture, l'oralité, la présence de la voix désincarnée apparaissent dans ces œuvres comme un nouveau moyen de déviation et d'errance qui désire d'une certaine manière " (...) en finir avec le préjugé de la représentation" (DURAS, 1993:189). Ainsi, en 1978, dans "Le matin de Paris" Duras affirme dans une entrevue sur le film "Le Camion" (1977) qu'au travers de la lecture, elle aurait oblitéré la représentation:

> Dans la chaîne de la représentation, Il y a un créneauBlanc: en général un texte, on l'apprend, on le joue, on le représente. La, on le lit. Et c'est l'incertitude quant à équation Camion. Je ne sais pas ce qui s'est passe, j'ai fait ça d'instinct, je m'aperçois que la représentation a été éliminée.(DURAS, 2014:996)

Quand Duras affirme qu'aucune représentation ne pourrait remplacer la lecture, elle ne propose pas un théâtre sans représentation, mais plutôt un théâtre de résistance à la représentation. Dans ce sens, nous revenons au débat sur la lecture comme moyen de suspension de la représentation, dans la mesure où la lecture détourne de la présence. Comme dans la note finale de *La maladie de la mort*, où nous voyons la lecture comme une manière d'oblitérer la représentation:

> Celui dont il est question dans l'histoire ne serait jamais représente. Même lorsqu'il s'adressait à la Jeune Femme, ce serait par l'intersection de l'homme qui lit son histoire.
>
> Ici le jeu serait remplacé par la lecture. Je crois toujours que rien ne remplace la lecture d'un texte, que rien ne remplace le manque de mémoire du texte, rien, aucun jeu. (DURAS,2014:1271)

Ainsi, nous pouvons penser les sollicitations durassiennes de "temps", "pause", "silence", comme des sollicitations qui s'adressent à une résistance à la représentation , déviant, saignant le texte, fragilisant toute possibilité représentative, laissant les espaces ouverts, ce que traduit la phrase de l'auteur quand elle affirme "(...) à partir du manque, on donne tout à voir".

Le temps, dans ce sens, dans ces œuvres, est vu dans les rubriques comme une sollicitation spécifique, ostensive, il en existe d'autres comme "pause", "silence". Peut-on dire que le "temps" participe à la "pause" et au "silence", ou que le "silence" et la

“pause”, participent à la sollicitation durassiennede “temps”? Si toutes ces sollicitations visent l’obstacle à la représentation, dans quel sens sont-elles distinctes et sollicitées séparément par l’auteur? Nous croyons que les trois sollicitations remontent à trois images distinctes:L’image-sonore, l’image-mouvement et l’image-temps. Imaginons une réponse du point de vue pratique de l’acteur. Ici, nous pouvons l’imaginer, l’acteur, suivant la rubrique “pause” comme un non-mouvement, ou la rubrique “silence”, comme l’absence de son, mais la rubrique “temps” permet de créer tout un océan de possibilités dont la limite, comme un mur infranchissable, est la résistance à la représentation. C’est comme si l’acteur devait accélérer au maximum pour s’arrêter ensuite brusquement, en retenant en lui toutela volonté et l’impulsion.

Le grand protagoniste de ce théâtre sera le livre et la parole, parfois personnifiée, parfois désincarnée de la voix de l’acteur. Cependant, l’interprète sera très important et les acteurs qui alterneront dans les œuvres de Duras dirigées ou choisies par elle-même seront peu nombreux.

Dans le cas des trois œuvres choisies du cycle de l’atlantique, il y a une connexion entre la mémoire et le choix des interprètes ou des personnages.De manière plus emblématique, Yan Andrea et Madeleine Renaud incarnent chacun à sa façon, les restes obsédants de la mémoire de Duras. Yan Lemée va personnifier lui-même, surtout dans *La maladie de la mort*, le personnage “Lui”, mais c’est dans *Agatha*, où il joue comme interprète, que nous voyons son image associée à la figure du frère de Marguerite Duras, dont la mémoire refait surfaceà la même époque de sa rencontre avec Yan.

> Pourquoi j’ai pris Yann Lemmée pour représenter l’homme d’Agatha? Ça c’est mystérieux. C’est que pour moi Il est l’homme d’Agatha. (...) Si je n’avait pas rencontré cette espèce d’errant, cet homme en proie à l’errance moderne (...) il est probable que je n’aurais pas écrit *Agatha*. (DURAS, 2014:1151)

La beauté de Yan, qui rappelle en général l’enfance et la fragilité et la souffrance en rapport avec la guerre, époque de la mort du frère, font de lui un “Steiner”, une des pierres fondamentales de la narration durassienne du cycle de l’atlantique qui peut être vue dans le roman entre le garçon et la monitrice dans*Yan Andrea Steiner*(1992).

L'œuvre *Savannah Bay* est écrite pour Madeleine Renaud, à la demande de l'actrice qui, après avoir interprété quatre pièces de Marguerite Duras[648]souhaitait que l'auteur écrive pour elle une histoire d'amour. Duras accueillit la demande de l'actrice qu'elle reconnaissait et admirait, et créa une œuvre qui, à l'exception dela majorité des œuvres de l'auteur mises en scène, se destinait spécifiquement à la scène et à la mise en scène. Ainsi, la pièce jouée au théâtre est la dernière mise en scène d'une actrice qui, selon Duras, a su interpréter exactement "la splendeur de l'âge".

Madeleine Renaud peut être vue, elle aussi, comme une survie de l'image maternelle. Ainsi, Duras écrit dans une lettre à Madeleine Renaud de 1976 sur *L'Eden Cinéma*:

> (...) Pendant tout le mois de juillet j'ai cherché sans trouver et j'étais prête à abandonner.
> Puis la chose est arrivé: j'ai commencé à te voir, toi, sortir du livre, énorme et silencieuse, sorte de figure emblématique géante qui recouvrait toute l'histoire: la mère de tous, la mère du *Barrage*. Comme si tu avais été sur une chaise à porteur, hissée par des foules et traversant non seulement mon histoire mais toute histoire. (DURAS, 2014: 441)

La mère est un des devenirs qui traverse la mémoire du personnage Madeleine dans *Savannah Bay* et qui traverse également l'histoire de la pierre blanche contée au cours des répétitions de Madeleine qui, avec une mémoire en franche dégradation, établit avec la Jeune Femme un lien maternel de l'une à l'autre, et où le temps va du passé de Madeleine au devenir personnifié dans l'image de celle dont personne ne sait au juste si elle est née, mais elle était contenue en germe, comme la semence de l'amour des amants de la pierre blanche.

Dans un texte intitulé *La Chair des mots* de 1985, Duras commente la situation de Madeleine Renaud dans*Savannah Bay*e soulignantla manière dont l'actrice concrétise l'imaginaire durassien.

> Ce qu'elles essaient de mettre en scène c'est une histoire sans témoin, donc c'est un imaginaire qui a une relation très lointaine avec ce qui c'est passé dans la vie de Madeleine (...) Mais elles mettent en scène une pierre blanche qui est tombée de la montagne et, l'été, sert de plate-forme aux baigneurs (...) C'est abstrait ce qu'elles ont à dire. Eh bien quand Madeleine dit un texte, ce n'est plus abstrait. Elle découvre comme la chair des mots, elle enleve

[648] En 1965,*Des journées entières dans les arbres* sous la direction de Jean-Louis Barrault; En 1968, *L'Amant Anglaise*, sous la direction de Claude Regy, qui a été présenté à nouveau en 1982; En 1977, également sous la direction de Claude Regy, *L'Eden Cinéma*.

> comme quelque chose aux mots que je peux dire être, par exemple, pas le sens mais la signification, pas l'emploi du vocabulaire mais l'emploi conceptuel. "Pierre blanche" ça devient un concept chez Madeleine et c'est au même temps frais et neuf... (DURAS: 2014,1249)

Paradoxalement, Marguerite Duras écrit un théâtre sans situation théâtrale, sans personnages: "Je leur demandé de jouer les mots et de ne pas jouer les phrases, de ne pas jouer l'intention. Il n'y en a pas dans Savannah. Il n'y a pas de situation théâtrale."(Ibid). Et c'est dans ce théâtre que la grande interprète, la grande actrice Madeleine Renaud, réussira à incarner au milieu des voix dissonantes, désincarnées de la mémoire durassienne, la chair, la pulpe, le noyau des mots, "La chair des mots". De telle sorte que Duras se demande "(...) si ce qu'elle donne au théâtre n'est pas le fabuleux spectacle du renouvellement de langage."(Ibid).

Ainsi, la mise-en-écriture, dont nous avons déjà parlé ici, ne serait pas possible sans la voix de l'acteur, qui doit parfois s'absenter pour offrir unécho à la voix subjective de Duras, qui est à la fois et paradoxalement, un agencement collectif qui résonne dans ces œuvres du cycle de l'atlantique. Ainsi, la voix durassienne remplace tout le temps la voix de l'actrice, comme c'est le cas dans *Agatha*, quand la voix de Duras substitue la voix de Bulle Ogier, qui reste en silence pendant tout le film, ou comme une troisième voix dans*La maladie de la mort*, qui, selon Duras dans un passage déjà cité dans notre texte, parlerait au nom des deux personnages, ou comme la voix en off de Duras, qu'introduit Savannah Bay, comme une première parole désincarnée de Madeleine Renaud. Ces relations voix-acteur présupposent une absence alternée qui manque la présence en ouvrant un espace pour l'imaginaire, le subjectif de ces histoires sans témoin.

Dans le texte intitulé*C'est fou c'que j'peux t'aimer* de 1983 Duras fait un commentaire sur *L'Homme atlantique,*qui pourrait être adressé également à *La maladie de la mort*. Dans cette annotation, Duras observe le film sous l'angle d'un "acte privé" porté au cinéma.

> *L'Homme atlantique* n'est pas seulement un film. C'est un acte privé porté au cinéma. Je vous y montre et je ne parle qu'à vous seule. Et votre image y est seule avec la pellicule noire. Un an après avoir fait *L'Homme atlantique*, je vois que cette partie noire du film représente aussi l'absence de votre image, donc vous. Ici le film converge tout entier vers moi devenue à moi seule le monde en cendres. Ici, vous êtes devenu inimaginable. C'est moi qui parle de

> ça. Je parle de ce monde laissé en moi, à votre place, après votre départ. L'intrusion de ce moi dans le film, c'est ce que j'appelle l'acte privé. C'est alors que vous êtes au plus vivant de votre vie. (DURAS, 2014: 1173)

La maladie de la mort pourrait être vue aussi comme ce type d'acte privé, qui pourrait être porté au théâtre, selon la rubrique de Duras. Dans cette œuvre, écrite sur et pour Yan Andrea et la relation entre lui et Duras, il n'y a pas une survie du passé ou une actualisation du passé comme dans*Agatha*, quand Yan interprète le frère ou la survie de celui-ci. Dans *La maladie de la mort*, l'actuel s'actualisant de manière performante, dans ce sens, et même le temps est mis en scène pour être senti de façon réelle. L'acte privé, dans cas de *La maladie de la mort* flotte entre le personnel, l'histoire réelle, presque insupportable d'être dactylographiée par Yan, et l'impersonnel reflété dans l'usage des pronoms "Lui" et "Elle" (agencement collectif quiconcerne tous et aucun), tentant d'explorer une fois de plus l'irreprésentable, une différence, la maladie résidu de toute passion et le continent inhabité par Duras del'homosexualité de Yan, qui fait face ou qui résiste à toue voie directe représentative. La chambre d'hôtel fait ressortir ce type de relation personnelle/impersonnelle, où l'ambiance privée semêle au lieu impersonnel et au même temps de passage.

L'acte privé imprime à l'œuvre de Duras un caractère subjectif où ce n'est pas seulement la mémoire de l'auteur qui est reproduite dans les œuvres, mais au contraire, sa mémoire en état d'enfance où cette subjectivité se disperse sous la force d'agencements collectifs. Les aspects de la dilution du plan d'écriture durassienne débouchent sur la scène comme une mise-en-écriture, dans laquelle la force du devenir ne permettra pas au caractère subjectif de se former, mais d'involuer et de se disperser, en dissipant les mémoires et en les fragmentant.

L'actuel, dans le cas de *La maladie de la mort,* est virtualisé, sans même se transformer en passé dans une histoire où le temps, obstrué dans un espace qui contient l'étendue etl'immensité du ciel, ne permet que des extases, comme nous lisons ici : "Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, Le temps ne trouve plus par où passer. Le temps ne passe plus." (DURAS, 2014 : 1261). La même extase temporelle peut être observée dans *Savannah Bay* où il y a un passé qui s'actualise à tout instant dans le sentiment amoureux, comme dans le passage suivant : "(…) Un amour de tous les instants (…) "(DURAS, 2014: 1232). Ainsi, Madeleine parle de l'histoire d'amour

de Savannah: " (…) sans passé. (temps). Sans avenir. (temps). Fixe. (temps). Immuable. (Ibid). Ce qui peut être observé dans ces passages, c'est un "actuel", sans passé, sans avenir, en état d'enfance, comme dans l'extrait de Yan Andrea Steiner, déjà cité : "Vous comprenez, comment résister à ça, à quelqu'un d'une telle enfance qui veut tout ensemble, tout à la fois." (DURAS, 2014 : 801). Et c'est cet état d'enfance qui place tous sous le même ciel, dans le même plan d'immanence, le plan d'écriture durassien.

Qu'elles reflètent ou non l'enfance ou le passé de l'auteur, les œuvres du cycle de l'atlantique sont des œuvres en état d'enfance, unétat où le processus d'actualisation ininterrompu virtualise l'écrit dans une scène/plateau. À ce moment, nous montrerons quelques aspects de la dilution, l'involution de ces œuvres dans la scène/le plan de consistance durassien.

Écrite entre la fin de 1980 et le début de 1981, *Agatha* est la première œuvre du *cycle atlantique.* L'histoire d'amour incestueux entre les frères commence dans le salon désert d'une maison inhabitée.Les personnages n'ont aucune action, si ce n'est se souvenir. Les sollicitations de pause et de silence anticipent l'histoire, où nous voyons dans la première rubrique: "La scène commence par un long silence pendant lequel ils ne se bougent pas (...)"(DURAS, 2014: 1117).

L'immobilité des personnages irradie le paysage maritime dans ce prélude, dans lequel: "(...) La mer est comme endormie. Il n'y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lisse comme en hiver. *(temps)* Je vous y vois encore. *(temps)* Vous alliez au-devant des vagues et je criais de peur et vous n'entendiez pas et je pleurais."(Ibid :1119).Les mémoires surgissent à partir de la mer. Dans cette fausse immobilité maritime, vu que le mouvement de la mer est incessant, nous pourrions dire que la scène part du mouvement simultané et sourd, apportant l'histoire du fond de ce mouvement, oui, du fond du temps, de l'état absolu du mouvement, comme dans le "bruissement moléculaire", souligné par Deleuze, qui voit dans le mouvement incessant des vagues le mouvement imperceptible, moléculaire, intensif qui dissout tout pour libérer les vitesses et les lenteurs, nous voyons l'histoire rythmique, irreprésentable, de l'inceste entre les frères.

Le temps, dans cette œuvre, est suggéré comme "une attente", qui ouvre l'espace pour la mémoire. Ainsi, nous voyons dans *Agatha*: "Silence, ilsattendent que passe

l'instant" (Ibid :1121). Ici, le sentiment du temps peut être perçu dans cette attente. Ou encore, à un autre moment d'*Agatha*: "Silence très long. De la musique. Le temps d'éloigner ce qui vient d'être dit, cet épisode."(Ibid). Ainsi, le temps éloigne et ouvre un espace, déterritorialisant au travers de l'histoire, l'inceste.

En tant que grande protagoniste de l'histoire d'*Agatha*, la mémoire se révèle jusqu'au-delà des personnages, dans les paysages liquides où elle se dissémine et oublie. Dans ce sens, dans *Agatha*, l'histoire est vouée à l'oubli, ou elle se dilue dans l'oubli universel pour pouvoir ainsi se transformer en mémoire, dans un sens où le souvenir dépasse les personnages ou est plus grand qu'eux : "Ellel'appelle "auloin", dansl'émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel." (Ibid). De la sorte, l'oubli dissout en même temps qu'il dissémine l'histoire, de telle sorte que livrer l'histoire à l'oubli revient à livrer l'histoire à la mémoire. Et ici, nous pouvons reprendre l'expression de Foucault, qui affirmait qu'il y avait dans l'œuvre de Duras une mémoire sans souvenir[649], une mémoire résiduelle qui reste au fond des temps qui n'a pas d'appartenance, car elle est vouée à l'oubli pour survivre en tant qu'histoire, libérée de toute appartenance, désubjectivée, détruite, déchirée, plongée dans la mer immémoriale durassienne.

La maladie de la mort est dictée à Yan Andrea entre août et octobre 1982. Dans l'œuvre, la relation de Duras avec Yan Andrea peut être perçue dans l'histoire d'un homme homosexuel qui engage une femme pour passer avec lui une période de temps dans une chambre d'hôtel en face de la mer. La mer accompagne *La maladie de la mort*. Le personnage féminin est défini par des analogies avec le paysage maritime et l'emploi de mots a des aspects qui renvoient à un paysage ou à une saison, comme dans l'expression "les lisières des cheveux", qui pourrait être traduite comme "la limite des cheveux", et là où on lit "limite" on pourrait lire aussi "frontière" . Et c'est l'idée de limite qui nous intéresse dans ce passage, car toute l'idée de différence, discernable et indiscernable passe par l'idée de limite que Duras trace entre les analogies entre corps et

[649]*Dits et écrits 1954-1988 II 1970-1975* :Cet art de la pauvreté, ou encore ce qu'on pourrait appeler : la mémoire sans souvenir. Le discours et entièrement chez Blanchot, comme chez Duras, dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est plus qu'une sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à de la mémoire, une mémoire sur de la mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir, et cela indéfiniment. (FOUCAULT, 1994 : 763)

paysages qui traversent l'œuvre et qui reflètent le continent de la différence – entre "elle" et "lui". Entre "lui" et "lui" et "lui", "elle" et "elle", comme dans le passage déjà cité de *La vie matérielle*:"(...) ces aller-retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun."(DURAS, 2014 :307).

Dans le plan d'immanence, les différences et les indiscernabilités se distingueront dans un plan sans hiérarchies. Transposant sur la scène-plateau durassien, l'image maritime se prête à ce jeu de différences et d'indiscernabilités. Ainsi, le corps "d'elle" est caractérisé comme une (…) dans la flaque blanche des draps blancs. (DURAS, 2014: 1262). Dans cette indiscernabilité, le personnage se dilue jusqu'au point où son absence ledifférencie. Dans une autre partie, on lit : "La mer noire bouge à la place d'autre chose, de vous et de cette forme sombre dans le lit."(Ibid). Ainsi, la mer noire est associée à la forme sombre dans le lit, qui est en même temps la flaque blanche des draps blancs, qui contraste avec la mer noire. Ainsi, il y a, dans ce jeu de différences, une indiscernabilité maritime qui plonge tout dans la même différence, et il ne reste que l'absence postérieure, une absence maritime, elle aussi, car ce qui reste c'est l'image de la flaque blanche. Ainsi, pour une mise en scène possible, Duras conçoitdans ses annotations la manière dont une scène possible devrait se présenter : "Le départ de la Jeune Femme ne serait pas vu. Il y aurait un noir pendant lequel elle disparaîtrait, et lorsque la lumière reviendrait il n'y aurait plus que les draps blancs au milieu de la scène et le bruit de la mer qui déferlerait par la porte noire. (DURAS, 2014 : 1272). Dans cette image, l'aspect de la dilution, qui a déjà été observée également dans *Agatha*, plonge une fois encore l'histoire dans cet oubli maritime et mémorial.

Dans *La maladie de la mort*, c'est ce qui reste qui est le plus important. Dans l'image de la flaque blanche qui marque l'absence "d'elle" comme une image maritime et par rapport à la mer noire, profonde, la flaque visible aux yeux du public est ce qui reste, c'est l'écume, la brume maritime qui, comme la maladie élimine le noyau en laissant seulement ce qui reste, et qui pour Duras n'est pas "seulement", mais le plus important, ce qui survit, la passion, "la passion suspendue".

Quand le temps est en scène, rien d'autre ne doit y être. Ici, nous rappelons les annotations de l'auteur déjà citées et importantes, dans la note sur la manière dont le texte devrait être mis en scène. Ainsi, nous lisons :"Je voudrais que les trajets de l'homme autour du corps de la Jeune Femme soient longs, qu'on perde l'homme de vue,

qu'il se perde dans le théâtre comme dans le temps pour revenir ensuite vers la lumière, vers nous." (DURAS, 2014 : 1271)

. Dans ce passage, nous voyons l'analogie se perdre dans le théâtre comme dans le temps, où cette absence "la sienne" marquerait la présence du temps en scène. Ainsi, nous lisons dans une autre partie de la note : "De grands espaces de silence devraient être observés entre les nuits payées pendant lesquels il n'arriverait rien que le passage du temps." (Ibid). Dans ces demandes de l'auteur, nous voyons le temps, comme protagoniste de la scène, envahir la scène-plateau, déterritorialiser, vider l'espace, le rendre chaotique et déterrer et amener à la surface de la scène, mouvement propre au devenir, aux histoires en devenir, en état d'enfance.

En octobre 1982, Duras a dicté à Yan Andrea, *Savannah Bay*. Comme nous l'avons déjà mentionné, la pièce a été écrite pour l'actrice Madeleine Renaud, qui semble posséder, dans une certaine mesure, une absence dans sa conception du personnage Madeleine, quiconjugue en partie ce qu'elle est, mais qui sollicite une absence fondamentale, qui adhère au jeu d'errances de la scène durassienne. Ainsi, l'actrice déclare que, pour pouvoir réaliser la scène, elle se précipite dans l'oubli. Cet abandon peut être observé dans le texte de Marguerite Duras publié dans la revue "Vogue", où nous lisons:

> Le cœur était fou. Les mains étaient glacées. Au baisser du rideau, c'est une mort qui vient saluer, dit Marcabru. Le visage était mort. Je me suis écartée d'elle. Elle était inapprochable. Il faut quelques minutes pour qu'elle revienne à la vie, pour qu'elle soit reconnaissable – même à ces propres yeux quand elle sort de scène. J'ai attendu qu'on la rhabille et que les admirateurs soient partis.
> Puis je l'ai prise contre moi et je lui ai demandé:
> - Comment fais-tu ?
> Elle a réfléchi un très court instant.
> - J'oublie tout.
> - C'est ça?
> - Oui, c'est ça. (DURAS, 2014 : 1042)

L'actrice part de l'oubli dont le texte fait partie, lui aussi, et si dans *Agatha* l'histoire est livrée au souvenir et à l'oubli à la fin du livre, dans *Savannah Bay*, l'œuvre est livrée l'oubli et au souvenir avant même de commencer dans la voix-off de Marguerite Duras:

> Tu ne sais plus qui tu es qui tu as été, tu sais que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu, tu joues. Ni quels sont tes rôles, ni quels sont tes enfants vivants ou morts. Ni quels sont les

> lieux, les scènes, les capitales, les continents ou tu as crié la passion des amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle.
> Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.
> Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.
> Savannah Bayc'est toi. (DURAS, 2014: 1176)

Dans le jeu d'errances de la scène-plateau durassienne, les personnages sont absentés de la scène. Dans la note, nous voyons le décor destiné aux actrices occuper à peine un dixième de la scène, alors que l'autre partie est destinée au décor de*Savannah Bay*, dans lequel il ne devra jamais être occupé par les actrices, comme nous pouvons lire: "Ainsi, le décor de Savannah Bayest-ilséparé de Savannah Bay, inhabitable par les femmes de Savannah Bay, laissé à lui-même." (Ibid:1218). Ici, l'absence fondamentale est installée physiquement, à l'intérieur du décor, pour être sentie et visible, soulignant ainsi encore davantage le paradoxe présence-absence.

L'absence des actrices mène à une pure présence temporelle, la présence du rien, du vide qui conduit au sentiment du temps, comme dans le passage suivant, déjà cité dans cette étude, où le temps est protagoniste de la scène dans la mesure où il permet de vider la scène au point qu'il n'y reste que lui : le temps. "(...) Des grands marécages à l'embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps). La mer. (Temps). La pierre. (Temps). Le temps." (Ibid:1232). Dans cette séquence, on peut noter une certaine hiérarchie d'absences et deux modes d'emploi du temps. Concernant la hiérarchie, nous voyons que Duras permet toujours davantage la permanence sur scène de ce qui reste, ou ce qui survit, dans ce cas, le temps lui-même, informe et errant. Quant à l'utilisation du temps, nous voyons fonctionner, entre les parenthèses le temps, comme un élément de déterritorialisation, comme la musique, par exemple, qui peu à peu va vider la scène, d'une autre manière, elleapparait en scène, non comme un moyen, mais comme une fin, protagoniste de la scène déserte, produisant le sentiment du temps, sentiment de guerre, d'attente retirée du fond de l'enfance durassienne.

L'aspect de la dilution se retrouve également dans *Savannah Bay* où "Savannah" est le nom de la baie où l'histoire se déroule et c'est aussi le nom du personnage. Dans le cas spécifique de *Savannah Bay*, Duras dilue et brûle le nom de ce lieu, dans ce cas dans la mer et dans le feu, dans le fragment ci-après :

> JEUNE FEMME. À l'enfant qui est né on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?
> MADELEINE. Elle s'est nommée elle-même plus tard
> JEUNE FEMME. – C'est ça. Elle s'est donné le nom de Savannah.

JEUNE FEMME. *(temps)* – Celui du feu.
MADELEINE. – Celui de la mer. (DURAS, 2014 :1237)

Ainsi,*Savannah* est détruite dans la dilution maritime ou se consume dans le feu. Savannah n'est pas un personnage, c'est une tendresse qui se propagera et ne se fera sentir que dans la mesure où elle se détruit. Pour être sentie, la passion de Savannah doit être détruite, rien ne pourra subsister sans destruction. La propagation postérieure dénote un sentiment d'ubiquité, de *partout*, dans lequel ce mot assume un rôle important dans les trois œuvres du cycle choisies.

Dans*La maladie de la mort*, le sentiment d'ubiquité apparait au début de la narration, où nous lisons : "Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même (…). (DURAS, 2014:1255, souligné par nous). L'ubiquité, dans ce cas, va depuis l'espace public: un hôtel, une rue, un bar, et atteint l'espace intime, "dans vous-même", mais est aussi un "agencement collectif" et se mélange à ces lieux impersonnels. Le partout se rapporte dans *La maladie de la mort* à "l'acte privé", ou à la donation d'un acte privé, que nous observons dans le commentaire de Duras sur le film *L'Homme atlantique.* Ainsi, il n'y a pas de différence ou de discernabilité dans une présence totale, qui est en même temps toute la différence, vu qu'elle est toujours en marge, à la frontière, au bord de son corps, comme les yeux impénétrables, et sa présence, à la fin, reste toujours comme une surface, comme une frontière ou une ligne, l'écume blanche, présence nocturne (absence) que Duras a su faire rimer avec les tableaux Noires dans*L'homme atlantique*, dont elle ne parvient pas à voir la beauté.

L'omniprésence dans *Agatha* vient d'une force de déterritorialisation et de devenir provenant, d'après Duras, du thème de l'inceste lui-même. Irreprésentable, l'inceste est vu par l'auteur comme une force invisible, omniprésente, comme nous pouvons l'observer dans le passage suivant :

> Il semblerait que le sentiment ne soit pas représentable, ni dans son apparence, ni dans sa conséquence du désir. L'inceste de même mais au plus haut degré est ce qui ne peut pas être représenté ni dans son apparence ni dans sa conséquence du désir, ni dans son principe, ni dans son savoir, ni dans sa connaissance. L'inceste est invisible. Il est d'ordre organique, universel. Hors de la folie, il repose au fonds de temps. Il semble être partout, dans l'instance la plus plaisible de l'enfance, dans la plus foudroyante des Dieux. Mais il ne pas nulle part véritablement exprimé, il est toujours enferment sans issue, bonheur sans mesure, inaccompli, ineffable, indéfini, indéfiniment à venir. (DURAS, 2014: 1152, souligné par nous)

Dans la phrase : "(...) Il semble être partout, dans l'instance la plus paisible de l'enfance, dans la plus foudroyante des Dieux."(Ibid,souligné par nous) Duras plonge l'inceste dans l'instance plus pacifique de l'enfance pour, en même temps, dans l'extase des dieux, quelque chose comme "déferlement", terme récurrent dans *L'homme atlantique*, dans "déferlement des vagues" dans la brisure des vagues, l'inceste soit retirédu fond et amené à la surface et réalise lui-même ce mouvement qui, en même temps qu'il détruit, contamine ses alentours avec ce *partout*, ce sentiment d'enfance en état d'enfance qui est l'inceste, comme un tourbillon qui place tous les éléments de la narration en devenir.

Dans *Savannah Bay,* la voixoff de Marguerite Duras à la fin résume l'histoire. À ce moment, que nous montrerons dans le fragment quisera cité, l'omniprésence et l'ubiquité de l'histoire peuvent être observées. La forte présence de l'enfance, l'arrivée à la maturité dans le second amour, peuvent être notées dans ce passage où nous soulignerons l'indiscernabilité présente sur la scène comme plan d'écriture et d'immanencedurassiennes:

> VOIX OFF DE MARGUERITE DURAS :
> La salle est pleine. On s'empêche de mourir par politesse.
> La salle attend. On lui doit le spectacle. La salle est noire.
> On lui raconte qui est mort.
> Qui est resté en vie.
> Qui criait.
> On lui dit comme la mer était bleue.
> Quelle chaleur c'était.
> Comme la pierre est blanche.
> Comme la douleur est longue.
> Comme elle change
> Comme elle devient.
> Le second voyage
> L'autre rive.
> Le deuxième amour.
> C'est la fin d'un jour, juste avant la nuit,
> Quand la lumière s'allonge, illuminant, avant de s'atteindre.
> C'est le crépuscule,
> On ne distingue plus l'étendue de la mer,
> L'étendue de la mer se confond avec l'étendue rouge du ciel.
> C'est Savannah Bay.
> C'est la terre lointaine.
> C'est la scène.
> Le continent.
> C'est immensité. C'est le sable
> C'est l'histoire.
> C'est partout, partout.
> C'est Savannah Bay.
> FIN
> Musique Quintette de Schubert. (DURAS, 2014: 1247, souligné par nous)

Ainsi, Duras raconte que le théâtre est plein, plein, que le publicattend, que la salle attend. L'histoire quis'obstrue, qui s'"ensable" c'est celle qui vient de la terre distante et touche au continent –scène durassienne. D'un bord à l'autre ("l'autre rive"), du pacifique à l'atlantique, du premier amour au dernier, Paul et Yan àl'indiscernabilité entrele ciel et la mer. L'image de l'enfance. L'image crépusculaire où la mer et le ciel se confondent, l'image de l'indiscernabilité que nous observons dans un fragment de*L'Amant de la Chine du nord*. L'immensité quis'ensable dans la salle-continent théâtrale où l'histoire envahit et contamine.L'omniprésence de l'histoire est l'omniprésence de l'enfance, qui place tout en état d'enfance, enétat de suspension, d'attente et de guerre, dans le plan d'immanence de la scène durassienne.

1.5 "L'endroit de la passion " : Marguerite Duras entre le *Nouveau Roman*et le*Nouveau Théâtre*.

Ce topique sera consacré à l'étude des relations entre l'œuvre de Marguerite Duras et le*Nouveau Roman*. Afin de ne pas tomber dans l'erreur de soumettre l'œuvre de Duras à un type quelconque de généralisation, nous établirons quelques critères d'analyse:En premier lieu, il convient d'avoir à l' esprit la fourchette temporelle de l'œuvre de Duras utilisée pour la présente étude de thèse : 1980 à 1983. Dans ce sens, l'étude va explorer, à partir de l'intérieur des œuvres choisies, les éléments et les relations qui puissent, d'une certaine façon, intéresser au débat qui est proposé, à savoir : l'analyse de la temporalité et de la subjectivité dans les œuvres choisies qui puissent, dans une certaine mesure, dialoguer avec les caractéristiques associées au*Nouveau Roman*.

Parallèlement à ces analyses, des études sur le *Nouveau Roman*seront mentionnées. Deux textes seront fondamentaux :*L'ère de Soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute(1900-1999) et *Pour un Nouveau Roman*(1963) d'Alain Robbe-Grillet(1957-2008). En plus de ces deux œuvres de base, nous utiliseronségalement à ce moment le texte*Théâtres Du Nouveau Roman Sarraute ~ Pinget ~ Duras* (1988), d'Arnaud Rykner. Le choix de Rykner pour participer à ce moment de l'analyse se doit au fait que l'objet de son œuvre est, en partie, l'intersection entre le*Nouveau Roman* et certaines œuvres de Marguerite Duras qui seront traitées dans notreétude.

Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute sont des artistes et des auteurs contemporains et participent à ce qui est connu sous le nom de*Nouveau Roman*, dans le cas d'Arnaud Rykner, il s'agit d'un metteur en scène et commentateur qui a travaillé postérieurement l'œuvre d'auteurs qui ont écrit pour le théâtre ou dont une partie des œuvres ont été mises en scène et associées au *Nouveau Roman*. Dans l'étude qui sera abordée, Rykner s'appRoches de Duras et analyse sous la lentille du *Nouveau Roman*, des œuvres telles que *Savannah Bay, Agatha, La Musica Deuxième*.

Ryknerexpose non seulement les relations entre le *Nouveau Roman* et l'œuvre durassienne, mais aussi avec le *Nouveau Théâtre*. Ce dernier a surgi dans la mesure où les auteurs qui ont pris part à l'"école de minuit" bien connue, tels que Robbe-Grillet, Buttor, Beckett, Duras, entre autres, se précipitent sur la scène du théâtre.

> La coïncidence des deux "mouvements", Nouveau Roman et Nouveau Théâtre, n'est d'ailleurs pas seulement historiques. A l'intersection des ces courants modernistes, on retrouve presque toujours lesmêmes noms. Notamment un éditeur (les Éditions de Minuit qui publient Beckett, Pinget, Robbe-Grillet, Buttor, Simon, Duras); et lorsque des Nouveaux Romanciers se lanceront à la scène, de mêmes acteurs et metteurs en scène (Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, R.J Chauffard, Étienne Bierry, Catherine Sellers, David Warrilaow, Michaël Lonsdale …) voire une même revue (les cahiers Renaud- Barrault).(RYKNER, 1988: 15)

Ces passages mentionnent les noms de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault. Selon ce qui a déjà été observé antérieurement, Duras a vu Barrault à ses débuts au théâtre. Madeleine jouera dans les pièces de Duras jusqu'à sa mort, et, comme nous l'avons déjà fait remarquer, c'est pour elle qu'a été écrit *Savannah Bay*. Le*Théâtre Rond Point*dirigé par la compagnie *Renaud-Barrault* serale lieu de diverses mises en scène de l'œuvre durassienne, entre autres*Savannah Bay* en 1983, et*La Musica Deuxième* en 1985.

Bien que toutes ses œuvres n'aient pas été classées comme drames, une caractéristique commune à toutes celles qui ont été choisies pour cette étude, à savoir: *Agatha*, *La maladie de la mort*, *Savannah Bay,* estle fait qu'elles aient été mises en scène à différentes périodes[650].De la sorte, ce qui nous intéresse à ce moment, c'est

[650] *Agatha* a été conçue par Duras pour le cinéma avec le film *de 1981 Agatha et les lectures illimitées*, *Savannah Bay* a été mise en scène par Duras en 1983, qui a préparé une version exclusive pour cette mise en scène.*La maladie de la mort* n'a pas été mise en scène du vivant de Marguerite Duras, mais unfilm de Peter Handke a été réalisé en 1985 et présenté à Cannes. D'après Adler (1998:528), Handke a demandé à Duras une version théâtrale et l'auteur, après avoir écrit trois versions qu'elle a considérées mauvaises, a

observer la manière dont les éléments qui se sont distingués comme points de rupture entre la perspective du roman traditionnel et le *Nouveau Roman*, comme par exemple, le traitement réservé à la question du temps et du personnage, apparaîtront en scène ou pourront être vus de façon encore plus radicale sur la scène théâtrale durassienne, comme l'affirmeRykner:"Le passage d'une écriture aussi particulière (...) à l'écriture dramatique, ne peut s'opérer sans induire une transformation des formes traditionnelles du théâtre."(RYKNER,1988:10).

Ainsi, les aspects de l'œuvre théâtrale de Marguerite Duras, tels que la temporalité, la dilution du personnage et le caractère récitatif, naissent de la consonance entre la littérature et la scène, et c'est dans ce sens que la présente analyse sur le *Nouveau Roman* et ses relations avec l'œuvre durassienne vont se développer.

Dans une entrevue donnée à Michele Porte, la singularité du style de Duras est suggérée par l'auteur comme un lieu de passion. C'est dans ce même lieu que Duras situe ses films et son écriture dans un espace silencieux et vague:

> Dans mon cinéma, bien sûr, je ne fais aucun mouvement. Dans mes livres non plus, il y a de moins en moins de mouvements de style, je reste au même endroit. J'écris et je filme au même endroit. (...) C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle. (DURAS, 2014 :238)

L'immobilité presque totale, le silence, levague sont suggérés comme un style propre. Dans ce lieu de passion, les aspects tels que la temporalité, le personnage, ne seront pas régis par un ensemble de règles de style d'une quelconque nature extérieure. Les rappRochesments avec le *Nouveau Roman* en ce qui concerne les aspects littéraires oscillent et doivent être considérés à partir de la singularité de l'écrit durassien.

Avant la constitution d'un ensemble de règles, le *Nouveau Roman* se dispersera en voix dissonantes. Dans la collection d'articles publiée sous le titre*Pour un Nouveau Roman* de 1963, Alain Robbe-Grillet ne voulait pas parler du*Nouveau Roman* en tant qu'école, mais en tant que recherche. Cette idée est soulignée également par Nathalie Sarraute dans sa collection d'articles publiée sept ans plus tôt, en 1956, sous le titre *L'ère de*

---

abandonné le projet. En janvier 1984 *La maladie de la mort* a été lue au*Théâtre Rond Point*.En 1986 Duras écrit*"La pute de la côte Normande"* texte qui décrit de quelle manière se serait déroulé le processus de l'écrit d'un autre texte "Les yeux bleus cheveux noirs",une version de *La maladie de la mort*publiée en 1986.

soupçon. Ainsi, la singularité de l'écrit de chacun de ces auteurs réunis, mais non pas unifiés sera un des premiers aspects travaillés dans le premier texte d'Alain Robbe-Grillet : *Á quoi servent les théories* (1963).

Parmi les voix dissonantes du *Nouveau Roman,* l'œuvre de Marguerite Duras a trouvé un écho dans plusieurs directions, plusieurs genres, parfois réunis dans une même œuvre. Dans *India Song*, par exemple, nous retrouvons sous le même titre les légendes ci-après: "texte, théâtre, film". Dans la même œuvre, Duras explique la délocalisation des personnages extraits de l'œuvre*Le Vice Consul*,en affirmant qu'elle les plaçait dans de "nouvelles régions narratives". Il faut répéter: "Nouvelles régions narratives", pour les mêmes corps qui se disperseront dans plusieurs voix.

1.5.1 La question des personnages dans le *Nouveau Roman*: En scène : la présence de l'absence.

Le *Nouveau Roman*offre des défis liés aux notions considérées obsolètes, comme on peut l'observer dans l'article de Robbe-Grillet de 1957 au sujet du personnage: "Le Roman de personnages appartient bel et bien au passé, Il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu."(ROBBE-GRILLET, 1963:33). Dans *L'ère de soupçon,* Sarraute, lui aussi, dans l'essai intitulé *De Dostoïevski à Kafka*(1956) présente la critique du caractère psychologique. Dans le texte, Sarraute définit comme psychologique la crise de l'homme moderne, fruit de la civilisation moderne et mécanisée. Selon l'auteur "(...) C'est à l'homo absurdes, habitant sans vie d'un siècle dont le prophète est Kafka qu'on a, dit-il, aujourd'hui affaire."(SARRAUTE, 1974 :16). Pour Sarraute, il n'y a rien au-delà de la surface : " L'homme moderne, corps sans âme ballotté par des forces hostiles, n'était rien d'autre en définitive que ce qu'il apparaissait au-dehors. "(Ibid : 18).

Dans l'œuvre *L'homme sans qualités* (1930, 1933,1943), Robert Musil (1880 – 1942) expose de façon lapidaire les aspects de la problématique soulevée par Sarraute en présentant l'Homme moderne dans le contexte d'une société décadente, à savoir la déroute de l'Empire austro-hongrois à la fin de la Première Guerre Mondiale (1914-1918), quand il affirme : "(...) il est toujours faux d'expliquer les phénomènes d'un pays

par le caractère de ses habitants. Car un habitant a au moins neuf caractères, le professionnel, le national, celui de l'État, celui de classe, le géographique, le sexuel, le conscient et l'inconscient (...)" (MUSIL, 1991:27, traduit par nous).

L'œuvre de Musil ne sera pas l'objet d'analyse, mais son importance se montre d'une manière collatérale, car en 1980, un an avant la publication de *Agatha,* Marguerite Duras a entrepris la lecture de*L'homme sans qualités* : " Fin octobre 1980, Marguerite avait entrepris la lecture de *L'homme sans qualités* de Robert Musil dont elle sortit bouleversée. Comme pour prolonger ce livre inachevé, elle a écrit *Agatha*. "(ADLER, 1998 :493).

Agatha est le nom de la Villa où l'histoire se passe et c'est aussi le nom du personnage qui vit l'histoire dans*Agatha*. Les relations entre personnage et paysage décaractérisent la notion traditionnelle de personnage. Le nom, la profession, le nom de famille, les conflits internes ne trouvent pas d'espace dans un personnage caractérisé comme une Villa qui possède la texture de l'eau.

De manière un peu plus extensive, les personnages, surtout dans les deux œuvres appartenant au cadre du présent travail, insérées dans les années 80, ne tombent pas dans la verticalité ou dans l'intériorité ou la complexité psychologique, mais ils sont simplifiés et souvent réduits à un pronom *lui* ou *elle,* comme dans *La maladie de la mort*. Dans *Agatha* et dans *Savannah Bay,* les personnages sont horizontalisés et amenés à la surface du paysage et dissous dans lesmatériaux que compose cette surface, par exemple la mer, le feu, et disposés en termes géographiques[651]. Dans ce sens, on peut penser, tout comme Rykner, que chez Duras "(...) la perte du personnage passe par la prolifération des personnages (...)"(RYKNER, 1988: 25). Un exemple de cette prolifération peut être vu dans *Savannah Bay* dans un passage déjà cité dans la présente étude, et où Duras plonge et brûle le nom du personnage :

> *Silence. Ton diffèrent, comme d'un autre jour.*
> JEUNE FEMME. – À l'enfant qui est né on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?
> MADELEINE. – Elle s'est nommée elle-même plus tard.
> JEUNE FEMME. – C'est ça . Elle s'est donné le nom de Savannah.
> JEUNE FEMME. – Celui du feu.
> MADELEINE. – Celui de la mer.(DURAS, 2014:1237)

[651]Ainsi, dans *Agatha* la distance entre les corps est traitée comme frontière.

La rupture avec l'utilisation du personnage traditionnel dans le *Nouveau Roman* peut être observée dans la singularité de l'écriture durassienne. Il est certain que l'absence du personnage se fera encore plus présente en scène. Comme l'affirme Rykner:

> La mort du personnage traditionnel n'est pourtant qu'un moment d'une entreprise plus générale. Celle-ci vise à faire vivre l'œuvre théâtrale à partir d'un manqué fundamental, semblable à celui qui prend forme dans Le Nouveau Roman. Mais Le théâtre a un gros avantage sur le roman. Car sur une scène le manque prend toute sa valeur: il n'est plus seulement une absence. Il est un trou dans l'espace et la parole, un trou presque visible, parce que matérialisé par le vide. Quand un personnage se tait sur une scène, cela s'entend; dans un roman, il n'en est rien. (RYKNER, 1988: 27)

Dans des textes théâtraux tels que, *Savannah Bay* et "La musica deuxième" il est possible d'observer les descriptions des personnages, cependant il n'y a aucun détail sur la psychologie du personnage, les descriptions sont sèches et concernent les aspects plus fondamentaux du texte durassien, comme la mémoire ou le silence.

Ainsi, dans *Savannah Bay*, Duras indique pour "Madeleine", le seul personnage qui possède un nom dans l'histoire (qui, comme nous l'avons vu,est aussi le nom de l'actrice pour laquelle Duras a écrit le rôle -Madeleine Renaud), les observations relatives au costume quidénotent une certaine sobriété : que le personnage ne peut être interprété par une jeune actrice, que l'actrice doit être dans la "splendeur de l'âge"(DURAS, 2014:1178) et que " la pièce Savannah Bay a été conçue et écrite en raison de cette splendeur"(Ibid).

Dans "La musica deuxième" l'aspect qui attire l'attention dans la description d'Anne-Marie Roches est la demande d'une "zone de silence" autour du personnage: "D'un jésuitisme en quelque sorte, à la fois innocent et dangereux, qui entoure ces femmes comme le ferait une zone de silence." (DURAS, 2014:147). Dans ce cas, le personnage a admis en lui-même une absence fondamentale qui le constitue.

1.5.2 Une mer de temps :Ils sont encore là...

En ce qui concerne l'aspect de la temporalité, nous voyons des perspectives différentes entre la conception de Duras et le manifeste sur le*Nouveau Roman* de Alain

Robbe-Grillet. Dans l'article: *Temps et description dans le roman actuel* (1963) inséré également dans la collection d'articles intitulée:*Pour un nouveau roman*(1963) on peut observer le traitement réservé à l'usage de la temporalité dans le scénario de Robbe-Grillet du film dirigé par Alain Resnais de 1961 *L'Année dernière à Marienbad*.

À ce moment, il faut expliquer que les exemples sur l'usage de la temporalité, aussi bien chez Robbe-Grillet que chez Duras, auront un rapport avec les films. L'objectif ici, cependant, n'est pas de faire une analyse de la filmographie de ces auteurs, mais d'éclairer le mode singulier de l'écriture durassienne dans ce qui touche à l'aspect mentionné de la temporalité et de le placer dans une perspective enrapport avec le*Nouveau Roman*. Dans l'article de Robbe-Grillet, l'auteur utilise l'exemple de son film pour se référer à l'usage de la temporalité dans le*Nouveau Roman*. Dans le cas spécifique de Marguerite Duras pour cette comparaison, le texte utilisé sera*Les lieux de Marguerite Duras* de Michele Porte (1977) quitraite des films de l'auteur. Dans cet ensemble d'entrevues accordées par l'auteur à Michele Porte, Duras place ses livres et ses films dans un même : "endroit de la passion". C'est à partir de cette prémisse qu'à ce moment, "pari passu" les analyses qui seront présentées feront cheminer parallèlement aux conceptions sur la temporalité de Robbe-Grillet et Marguerite Duras.

Dans l'article de Robbe-Grillet, nous voyons le temps dans *L'année dernière àMarienbad*comme "(...)celui d'un présent perpétuel qui rend impossible tout recours à la mémoire (...)"(ROBBE-GRILLET, 1963:165). Toujours selon l'auteur, "(...)Toute l'histoire de *Marienbad* ne se passe ni en deux ans, ni en trois jours, mais exactement en une heure et demie (...)"(Ibid).L'absence de recours à la mémoire ne peut être observée dans l'œuvre de Duras, qui est marquée par le recours obsédant à la mémoire. Dans ce sens, citons les fragments ci-après de l'entrevue de Duras à Michele Porte:

> M.P.: C'est un peu comme la mer, c'est un mouvement incessant? Quand le film s'arrête, le film pourrait continuer – enfin, le film continue ?
> M.D. : Oui ... Mais il y a commencé aussi avant le film. Ils sont là depuis très longtemps lorsque le film arrive, et ils sont là encore ... enfin, ils sont encore là pour moi alors que le film est fini. (PORTE; DURAS, 1977 :87)

Dans ce fragment, l'analogie au mouvement incessant de la mer, invoqué par Porte sert à montrer combien il est possible de penser l'œuvre durassienne plongée dans la mémoire, ou la sortie du temps, vers laquelle elle retourne comme à une source.

L'œuvre continue, elle ne termine pas, ou elle a commencé avant de commencer. Ainsi, le présent ne se configure pas comme un éternel présent incommunicable, mais il traverse les océans de temps et porte en lui la mémoire. Cette perspective du présent peut être observée dans l'introduction de "Été de 80":

> Donc, voici, j'écris pour *libération*. Je suis sans sujet d'article. Mais peut – être n'est – ce pas nécessaire. Je croix que je vais écrire à propos de la pluie. Il pleut. Depuis le 15 juin il pleut. Il faudrait écrire pour un journal comme on marche dans la roue. On marche, on écrit, on traverse la ville, elle est traversée, elle cesse, la marche continue, de même on traverse le temps, une date, une journée et puis elle est traversée cesse. Il pleut sur la mer. Sur les forêts, la plage vide. (DURAS, 2014: 809)

Une perspective similaire du temps peut être vue dans *Agatha*,lorsqu'à la première page, Duras affirme : "On peut supposer qu'ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyions." (DURAS, 2014:1117). On peut lire dans un autre passage de la même œuvre : "(...) Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons ... que vous, que vous et moi ensemble devant lui (...)"(Ibid : 1147). Ici, la mémoire peut être vue comme une mer d'où sortent les personnages et vers laquelle ils retournent et se diluent et sortent à nouveau pour rappeler les histoires oubliées ou vouées à l'oubli.

D'autre part, la durée n'est jamais dépassée au théâtre. Dans *Savannah Bay,* le temps sollicité dans presque toutes les paroles est un temps épais, dense, lourd comme l'eau ou dur comme la pierre. Dans cette œuvre théâtrale, un instant de théâtre est vu dans une des phrases de Madeleine comme un instant d'infinie douleur.

> JEUNE FEMME. – Seulement la mer autour de la Pierre. (Temps). Les cris. (silence). C'est un instant de théâtre.
> MADELEINE. – C'est un instant d'infinie douleur. (DURAS, 2014: 1234)

Dans le texte intitulé*Consommer L'attente* (1988)Rykner montre la manière dont Duras n'utilise pas la péripétie ni aucune autre ressource du théâtre traditionnel qui puisse interférer dans la "durée". Dans le texte, l'auteur donne au théâtre durassien le nom 'théâtre de l'anticrise'. Rykner, dans ce sens, il compare Duras à Tchecov (1860-1904) en montrant comment l'auteur plonge ses personnages dans une durée presque insupportable, qui ne coïncide pas avec le désir des personnages, qui est justement celui de sortir de cette durée. Ainsi, il n'ya pas un "éternel présent" conçu en-dehors du temps

ou comme atemporalité qui rend impossible le recours à la mémoire, mais un "présent infini" qui se traîne lentement dans un mouvement lourd, maritime, qui parfois se cristallise, comme la pierre blanche de *Savannah Bay*. Ainsi, le théâtre est conçu comme un "moment de douleur infinie", suivant les sollicitations de temps et de lenteur dans les parenthèses durassiennes.

Suivant la prémisse selon laquelle le *Nouveau Roman* se propose de questionner la structure du roman traditionnel,il est indéniable que l'œuvre de Marguerite Duras se place dans cette position. Il y a, dans la façon singulière dont Duras conçoit le roman un aspect intéressant pour la présente étude : le théâtre qui fait irruption du roman durassien. Trois aspects sont suggérés dans cette direction dans les œuvres choisies, à savoir: le caractère récitatif dans *Agatha* et *Savannah Bay*;l'importance de la lecture dans*La maladie de la mort*; et un théâtre qui va se constituer à partir du manque ou d'une chose que Rykner a surnommée "l'inverse du théâtre".

1.5.3 "L'école du regard" et la danse du regard: le caractère récitatif du théâtre durassien.

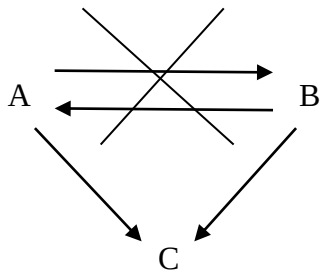
Le nom donné au *Nouveau Roman* en tant que" école du regard" montre bien l'importancede la question du "regard" pour le mouvement. Alain Robbe-Grillet, dans son texte *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui* (1963) parle un peu dela manière dont la description se déroule dans la nouvelle perspective du roman, en faisant un contrepoint avecl'œuvre de Balzac. Robbe-Grillet distingue le type de description réalisée dans le *Nouveau Roman* et souligne "(...) Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages – n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de description." (ROBBE-GRILLET, 1964:161). Ainsi, l'auteur différencie le type de description réalisée dans le roman traditionnel, en donnant comme exemple l'œuvre de Balzac, de la description réalisée dans le *Nouveau Roman* avec l'accent le fait que dans le cas de ce dernier, il n'y a pas de construction d'un objet à regarder, mais une déconstruction, où le plus important est le "regard": "(...) C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et

rêvée, étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme." (Ibid).

Duras transpose cette caractéristique du *Nouveau Roman* au théâtre. "(...) Duras a permis une exploitation scénique de ce problème romanesque, au travers du récitatif; et celui-ci devient assez vite, et tout particulièrement depuis Agatha, l'une des dimensions essentielles de son théâtre."(RYKNER,1988:153).

Dans A*gatha* et dans *Savannah Bay,* on peut affirmerque le récitatif débute dans le fait que les regards des personnages ne se croisent pas, même par rapport au public, dans Savannah Bay,il est indiqué que Madeleine doit être placée obliquement par rapport au public. Les regards se tournent vers le vide comme un "enchantement du regard". C'est dans ce lieu d'enchantement que l'histoire est contée, ou inventée, ce lieu désert représenté dans *Savannah Bay* par unmiroir frappé d'une lumière intense est le lieu où le théâtre commence.

Rykner traite la dimension récitatif du théâtre durassien comme une procédure antidramatique où la forme traditionnelle de dialogue entre deux personnages A et B ne se réalise pas directement, mais indirectement dans laquelle A et B dialoguent à l'aide du regard tourné vers un troisième élément, qui pourrait être la mémoire qui se fait présente dans C. Comme dans le schéma suivant :



Dans le schéma présenté, [652] le dialogue indirect entre *A* et *B* se trouve dans l'objet *C*. Tout ce qui diverge, dialogues indirects, le temps (la lutte entre la volonté que le

[652] (RYKNER, 1988:154)

temps et la durée infinie), se rencontrent en*C*, mais non pas pour être une mémoire construite, mais au contraire, pours'évanouir.

Ainsi, dans *Savannah BayC*, où la mémoire contée ne coïncide pas avec la véracité des faits, mais peut être un film, un livre, ou une pièce de théâtre jamais écrite, et tous ces objets tendent à disparaître, comme il est possible d'observer dans la seconde version de *Savannah Bay*, quand Duras suggère que l'histoire aurait été une pièce jamais écrite : "MADELEINE – La pièce ne sera jamais écrite."(DURAS, 2014:1235).

SelonRykner, dans le récitatif, " (...) (la description module le simultané dans le progressif, le théâtre donne tout et tout de suite)" (RYKNER,1988:153). Dans ce sens, il est intéressant d'analyser le récitatif comme une façon de mettre la mémoire en scène à l'état pur. L'"état récitatif" rend présente la mémoire à l'état pur, à l'état présent comme si tout était apporté en même temps. Ainsi, les passages récités commencent toujours par l'usage de temps verbal au présent ou à l'indicatif présent : "LUI: C'est un été admirable. (Temps.) C'est un jour d'été à Agatha." (DURAS,2014:1136).

La mémoire se perd du personnage quand les regards se tournent vers la mémoire à l'état récitatif, celle-ci se détache du personnage, elle se divise dans le regard, elle appartient au regard. De la même manière, la parole elle-même se divise dans les voix des personnages qui se fondent dans l'histoire qui devient, à ce moment du récitatif, un monologue de plusieurs voix, comme on peut l'observer dans le passage ci-après de*Agatha*: "La voix de la femme se pose ici comme jumelle de celle de l'homme, fondue à lui". (DURAS, 2014:1122). Dans les mots de Rykner: "(...)cette parole n'est pas le fruit d'échanges banals entre différents protagonistes. Elle n'est pas la parole d'êtres qui la posséderaient pour la proférer. Elle est la parole de tous et de personne, une parole désincarnée qui ne naît d'un corps que pour lui échapper.(RYKNER, 1988: 21).

Agatha est presque comme une danse ou une chorégraphie du regard. Ainsi, à la première page, Duras indique que "(...) Ils ne se regardent pas."(DURAS,2014:1118). Plus loin, l'auteur lui demande de fermer les yeux, et alors elle le regarde: "(...)Silence. Il ferme les yeux. Elle le regarde"(Ibid:1119). À la page suivante, Duras leur demande de se regarder: "(...) Silence. Ils se regardent." (Ibid:1120) pour interrompre le regard ensuite après deux phrases: "Silence. Ils ne se regardent plus"(Ibid). On note que le

regard, dans ces sollicitations, est toujours précédé de “silence” ce qui accentue etmontre davantage encore son importance.

Duras met l’accent non seulement sur le geste de regarder, mais sur les yeux. Ainsi, dans *Agatha,* quand le personnage “Elle” affirme qu’elle doit partir, elle dit qu’elle doit faire cela non seulement face à face, mais face à “ses yeux”: “(...) Je tenais à vous annoncer ce départ comme je le fais en ce moment, face à vous, à vous yeux.”(Ibid:1122). Toujours dans ce sens, les yeux sont tout ce qui subsiste d’une possible noyade quand “Elle” parle de la peur de le perdre dans la mer: “Je chasse l’image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer. Je ne vois plus que vos yeux.” (Ibid:1123).

Malgré l’emphase mise sur le regard, il y a dans l’“état récitatif” ou quand les personnages commencent à réciter, une espèce de cécité ou un enchantement du regard qui reste fixe et en même temps vague et perdu dans l’absence d’un objet réel. Dans*Agatha,* Duras demande que le récitatif se fasse avec les yeux fermés : “Raides, ils sont raides, les yeux fermés, récitants imbéciles de leur passion.” (Ibid:1123). Dans *Savannah Bay* “Madeleine” et la “Jeune Femme” se tiennent devant un miroir représenté par une lumière très forte, dans la première version écrite par Duras pour le théâtre :

> (...) Madeleine, une fois la robe fleurie passé, se tourne vers un miroir imaginaire et se regarde. Elle entre ainsi brusquement dans une zone de lumière violente reflétée dirait-on par un miroir. On ne voit pas ce miroir. (…) La Jeune Femme arrive, entre dans le reflet et regarde aussi dans la direction du miroir. Regards dans la même direction (…) (DURAS, 2014:1231)

Prima facie, l’aspect récitatif ne pourrait être observé dans *La maladie de la mort*. Bien qu’elle n’ait pas été écrite pour le théâtre, Duras écrit à la fin une longue annotation expliquant comment elle aimerait que l’œuvre soit mise en scène. Dans ce texte, on note le caractère récitatif pour la mise en scène quand l’auteur demande de remplacer la représentation par la lecture : “Ici, la représentation serait substituée par la lecture. Je pense toujours que rien ne substitue la lecture d’un texte, que rien ne substituel’absence de mémoire d’un texte, rien, aucune représentation” (DURAS, 1983:60).

La citation ci-dessus ne montre pas à elle seule le caractère récitatif dans *La maladie de la mort*. Au long de la suggestion durassienne d'une mise en scène possible, l'on perçoit que la lecture est réalisée par un homme qui, selon Duras, ne connaîtrait jamais son texte demémoire, au contraire de la femme, qui pourrait réciter ses paroles par cœur. Dans ce sens, Duras brise la possibilité d'un dialogue direct, principalement en ayant à l'esprit la position des deux; elle, couchée au milieu de la scène alors qu'il chemine autour d'elle.

Cependant, l'aspect qui rend le mieux le caractère récitatif du texte pour une mise en scène possible, c'est quand l'auteur rend le personnage principal absent de ce qui est dit.

Ainsi, Duras suggère, "Ce dont on parle dans l'histoire ne serait jamais représenté. Même quand il s'adresserait à la Jeune Femme, ce serait par l'intermédiaire de l'homme qui lit son histoire." (Ibid). D'une part, il est possible de voir la parole désincarnée, sans personnage, et d'autre part, il y a quelque chose dont on parle, quelque chose en commun pour tous deux "ELLE" et "LUI" rendant absent et présent en même temps grâce au récitatif, comme la mémoire de *Savannah Bay* ou d'*Agatha*.

À partir de Rykner, nous sommes d'accord sur le fait que Duras propose un théâtre qui est l'inverse du théâtre[653]: "(...) avec Agatha, avec Savannah Bay, nous ne sommes plus en représentation. Rien n'est montré, rien n'est "joué". Tout est à construire dans l'ambiguïté du dire et la clarté du récitatif. (...)" (RYKNER,1988:201). C'est dans ce sens que le théâtre durassien peut être vu dans la foulée du *Nouveau Roman* comme un *Nouveau Théâtre*, un théâtre qui résiste aux structures traditionnelles de la représentation théâtrale, rompt avec les "présences" comme celle du personnage, del'intrigue et même celle du décor, et à partir de l'acceptation d'un manque ou d'une absence fondamentale, se montre dans le silence ou dans le manque, comme l'affirme Duras: "(...) C'est au théâtre que, à partir du manque, on donne tout à voir. (...)"[654].

Du rappRochesment avec le *Nouveau Roman*, on peut observer l'importance de la parole comme un acte fondateur dans cette absence fondamentale : "(...) Ça va plus vite qu'un cheval, la parole, qu'un avion. Et ça reste vrai comme au premier jour des temps." Dans le *Nouveau Théâtre* de Duras, ce sera à partir "du manque" que le

[653]"(...) C'est dans l'envers du théâtre que prend place le théâtre de Marguerite Duras." (RYKNER,1988:201).

[654]. *Savannah Bay c'est toi* (1984).

spectateur sera invité à participer non seulement comme un observateur passif, mais imaginatif, où la représentation cède la place à l'imagination.

CHAPITRE 3

LE DEVENIR DANS L'ÉCRITURE DURASSIENNE DES OEUVRES DU CYCLE DE L'ATLANTIQUE: UNE LECTURE SUR LES MÉMOIRES INSISTANTES

Le présent chapitre propose une étude sur le "devenir" dans les œuvres du "cycle de l'atlantique". Délocalisé et en même temps passible d'être inscrit dans plusieurs genres, l'écrit de Duras peut être lu comme un lieu de traversées. Comme l'affirme Rykner: "(...) elle a fait tomber les barrières entre tous les genres. Romancière, elle était déjà l'écrivain de théâtre, faisant du théâtre elle était déjà cinéaste, faisant du cinéma elle faisait encore des romans. Donc, elle est vraiment décloisonnée." (RYKNER, 2009:1). En parlant du caractère hybride de l'écrit durassien, Rykner souligne la manière dont l'auteur peut révolutionner chacun de ces genres:

> C'est pour ça qu'on ne peut pas la situer dans un genre ou dans un autre, mais c'est pour cela qu'on peut encore pratiquer les trois types d'écriture qu'elle a renouvelés et où elle fait la révolution: à la fois dans le roman, dans le théâtre et dans le cinéma.(RYKNER, 2009:2).

L'œuvre ne s'inscrirait pas dans un genre unique, mais elle les porterait en soi en tant que puissance, en tant que devenir. Dans ce sens, il convient de rappeler, lorsque Deleuze présente dans son étude la "*Logique du sens*" (1969) l'exposition d'une série de paradoxes [655]. Comme "l'affirmation de deux sens en une seule fois" [656], de la sorte, cette forme de paradoxe constitue pour Deleuze le caractère le plus propre au devenir". Dans la première série de paradoxes sur le "pur devenir" Deleuze part de l'analyse de l'œuvre "Alice au pays des merveilles" (1865) de Lewis Carrol (1832-1898) et renvoie au devenir au moment où Alice grandit et diminue. Dans l'explication deleuzienne, ce n'est pas en même temps qu'Alice grandit ou diminue, mais: "c'est en même temps qu'elle le devient" (Ibid)[657].

[655]"Nous présentons des séries de paradoxes qui forment la théorie du sens" (DELEUZE, 1969 :7) "Nous présentons des séries de paradoxes qui forment la théorie du sens" (Ibid).
[656]"mais le paradoxe est l'affirmation de deux sens à la fois" (DELEUZE, 1969: 9)
[657]" Mais c'est en même temps qu'elle le devient." (Ibid)

Les relations et les analyses sur le "devenir" dans l'œuvre durassienne comprise dans cette étude peuvent être vues comme l'exercice de penser sur la manière dont la mémoire se met en scène dans les œuvres du cycle de l'atlantique. Cet exercice de penser la mémoire en scène représentera un défi pour la scène théâtrale et se reflètera dans le "devenir scénique", dans la mesure où il ne s'adaptera pas à un modèle et surtout, il le défiera. D'une certaine manière, nous pouvons penser que Duras répondrait: de la manière la plus simple possible, toujours avec moins et moins et chaque fois moins, une chose qui se suggère de façon à ouvrir l'imaginaire et l'espace de la réinvention.

Dans le topique – Les paradoxes du devenir: Existence et Insistance dans la perspective temporelle de Marguerite Duras- nous entamons notre traversée et une rencontre à partir de Yan Andrea dans cette "automythographie durassienne" comme l'a surnommée Joele Pagès-Pindon (2005), comme un des phantasmes, ou une des insistances auxquelles nous allons nous consacrer. Dans une entrevue publiée dans l'œuvre *La passion suspendue* (2013), Duras a affirmé:"Stendhal a raison: l'enfance est sans fin." [658] Ainsi, le caractère obsédant de la mémoire, dans ces œuvres localisées dans les années 1980 rachète la mémoire insistante de l'enfance du frère le plus jeune et le plus aimé de Marguerite, qui sera reflétée dans Yan Andrea, compagnon de Duras jusqu'à sa mort. Les traits comme sa beauté, sa jeunesse, son homosexualité, résonneront surtout dans *Agatha* et *La maladie de la mort*, tandis que dans *Savannah Bay* c'est Marguerite Duras elle-même qui se laissera traduire dans l'image de la vieille actrice, perdue dans l'indiscernabilité des mémoires fragmentaires qu'elle représentera pour la dernière fois. Au-delà des mémoires, les insistances se révèlent dans la coïncidence entre les sollicitations de temps dans les rubriques et la présence du temps sur la scène. Ainsi, l'insistance du temps sera-t-elle analysée dans son état pur dans ce topique.

Pour cela, nous reprendrons l'œuvre de Deleuze *Logique du sens*(1969), surtout en ce qui concerne la première série de "paradoxes du devenir". De cette étude, nous allons recueillir les analyses dans la première, la deuxième et la troisième série de

[658](DURAS, 2012: 22)

paradoxes du devenir, où il est possible d'observer, à l'intérieur de celles-ci, la distinction entre "existence" et "insistance".

La présence de la mer est un des aspects les plus insistants qui traverse les œuvres de Duras, qui sans cela n'auraient pas été nommées "Cycle de l'atlantique". Dans ce contexte, les relations entre le devenir et la mer seront analysées dans le topique: "Le flux des marées: Le devenir et les relations entre le temps et la mer dans *La maladie de la mort, Agatha* et *Savannah Bay*. Suivant un abordage qui nous permet d'analyser ou d'explorer les analogies avec la mer, comme un lieu de devenir où Duras plonge, en même temps qu'elle dissout, les histoires et les personnages dans la matière liquide.

Le "devenir" sera proposé ici comme élément de convergence des relations entre temps et subjectivité dans l'écrit durassien. Au moment de notre analyse intitulée: Une "cartographie" durassienne: la traduction des corps en espaces et la dissipation des formes: "La Villa Agatha", "Savannah Bay C'est toi"; nous travaillerons la manière dont Duras décentralise le "moi" des personnages, en les dispersant dans les espaces et en s'adressant à leurs corps comme des "frontières".

Un élément intéressant pour notre étude est la façon dont Duras explore la thématique de la précision de la localisation cartographique et spatiale-temporelle, qui peuvent être lues dans les titres des œuvres, comme par exemple:*Dix heures et demie du soir en été* ou, d'une autre façon, un élément nouveau surgit au travers de l'indiscernabilité entre le nom du personnage et le nom du lieu, comme c'est le cas dans *Agatha* et *Savannah Bay*. Pour notre étude, et en particulier dans ce chapitre, ces aspects seront traités et composent l'analyse, dans ce sens qu'ils permettent une appRoches de la théorie sur le devenir, telle qu'elle est abordée dans la série *Mille Plateaux vol. 4* de G. Deleuze et F. Guattari.

.

3.1 Les paradoxes du temps: Existence et Insistance dans la perspective temporelle de *Savannah Bay*.

Ainsi, la Jeune Femme clame: "Redis-moi l'histoire...", ce à quoi Madeleine réplique: "... Tous les jours tu veux cette histoire." Et la Jeune Femme répond que oui. Madeleine, alors, répond: "... À force, tous les jours, je me trompe dans les dates ... les gens ... les endroits ...".(DURAS, 2014 :1224)

Dans *Logique du sens* (*2009*), dans la seconde série des "paradoxes des effets de surface" l'on peut observer la lecture deleuzienne qui distingue "existence" et "insistance". Dans cet abordage, Deleuze souligne le clivage stoïcien de la causalité, dans laquelle les causes sont les corps, et les états de choses qui sont dans le temps présent sont les causes les uns des autres, et il n'y a pas de relation de cause à effet entre eux. Les effets, à leur tour, sont d'une autre nature, bien qu'étant causés par les corps et par les états de choses, les effets sont, au contraire, "incorporels". Comme nous lisons: "Les effets ne sont pas les corps, mais à proprement parler, les "incorporels"" (DELEUZE, *2009*:13)[659]. Les effets "incorporels" sont, selon la pensée deleuzienne, les "événements", ceux-ci ne constituent pas des existences, mais des insistances: "ceux-ci ne sont pas les choses ou les états de choses, mais les événements. Nous ne pouvons pas dire qu'ils existent, mais bien plus, qu'ils subsistent ou qu'ils insistent." (Ibid)[660].

Ce n'est pas pour restituer le sens des histoires que les personnages, à certains moments, le répètent en chœur. Au contraire, ce qui se voit, c'est justement la restitution de la dégradation et de la fragmentation du souvenir, comme nous pouvons le voir dans le dialogue de Savannah Bay: "JEUNE FEMME. - De plus en plus tu te trompes. MADELEINE: – C'est aussi ce que tu veux." - JEUNE FEMME: - "... Oui"." (DURAS, 2014:1224)

L'ordre du devenir dans l'écrit de Savannah Bay peut être vu dans la manière dont Duras aborde la mémoire, non pas comme pour éclairer le passé, non pour atteindre un sens déterminé et factuel, ou causal dans le sens de l'existence, mais justement en allant dans la direction de la dégradation de la mémoire en travaillant les

[659]"Ces effets ne sont pas des corps, mais à proprement parler des « incorporels ». '' (DELEUZE, 2012 : 13)

[660]"Ce ne sont pas des choses ou des états de choses, mais des événements. On ne peut pas dire qu'ils existent, mais plutôt qu'ils subsistent ou insistent.'' (Ibid)

incorporels, les insistances. Ce point de vue peut être observé dans une entrevue de l'auteur, qui affirme à propos de Savannah Bay: "une vieille femme sur la scène qui revit un passé confus, dont il ne reste que l'image d'un Rochesr Blanc et brûlant. Un passé qui se mêle au présent, si irréel qu'il peut avoir été transfiguré ou même inventé." (DURAS, 2013: 60)

Pour Deleuze, les stoïciens ont découvert les effets de surface[661]. Les effets[662] sont libres ou indépendants des causes et remontent à la surface. Le devenir déterre les effets incorporels et les extrait de leur profondeur verticalisée, les mettant à l'horizontale en les jetant sur la surface plane. Comme nous voyons dans le texte de Deleuze: "Alors maintenant tout remonte à la surface. C'est le résultat de l'opération stoïcienne: l'illimité remonte. Le devenir-fou, le devenir illimité n'est plus un fond qui augmente, il monte à la surface des choses et devient impassible" (Ibid).[663]

Deleuze mentionne le début de "Alice au Pays des merveilles" pour montrer comment le paradoxe qui est la somme de deux sens discernables fait en sorte que le mouvement initial d'"excaver" et s'enterrer devienne latéral[664], amenant les phantasmes[665] à la surface sablonneuse[666] du sens du langage. Dans ce sens, la première image de l'insistance dans Savannah Bay est une pierre. Et c'est avec l'image de la pierre blanche que la pièce commence : "Le théâtre commence, lointain, douloureux ...Jeune Femme: _ C'était une grande Pierre blanche?...Madeleine. _ Oui, c'est ça, une pierre blanche."(DURAS, 2014:1225). Chez les personnages, l'histoire de *Savannah Bay* est connue également comme "l'histoire de la Pierre blanche" (Ibid) et c'est cette image qui est la survivante de l'histoire:

> Madeleine _ Je me souviens de quelque chose … si…si… mais c'est caché. Je ne sais de quoi je me souviens, ni de qui c'était, ni quand, mais c'est là...

[661]"Les stoïciens ont découvert les effets de surface" (Ibid:17)
[662]Deleuze, à ce moment du texte, appelle les effets des phantasmes, comme on peut lire dans le passage suivant: "Les simulacres cessent d'être ces rebelles souterrains, ils font valoir leurs effets (ce qu'on pourrait appeler "phantasmes"". (Ibid)
[663]*« Voilà maintenant que tout remonte à la surface*. C'est le résultat de l'opération stoïcienne : l'illimité remonte. Le devenir-fou, le devenir illimité n'est plus un fond qui gronde, il monte à la surface des choses, et devient impassible. »(Ibid)
[664]"À mesure que l'on avance dans le récit, pourtant, des mouvements d'enfoncement et d'enfouissement font place à des mouvements latéraux de glissement, de gauche à droite et de droite à gauche" (Ibid: 19)
[665]Deleuze, à ce moment du texteappelle les effets des phantasmes, comme on peut lire dans le passage suivant: "Les simulacres cessent d'être ces rebelles souterrains, ils font valoir leurs effets (ce qu'on pourrait appeler "phantasmes"". (Ibid :17)
[666]Nous voyons la relation entre sable et paradoxe dans les mots de Deleuze: "(...) le paradoxe est donc essentiellement "sorite", c'est-à-dire série de propositions interrogatives procédant suivant le devenir par additions et retranchements successifs"(Ibid)

> (elle désigne sa Tête). Silence prolongé. Puis le conte commence. JEUNE FEMME. _ Une grande Pierre blanche ... MADELEINE. _ oui. C'est ça, une grande Pierre blanche. Onnepeutpasenparler. (Ibid)

L'image de la pierre indissoluble comme la mémoire ou l'enfance survivante apparait à la surface maritime, qui la couvre et le découvre. Ainsi, la mémoire remonte à la surface sablonneuse du sens du langage et devient paysage. L'image de la pierre apparait aussi dans l'œuvre *C'est tout* (1995) associée aux paysages des "Barrages" paysages de l'enfance de l'auteur lorsque Duras affirme: "je rejoins des masses de Pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage." (DURAS, 2014: 1164). L'image insistante de la "pierre" peut être vue également dans la composition du nom de personnages importants, comme *Yan Andrea Steiner*, étant donné que "Steiner" en allemand signifie "pierre". Ici, Duras ajoute l'insistance au nom de "Yan Andrea" en faisant de lui-même une mémoire insistante. "Lol V. Stein" contient également l'image qui survit, où la traduction de Stein est "Pierre" ou pierre en portugais. À ce propos, l'auteur révèle: "Lol V. Stein, c'est-à-dire, je décode: "ailes de papier", plus ce V. qui voulait dire "ciseaux" (selon le langage des sourds-muets) et ce Stein qui signifiait "Pierre". (DURAS, 2013: 28)

Dans *Savannah Bay* la pierre blanche est associée également à l'enfance, comme on peut l'observer dans le passage suivant: "La Pierre blanche...celle des enfants" (DURAS, 2014: 1226). Dans ce sens, la mémoire pure se traduit dans un lieu, la Roches qui est, dans ce sens, la surface qui remonte, mas qui est, en raison de sa propre constitution physique et minérale, impénétrable et insondable et demeure ainsi, dans son état brut, primordial.

Comme critique de l'idéalismeplatonicien qui laissent ensevelis dans la caverne les simulacres, Deleuze propose de déterrer les simulacres, les jeter à la surface comme une chose qui a résisté, qui a survécu, qui est impassible, qui sont les échos corporels qui résonnent et qui prolifèrent. Ce ne sont rien de plus que des effets et ils se montrent comme devenir illimité:

> Le devenir-illimité devient l'événement lui-même, idéel, incorporel, avec tous les renversements qui lui sont propres, du futur et du passé, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet. (…) Car l'événement, étant impassible, les échange d'autant mieux qu'il n'est ni l'un ni l'autre. (DELEUZE, 2012:17)

Nous pouvons établir une relation entre l'"amour" et le "devenir illimité" dans Savannah Bay: "MADELEINE *(lent).* – Un amour de tous les instants. *(temps).* Sans passé. (temps). Sans avenir. (temps). Fixe. (temps). Immuable." (DURAS,2014: 1237). Il y a une atmosphère amoureuse dans Savannah Bay, à partir de laquelle la mémoire de Madeleine se précipite sur la scène. La musique d'Édith Piaf *Les mots d'amour* est chantée, écoutée ou même récitée, parfois en désordre par Madeleine de façon répétée pendant la pièce. La simultanéité de l'amour dans Savannah coïncide avec la simultanéité du temps qui, dans ce sens, se subvertit en mémoire et se précipite sur la scène dans une quasi-transe temporelle, où les actrices récitent.

Les insistances incorporelles sont les effets des actions et des passions corporelles et elles peuvent être, selon Deleuze, sonores, optiques ou de langage. Comme nous l'avons vu, les corps et les états de choses se situent dans le temps présent. Les insistances, par contre, sont dans l'ordre du "devenir" et appartiennent au temps infinitif qui divise le présent en passé et futur, en l'esquivant. Si le présent se situe dans l'ordre des causes, des corps et des états de choses, le passé et le futur se situent dans l'ordre des effets. Ainsi, le présent existe dans le temps, tandis que le passé et le futur sont des insistances du temps. D'autre part, Duras plonge aussi l'amour dans la monotonie du temps: "- Le soleil chaque matin au sortir du noir, chaque soir, et eux, ils s'aimaient plus que tout au monde, d'un amour entier, mortel dans la monotonie du temps."(DURAS, 2014:1232).

Pour Deleuze : "Seul le présent existe dans le temps, et rassemble, résorbe le passé et le futur, mais seuls le passé et le futur insistent dans le temps, et divisent à l'infini chaque présent. " (DELEUZE, 2012:14). Dans ce sens, Deleuze présente le passé, le présent et le futur non pas comme une succession, mais comme deux lectures simultanées du temps [667].

Le temps, vu comme deux lectures simultanées, peut être compris par la distinction entre Chronos et Aiôn. Dans cette distinction, l'opération temporelle de refondation du temps est délimitée en tant que devenir, au travers de la perspective de l'Aiôn. Chronos se rapporte au présent en tant que mesure de ce qui est corporel et dans un sens causal. D'autre part, Aiôn correspond au passé et au futur en tant qu'effets

[667]"Non pas trois dimensions successives, mais deux lectures simultanées du temps.''(DELEUZE, 2012:14).

incorporels et insistances du temps. Grâce à la distinction rappelée de Parménide entre le « maintenant » et l'« instant » nous voyons l'Aiôn comme l'"instant" qui subdivise le présent existant en passé et futur insistants, selon Deleuze: "Ce n'est plus le futur et le passé qui subvertissent le présent existant, c'est l'instant qui pervertit le présent en futur et passé insistants" (DELEUZE, 2012:193). En esquivant le présent, Aiôn est considéré comme "la vérité éternelle du temps: pure forme vide du temps." (Ibid:194). Et c'est dans ce sens que le présent se vide, ce qui est son propre paradoxe: présence/absence.

L'on peut lire le paradoxe présence/absence dans Savannah Bay. Ainsi, dans les mots de Duras: "(...) Partout elle est morte. (temps). Partout Elle est née." (DURAS, 2014: 1234). Et le paradoxe s'exprime depuis le début de l'histoire, sonobjectif est de rappeler, mais elle débute par une longue note dans laquelle l'"oubli" a une place primordiale:

> Tu ne sais plus qui tu es, qui tu as été, tu sais que tu as joué, tu ne sais pas plus ce que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu joues. Ni quelles sont tes roles, ni quelles sont tes enfants vivants ou morts. Ni quelles sont les lieux, les scènes, les capitales, les continents où tu as crié la passion des amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spetacle.
> Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.
> Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.
> Savannah Bay c'est toi. (DURAS, 2014 : 1177)

Le point de départ de l'histoire est l'oubli. Et aucun effort n'est tenté pour éclaircir ou ordonner la mémoire dégradée de Madeleine, le seul solo sur lequel le personnage peut s'appuyer est la virtualité de la scène théâtrale: "Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle"(Ibid). Ce qui sert à renforcer encore davantage le vertige du personnage qui, délibérément, mélange la fiction à ses mémoires, au point de dire à la fin que l'histoire est une pièce qui ne sera jamais écrite:

> Ici rien n'est sûr, tout repose sur le délabrement de la mémoire de Madeleine, sur ce lieu inabordable, insondable, d'un passé commun à la Jeune Femme et à Madeleine. L'une est trop âgée pour départager ce passé de sa représentation. La Jeune Femme se fie au vertige de Madeleine. C'est sur la mémoire défaillante de Madeleine qu'elle bâtit celle de son enfance, celle de sa naissance.(Ibid:1178)

Le paradoxe, présence/absence pourrait être lu dans Savannah Bay comme le paradoxe mémoire/oubli. Une chose qui peut être vue à partir du nom du personnage Madeleine, nom de l'actrice "Madeleine Renaud" qui, à l'époque, avait 84 ans et qui a inspiré Duras à écrire le rôle, Madeleine, le fameux rendez-vous manqué de Proust

quand il s'est précipité dans les mémoires de l'enfance. Ainsi, nous voyons l'importance de la mémoire dans cette œuvre, ou mieux encore, la subversion du temps en mémoire, comme nous le voyons dans l'entrevue ci-après, où l'auteur affirme: "On pense souvent que la vie est chronologiquement scandée par des événements: En réalité, on ignore leur portée. C'est la mémoire qui nous en redonne en sens perdu." (DURAS, 2013: 32). Dans la suite de cette même entrevue, nous voyons l'affirmation de la mémoire en tant que vide ou pur oubli:

> (...)Travailler avec la mémoire au sens classique ne m'intéressepas: Il ne s'agit pas d'archives ou puiser des donnés à notre guise. L'acte même d'oublier, de plus est nécessaire absolument : si 80% de ce qui nous arrive n'était pas refoulé, vivre serait insoutenable. C'estl'oubli, le vide, la mémoire veritable." (Ibid)

Savannah Bay est une œuvre remplie d'enfances. Le Jeune Femme renvoyée à l'utérus de celle qui serait morte avant d'abandonner l'enfance, Madeleine à son tour, est traitée comme si elle était une enfant, ainsi les personnages, d'une certaine manière, sont placés en état d'enfance, comme nous pouvons l'observer dans les passages ci-après: "MADELEINE. – Elle aurait sourit de ce rire clair et fou, fou d'enfance..." (DURAS,2014:1245) ; "La Jeune Femme la serre contre pour l'empêcher de souffrir, comme on fait parfois des enfants effrayés." (Ibid:1246) ; "JEUNE FEMME. – Cela depuis l'enfance. (temps) . On dit: depuis la petite enfance, elle n'avait jamais changé." (Ibid).

L'image survivante de *Savannah Bay*: "la pierre", la pierre de l'enfance est ce qui restera de cette histoire. Isolée, blanche, détachée des ténèbres de la mer. Dans une histoire qui commence dans le Magra et termine au Siam (lieu de l'enfance de Duras) une histoire qui, à la fin, pourrait être recherchée dans n'importe quel endroit au bord de la mer.

3.2 Le flux des marées: le devenir et les relations entre le temps et la mer dans"La maladie de la mort", *Agatha* et *Savannah Bay*

> "Tous le paysage de mon enfance, d'ailleurs, est comme un immense pays d'eau."(DURAS, 2013: 38)

Au travers de la présence maritime dans les œuvres du cycle de l'atlantique, se trouve l'aspect de la "dilution". Dans ce sens, la "subjectivité diluée" possède un sens propre dans ces œuvres, où la forme se dilue en paysages liquides qui contaminent son entourage. Dans ce topique, nous verrons comment la confluence entre les mers et les rivières se projette sur la scène pour former l'"image liquide" et dans quel sens ces images traduisent le temps pur.

Deleuze a souligné ce trait de l'œuvre de Duras en décrivant l'auteur comme: "... une grande effaceuse de mer." (DELEUZE, apud GRENIER, 1985: 2). Dans ce cours sur "cinéma et pensée" (1985), Deleuze a affirmé: "Chez Marguerite Duras tout est mouillé". (Ibid). Selon la perspective de Duras, pour Deleuze, ce qui intéresse l'auteur c'est "...ce que la mer efface. " (Ibid). Dans le cours sur "cinéma et pensée" de 1985 Deleuze propose l'exercice de placer Duras enfant et les Straub enfants, en train de construire un château auprès de la mer. Selon Deleuze, tandis que les Straub feraient de tout pour filmer le plus rapidement possible avant que la marée n'avance, Duras attendrait que la marée vienne, et seulement après cela, alors elle filmerait la scène.

Nous pourrions établir une relation entre cette analyse de Deleuze, rappelant la "pierre blanche" de Savannah Bay qui, bien qu'étant l'image de la pierre, est constamment mouillée et inondée par la marée qui ne l'efface pas, mais la cache régulièrement. Le visible qui se cache ou se recouvre, selon Deleuze dans le passage ci-dessus, est lié à une image utilisant le terme deleuzien "stratigraphique". Cette image se forme à partir du silence où, selon Deleuze, "la parole s'étant retirée de l'image pour devenir acte fondateur" (DELEUZE, 2009: 317).

> L'image visuelle devient archéologique, stratigraphique, tectonique. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a un archéologie du présent), mais aux couches lacunaires qui se juxtaposent suivants des orientations et des connexions variables. (Ibid)

Dans Duras, selon Deleuze, l'image "stratigraphique" est, de la même manière "Océanographique", comme nous le voyons dans l'affirmation deleuzienne qui suit: "(...) Nous ne sommes pas rendus à la terre, pour Marguerite Duras, nous sommes rendus à la mer."(DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 4):

> MADELEINE (très lente et en même temps chaotique) – On ne savait jamais... Personne, personne ne savait jamais… On n'était jamais tout à fait sûr… On ne pouvait jamais tout à fait croire qu'elle consentirait à vivre encore... Q'elle nous donnerait à la voir encore ... À attendre encore qu'elle veuille bien revenir une fois encore de la mer. (DURAS, 2014: 1246)

Dans *Agatha* c'est l'histoire qui s'ensablera sur la plage venant de la mer. Ici, la mer prise comme la mémoire dans une analogie vue dans l'entrevue de Michele Porte "Les lieux de Marguerite Duras", déjà citée au chapitre I, mais qu'il est intéressant maintenant de reprendre:

> M.P.: C'est un peu comme la mer, c'est un mouvement incessant? Quand le film s'arrête, le film pourrait continuer – enfin, le film continue ? M.D. : Oui ... Mais il y a commencé aussi avant le film. Ils sont là depuis très longtemps lorsque le film arrive, et ils sont là encore ... enfin, ils sont encore là pour moi alors que le film est fini. (PORTE e DURAS, 2014 :233)

Dans une déposition au sujet de l'œuvre *La passion suspendue* Duras affirme que les personnages de *Agatha* ont été extraits du roman de Robert Musil;*L'Homme sans Qualités*:

> - Dans Agatha, que vous avez écrit pour le théâtre en vous inspirant de la trame de L'Homme sans qualités de Robert Musil, vous mettez carrément en scène le supposé amour incestueux entre Agathe et son frère Ulrich.
> - Le dernier stade de la passion, oui. (TORRE ; DURAS, 2013:44)

Ainsi, dans cet "ensablement", les personnages de *Agatha* commencent l'histoire comme s'ils étaient déjà plongés dans une longue conversation: "(...) *On peut supposer qu'ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyions.*" (DURAS, 2014:1117). Reprenant l'affirmation deleuzienne selon laquelle, pour Marguerite Duras, nous sommes "rendus à la mer" dans Agatha, nous pouvons observer un parallèle à cette observation dans la peur des personnages à l'égard de la mer et de son "engloutissement", ou la disparition maritime. Comme dans le passage ci-après:

> C'est le matin, je sors de la Villa et je regarde la plage, je cherche ma sœur parmi les gens, les baigneurs. Si loin que soit la mer, si loin qu'elle soit elle, je reconnais toujours ma sœur. (…) Quand je ne la vois pas tout de suite j'ai peur. (temps) C'est une peur identiqueà la sienne qui est la peur d'Agatha,

> celle de la mer, celle de son engloutissement dans la mer. (temps) Elle aussi Agatha elle va au devant des vagues et elle nage loin, au-delà de balises autorisés au-delà de tout, et on ne la voit plus et on crie.(…) (DURAS, 2014:1125).

Cependant, la disparition dans la mer, même si la remise de l'histoire ou des personnages à la mer,que ce soit à la mort ou à la disparition, et c'est ici que se trouve la relation que nous voulons établir avec le "devenir", ne vise pas seulement l'effacement, mais aussi le paradoxe, vu que c'est au travers de la dilution que se produisent la prolifération et la contamination.

Ainsi, le personnage n'appartient pas à l'ordre de l'individu particularisé ou du personnage constitué psychologiquement, mais à la multiplicité qui agit comme villa, "La Ville Atlantique", "La ville Agatha", où le personnage se confond avec la mer, par la vie maritime, sa mort ainsi que sa vie sont présentes partout, comme dans le fragment de Savannah Bay cité antérieurement: "(...) Partout elle est morte. (temps). Partout Elle est née." (DURAS, 2014:1144).

Ainsi, dans l'image liquide durassienne, même les lieux où la scène se déroule, généralement des hôtels déserts, sont, selon l'explication Deleuzienne: "(...) comme une espèce de navire presque à sec qui attend d'être recouvert par la marée, comme un navire qui va appareiller, qui attend que la marée soit haute. (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 3). Et cette marée haute plongera l'histoire dans l'oubli en même temps qu'elle la disséminera de façon simultanée. Une opération similaire peut être vue dans le concept de "Procadence" créé par Fellini, utilisé par Deleuze dans *Cinéma 2:L'Image Temps*, "Fellini créait un mot, quelque chose comme "procadence", pour designer à la fois le cœur inexorable de la décadence et la possibilité de fraîcheur ou de création qui l'accompagne nécessairement (...) (DELEUZE, 2009: 121). Ainsi, chez Fellini, l'image du navire qui porte la mort sert comme un germe qui contamine tout l'univers, la fin et le début, la mort est le principe d'où part l'œuvre.

Dans *Agatha*, l'image des vagues se répète: " (...)Toujours cette image d'enfance de vous qui alliez au-devant des vagues.(...)"(DURAS, 2014:1119). Selon Deleuze, "Les vagues sont les vibrations, les bordures mouvantes qui s'inscrivent comme autant d'abstractions sur le plan de consistance. Machine abstraite des vagues." (DELEUZE; GUATTARI, 2016:308). Dans une autre partie, le personnage *Agatha* est traité comme frontière : "Je ne peux pas sans vos yeux enfermés dans ces frontières-ci."

(DURAS,2014:1123). Le personnage Agatha agit comme un bord, elle est frontière, elle n'est pas un, mais plusieurs, elle agit comme multiplicité. Sa présence maritime contamine l'entourage, sa peau est la ligne, la frontière, le bord, tout ce qui touche à *Agatha*, l'amour, la mort, la vie, est simultané, affecte tout et tous, toute l'histoire en même temps.

Pour Deleuze, ce qui fascine Duras, c'est la rencontre entre la rivière et la mer: "Eh, bien, cequila fascine, c'est vraiment la jonction fleuve/mer." (DELEUZE, apud, GRENIER, 1985: 3). Et c'est dans cet endroit souligné par Deleuze, dans l'embouchure de la rivière ou au tournant du fleuve, qu'il est possible de voir la mer dans laquelle les mémoires les plus denses sont gardées, comme l'inceste dans*Agatha* ou lesrencontres et la mort dans*Savannah Bay*. Tout comme la mémoire, la matière liquide, elle aussi, devient plus dense, plus lourde dans ces lieux où l'intensité du mouvement maritime se transforme, comme nous le verrons dans les passages ci-après:

Dans*Agatha*:

> "ELLE. – La mer est comme endormie. Il y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lisse comme en hiver. (temps) (DURAS, 2014:1117)

> "(...) Nous avons traversé l'hôtel et nous sommes trouvés sur la berge du fleuve et puis ensuite sur le fleuve, Il était, immense, immobile et plein d'îles, de peupliers, partout, sur les iles, sur les berges. Après l'hôtel, Il y avait un tournant du fleuve et on perdait de vue.(…)" (DURAS, 2014: 1132)

Dans *Savannah Bay*:

> (…) Ils seraient arrives vers les grands marécages de la Magra. Ici, le vent de la mer tombait, repoussé par celui du fleuve. Son parfum s'évanouissait dans la fadeur des terres douces déposées par ce fleuve. Terre de la champagne, épaisses. Bouillie d'humus, brûlante, où s'éteignait tout mouvement." (DURAS, 2014:1247)

Ici, on peut observer dans ces lieux de confluence, un processus de "cristallisation", de la création "d'images cristaux", une chose qui se perçoit au travers de l'immobilisation graduelle où, en vérité, le mouvement ne cesse pas, mais est retenu. Dans l'œuvre "Conversations", Deleuze parle de la relation entre le temps et le mouvement à l'intérieur de "l'image cristal":

> Ce qu'on voit d'abord, c'est le Temps, les nappes de temps, une image-temps direct. Ce n'est pas que le mouvement ait cessé, mais le rapport du mouvement et du temps s'est renversé. Le temps n'est plus conclu de la composition des images-mouvement (montage), c'est l'inverse, c'est le mouvement qui découle du temps. (DELEUZE, 2013 : 75)

Ainsi, c'est dans les descriptions que nous citons de Marguerite des lieux où la mémoire se cristallise dans la rencontre entre le fleuve et la mer, que résident les relations spatio-temporelles où le "mouvement" qui habite les sollicitations durassiennes peut être renvoyé à l'inversion deleuzienne entre temps et mouvement dans l'image cristal, lorsqu'alors c'est le mouvement qui part du temps. Dans ces fragments de Duras, les cristallisations peuvent être vues dans les images des petites îles, dans les peupliers et dans les images des petits tourbillons quilibèrentle sable du fond, c'est dans ce sens que la mémoire s'ensable peu à peu, ou se cristallise à la surface liquide.

Un autre exemple qui peut être cité pour illustrer la refondation du mouvement à partir du temps dans les images maritimes de Duras se trouve dans l'œuvre *Ninfas de* Agamben[668]dans la danse de*phantasmata*. Dans ce texte, l'auteur italien développe une relation entre temps et mouvement qui, selon la présente analyse, ressemble à la perspective deleuzienne sur le même topique. Agamben cite la *phantasmata*dans le passage suivant: "Domenico appelle phantasme un arrêt soudain entre deux mouvements, capable de concentrer virtuellement dans la propre tension interne la mesure et la mémoire de toute série chorégraphique." (AGAMBEN, 2012:24, traduit par nous). Dans un sens similaire, nous pouvons observer dans la rubrique suivante de Duras dans*Agatha*: "*Ils bougent tout à coup. Puis ils s'immobilisent. Puis Il y a un long silence avant la parole. Elle regarde par la fenêtre, la plage, la mer*."(DURAS, 2014:1143)

Au travers de l'exemple de la danse par phantasmata, Agamben[669] propose une relation entre mouvement et temps, où une image est chargée de temps et où, dans les mots de l'auteur "l'essence de la danse n'est plus le mouvement, mais le temps." (AGAMBEN, 2012:25, traduit par nous). De même, Duras propose une refondation du mot qui se détache du mouvement et est chargé de temps. Ainsi, l'auteur demande

[668]Il est important ici de faire une réserve: en amenant le texte d'Agamben dans notre analyse, nous n'allons pas travailler le concept d'histoire dans lequel l'analyse du philosophe italien vise à déboucher . Nous ne ferons non plus aucune analyse en ce qui concerne d'autres importants aspects de cette œuvre, à savoir , le concept de "phatosformel" et sa relation avec l'œuvre de warburg.

[669]Agamben identifie dans son texte *Temps et histoire, critique de l'instant et du continu,* partie de l'œuvre *Enfance et Histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire,* le manque d'une conception de temps qui rend possible une "conception révolutionnaire de l'histoire" (AGAMBEN, 2005:111, traduit par nous). Le problème, selon Agamben, résulte d'une conception de l'histoire qui ne dialogue pas avec une conception traditionnelle du temps. Ainsi, l'auteur italien montre la conception de temps au long de l'histoire, pour identifier et problématiser le concept de temps.

“pause” et “temps” de manière excessive,favorisant la refondation temporelle, comme nous le voyons dans le passage, déjà cité dans notre étude, de *Savannah Bay*:

> JEUNE FEMME: - Vous vous souvenez de quoi?
> MADELEINE: (...) - Des grands marécages à l’embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps). La mer. (Temps). La Pierre. (Temps). Le temps. (DURAS, 2014:1224)

Il est important de revenir, une fois de plus,à*Ninfas* et de rappeler l’exempleavec lequel l’œuvre débute: il s’agit d’une exposition de 2003 au GettyMuseum de Los Angeles de Bill Viola, surnommée *Passions*. Dans cette exposition, comme le rapporte Agamben:

> À première vue, les images sur l’écran semblaient immobiles, mais après quelques secondes, elles commençaient, presque de manière imperceptible, à devenir animées. Le spectateur percevait alors qu’en vérité, elles avaient été tout le temps en mouvement et que seulement la lenteur extrême, en dilatant le mouvement, les faisait paraître immobiles. (AGAMBEN, 2012:19, traduit par nous)

Dans la description de l’exposition de Viola, on montre une chose qui correspond à ce qui est vu dans la phantasmata, c’est-à-dire la “vie des images”, pour employer uneexpression d’Agamben, qui traduit un jeu d’intensités et de vitesses dans lequel c’est le mouvement qui part du temps et non le contraire. Et c’est dans cet arrêt, dans la phantasmata, que se passe une chose que Deleuze a appelée un absolu du mouvement.

Et c’est ici qu’il devient possible d’établir la relation entre la danse par *phantasmata* et l’image liquide de Marguerite Duras: Dans la mer, il est possible de percevoir le mouvementabsolu au travers de ce que Deleuze et Guattari ont appelé “clapotementmoléculaire”[670]. L’expression, qui peut être traduite comme “mouvement moléculaire” est associée tant au mouvement qu’au bruit de la mer. Selon Deleuze et Guattari, le clapotement est quelque chose de permanent dans la mer, il présente en même temps tous les mouvements au travers d’un son caractéristique comme celui que nous écoutons quand nous collons un coquillage à notre oreille, le son de la mer qui contient tout son mouvement simultanément, qui change à peine de vitesse, et ainsi se montre comme un état absolu du mouvement:

[670]L’expression utilisée par les auteurs français c’est: “clapotement moléculaire.” (DELEUZE, GUATTARI, 2016 : 325)

> C'est donc un plan de prolifération, de peuplement, de contagion ; mais cette prolifération de matériau n'a rien à voir avec une évolution, avec le développement d'une forme ou la filiation des formes. (…) C'est au contraire une *involution*, où la forme ne cesse pas d'être dissoute pour libérer temps et vitesse. C'est un plan fixe, plan fixe sonore, visuel ou scripturaire, etc. Fixe ne veut pas dire ici immobile : c'est l'état absolu du mouvement (…) sur lequel c'e dessinent toutes les vitesses et lenteurs différentielles dans une sorte de clapotement moléculaire(…). (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 326)

Dans *Yan Andrea Steiner* (1992), Duras utilise le bruit de la mer dans le passage suivant: "Alors elle dit qu'un jour, le requin est revenu à l'île et qu'il a demandé à David de venir, qu'il voulait lui montrer la prairie des Sargasses, là où il n'y a jamais de vent, jamais de vagues, seulement une houle longe et douce. "(DURAS, 2014 :814). Dans *Agatha* le début de l'œuvre est marqué par le bruit de la mer: "C'est un salon dans une Maison inhabitée. Il y a un divan. Des fauteuils. Une fenêtre laisse passer la lumière d'hiver. On entend le bruit de la mer." (DURAS, 2014:1117). L'importance du bruit de la mer est marquée par l'auteur au début, et la scène, selon Duras, doit commencer par un long silence, on n'entend alors que le bruit de la mer, ce qui souligne l'importance de ce son. Les souvenirs des deux, frère et sœur sur eux-mêmes, surgissent dans la mer.

Dans *La Maladie de la mort,*la mer sert de référence, de l'autre côté du mur dans une chambre fermée avec une terrasse face de la mer, mais habitée seulement par lui, puisqu'elle reste couchée tout le temps, avec comme seule référence le bruit de la mer: "Elle demande aussi: Qu'est-cequ'onentend? Vous dites: La mer." (DURAS,2014 :1255). Toujours dans*La maladie de la mort*,nous lisons : "Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est là dans le lit, à sa place, dans la flaque blanche des draps blancs." (DURAS, 2014: 1260). Dans la longue annotation de Marguerite Duras pour l'adaptation de l'œuvre pour le théâtre, le bruit de la mer occupe un espace sur la scène, un rectangle noir par où le bruit de la mer doit entrer en scène. Dans un autre moment dans *La maladie de la mort*quelque chose de semblable au clapotement moléculaire peut être vu dans le mouvement ininterrompu de la mer dans le passage suivant: "L'eau noire continue de monter, elle se rappRoches. Ellebouge. Elle n'arrêtepas de bouger." (Ibid :1267).

L'on peut penser à un absolu du mouvement dans l'œuvre de Duras comme une intensité du "devenir". Le devenir qui travaille l'"involution des formes", qui sont libérées dans la mesure où elles sont diluées, dans un sens qui peut être associé à

l'expression "clapotement moléculaire", dans la mesure où l'on est en relation avec le mouvement imperceptible et incessant de la mer.

Il y a, dans les trois œuvres analysées du cycle de l'atlantique, une proximité entre la mer et les personnages féminins. Pour Duras, "la femme est plus projetée vers l'avenir, des formes de vie qui se renouvellent, comme les héroïnes silencieuses, de *La maladie de la mort, Les yeux bleus, cheveux* Noires, *Emily L.* (…)" (DURAS, 2013 :121). Ainsi, le devenir femme est plutôt un des devenirs qui traverse ces œuvres durassiennes, il y a une relation spéciale entre "elles" et la matière liquide, faisant en sorte que leur odeur, leur mort, leur vie, imprègnent ces œuvres de façon simultanée jusqu'au point de saturation ou de l'obstruction temporelle. Cette simultanéité peut être vue au début de *La maladie de la mort* où "Elle" ou larencontre avec "Elle" devrait être de "toute part" la rendant dès le début une présence totale, une espèce d'omniprésence ou d'ubiquité virtuelle: "Vousdevriez ne paslaconnaître, l'avoirtrouvéepartout à lafois, dansun hôtel, dans une rue, dans un train, dansun bar, dansun livre, dans un film, en vous- même (...)" (DURAS, 2014:1255).

Comme nous l'avons vu, dans *La maladie de la mort*la femme est décrite comme(…) la flaque blanche des draps blancs. (DURAS, 2014 : 1262), dans la note finale sur la manière dont le texte devrait être mis en scène, Duras renvoie à l'image des draps à la mer, affirmant: "(...) Que les draps blancs soient déjà une image de la mer"(Ibid:1272). Ainsi, on peut observer une indiscernabilité entre la mer et le personnage. Dans la même direction, dans une autre partie du texte, son corps à elle est traduit en termes océaniques, comme: "(...) depuislalisièredescheveux jusqu'à la naissance des seins." (DURAS, 2014:1261). "Traduisant l'expression: "lisières des cheveux" nous lisons: le bord des cheveux", où, dans la traduction brésilienne, le traducteur associe le terme "lisières" qui pourrait être mieux traduit parfrontière, au terme "bord" ce qui crée une image intéressante selon la perspective durassienne, dans laquelle le corps du personnage se lie au paysage du littoral limitrophe qui longe la mer. Nous sommes une fois de plus en face d'un personnage qui agit de manière "anomale" dans sa pulsion de "devenir" qui agit en même temps comme bord et comme multiplicité. Cet aspect du personnage, de la manière dont "Elle" agit comme dans un sens deleuzien comme "troupeau" peut être observé dans le passage ci-après: "Vousrevenezdansla chambre, Elle n'a pasbougédanslaflaqueblanchedesdraps. Vous

regardez celle-ci que vous n'aviez pas jamais abordé, jamais, ni à travers ses pareilles ni travers elle-même." (DURAS, 2014:1268). Ainsi, tout ce qui la touche, touche toutes les autres, comme dans l'exemple cité par Deleuze et Guattari, de Moby Dick, qui, d'ailleurs, était un des livres préférés de Marguerite Duras[671]:

> C'est ce que le capitaine Achab dit à son second : Je n'ai aucune histoire personnelle avec Moby Dick, aucune vengeance à tirer, pas plus qu'un mythe à dévider, mais J'ai un devenir ! Moby Dick n'est ni un individu ni un genre, c'est la bordure, et il faut que je la frappe, pour attendre toute la meute, pour attendre à toute la meute, et passer à travers. (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 :299)

L'image de la baleine et de la mer comme du lait répandu de la baleine, morne et blanc, peut être vu dans*Yan Andrea Steiner* quand l'instructrice conte au petit garçon l'histoire de la mer et de l'enfant:

> Et qu'il arrive quelquefois que la mer devienne blanche du lait d'une mère baleine blessée aux mamelles, qu'on se baigne dans la mer de lait qui sort de ses mamelles, et qu'on la boive et qu'on se roule dans as tiédeur. Que c'est une indescriptible bonheur. (DURAS, 2014:814)

Le lait blanc répandu de la baleine semble envahir la scène de *La maladie de la mort* et se déposer à sa place à "elle", "dans la flaque blanche des draps blancs", et les draps sont, comme nous l'avons vu, pour Duras, "une image de la mer". Il y a ainsi une saturation liquide féminine du temps dans cette œuvre, saturation observée dans l'humidité des flaques des draps, qui peut faire allusion au plaisir féminin, l'odeur féminine d'"héliotrope" et de "citrine", d'où il s'éloigne en allant à la véranda: "Vousquittezla chambre, vousretournezsurla terrasse face à lamer, loin de sonodeur." (DURAS, 2014:1266), mais là, face à la mer, il "pleure", ce qui provoque encore une image liquide, où le pleur est au bord de lui comme il est au bord de la mer. Dans un autre moment du texte, le pleur "delui" s'unit à la "flaque" quand "Il" affirme vouloir "essayer la chose" dans la citation qui suit, on peut observer la saturation du féminin quidéborde:

> Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force (...) Vous lui dites que vous voulez, essayer, essayer (...)
> Elle demande: Essayer quoi?
> Vous dites: D'aimer.
> Elle demande: Pourquoi encore?
> (...)

[671] "(...) Il y a des livres qui m'accompagnent toujours: Moby Dick, L'Homme sans qualités (…) (DURAS, 2013:44)

> Vous dites que vous voulez essayer, pleurer là, à CET endroit-là du monde. (Ibid: 1255)

Le personnage "Elle"agit par rapport aux devenirs qui la traversent dans la matière liquide. Dans ce sens, "Elle" est associée au flux des marées. Sa présence coïncide avec la marée haute, quand le bruit de la mer monte, on note sa présence: "Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est là dans le lit(...). (Ibid:1265). L'absence "d'elle" va coïncider avec la marée basse:

> Il n'y a plus rien dans la chambre que vous seul. Son corps a disparu. La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine.
> Au loin, sur les plages, des mouettes crieraient dans le noir finissant, elles commenceraient déjà à se nourrir de vers de vase, à fouiller les sables délaissés par la mare base. Dans le noir, le cri fou de mouttes affamées, il vous semble tout à coup ne l'avoir jamais entendu.
> Elle ne reviendrait jamais.(Ibid: 1264)

Dans cette image, tout rappelle la marée basse. C'est comme s'il y avait un retrait, un "engloutissement" du personnage par la mer. Et c'est ici que la mer, dans son mouvement, pourrait être lue comme les intensités du devenir. Devenir qui "contrela nature" travaille l'involution des formes, qui sont libérées dans la mesure où elles se dissolvent. Ainsi, la mer qui l'a emportée, en même temps l'a répandue partout. Cependant, il est intéressant de rappeler que cette dilution ne se produit pas seulement à la fin du texte, mais à tous les moments où "Elle" dort, comme dans le passage suivant:

> Vous découvrez qu'elle est bâtie de telle sorte qu'à tout moment, dirai-on, sur son seul désir, son corps pourrait cesser de vivre, se répandre autour d'elle, disparaître à vos yeux, et que c'est dans cette menace qu'elle dort, qu'elle s'expose à être vue par vous. Que c'est dans le danger qu'elle encourt du moment que la mer est si proche, déserte, si noire encore, qu'elle dort. (Ibid: 1263)

La mer est associée aux ténèbres. "Il" affirme que la mer est noire, une chose qu' "Elle" n'admet pas, car elle réside dans un lieu de contraste: "la flaque blanche". Cependant, "Elle" entre dans l'histoire avec la nuit et son départ se passe également durant la nuit; la porte décrite par Duras et d'où le bruit de la mer devrait surgir pour envahir la scène, est noire, elle aussi. Ainsi, la mer marque le lieu d'une obscurité qui renforce le mystère, non dévoilé, de ne pas savoir de quoi traite la "maladie", ni la nature de la mort qui commence à envahir le personnage "Lui". Nous pouvons peut-être voir une piste sur la nature de cette maladie de la mort de manière très vague, dans la différence entre eux, ou dans l'impossibilité de transposer la différence, comme dans le passage ci-après: "(...) Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur

l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare." (Ibid: 1262).

La mer pourrait être vue comme la différence quidéborde et qui est infranchissable. Habitué au semblable, au similaire, assis sur la terrasse, entre deuxeaux: la mer noire et la flaque blanche, l'homme pleure, il pleure dans son indifférence envers la différence qui les sépare, il pleure sur lui-même. Ce qui subsiste de toute l'histoire, ce sont les mots chuchotés durant son sommeil à "elle": "Maladie de la mort". Et "Il" est atteintpar "La maladie de la mort": "(...) De toute l'histoire vous ne retenez que certains mots qu'elle dit dans le sommeil, ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint: Maladie de la mort." (Ibid:1269)

Dans une comparaison entre les trois œuvres: *Agatha*, *Savannah Bay* et *La maladie de lamort* on peut observer, à la fin de chacune d 'entre elles, l'aspect du "devenir" qui, opérant avec la matière liquide, dispersant ces histoires. Dans *Agatha*, où l'histoire est livrée à la mémoire qui le dépasse: "(...) Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons… que vous, que vous et moi ensemble devant lui (...) (DURAS, 2014: 1147). Dans *Savannah Bay* le nom "Savannah" est livré au feu et à l'eau comme moyens de dispersion:

> JEUNE FEMME. - À l'enfant qui est née on n'a pas donné de nom, je vous l'ai dit?
> MADELEINE. – Elle c'est nommée elle-même plus tard.
> JEUNE FEMME. – C'est ça. Elle s'est donné le nom de Savannah.
> JEUNE FEMME (temps). – Celui du feu.
> MADELEINE. – Celui de la mer. (DURAS, 2014:1247)

Dans "La maladie de lamort" le terme "maladie" porte déjà dans sa nature la "contagion" comme aspect intrinsèque à la majeure partie des maladies. Revenons alors à l'image liquide que Deleuze invoque à partir de l'œuvre de Duras. Souvenons-nous du navire de Fellini de "E la nave va" et de la "procadence" que Deleuze a entrevue à partir de l'image du navire qui, portant la mort, contamine tout son entourage non seulement avec la mort , mais avec la vie "en germe" que l'image cristal va disséminer, d'une refondation temporelle. Ainsi, la chambre dans "La maladie de lamort" pourrait être vue comme le navire de Fellini, prêt à contaminer son entourage avec la maladie de la mort qui porte en elle l'amour des amants en devenir, comme nos lisons à la fin du texte: "(...) 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." (DURAS, 2014: 1257)

3.3 En scène: "heccéités": Une "cartographie" durassienne ou la traduction des corps en espaces.

"Écrire ça arrive comme le vent"[672]

Nous pouvons aborder ce topique en rappelant l'importance des "lieux" pour Marguerite Duras. Il suffit de rappeler le livre destiné, déjà dans son titre, à revisiter cette question obsédante de l'œuvre durassienne*Les lieux de Marguerite Duras*, qui pourrait être vu, selon Pallotadella Torre, comme une espèce de collection des lieux mythiques de la géographie personnelle de l'auteur:

> *Aux endroits que vous préférez, vous avez consacré un beau livre de photos intitule Les Lieux de Marguerite Duras, une sorte d'album des lieux mythiques de votre géographie personnelle.*
> Il y a des lieux, dans ma mémoires, qui déchainent plus que d'autres en moi des passions très forts: des lieux à travers lesquels, encore maintenant, je sais que je ne pourrais pas passer indemne. Le corps les reconnaît instinctivement. (DURAS; TORRE, 2013:129)

L'importance de l'aspect géographique dans l'œuvre durassienne peut être perçue dans le nom lui-même qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, remonte au lieu de la naissance et de la mort de son père en France: Duras. Dans les œuvres du cycle de l'atlantique, la localisation s'adresse aux paysages du littoral, comme ou peut lire dans *Savannah Bay*, l'histoire pourrait se dérouler dans n'importe quel lieu au bord de la mer:

> JEUNE FEMME: Vous recommenciez à chercher.
> MADELEINE : Oui. Partout. Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer.
> JEUNE FEMME : Shangai… Calcuta… Rangoon… (temps.) Ou encore ailleurs … (temps.) Bombay…, Paris-Plage... Bangkok... Djakarta... Singapore... Lahore... Biarritz... Sydney...
> MADELEINE:Saigon... Dublin... Osaka... Colombo... Rio... (temps.) Et qui sait? (DURAS, 2014:1237)

Dans les entrevues rassemblées sous le titre*La passion suspendue*dans le topique*lieux*Duras souligne le trait maritime de la géographie de nombre de ses œuvres et affirme: "(...) À la fin du monde, il ne restera plus, pour recouvrir la croûte terrestre, qu'une unique, immense mer.Toute trace dérisoire de l'homme aura disparu." (DURAS,

[672] (DURAS, 2014:854)

2013:130). Sous le risque imminent de la dissolution maritime, le temps etla subjectivité sont traduits en termes de paysage. Dans ce sens, on peut parler d'une cartographie durassienne dans les œuvres du cycle de l'Atlantique. C'est dans cette direction que la présente analyse propose de comprendre l'écrit durassien comme un écrit en devenir, car au travers d'une perspective cartographique, Duras renvoie à la surface plate les aspects qui pourraient demeurer intérieurs aux personnages, mais qui sont traduits en relations spatiales-temporelles: Ainsi, dans une conversation sur la conception dudécor de *Savannah Bay*avec Roberto Plate, Duras affirme que la douleur ne devrait pas être traduite en larmes dans la pièce, mais comme "immobilité": "M.D.: Dans ce décor, je te dis le peu que je sache de ce qui va se passer, rien ne sera sentimental, même la douleur, ne ce sera jamais des larmes, ce sera l'immobilité. Elles peuvent rester trente secondes immobiles, mais sans larmes. (DURAS, 1983 :9/10).

Dans la différenciation entre carte et cartographie, rappelée par SuelyRolnik, on peut lire, "Pour lesgéographes, la cartographie – différemment de la carte, représentation d'un tout statique -, est un dessin qui accompagne et se fait en même temps que les mouvements de transformation du paysage." (ROLNIK, 2006: 23, traduit par nous). En proposant une cartographie durassienne dans les œuvres analysées du "cycle de l'atlantique" il convient d'avoir à l' esprit le caractère subjectif et imaginaire des espaces et des lieux où les personnages durassiens se confondent. Comme Duras l'affirme dans "Duras Film" "Agatha n'a pas existé, la villa Agatha n'a pas existé" (DURAS,1981:1150). Dans cette même direction, l'auteur répond à une spectatrice qui l'a questionnée sur la véracité de l'"Inde" décritedans *Indiasong*:

> LA SPECTATRICE: (...) Pouvez-vous me donner quelques éclaircissements d'abord sur la question de l'Inde, ce film pour moi ne concerne pas du tout l'Inde (…)
> MARGUERITE DURAS : Je crois que ma réponse est très simple, elle ne peut pas concerner votre Inde, elle concerne la mienne. (*applaudissements*.) Je ne crois absolument pas à l'objectivité d'un document, il n'y a de documents valables, que subjectifs. Cette Inde, je l'ai connue, je l'ai refaite, c'est l'Inde de ma tête, c'est mon fantasme et jamais en aucun cas je n'ai voulu rendre votre Inde, l'Inde à travers ce film. (DURAS, 1975 :6)

Concernant les paysages imaginaires, la cartographie durassienne pourra être observée dans ce sens comme cité antérieurement, "un dessin qui accompagne et se fait en même temps que les mouvements de transformation du paysage", les jeux d'intensités que l'auteur propose par le biais de sollicitations ostensives de temps, de pause, de silence, et qui peuvent être vus à partir de la lecture de Deleuze et Guattari

comme cartographie dans la passage ci-après: " (...) établir les latitudes "difformément difformes", vitesses, lenteurs et degrés de toutes sortes, correspondant à un corps ou un ensemble de corps pris comme longitude: une cartographie." (DELEUZE; GUATTARI, 2016 : 310).

Dans une "cartographie durassienne" l'histoire est à tout instant traversée par des sollicitations intensives et des descriptions de paysage. Et c'est entre les fentes que l'histoire est suggérée:

> JEUNE FEMME: Le troisième jour…
> MADELEINE : Le troisième jour, quand le soleil s'est levé, on ne criait plus. Nulle part. (temps) Qui sait (temps.) Il a peut-être choisi de vivre ... de partir. (temps long.) C'est curieux … des choses-là je suis sûre … du noir de la nuit. (Temps.) De la pluie. (Temps.) Des cris (Temps.) Du lever du soleil le lendemain. (Temps.) De cette couleur de la mer… (Temps.)Du son des voix (Temps.)Du silence entre les voix. (Temps long.Egaré :) Il appelait sur la mer : « Savannah »(…) (DURAS, 2014:1233)

3.3.1 Heccéités: la traduction des corps en espaces

Dans, "souvenirs d'un "planificateur" Deleuze et Guattari montrent deux plans: un "plan d'organisation" où le processus d'individuation se produit par la forme, le sujet ou la substance. Et l'autre "plan de consistance" où il n'y a pas de formes ou de sujets, mais: "(...) seulement des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur. " (DELEUZE; GUATTARI, 2016 :325). Dans ce sens, dans le plande consistance, l'individuation n'est pas faite par "subjectivation", mais par "heccéité"[673]: "Il y a seulement des heccéités, des affections, des individuations sans sujet. " (Ibid).

Les relations intensives spatiales-temporelles permettent l'existence d'une heccéité qui peut être n'importe quoi qui flotte comme un événement qui apparait et ensuite disparait, comme nous pouvons l'observer dans le passage suivant: "Vous avez l'individuation d'un jour, d'une saison, d 'une année, d'une vie (indépendamment de la durée) . " (Ibid:320). Avec cette réserve, il est possible de visualiser au travers des sollicitations durassiennes ostensives, une cristallisation où tous les éléments sont soumis à une force de devenir, où tous les éléments apparaissent en relations intensives de vitesse, de lenteurs qui diluent la forme en faisant apparaître des agencements, des

[673]Selon Deleuze et Guattari "Il y a un mode d 'individuation très différent de celui d 'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'heccéité ". (DELEUZE, GUATTARI, 2016 : 318)

heccéités. C'est dans cette direction que l'on veut affirmer ici qu'il n'y a pas, dans les œuvres analysées, de personnages psychologiquement constitués, mais des "heccéités", un "voici" qui apparait et disparait selon le mouvement et la transformation du paysage. Ainsi, nous voyons l'affirmation ci-après de Duras sur*Savannah Bay* disant qu'il n'y a pas de personnages, tous sont la Villa, tous sont "Savannah":

> Je pense que c'est une pièce sans personnage. Je donne certaines propositions. Mon rôle n'est pas de les vérifier, de faire la police pour savoir si Madeleine est ou non la mère de la Jeune Femme. Mon rôle ici est de rendre compte de ce qu'est un amour. La petite fille de Savannah Bay, qui s'appelle aussi Savannah, Villes et personnes – est morte d'amour. (DURAS, 2014:1248)

Les Villas et les personnes sont "Savannah" qui peut, dans ce sens, s'appRochesr des mots ci-après qui renvoient au "devenir", " (...)Mais nous, nous ne nous intéressons pas aux caractères, nous nous intéressons aux modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peuplement. Je suis légion. (...)" (DELEUZE;GUATTARI, 2016 : 292). Dans ce cas, tous et tout sont contaminés par la mort et par l'amour de *Savannah*. Et c'est ainsi que,dans *Savannah Bay c'est toi*l'affirmation qui suit la sollicitation de tout oubli dans les discours de la pièce jette sur le public le germe qui contaminele public, comme un prolongement de la mer, de la baie de Savannah, au théâtre, tous sont invités à se transformer en*Savannah Bay*[674].

Aussi bien dans*Savannah Bay* que dans*Agatha*les noms des personnages sont aussi les noms des lieux où se passe l'histoire. Ainsi, il y a un dédoublement et une indiscernabilité entre le personnage et le lieu, promouvant une dispersion ou une extension des personnages en espaces et territoires, amenant les personnages à la surface, qui est le mouvement propre au "devenir", traduisant leurs corps en espaces et territoires.

[674]La phrase mentionnée termine le monologue ci-après, qui marque le début de la pièce « Savannah Bay » et est dit dans la voix-off de Marguerite Duras pour la mise en scène dirigée par l'auteur en 1983 : "Tu ne sais plus qui tu es qui tu as été, tu sais que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu, tu joues. Ni quels sont tes rôles, ni quels sont tes enfants vivants ou morts. Ni quels sont les lieux, les scènes, les capitales, les continents ou tu as crié la passion des amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle.
Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.
Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.
Savannah Bay, c'est toi ." (DURAS, 2014: 1179)

Cette caractéristique peut être observée dans*Agatha*, qui est le nom du personnage et aussi le nom de la *Villa Agatha*. Il est intéressant de noter que la plage d'Agatha peut être vue depuis la plage où se trouvent la monitrice et le petit garçon dans*Yan Andrea Steiner*, comme nous le voyons dans le passage suivant: "(...) Après cela Il y a les plages de Villerville, dit la monitrice, celle d'Agatha." (DURAS, 2014: 800). Dans *Savannah Bay*on note le même type de relation entre les noms et les lieux, *Savannah Bay*est le nom de la baie où l'histoire se déroule. Dans le cas spécifique de*Savannah Bay*, Duras dilue le nom dans le lieu, dans ce cas, dans la Baie où le personnage se noie. À ce moment, il est intéressant de rappeler le passage ci-après, de Deleuze e Guattari:

> Le nom propre désigne d'abord quelque chose qui est de l'ordre de l'événement, du devenir ou de l'heccéité. Et ce sont les militaires et les météorologues qui ont le secret des noms propres, lorsqu'ils les donnent à une opération stratégique, ou à un typhon. Le nom propre n'est pas le sujet d'un temps, mais l'agent d'un infinitif. Il marque une longitude et une latitude. (DELEUZE; GUATTARI, 2016 :322-323)

Dans le même sens, on peut affirmer que les personnages *Agatha* et*Savannah Bay* marquent une longitude et une latitude "imaginaires" subjectives, mais de paysages faits de sable, de mer et de frontières. Les analogies entre corps et paysages prolifèrent dans les textes durassiens: Dans*Agatha*il est possible d'observer les corps des personnages comme des frontières et la séparation entre les frères, sentie comme les yeux fermés devant ces frontières/corps/limites: "(...) LUI (violence): La question ne s'est jamais posée ainsi pour moi. Je ne peux pas, vous comprenez, je ne peux pas sans vos yeux enfermés dans ces frontières-ci. "(DURAS,2014:1125). Une analogie similaire peut être vue dans *La maladie de la mort*, mais cette fois ce seront les yeux ouverts (le regard) et non le contraire quiseront la frontière entre les deux amants des nuits payées, comme nous lirons ci-après:

> Les yeux sont fermés toujours. On dirait qu'elle se repose d'une fatigue immémoriale. Quand elle dort vous avez oublié la couleur de ses yeux, de même que le nom que vous lui avez donné le premier soir. Puis vous découvrez que ce n'est pas la couleur de ces yeux qui serait à jamais la frontière infranchissable entre elle et vous. Non, pas la couleur, vous savez que celle-ci irait chercher entre le vert et le gris, pas la couleur, non, mais le regard. (DURAS, 2014:1260)

Toujours dans "La maladie de Mort" l'analogie entre le corps et l'idée de frontière ou limite peut être observée dans le passage suivant: "(...) Pour voir aussi les

taches de rousseur répandues sur elle depuis la lisière des cheveux jusqu' à la naissance des seins (...)" (DURAS, 2014: 1261). Dans cette œuvre, les analogies continuent et l'espace-temps est confondu avec le corps-paysage du personnage, comme on peut l'observer dans la narration durassienne:

> Vous regardez encore. Le visage est laissé au sommeil, il est muet, il dort comme les mains. Mais toujours l'esprit affleure à la surface du corps, il le parcourt tout entier, et de telle sorte que chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre, comme le visage, les seins, comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme les temps. (DURAS, 2014 : 1261)

Dans un manuscrit non daté, le même fragment peut être lu avec encore davantage de relations entre corps – espace. Dans ce texte modifié postérieurement pour la version finale, la respiration est assimilée au vent, comme on le constater dans la lecture ci-après :

> (…) et de telle sorte que chacune des parties du corps la dirait a elle seule dans sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration comme le vent, le cœur comme le tempes, les tempes comme le temps. [675]

L'importance de la dimension cartographique qui renvoieles personnages aux espaces et vice-versa remonteà des descriptions détaillées de paysages où l'importance se fait soleil, pluie, nuit, aurore, vent ou, si c'est l'été, c'est spécifié par l'auteur, étant donné que ce sont ces mouvements, de la lumière, du vent, du climat, ajoutés auxrythmes dans sollicitations de pauses, de temps de l'auteur, qui vont permettre l'apparition, non de personnages, psychologiquement bien constitués, mais d'heccéités:

> Bref, entre les formes substantielles et les sujets détermines, *entre les deux*, il n'y a pas seulement tout un exercice des transportes locaux démoniaques, mais un jeu naturel d'haeccéités, degrés, intensités, événements, accidents, qui composent des individuations, tout à fait différents de celle des sujets bien formés qui les reçoivent. (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 310)

Ainsi, le départ du personnage "elle" dans*La maladie de la mort*est accompagné d'une longue description du paysage auquel son départ est associé et où sa disparition est un événement de plus, un accident de paysage:

> C'est l'aurore aujourd'hui. Pas encore le soleil, mais les abords du ciel, sont déjà clairs tandis que du centre de ce ciel l'obscurité tombe encore sur la terre, dense. (…)
> Au loin, sur les plages, des mouettes crieraient dans le noir finissant, elles commenceraient déjà à se nourrir de vers de vase, à fouiller les sables

[675]DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 221pg 4 sans année.

> délaisses par la marée basse. Dans le noir, le cri fou de mouettes affamées (...). (DURAS, 2014 : 1269)

En proposant une lecture à partir d'une perspective cartographique, il est possible d'observer les personnages durassiens fragmentés, sans centre, ou comme des figures dans une peinture cubiste, comme l'aurait affirmé l'auteur elle-même dans une entrevue àPallottadellaTorre:

> L'image se forme lentement, comme si c'étaient des photos délavées à reconstituer par le regard et l'imagination, à travers les détails qui ont survécu. Ce n'est jamais la forme entière, l'expression du visage d'un personnage que je parviens à voir, tout au plus certains détails morcelés, ou même un simple geste qui le caractérise, comme dans la peinture cubiste. (DURAS, 2013: 81)

Ainsi, les personnages apparaissent et disparaissent, ils sont partout, leur absence ou leur présence se passent d'un seul coup, de manière abrupte, totale. C'est ainsi que Savannah "(...) arrive à la vitesse de la lumière. Elle disparaît à la vitesse de la lumière." (DURAS, 2014 : 1283).

Dans *La maladie de la mort*au début, la présence du personnage devrait être partout : "Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même (…). (DURAS, 2014:1255). Contrastant avec ce moment initial, à la fin, l'absence du personnage "elle" ne pourrait être vue, elle se passerait au milieu de l'obscurité: "Un jour elle n'est plus là. Vous vous réveillez et elle n'est plus là. Elle est partie dans la nuit. (…) Son corps a disparu (…)." (DURAS, 2014 :1269).

Dans la note que Duras a écrite sur la manière dont l'œuvre devrait être mise en scène, on peut observer l'annotation suivante sur ce moment dutexte: "Le départ de la Jeune Femme ne serait pas vu. Il y aurait un noir pendant lequel elle disparaîtrait, et lorsque la lumière reviendrait il n'y aurait plus que les draps blancs au milieu de la scène et le bruit de la mer qui déferlerait par la porte noire." (Ibid :1272).

De même, la peurdes frères dans *Agatha*face à l'imminence de la disparition maritime peut être rappelée ici: "(...) C'est une peur identique à la sienne qui est la peur d'Agatha, celle de la mer, de son engloutissement dans la mer (temps)."(DURAS, 2014 :1125). Sans centre, les personnages restent dispersés et agissent comme des bords, en termes de frontières.

Selon Deleuze et Guattari, "(...) Les sourciers ont toujours eu la position anomale, à la frontière des champs ou des bois. Ils hantent les lisières. Ils sont en bordure du village, ou entre deux villages." (DELEUZE ; GUATTARI, 2016 : 301). Comme nous avons déjà pu l'observer, le terme frontière est utilisé de manière insistante comme dans l'extrait suivant d'Agatha: " Lui. -Ainsi votre corps va être emporté loin de moi, loin des frontières de mon corps. " (DURAS, 2014: 1120).

La notion de frontière a une racine ancienne dans l'œuvre de Duras, qui dans la foulée de surviesobsédantes, survient de l'enfance passée en Indochine, comme on peut lire dans le passage suivant:"Une impression d'interdit et de mystère pesait sur la forêt". (...)"une impression de mort diffuse flottait sur les flancs des collines, le long de la frontièredu Siam où nous vivions." (DURAS, 2013 : 18).

Dans *La maladie de la mort,* Duras traduit le regard, en termes de frontières dans un passage déjà cité : "(...) ce n'est pas la couleur de ces yeux qui serait à jamais la frontière infranchissable entre elle et vous. Non, pas la couleur, vous savez que celle-ci irait chercher entre le vert et le gris, pas la couleur, non, mais le regard. " (DURAS, 2014 :1260).

Dans*Savannah Bay* et aussi dans *Agatha* l'échange entre les noms de lieux et les noms des personnages leur permet d'agir en termes de territoire. Ainsi, les personnages agissent comme une ligne, leurs corps ont des frontières, des limites qui peuvent être confondues avec unegéographie spatiale imaginaire, ce qui affecte le personnage affecte un territoire, le lieu, l'histoire de "Savannah". Selon Deleuze et Guattari:

> (...) Si vous changez de dimensions, si vous en ajoutez ou en retranchez, vous changez de multiplicité. D'où l'existence d'une bordure suivant chaque multiplicité, qui n'est nullement un centre, mais la ligne enveloppante ou l'extrême dimension en fonction de laquelle on peut compter les autres, toutes celles qui constituent la meute à tel moment (au-delà, la multiplicité changerait de nature). (...) (DELEUZE;GUATTARI, 2016 : 299)

L'ubiquité des personnages peut être vue dans les expressions, "Savannah Bay c'est toi", ou dans la "Villa Agatha" ou chez la Jeune Femme des nuits payées de *La maladie de la mort* qui pourrait être rencontrée en même temps n'importe où. Selon Duras, "(...) les femmes sont les véritables dépositaires d'une ouverture totale vers l'extérieur, la vie, la force débordante de la passion. C'est pourquoi, je pense, la femme est plus projetée vers l'avenir" (DURAS, 2013:83). Ainsi, ces personnages-lieuxavec

leurs corps-frontières sont tournés vers l'extérieur, ils agissent comme une meute et dans la mesure où ils s'étendent dans les espaces et les territoires, ilsfont proliférer leur histoire.

3.3.2 Le devenir minéral

De même que les personnages peuvent être vus traduits en termes de paysagedans l'œuvre durassienne, il y a, à l'inverse, des paysages subjectivés qui participent à l'histoire en tant que sujets, individus, avec autant d'importance ou plus que les personnages qui portent l'histoire, comme c'est le cas de la "pierre blanche" dans *Savannah Bay*. "La roccabianca", comme elle aurait été surnommée par l'auteur dans un texte de 1982 consacré seulement à la description de la "pierre blanche" avec une description peut-être plus étendue que celle qui est accordée aux personnages de la pièce, et que nous allons citer ci-après:

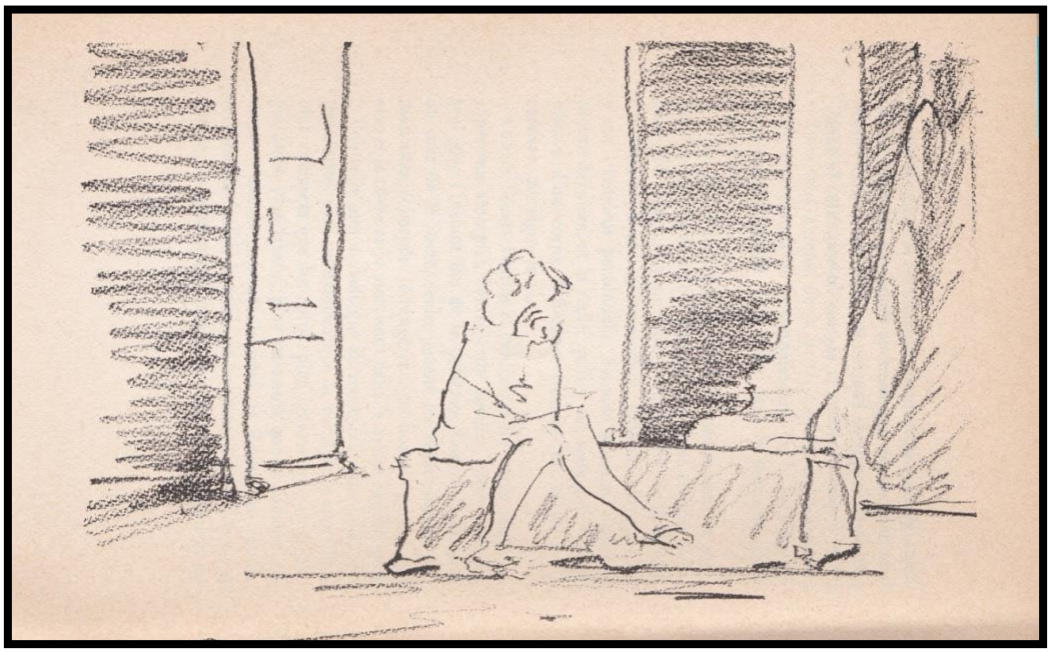
> La pierre blanche, La Rocca Bianca est à fleur d'eau. Quand une barque passe, la houle la recouvre. Quand la barque est passée, la houle la quitte. Ainsi est-elle, ou brûlante, ou fraîche, selon la force du soleil et le mouvement de la houle. Autour d'elle la mer est profonde. La pierre est tombée de la montagne et la chute de son poids a creusé le fond, elle l'a pénétré jusqu'à heurter un seuil qui n'a pas cédé, la pierre sans doute encore, mais close sur l'inconnu, sur le feu enfermé, les laves tourbillonnantes. On va à la pierre pour traverser la grande épaisseur de l'eau qui l'entoure, pour être porté. On y va pour se coucher sur elle, sous la nappe d'eau qui la recouvre, on y va aussi pour plonger jusqu'au froid dans le vide qui entoure sa forme arrête là pour la fin du temps. On y va aussi pour être la peu contre elle, la pierre sur le soleil intense, en souffrir. L'oreille contre elle on entends les coulées sourdes de la mer ancienne, ce silence. De la mer, elle a le grain, le grain de l'eau, celui impalpable du devenir des choses minérales. Elle a en effet perdu toute angularité. Dans son intégralité, polie par le vent et l'eau, elle n'est plus que douceur, usure, douleur indolore. (DURAS, 2014 : 923)

L'histoire de la pierre s'allonge et est plus longue que ce que l'histoire de *Savannah Bay*connait de l'histoire de Savannah, mais non seulement : Dans un entretien avec Roberto Plate sur la scénographie de Savannah Bay, où dans une idée que Duras abandonna plus tard, l'intention était de placer la pierre blanche dans le décor, au milieu d'un jardin, Duras affirme que la Pierre blanche est également le tombeau d'"Anne Marie Streter" dans "India Song":

> M.D. : (…) La pierre blanche, c'est une sépulture pour moi. C'est déjà et encore la pierre blanche, le tombeau blanc d'Anne Marrie Stretter dans

> IndiaSong, dans une boucle du Gange. Je voulais te dire ça, si tu voyais ce tombeau dans le jardin à l'abandon. (DURAS ; PLATE ; 1983 :8)

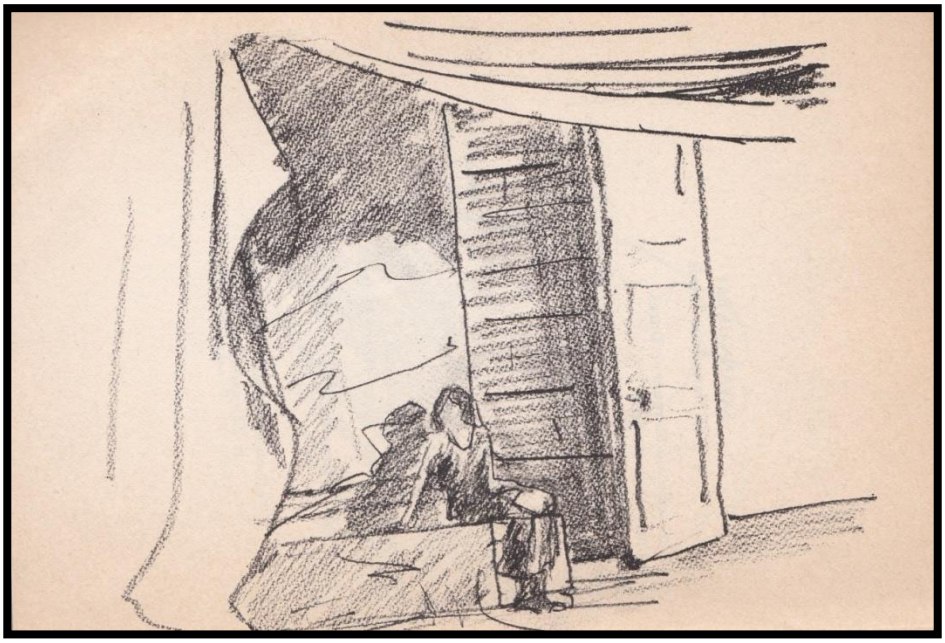
Dans l'image ci-dessous[676]nous voyons le dessin de Roberto Plate ébauchant le décor possible du jardin avec le tombeau au centre de la scène, et dans lequel il cherche à trouver une solution scénographique pour l'idée de Duras, solution qui finit par être écartée:



Cahiers Renaud Barrault, 106.1983

Dans l'image suivante, nous trouvons à nouveau une ébauche de Roberto Plate, dans laquelle il y a une évidence plus marquée sur la luminosité et sur la porte du fond, qui finira par substituer la pierre dans la version finale du décor :

[676] Les dessins sont de Roberto Plate dans: DURAS M., PLATE R..Entretien entre Marguerite Duras et Roberto Plate pour le décor de *Savannah Bay*. In : Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris, 1983.



Cahiers Renaud Barrault, 106.1983

Et la question qui se pose, c'est de savoir comment le "devenir minéral", "impalpable", pointé par Duras, traverse toute l'histoire et participe à tous les personnages? La pierre qui traverse le temps et qui est traversée par lui, c'est l'image survivante de Savannah Bay. La perte de la forme angulaire de la pierre traduit la douceur de l'amour de Madeleine acquise au travers des temps, de l'action des vents et des marées sur la pierre. La cartographie est vue ici dans ce devenir minéral, où aucune modification n'est possible sans l'action du temps, de l'intempérie et des mouvements de paysage.

Il y a ainsi un devenir minéral qui traverse les œuvres du cycle de l'atlantique au travers du flux des marées qui baignent cesœuvres, ou des sables des plages imaginaires de l'atlantique, ou de la "pierre blanche" qui, à distance, observe et gardele temps immémorial qui la dépasse. Et c'est ici que nous devons citer, une fois encore, le fragment de *Savannah Bay*dans lequel nous pouvons observer le temps comme la dernière "survie":

> JEUNE FEMME: Vous vous souvenez de quoi?
> MADELEINE: Des grands marécages à l'embouchure de la Magra. Des bois. Ils sont enconre là. (Temps.) La mer. (Temps.) La pierre. (Temps.) Le temps. (DURAS, 2014: 1232)

Agencé par lui-même, le temps permet l'apparition d'heccéités et il est lui-même une heccéité, unagent del'histoire qui est mis en scène invariablement par l'auteur. Dans le premier cas, le temps peut être vu dans les parenthèses durassiennes servant de condition pour l'apparition et la disparition d'agencements possibles. L'importance de ce lieu "entre" la parole et le geste, ou le vide qui les sépare et rend possible lavie des personnages, comme Duras l'affirme dans le passage suivant de "La passion suspendue" dans un topique sur la construction des personnages:

> Votre travail repose plus sur le démembrement que sur une progressive construction de la personnalité de vos héros.
> Je les saisis à ce stade inachevé de leur construction et déconstruction, parce que ce qui m'intéresse, c'est l'étude de la fêlure, des vides impossibles à combler qui se creusent entre le mot et le geste, de résidus entre ce qui est dit et ce qui l'on tait. (TORRE; DURAS, 2013: 82)

Dans ce sens, il est rare de trouver dans les textes choisis une phrase qui ne soit suivie précédée d'une sollicitation de temps, et parfois le nombre de sollicitations de temps dépasse le nombre de lignes d 'un discours, comme c'est le cas dans le passage suivant de "Savannah Bay:

> MADELEINE: La salle est noire. (Temps.) On lui raconte qui est mort. (Temps.) Qui est reste em vie. (Temps.) Qui criait. (Temps.) On lui dit comme la mer était bleue. (Temps.) Quelle chaleur c'était. (Temps.) Comme L'autre rive. (Temps.) Le deuxième amour. (DURAS, 2014:1234)

Des trois œuvres abordées, *La maladie de la mort* est l'exception. On ne peut trouver les parenthèses durassiennes typiques dans le texte qui, dans sa première version, s'intitulait "Héliotrope et cédrat"[677], cependant, on peut percevoir un type de saturation ou d'obstruction temporelle, où le temps ne trouve pas une voie par laquelle il pourrait s'écouler, comme dans le passage suivant: "Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, le temps ne trouve plus par où passer. Le temps ne passe plus.(...)" (DURAS, 2014:1262). Dans un des brouillons du texte, nous trouvons le même fragment écrit par l'auteur avec les mots ci-après: " Le temps ne trouve plus où s'engouffrer (pour où passer) "[678], dans cette version, on peut observer la manière dont l'absence des parenthèses semble se placer comme un moyen pour l'auteur d'utiliser ces parenthèses comme des canaux pour le

[677]DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3.
[678]DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 22.1 sans année p.5.

passage du temps, pour ouvrir un espace entre les mots, et dans « La maladie de la mort » quand ceci ne se passe pas, et c'est un texte de stupéfiant[679], l'atteinte de l'« extase de temps » s'obtient par la voie opposée, par la voie de la saturation de la présence.

Bien que ne possédant pas le même mode de composition par lequel l'auteur montre un jeu d'intensités et de rythmes au travers des rubriques d'intensité, dans une des notes écrites sur la façon dont le texte pourrait être mis en scène, Duras attire l'attention sur le fait que le texte ne devrait pas être lu à un rythme accéléré : "Le risque qu'encourt la pièce devrait être celui de la vitesse de la parole, la durée véritable n'est pas celle de la parole, mais de l'écoute du spectateur. Ici le texte est d'une extrême obscurité. Il serait détruit s'il était lu trop vite. (dit théâtralement)"[680].

L'apparition du temps (lui-même), comme une heccéité, tel qu'il est vu dansle passage déjà cité de *Savannah Bay,* est suggérée comme étant lui-même lepersonnage :le temps. D'une manière similaire dans *La maladie de la mort,* dans la note sur une mise en scène possible, l'auteur demande des périodes où seul le passage du temps soit observé : "(...) De grands espaces de silence devraient être observés entre les nuits payées pendant lesquels il n'arriverait rien que le passage du temps." (DURAS, 2014:1271).

Dans un texte intitulé "La présence de rien", Susan D. Cohen commente la manière dont Duras met en scène :le vide : "(...) C'est ce que cette pièce de théâtre met en scène, sur une scène, devant les personnages aussi bien que devant les spectateurs-lecteurs, et à tous les niveaux textuels ce Rien qui informe tout." (COHEN, 1983: 18)

L'analyse de Cohen basée sur la mise en scène de *Savannah Bay* part de l'argument selon lequel sous le point de vue des personnages, il n'y a rien d'affirmatif ou de vrai. Ainsi, la jeune "Jeune Femme":il s'agit de quelqu'un qui ne sait pas au juste où elle est née, et si ellele sait, elle ne peut avoir conscience de l'histoire contée par Madeleine qui, bien qu'elle soit le seul personnage avec un nom dans l'histoire, et ce n'est peut-être pas par coïncidence, le nom du petit gâteau rempli de mémoires de la

[679]" (...) Elle commence de nouveau à écrire ce qui deviendra La maladie de la mort dans un climat de jubilation. Le texte alors s'appelle "Une odeur d'héliotrope et cédrat". Elle l'écrit dans un bain d'alcool, six à huit litres par jour. Elle a des états bizarres, elle voit tout se déformer sauf sa tête. (...) (ADLER, 1998: 503/504)

[680]DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3

fable de Proust[681], a sa mémoire complètement dégradée et est dans un état hallucinatoire:

> Une jeune fille qui venait d'accoucher s'est suicide il y a entre vingt-cinq et trente ans. Madeleine, sa mère, âgée maintenant, perd la mémoire. L'enfant, la Jeune Femme, ignore forcement l'évènement. Ainsi, la charpente de la pièce : une morte, une femme qui oublie et une autre qui ne peut pas savoir – institue-t-elle une sorte de néantisation dès le départ. (COHEN, 1983: 18)

La scène est alors destinée à montrer ce rien, ce vide où la mémoire se consume. Et c'est dans ce sens qu'en passant au-delà de l'argument de Cohen, nous pouvons affirmer que ce que *Savannah Bay* montre ou met en scène au travers des sollicitations indicatives de lui-même: c'est le temps qui dépasse la pierre et traversera la scène.

[681]Marcel Proust (1871 – 1922) dans *A la recherche du temps perdu* conte l'épisode de la "Madeleine" qui repêche lesmémoires de l'enfance par la voie involontaire en mangeant une Madeleine. Comme nous l'avons vu au chapitre I le nom du personnage est inspiré du nom del'actrice Madeleine Renauld pour qui le rôle a été écrit.

Conclusion

L'étude*La subjectivité diluée et la force du temps dans l'œuvre de Marguerite Dura*sa recherché, dans les trois œuvres choisies du cycle de l'atlantique, les aspects de la subjectivité, du temps et de la dilution dans le devenir de l'œuvre durassienne. L'inspiration Deleuzienne dans l'inversion de Bergson qui cherche à libérer le temps du joug de l'individu – une perspective augustinienne, pour plonger ensuite la subjectivité dans le temps et à partir de ce moment, refonder le temps comme pure subjectivité, a traversé nos analyses sur le temps et la subjectivité dans les œuvres choisies de Duras.

Le texte durassien*dé-chiffré*à peine dans la lecture projetée dans l'espace scénique – *mise en écriture* – se lance sur la scène. La voix lancée, marque du corps dans la texture de l'écriture, dans l'immensité indiscernable de la lumière crépusculaire entre le ciel et l'océan, dans l'immensité de l'espace – temps et ensuite les échos, les répétitions, le silence, le temps – La bombe d'Hiroshima, le lancement, les cris, le silence, la mort, la mémoire irreprésentable de la douleur, l'ineffable, l'indicible, le temps, l'histoire qui se propage, dans l'écriture – corps – voix– écho, fond du temps qui remonte aux mains négatives inscrites dans les cavernes dans chaque mot, l'isolement, le silence, la pause nécessaire pour l'écoute, l'écho du fond des temps.

Le temps qui dilue et reprend la subjectivité diluée, détruite, qui reste comme les ruines des barrages qui n'ont pas servi à contenir l'océan, mais pour rester, résister avec lui, l'océan, au temps, avec le temps, qui à la fin sera le seul qui restera et envahira les interstices irreprésentables, inondant l'absence, la faisant monter, apparaître, avancer sur la scène en montrant la fissure: présence/absence.

Les paysages de l'enfance en Indochine montent avec la marée et envahissent la scène durassienne à travers les fissures – absences, la première d'entre elles étant marquée par le nom de famille, l'espace vide, paternel - Duras. L'enfance de Duras va se refléter dans son œuvre de différentes façons à différentes périodes. Le chapitre I a cherché à penser la question de l'enfance qui s'écroule dans l'écrit durassien. Dans ce sens, l'analyse du contexte de l'œuvre durassienne s'est déroulée dans une relation entre la "subjectivité diluée" et l'"enfance illimitée". Comme la mer, l'enfance envahit l'œuvre durassienne en semant le chaos dans les événements, en virtualisant les

mémoires dans l'indiscernabilité de l'océan-temps dans le flux de l'écriture intensive de Duras.

Se traduisant elle-même comme un lieu: Duras, l'auteur, se place comme un territoire, espace-subjectif à la frontière entre l'Indochine et la France, qui en vérité est la frontière entre deux eaux, deux enfances indiscernables. Dans le passage de Marguerite par ces deux territoires, nous avons vu l'indiscernabilité où l'enfance de l'un se perd dans l'enfance de l'autre. C'est dans les débordements de ces deux "états" que surgissent les écroulements du temps dans l'écriture durassienne. Et se sont ces écroulements qui font disparaître lafrontière entre le réel et l'imaginaire en actualisant ces mémoires de l'enfance comme pure virtualité.

Les genres littéraires se rejoignent dans la nuit d'où sortent les textes durassiens. Le mouvement incessant de déterritorialisation ne permettra pas à l'auteur de rester dans aucun genre spécifique, mais de flotter dans une écriture traversée par des devenirs. Dans ce sens, nous parlons d'un jeu d'"errances", dans lequel la scène se transforme en un grand océan obscur où tout se perd: les personnages et les actions dans un théâtre intensif, où l'acte fondateur de rénovation du langage va au travers des rythmes etdes vitesses, silence et voix, immobilité et mouvement, composer l'apparition de chaque mot: virtualités énonciatives, survies du corps dans la voix de l'acteur qui saura trouver, comme Madeleine Renauld, *La Chair des mots*, ou dans la voix désincarnée de la subjectivité durassienne, pure survie du temps.

Le récit peut être vu dans les regards des personnages dirigés vers le vide, comme un "enchantement du regard". C'est dans ce lieu d'enchantement que l'histoire est contée, ou inventée, ce lieu vide marqué dans Savannah Bay par un miroir inexistant quireflète une lumière intense est le lieu où le théâtre commence: le vide, l'espace creux d'une histoire construite sur les bords au travers de lignes errantes.

Au chapitre II, le processus d'actualisation deleuzien a été amené comme image qui ressemble au processus durassien de faire émerger les mémoires. Ce processus n'empêche pas de discerner entre deux moments distincts, mais il les fait coïncider et former ce que Deleuze a nommé "image cristal". Les images durassiennes des œuvres choisies à ce moment de l'étude ont été des images de résistance et de contamination comme quelque chose qui a résisté et qui a insisté et qui a survécu au temps. Ainsi, dans chacune des œuvres choisies, nous avons cherché les moments de cristallisation et de

refondation temporelle à partir d'images fixes, comme la pierre blanche dans*Savannah Bay*, les ruines d'un brise-lames dans Agatha, ou l'écume blanche des draps dans *La maladie de la mort* qui, à travers le mouvement déambulatoire de lui-même autour d'elle, peut être vu comme un mouvement de cristallisation.

L'image-cristal a été vue comme la manière dont la mémoire, qui se perpétue et s'actualise entre le pacifique et l'atlantique, s'ensable sur la scène - continent del 'écritureduras sienne. Comment mettre en scène l'immensité ?Comment mettre en scène une pierre millénaire ? Uncontinent entier ?L'enfance ? La mémoire ? Le temps ?Dans ce sens, les manières de façonner la mémoire en scène passent par la cristallisation qui agit sur les bords, permet une refondation temporelle où se crée un état propice à l'enfance, œuvre durassienne, qui est un état d'enfance, avec un temps spécifique, que l'auteur a dénommé comme un instant de douleur infinie.

La scène durassienne, comme plan scriptural vu comme son écriture flottant entre:"(...) ces allers-retours entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun." (DURAS, 2014 :307). Où nous observons la composition théâtrale à mi-chemin entre: l'écriture et la voix, l'étranger et le propre, le dedans et le dehors et dans ce "temps", propre, spécifique, momentané, instantané, "qui nous est commun". Ainsi, le temps de l'écoute dans ce lieu "entre" les subjectivités possibles diluées dans l'attente d'un rien, ou dans la durée, consonante avec la contemplation intemporelle, comme le sentiment du temps qui peut être vu traduit comme la dernière survie, le vertige: le temps lui-même. Comme dans le passage cité à plusieurs reprises dans notre thèse, comme une ritournelle que nous allons répéter une fois encore.

> JEUNE FEMME: Vous vous souvenez de quoi?
> MADELEINE: Des grands marécages à l'embouchure de la Magra. De bois. Ils sont encore là. (Temps.) La mer. (Temps.) La Pierre. (Temps.) Le temps. (DURAS, 2014: 1232)

Dans la présence maritime dans les œuvres du cycle de l'atlantique se trouve l'aspect de la "dilution". La "subjectivité diluée" a trouvé un sens propre dans ces œuvres, où la forme se dilue en paysages liquides qui contaminent leur entourage. Dans ce sens, nous avons vu comment la confluence entre les mers et les rivières se projette sur la scène durassienne en formant l'"image liquide" et dans quel sens ces images traduisent le temps pur. Ainsi, la disparition dans la mer est liée au devenir. Que le dénouement de l'histoire mène à la mort ou à la disparition, ceci ne conduit pas

seulement à l'effacement, mais au devenir, car c'est au travers de la dilution que se produisent la prolifération et la contamination.

Ici, nous avons vu que le personnage durassien n'appartient pas à l'ordre de l'individu, mais à celui de la multiplicité et il agit comme Villa, "La Ville Atlantique", "La ville Agatha" où la dimension cartographique qui renvoie les personnages aux espaces se fait présente dans les descriptions détaillées de paysages rédigées par l'auteur, car ce sont ces mouvements, du paysage et du climat, qui vont permettre l'apparition, non pas de personnages psychologiquement bien constitués, mais d'heccéités.

Rappelons l'image de la marée basse dans *La maladie de la mort*,qui accompagne la disparition nocturne de la Jeune Femme des nuits payées. Comme la Jeune Femme des nuits payées, Duras s'en va avec les algues dans *C'est tout*en laissant l'invitation : "Je m'en vais avec les algues. Viens avec moi." (DURAS, 2014:1175). Et c'est ici que la mer, à travers son mouvement, pourrait être lue comme les intensités du devenir. Le personnage englouti par la mer ne laisse sur la scène que le reste, l'écume blanche. De même que ce qui reste est la maladie, l'écume blanche sur la scène de l'œuvre durassienne est faite de RESTES comme nous l'avons vu dans les *Cahiers de guerre*. Et ce mot est écrit en lettres majuscules dans la dernière œuvre *C'est tout*, publiée à titre posthume : "(...) C'est le RESTE de l'écrit. C'est un sens de l'écrit. C'est aussi la senteur d'un amour qui passait par là, par l'enfant." (Ibid :1163).

Dans les trois œuvres analysées du cycle de l'atlantique contaminé par le pacifique, Duras retourne à l'enfance. Sonécriture hétérodoxe sème des pièges de déviation: silences, pauses et temps.Ce qui s'ensable sur la scène, ce sont les bords errants qui longent, comme le littoral, le déplacement maritime, à l'intérieur le devenir débordant du fond des temps, le devenir minéral, immanent, intemporel qui, comme déclare l'auteur dans *C'est Tout*: "(...) Dans le devenir du vent. Peut-être demain, je t'écrirai encore. " (Ibid : 1162).

Ce sont les "restes" qui atteignent la scène – rivière, comme exprime une des couleurs scéniques en *Les Yeux bleus cheveux Noirs*: "Si notre histoire si jouait au théâtre, tout à coup un acteur viendrait au bord de la rivière, de la lumière." (DURAS, 2014 :267). Dans les trois œuvres analysées, la disposition du décor avec d'immenses portes face à la mer et la précision de la marche marquent le principe du dessin d'une

spirale des acteurs, principe d'une échelle qui ne fera que précipiter l'acteur et le public dans le vertige de chaque nouveau départ, pointe de virtualisations sans fin qui se dilueront, retourneront et se propageront dans une intensité maritime incessante.

Les images bifurquées depuis le début ne cessent de jaillir comme la source dans *La maladie de la mort* – elle – corps qui, à la fin, comme affirma Blanchot, sera donné en sacrifice à la mer, à laquelle elle a toujours appartenu, cédant à la différence, mort incessante : " (...) Mais il reste que, (...) son existence à part quelque chose de sacré, particulièrement lorsqu'à la fin elle offre son corps comme le corps eucharistique fut offert par un don absolu, immémorial (...)" (BLANCHOT, 2012 :91). Reste, maladie, des draps blancs sur la scène sombre, mer noire faite d'interruption pure, parenthèse d'image sonore, représentée par le rectangle noir dans la scène sombre.

Devant l'éternel : l'ineffable. Des gens méconnaissables, incompréhensibles, se dirigent vers lui, comme dans la question rhétorique de Madeleine : "Comment voulez-vous comprendre des gens comme ça, qui ne s'adressent qu'à l'un l'autre face à l'Éternel ? Comment ? *Silence.* " (DURAS, 2014: 1233). Impossible, c'est la réponse, et c'est sur l'impossible, l'irreprésentable, que l'œuvre se propose. Le sourire fatigué, épuisé des personnages, annonce l'impossibilité ; ils se plantent sur elle, immobiles – pause, muets – silence, pour montrer le temps, les différentes images.

Le crie, le spasme, l'étonnement devant l'éternel, l'instant de théâtre, le moment *d' infinie douleur*. La douleur que Duras amène à la surface sensible par le paysage cartographique : les pierres du barrage, le fort allemand, les mains de la grotte, les images archéologiques, mais pas préhistoriques, comme pour paraphraser Deleuze : " Il y a une archéologie du présent." Des *RESTES* , des *VESTIGES* que la mer emporte, pointes cristallines de douloureuses images, survivantes, ramenées d'autres histoires, couverts par le temps.

Ainsi, dans les lectures illimitées d'*Agatha*, Duras s'approprie d'Ulrich[682], personnage central du récit de Musil, lui donnant un nom : Heimer. Dans une note, on

[682] ELLE: Je lui ai dit: ce n'est pas mon nom. Je lui ai dit m'appeler d'un autre prénom, Celui de Diotima. Vous savez, il ne sait rien de ma vie, il ne sait que mon mariage.
LUI: Que lui dites-vous d'Agatha ?
ELLE: Que c'était le nom que me donnait un amant du nom de Ulrich Heimer. C'est un homme qui n'est pas sans avoir lu, mais pas jusque-là, jusqu'à ces lectures-là.
LUI (*reprend*) : Que vous diriez : illimitées ?
ELLE: On pourrait dire aussi: personnelles. (DURAS, 2014: 1145)

voit *Heimer* comparé par les éditeurs de l'œuvre complète de Duras aux personnages *Steiner* , comme Aurélia *Steiner*, Yan Andrea *Steiner*, communs dans l'œuvre durasienne, qui remettent à la Shoah. Heimer pourrait-il, à son tour, se rapporter au scientifique qui a dirigé le Projet Manhattan pour le développement de la bombe atomique – qui affecta tellement Duras, qui a écrit *Hiroshima mon Amour*- Julius Robert Oppen (heimer) ? Nom juif, plus une pierre – *Steiner* – roulée dans la violence, la Shoah de conséquences infinies.

Comme dans l'image de *La maladie de la mort* , Duras montre la différence, les noms qui montent avec force et bientôt se diluent dans la nuit maritime. L'étonnement éthique devant l'existence est pour Duras l'étonnement devant la différence. C'est le constant recommencement. Pour que ce temps soit pure affectation, l'épuisement rend impossible ; et il faut rendre impossible pour générer l'autre, l'étranger.

Dans l'œuvre durasienne on voit comme mouvement de déterritorialisation le sommeil, l'effacement, la dilution. Le spectacle du sommeil comme une des couleurs scéniques dans *Les yeux bleus, cheveux* Noires ou dans *La maladie et la mort* , quand l'auteur suggère aux acteurs que le texte soit lu comme s'il avait été écrit ce moment-là par les acteurs eux-mêmes, sans aucune mémoire, symbolisent cet éternel recommencement.

On propose ce moment-là de retourner à l'image de la genèse, telle qu'elle aurait été conçue par Duras encore dans son enfance. Dans ce paysage sans Dieu, l'odeur, le son, le poids des matériaux denses comme l'eau marécageuse, dans les bulles qui surgissent de temps en temps, la vie fétide se propage sans aucune sorte de transcendance ou de rédemption. Nous pourrions dire que Duras prie la mer, le vent, les intempéries devant lesquels tout est la famine et toute tragédie est la tragédie du langage de l'étonnement devant le mot qui se répand dans la voix ou la lumière.

Sous le regard insistant de l'autre, l'impérativité du « vous » annonce non pas la solitude du « moi », mais celle de l'autre qui peut être n'importe qui. Dans la scène durasienne, un, ce sont tous et personne. Ce que cette littérature résistante annonce pour la scène, c'est l'absence. Comment mettre l'absence en scène ? Explosant le lien de causalité – fable ; diluant les personnages. Deleuze aurait affirmé, autrement dit, en parlant sur l'indépendance des images sonore et visuelle, qu'il fallait un non-lieu pour une histoire, et que c'est pourquoi Duras aurait abandonné les maisons et commencé à

tourner à la plage. En reprenant l'analogie entre le théâtre et la mer, nous pourrions voir le théâtre comme ce non-lieu par excellence, un lieu sans murs, comme disait Madeleine dans *Savannah Bay,* ou le lieu du manque, comme le dit l'auteur : "C'est au théâtre que, à partir du manque, qu'on donne tout à voir. "[683] Espace de nouveaux départs, dans lequel le temps performatif se montre à soi-même comme un non-lieu pour une écriture en éternelle déconstruction.

Tout au long de ce travail de thèse, l'étude sur la temporalité dans les trois œuvres – *Agatha, Savannah Bay et La Maladie et la Mort*, a eu comme principal objectif d'investiguer comment Marguerite Duras met en scène la mémoire. Dans les trois chapitres de la thèse, nous avons cherché à identifier le temps à un sens spécial d'enfance qui l'auteur est disséminé par son œuvre qui recouvre le temps et l'espace par le biais d'une perspective subjective, dans laquelle s'étend la mémoire comme pure virtualisation déconnectée du réel.

Dans la conception spéciale du temps que Deleuze récupère de Bergson pour appliquer la perspective cinématographique, nous trouvons une sorte de rapport entre le temps et la subjectivité qui a permis de mieux comprendre comment façonner la temporalité dans la scène durasienne. Comme une troisième lecture du temps, le devenir est ramené dans le troisième chapitre comme temps cristallin qui capture la perspective cartographique durasienne qui met tout en termes de paysages.

Enfin, on croit que cette recherche a contribué pour de possibles lectures de la temporalité dans un auteur qui, au même temps, ne définit pas son œuvre dans une classification de genre, et qui disait qu'elle ne faisait même pas de la littérature, et par contre, idolâtrait Racine et affirmait qu'il ne pourrait pas y avoir de théâtre qui n'était pas tragique. Au milieu des pièges d'écartement, Duras problématise la scène en affirmant, sous la voix de Madeleine, que rien ne se joue au théâtre de Savannah Bay. La scène impossible remporte avec soi un temps impossible pour une subjectivité impossible. Rien n'arrive sur la scène : le temps, la pause, le silence, les pièges d'écartement pour évoquer l'ineffable ou l'étonnement. Un temps non métaphysique, mais affectif et au même temps minéral.

[683] DURAS, Marguerite. *Savannah Bay C'est toi*. Film Michele Porte, 1984.

Bibliographie

Œuvres littéraires et théâtrales de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite. *Œuvres Complètes III*. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Œuvres Complètes IV*. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Le Camion suivi de Entretien avec Michele Porte*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Roman, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*. Quarto Gallimard. Paris: 1997.

DURAS, Marguerite. *Cahiers de la guerre et autres textes*. P.O.L.\Imec. Paris: 2006.

DURAS, Marguerite. *L'Éden Cinemá*. In : Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris : 2014.

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night – Césarée – Les mains Négatives – Aurelia Steiner – Aurelia Steiner – Aurelia Steiner*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris : 2014.

DURAS, Marguerite. *L'été 80*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Outside.* Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Agatha*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *L'Homme Atlantique*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Savannah Bay*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *La maladie de la mort.* In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. In: Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *La musica deuxième*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *L'Amant de la Chine du nord*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Yan Andrea Steiner.* In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Écrire.* In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Le monde extérieur (outside 2)*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *C'est tout*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *La chair des mots*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *La triomphale* Madeleine *Renaud*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Autour de la Maladie de la mort : Indications en vue d'une mise en scène. Version de l'IMEC* . In : Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris : 2014.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour scénario et dialogues*. Gallimard, Paris : 1967.

DURAS, Marguerite. *Le Square.* Gallimard, Paris: 2008.

Archives et documents :

IMEC - Archives de l'Imec:

DURAS, Marguerite. La Maladie de la mort : présentation. 76 DRS 22.5

DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 221. pg 4 sans année.

DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3.

DURAS, Marguerite. La maladie de la mort : manuscrit. 76 DRS 22.1 sans année p.5.

DURAS, Marguerite. Héliotrope. Versions 1 ères et brouillons 76 DRS 22.3

Bibliothèque nationale de France. Département des Arts du spectacle.

DLA PHO – 2675

Entretiens publiés en livres

DURAS, Marguerite et XAVIÈRE Gauthier. *Les Parleuses*. In : Œuvres Complètes III. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite et PORTE, Michele. *Les lieux de Marguerite Duras*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Extraits de « Duras Film*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *Fragments de Savannah Bay, c'est toi, film de Michelle Porte*. In: Œuvres Complètes IV. Gallimard. Paris: 2014.

DURAS, Marguerite. *La passion suspendue: entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*. Seuil. Paris: 2013.

DURAS Marguerite, PLATE Roberto. *Entretien entre Marguerite Duras et Roberto Plate pour le décor de Savannah Bay*. In: Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris: 1983.

DURAS Marguerite. *Rencontre avec Marguerite Duras,* Madeleine *Renaud, Jean-Louis Barrault, Claude Régy et les spectateurs*. In: Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris: 1983.

DURAS Marguerite Avec BOURDET Denise, *Brèves rencontres*, Grasset,Paris : 1963.

DURAS Marguerite Avec CHAPSAL Madeleine, *Quinze Écrivains*, Julliard, Paris : 1963.

DURAS Marguerite Avec DUMAYET Pierre, *Vuetentendu*, Stock, Paris: 1964.

DURAS Marguerite Avec NYSSEN Hubert, *LesVoiesdel'écriture*, Mercure de France, Paris: 1969.

DURAS Marguerite Avec HORER Suzanne et SOCQUET Jeanne ,*La Création étouffée*, Pierre Horay, Paris: 1973.

DURAS Marguerite Avec LAMY Suzanne et ROY André, *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Éditions Spirale, Paris: 1981.

DURAS Marguerite Avec MANCEAUX Michèle, *Éloge de l'insomnie,* Hachette, Paris: 1985.

DURAS Marguerite Avec DUMAYET Pierre, *Dits à la télévision,* EPEL, Paris: 1999.

DURAS Marguerite Avec NOGUEZ Dominique, *La Couleur desmots*, Éditions Benoît Jacob, Paris: 2001.

Œuvres cinématographiques

DURAS Marguerite *La Musica*, coréalisation: SEBAN Paul, production: Les Films Raoul Ploquin, distribution: LesArtistes associés, 1966.

DURAS Marguerite *Détruire, dit-elle*, production: Ancinex, Madeleine Films, distribution: SNA, 1969.

DURAS Marguerite *Jaune le soleil*, production: Albina Productions, non distribué,1971.

DURAS Marguerite *Nathalie Granger*, production: Luc Moulletet Cie, laboratoire: Les Films Molière, 1972.

DURAS Marguerite *La Femme du Gange*, production: Service de la recherche del'ORTF, 1973.

DURAS Marguerite *India song*, coproduction: Sunchild, Les Films Armorial, S. Damiani, A.Valio-Cavaglione, distribution: Josepha Productions, 1975.

DURAS Marguerite *Baxter, Véra Baxter*, production: Stella Quef, INA, distribution: Sunchild,1976.

DURAS Marguerite *Son nom de Venise dans Calcutta desert*, coproduction: Cinéma 9, PIPA, ÉditionsAlbatros,1976.

Duras Marguerite *Des journées entières dans le sarbres*, production: JeanBaudot, distribution: Gaumont, 1976.

DURAS Marguerite *Le Camion*, production: Cinéma 9 et Auditel, distribution: Les Films Molière, 1977.

DURAS Marguerite *Le Navire Night*, 1979, production: MK2, Gaumont, Les Films du Losange, 1979.

DURAS Marguerite *Césarée*, production: Les Films du Losange, laboratoire: LTC, 1979.

DURAS Marguerite *Les Mains négatives*, production: Les Films du Losange, laboratoire: LTC, 1979.

DURAS Marguerite *Aurélia Steiner Ŕ Melbourne_Ŕ*, DURAS Marguerite production: Paris Audiovisuel, laboratoire: LTC, 1979

DURAS Marguerite. *Aurélia Steiner Ŕ Vancouver_Ŕ*, production: Les Films du Losange, laboratoire: LTC, 1979.

DURAS Marguerite *Agatha ou les lectures illimitées*, production: Berthemont,INA ,Des Femmes filment, distribution: Hors champ Diffusion, 1981.

DURAS Marguerite *L'Homme Atlantique*, production: Berthemont, INA, Des Femmes filment, distribution: Hors champ diffusion, 1981.

DURAS Marguerite *Les Enfants*, en collaboration avec MASCOLO Jeanet TURINE Jean-Marc, production: Berthemont, distribution: Films sans frontières, 1985.

Ouvrages critiques consacrés à Marguerite Duras

ADLER, Laure. *Marguerite Duras.* Gallimard. Paris:1998.

ANDREA, Yan. *M.D.* Éditions de Minuit. Paris:1983

ARMEL Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor astral, Paris: 1990.

BARRAULT Jean-Louis. *Silence et Solitude*. Cahiers Renaud Barrault, nº 89.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Éditions du Seuil. Paris :1992.

BORGOMANO, Madeleine. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Ed. Albatros. Paris: 1985.

CERASI Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Genève, Éditions Slatkine, Paris: 1993.

COHEN, Susan D. *La Présence de rien*. In : Cahiers Renaud-Barrault 106. Gallimard, Paris: 1983.

CORPET, Olivier et BOGAERT, Sophie. *Préface.* In : DURAS, Marguerite. *Cahiers de la guerre et autres textes*. P.O.L.\Imec. Paris :2006.

DENÈS Dominique, *Marguerite Duras, écriture et politique*, L'Harmattan, 2005.

FERNANDES, Marrie-Pierre. *Travailler avec Marguerite Duras. La Musica Deuxième.* Gallimard. Paris: 1986.

FOUCAULT, Michel et CIXOUS, Hélène. *A propos de Marguerite Duras*. Cahiers Renaud Barrault, nº89.

LAGROLET Jean, *Apropos du «Vice-consul»* In : Cahiers Renaud-Barrault, n° 52, 1965.

LOIGNON Sylvie, *L'Amant, 1984, Marguerite Duras*, Hatier, Paris: 2006.

LOIGNON Sylvie, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003. Marini, Marcelle, Territoires du féminin, Éditions de Minuit, Paris: 1977.

LOIGNON Sylvie, *Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris: 2001.

MOREAU, J. Francine Lauren de au Séquences : la revue de cinéma, n° 220, 2002, p. 45. Disponível em: http://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1098630/48520ac.pdf, Data de acesso 05/04/2016.

MURPHY, Carol J. *Le texte comme écho.* The French review, vol 50, nº6, mai 1977.

NOGUEZ, Dominique. *La gloire des mots* . L'Arc nº 98.

NOGUEZ Dominique, *Duras, toujours,* Actes Sud, Arles, Paris: 2009.

OGAWA Midori, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris: 2002.

OGAWA Midori, *Voix, musique, altérité*, L'Harmattan, Paris :2010.

NORES, Dominique. *Le drame latent dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Critique, avr, 1964.

PAGÈS-PINDON, JOËLLE. *Cahier de l'Herne Duras,"L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique"*, pp. 181-187, 2005.

QUENEAU Raymond, *Un Lecteur de Marguerite Duras* In : Cahiers Renaud-Barrault, N°52, Paris: 1965.

ROPARS Marie-Claire, *La Destruction la parolein Cahiers du cinéma*, N°217, Paris: 1969.

ROPARS Marie-Claire, *Le Film lecteur du texte* In : Hors cadre, N°1 Paris: 1983.

RYKNER, A. In: *Le Square*.Gallimard, Paris: 2008.

RYKNER A. *Théâtres du Nouveau Roman Sarraute~Pinget~Duras*. José Corti. Paris: 1988.

RYKNER A. Interview avec Vaclav Richer à la radio Prague en 18/04/2009. *"L'ouvre de Duras change la vie."*

SEYLAZ Jean Luc. *Les romans de Marguerite Duras – essai sur une thématique de la durée.* Archives des lettres modernes, nº47.

VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras Tome I 1914-1945*, Fayard, Paris : 2006.

VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras Tome II 1946-1996*, Fayard, Paris :2010.

VALLIER, Jean, *Marguerite Duras: la vie comme un roman*, Textuel, 2006.

VIRCONDELET, Alain, *Duras*, François Bourin, Paris: 1991.

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras, suivi par l'entretien avec Marguerite Duras*, Seghers, Paris: 1972.

VIRCONDELET Alain, *Sur les pas de Marguerite Duras*, Presses de la Renaissance, Paris: 2006.

Ouvrages théoriques

ARNAUDIÈS, A. *Le Nouveau Roman – Les Matérieux*. Paris: Hatier, 1974.

ARNAUDIÈS, A. *Le Nouveau Roman* – Les Formes. Paris: Hatier, 1974.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas.* Hedra. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: 2012.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*,Gallimard,Paris :1966.

BERGSON Henri, *La Pensée et lemouvant*, 1934, Presses universitaires de France, Paris: 1938.

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, 1907, Presses universitaires de France, Paris:1941.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Presses universitaires de France. Paris:1939.

BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot : Partenaire invisible. Essai biographique*. Éditions Champ Vallon. France, Paris : 1998.

BLANCHOT, Maurice. *L'attente l'oubli*. Gallimard. Paris :2013.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Éditions de Minuit. Paris :1983.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*. Gallimard. Paris : 1969.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre avenir*. Gallimard. Paris : 2005.

BLANCHOT, Maurice.*L'espace littéraire*. Gallimard. Paris : 1982.

DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil. Criações partilhadas e presença diferida*. 7 letras, Faperj. Rio de janeiro: 2009.

DELLEUZE, Gilles. *Cinéma et Pensée cours 90*. Transcrição: Pauline Grenier: www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article. 1985.(página visitada em 8 de setembro de 2013)

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Presses universitaires de France. Paris :1941.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens.* Les Éditions de Minuit. Coll Critique. Paris :1969.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix. *Capitalisme et schizophrenie Mille Plateaux*. Les Editions de Minuit, Coll critique. Paris : 2016.

DELEUZE, Gilles. *L'épuisé.* In : BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Les Éditions de Minuit. Coll Critique. Paris :1992.

DELEUZE, Gilles .*L'Image-Temps – Cinema 2*. Les Editions de Minuit. Paris: 2012.

DELEUZE, Gilles .*L'Image- Mouvement – Cinema 1*. Les Editions de Minuit. Paris: 2012.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers 1972 – 1990*. Éditions de Minuit. Paris :2013.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits 1954 – 1988 II 1970-1975*. Gallimard. Paris : 1994.

HUBERMAN G. *A imagem sobrevivente História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Contraponto. Rio de Janeiro: 2013.

LAPOUJADE, D. *Potencias Del tiempo versiones de Bergson.*Trad. Pablo Ires. Cactus occursus. Buenos Aires: 2011.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1991*.

PLATÃO. *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. São Paulo: Edipro, 2012.

PROUST, M. *Em Busca do Tempo Perdido – no caminho de swann*. São Paulo: Editora Globo, 2011.

ROBBE-GRILLET, Allain. *Pour un nouveau roman*. Gallimard. Paris :1963.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade, São Paulo: 1989.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconte*. Seuil. Paris, 1991.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Idées/Gallimard. Paris :1974.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões* - Série Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.

SHOPENHAUER, A.*O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2001.

WITTGENSTEIN. Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. edusp. São Paulo : 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones.* [tradução de Elsa Cecília Frost] Madrid: siglo XXI editores, 1986.

Ouvrages de Marguerite Duras

Les Impudents, Plon, 1943.

La Vie tranquille, Gallimard, 1944.

Un Barrage contre le Pacifique, Gallimard, 1950.

Le Marin de Gibraltar, Gallimard, 1952.

Les Petits chevaux de Tarquinia, Gallimard,1953.

Des Journées entières dans les arbres, suivi de Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers, Gallimard, 1954.

Le Square, Gallimard, 1955.

Moderato Cantabile, Editions de Minuit, 1958. Les Viaducs de la Seine-et-Oise, Gallimard, 1959.

Dix heures et demie du soir en été, Gallimard, 1960.

Hiroshima mon amour, Gallimard, 1960.

Une Aussi longue absence, Gallimard, 1961.

L'Après-midi de M.Andesmas, Gallimard, 1962.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964.

Théâtre I: Les Eaux et forêts, Le Square, LaMusica, Gallimard, 1965.

Le Vice-consul, Gallimard, 1967.

L'Amante anglaise, Gallimard, 1967.

Théâtre II: Suzanna Andler, Des journées entières dans les arbres,Yes, peut-être,

Le Shaga, Un Homme est venume voir, Gallimard, 1968.

Détruire, dit-elle, Éditions de Minuit, 1969.

Abahn Sabana David, Gallimard, 1970.

L'Amour, Gallimard,1971.

«Ah! Ernesto», Harlin Quist, 1971.

India Song, Gallimard, 1973.

Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange, Gallimard, 1973.

Le Camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1977.

L'Éden cinéma, Mercure de France, 1977.

Le Navire Night, suivi de Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Mercure de France, 1979.

Véra Baxter ou Les Plages de l'Atlantique, Albatros, 1980. L'Homme assis dans le couloir, Éditions de Minuit,1980.

L'Été 80, Éditions de Minuit,1980.

LesYeux verts, Cahiers du cinéma, N° 312-313, juin, 1980 et nouv. éd., 1987.

Agatha, Éditions de Minuit, 1981.

Outside, Albin Michel, 1981.

L'Homme atlantique, Éditions de Minuit, 1982.

Savannah bay, Éditions de Minuit, 1982, 2e éd.augmentée, 1983.

La Maladie de la mort, Éditions de Minuit,1982.

Théâtre III: La Bête dans la jungle, d'après JAMES Henry, adaptation de LORD James et DURAS Marguerite Ŕ Les Papiers d'Aspern, d'après JAMES Henry, adaptation de DURAS Marguerite et ANTELME Robert Ŕ La Danse de mort, d'après STRINDBERG August, adaptation de DURAS Marguerite, Gallimard,1984.

L'Amant, Éditions de Minuit, 1984.

La Douleur, POL, 1985.

La Musica deuxième, Gallimard, 1985.

LesYeux bleus cheveuxNoires, Éditions de Minuit, 1986.

La Pute de la côte normande, Éditions de Minuit, 1986.

LaVie matérielle, P.O.L., 1987. Émily L., Éditions de Minuit, 1987.

La Pluie d'été, P.O.L., 1990.

L'Amant de la Chine du Nord, Gallimard,1991.

Le Théâtre de L'Amante anglaise, Gallimard, 1991.

Yann Andréa Steiner, P.O.L.,1992.

Écrire, Gallimard, 1993.

Le Monde extérieur, P.O.L.,1993.

C'est tout, P.O.L.,1995.

La Mer écrite, en collaboration avec BAMBERGER Hélène, Marval, 1996.

Théâtre Iv: Véra Baxter, L'Éden Cinéma, Le théâtre de L'Amante Anglaise. Adaptation de Home de STOREY David et de La Mouette de Tchekhov, Gallimard,1999.