

Le regard de l'imaginaire: une écriture aveugle

Martine Jacquot

[Extrait du premier chapitre de la thèse de doctorat «Le Regard dans l'oeuvre de Marguerite Duras», écrite sous la direction de Michael Bishop et approuvée en décembre 1994. Nous présentons d'abord le résumé anglais de la thèse.]

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

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

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

Comme nous l'avons vu dans l'Introduction, l'histoire d'amour ne peut pas et ne doit pas être vécue dans l'oeuvre durassienne, car à travers l'assouvissement, elle se trouverait alors instantanément anéantie. Le désir, porteur de la passion, ne peut perdurer que s'il est laissé insatisfait, car il se nourrit de lui-même. D'après Duras, l'être qui a été réceptif à la passion, qui l'a vue, sera capable d'aimer encore, et sera, par conséquent, ouvert à d'autres formes d'expression et d'expériences sensorielles et émotionnelles: «La passion reste en suspens dans le monde, prête à traverser les gens qui veulent bien se laisser traverser par elle [...]. A partir de là on sait comment se prêter aux autres traversées des choses. A la musique, à l'écriture. A tout en somme.»¹ C'est donc par ce procédé de réceptivité, d'ouverture, que l'écriture peut remplacer l'amour impossible, car la présence est éphémère, insaisissable, voire étrangère. Seule l'absence est permanente, comme l'est l'écrit. Mais c'est grâce au regard que ce processus est rendu possible: en effet, le regard qui a

enregistré la présence permet de remplir l'absence, de projeter l'image empreinte sur l'écran le plus profond de l'être et ainsi reconstituer un souvenir richement mêlé de son imaginaire. Les personnages durassiens se préparent donc, dès l'instant de la rencontre, à la séparation inéluctable: «Votre souvenir est déjà là, en votre présence» (Duras '92:61). Le regard remplace ainsi l'amour impossible. Il devient le seul lien physique possible, et il survit à la séparation. Le monde durassien devient donc à la fois recherche et fuite de la passion, car comme nous l'avons vu, la distance est nécessaire pour que le désir persiste et même grandisse. D'où toutes ces séparations: «Je pars pour vous fuir et afin que vous veniez me rejoindre là même, dans la fuite de vous, alors je partirai toujours de là où vous serez» (Duras '81:59). De même, l'écriture suit un cheminement similaire. Christiane Blot-Labarrère écrit: «On perçoit comment les mots établissent la gradation, mais derrière eux, on peut lire aussi l'élan des amants vers tout amour et celui de l'écrivain vers une écriture de plus en plus métaphorique. L'acte textuel se pose en lieu et place de l'acte sexuel.»² Il devient donc évident que c'est par «le manque et par le désir, pas du tout par la possession» que l'amour s'accomplit: «Le désir a forcé toutes les portes, y compris [...] celle de l'écrit.»³ C'est également sous la plume de Christiane Blot-Labarrère que nous lisons, à propos de Lol: «Parce qu'elle est l'histoire d'un ravissement amoureux, elle se fait l'histoire du premier instant de l'écriture» (Blot-Labarrère:142). Lol est, par définition, privée de la vision de son amant. Elle fait face à une «totalité inaccessible qui échappe à tout entendement, qui ne cède à rien qu'à la folie, qu'à ce qui la détruit» (Duras '80b:167). L'écrivaine, tout comme Lol, se regarde écrire sans savoir ce qu'elle fait, se regarde filmer également de la même façon. L'auteure et son personnage cherchent toutes deux à nommer l'innommable. La lumière foudroyante de l'amour et celle de l'écriture se rejoignent.

D'ailleurs, l'amour et l'écriture sont tous deux des missions impossibles⁴: de même qu'il est impossible de vivre un amour, il est impossible de faire voir au lecteur, faire passer par les mots l'image insaisissable. Duras déclare en effet à propos des *Yeux bleus cheveux noirs*: «Je suis la seule à savoir de quel bleu est l'écharpe de cette jeune femme [...], à voir son sourire et son regard. Je sais que jamais je ne pourrai le décrire. Vous le faire voir» (Duras '87a:36). Cette mission impossible rappelle le désarroi silencieux d'Emily L., qui après avoir vécu

l'illumination des «rais de soleil» (Duras '87b:113), recherche en vain le poème où elle aurait réussi à en capter la lumière. C'est ainsi que Christiane Blot-Labarrère écrit à propos de Duras: «Forçant l'inaccessible, liées à leurs amorces vives, ses oeuvres deviennent solution en acte de l'impossible, rappel du moment où l'écriture éclate en esquisses aléatoires, où l'instinct, "perfection inconsciente", s'éloigne vers l'"imperfection consciente", comme Nicolas de Staël le disait de ses tableau.» (Blot-Labarrère:12).

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

A la recherche de la lumière

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

La citation de Pascal: «L'homme est un infini dont le centre est partout et la circonférence nulle part» pourrait s'appliquer à l'écriture durassienne. Si Duras aborde le thème de l'écriture encore et encore, y revient sans toutefois trouver d'explication définitive, c'est qu'elle tente d'aborder l'inexplicable sans pour cela l'expliquer, ni vouloir l'expliquer. «L'écriture c'est l'inconnu,» écrit-elle dans *Emily L*, «Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité» (Duras '93:64). Elle ne pose pas de gestes conscients, ne planifie pas, mais s'installe dans l'éblouissement, l'aveuglant, dans «une sorte de mise en disposition totale

vers le dehors» (Duras '77a:125). Elle ne fait pas d'effort pour dominer la structure, pour préméditer la totalité de l'écrit. Tout s'élabore aveuglément. Son écriture est une exploration lente, faite d'hyperbates, de disjonctions, où se créent cependant dans le discours une certaine harmonie, une homogénéité, malgré la discontinuité apparente, l'extravagance hétéroclite première des différents éléments venus de la parole et du monde. Il en sera d'ailleurs de même pour le cinéma. Vircondelet déclare à propos de l'entreprise cinématographique durassienne: «Comme elle a écrit *Détruire dit-elle* dans "l'imbécillité", elle tourne sans savoir, obscurément et conduite dans une peur et une "aisance" à la fois, consciente seulement de cette nuit où elle ira désormais» (Vircondelet '91:313).

Marguerite Duras n'a pas peur du silence⁵, car les paroles masquent, nous orientent vers certaines choses, mais, souvent, nous emprisonnent au lieu de nous libérer. Le silence est ainsi parfois plus communicatif que la parole, comme l'est l'échange de regard. L'écriture durassienne est donc truffée de silences, de regards et de non-regards, indications d'états psychologiques présents, passagers, profonds, mais vaguement indicibles, quasi "invisibles". L'écrit, le décrit sont toujours infiniment relatifs, extensibles, à (re)déchiffrer, à (re)garder, à revoir. Le lieu de l'écriture durassienne est un espace non délimité, imprécis, flou, où l'on flotte, où l'on survit sans rien résoudre, et qui ressemble au désert de S. Thala dans lequel les ombres errent. A partir de rien, Duras construit quelque chose, une présence. Elle donne sens à l'éphémère, au banal. Ne rien dire signifie souvent tout dire, et l'insignifiance prend toute sa signification par le simple fait qu'il y ait eu écriture. Sans pouvoir expliquer, Duras attire l'attention sur la précarité, sur l'ambivalence de l'être. Ne rien dire ressemble au non-regard, geste porteur de message lui aussi, car à ce moment-là, quand la rupture avec l'image extérieure s'établit, c'est le regard vers l'intérieur qui s'impose. Regard et écriture, non-regard et silence s'imbriquent donc dans leur propre logique. Ne rien regarder peut en effet signifier avoir tout vu.

Ecrire, pour elle, comme pour Beckett, devient combler le vide, passer le temps, donner épaisseur et signification au temps en l'écrivant malgré la logique de l'inachevable qui reste. Mais tout est relatif, car aucun effort n'est fait pour dire une vérité absolue. Rien n'est résolu. Elle sait ce qu'elle ne sait pas et ce qu'elle ne peut communiquer. L'écrit

aboutit et n'aboutit pas; sa révélation reste aveuglante. Malgré tout, le texte s'écrit, une base de communication s'établit. Duras travaille à «sortir du sens, aller nulle part, ne faire que parler sans partir d'un point donné de connaissance ou d'ignorance et arriver au hasard, dans la cohue des paroles» (Duras '87a:13). Il devient de plus en plus clair que non seulement l'écriture durassienne est une démarche aveugle, mais que, d'une certaine manière, elle a pour but de faire sauter des barrières, de provoquer la réflexion, qu'elle est la remise en question de sa propre logique, de sa propre efficacité: «Marguerite Duras tend à se confondre avec [les fous de ses livres], parce que comme eux sa "folie" fait sauter avec une inquiétante douceur, avec une insidieuse violence, l'ordre des choses, provoque l'angoisse, appelle l'anathème et l'expulsion» (Bonitzer '90:42).

L'écriture de Duras cherche à combiner en un même lieu les oppositions dialectiques qui font la condition humaine, telles que l'amour et la haine, la vie et la mort, la douceur et la révolte, et que celle qui deviendra Anne-Marie Stretter dans l'oeuvre a dictées à Duras. C'est elle, de son vrai nom Elizabeth Striedter⁶, qui a révélé à Duras enfant le double sens de la dialectique qu'elle sentait présente en elle: «Intuitivement, la figure archétypale d'Anne-Marie Stretter est celle de la révolte et de la sauvagerie de l'amour, de la quête forcenée de la vie, vraie, absolue, exigeante, de la mort revendiquée, puisque cette vie-là est désespérément inaccessible» (Vircondelet '91:289). L'écriture durassienne mettra donc sur un même plan un alliage des extrêmes (par exemple «douleur heureuse» [Duras '90:131]) et les annulera: «La combinaison de deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place de l'indicible. C'est du langage qui vise au non-langage. [...] Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots» (De Certeau '83:198-99). Danielle Bajomée nomme ceci: «L'impossible incarnation d'une réalité qui se dérobe» (Bajomée '90:94).

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

Voir au-delà de l'aveuglement

La qualité première de l'écrivaine est sa disponibilité totale, son ouverture au monde extérieur⁷, son absence de questionnement face à son geste propre, le caractère impérieux d'un regard absolu qui cherche à se traduire, à se déchiffrer dans l'éblouissement d'un non-savoir, d'une incompréhension. Nicole Brossard indique que pour elle, il faut «écrire dans l'absolu de l'effet d'une seule passion» (Brossard:36). Duras, quant à elle, dit qu'elle ne sait pas très bien où elle va quand elle écrit. Malgré tout, son geste est impérieux: «Ce n'est pas une raison parce que l'on ne sait pas où l'on va pour ne pas y aller,»⁸ déclare-t-elle dans les *Cahiers du cinéma*, ou encore, en discutant avec Michelle Porte: «Si je savais, je n'écrirais pas [...]; je ne comprends pas comment on peut écrire une histoire déjà explorée, inventoriée, recensée...» (Duras '77b:37). De même, dans *Yann Andréa Steiner*, elle écrit: «On ne connaît jamais l'histoire avant qu'elle ne soit écrite» (Duras '92:20). Elle se lance dans un geste aveugle, comme l'a été la rédaction de *La Douleur*, puis elle constate ensuite qu'elle a écrit des choses qu'elle ne reconnaît pas de prime abord. Madeleine Alleins écrit à propos de cette démarche qui semble se faire dans l'obscurité: «Elle est illuminée mais se souvient mal du contenu de son éblouissement» (Alleins:18). Il n'y a rien de concerté ou d'organisé. A propos de *La Douleur*, Duras dit: «J'ai pris des notes sur le retour d'Antelm, c'est le journal que j'ai publié. Sans aucun souvenir de l'avoir écrit. Ça reste d'une opacité totale» (Montfourny:115). C'est comme si elle se trouvait dans un état de transe et que son écriture était un geste magique, dicté par une voix inconnue et extérieure à elle-même. Pourtant, tout est déjà là, en elle, invisible et inconnu encore au moment même de l'acte d'écrire. Ecrire c'est reconstruire l'histoire, la sortir de la nuit de l'oubli, construire sa vie à partir de l'oeuvre, qui n'existe pas sans l'oeuvre: «L'écrit est déjà là dans la nuit. [...] Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui a déjà été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu. [...] [Ecrire] ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres» (Duras '87a:30). Le texte, la concrétisation d'un regard qui s'embrouille sur des éléments qui jaillissent pêle-mêle de son entourage, s'écrit dans une sorte de déchiffrement de l'invisible, dans une volonté toujours aveugle mais quêtante de voir au-delà de l'aveuglement. Il ne prend cependant son sens qu'après avoir été abandonné: «J'écris

aussi des choses que je ne comprends pas. Je les laisse dans mes livres et je les relis et alors elles prennent un sens» (Duras '92:31).

D'après Duras, être écrivain, «c'est le métier qui suppose la plus grande liberté, le plus grand oubli, la plus grande paresse, la folie. Il faut être fou pour exposer, comme ça, son écriture» (Monfourny:114). L'état de disponibilité totale, d'oubli de soi, est la nécessité première pour laisser place à l'écriture: «C'est quand je me laisse aller qu'il se passe quelque chose. Il y a à ce moment-là une sorte de désespoir de l'écrivain, d'abdication même: l'écrit arrive seul, dirait-on, fait» (Armel '90:18). Dans cet espace de l'écrit, qui est «lieu d'égarement» (ibid.:18) pour Duras, elle travaille à «laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, écrire, qu'on n'oublie pas comme c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça "littérature d'urgence". Je continue à avancer, je ne trahis pas l'ordre naturel de la phrase. C'est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre» (ibid.). Elle le répète en d'autres mots dans la clôture d'*Emily L.*: «Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition.»⁹ Il ne s'agit pas, pour elle, de se concentrer et d'aller à la recherche du texte, mais de laisser venir le texte à elle («Ecrire, c'est ne pas pouvoir éviter de le faire, c'est ne pas pouvoir y échapper» [Duras '80b:166]), de s'en faire le lieu de réception: «[...] quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. Je ne peux m'expliquer ce que j'écris comme ça parce qu'il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris» (Duras, Porte '77b:98). Nous pensons automatiquement au fou de *La Femme du Gange*. Il a «une forme creuse, traversée par la mémoire du tout» (Duras '73a:125), ou encore à la femme du *Camion*: «J'ai la tête pleine de vertiges et de cris. [...] Alors quelquefois j'écris» (Duras '77a:35). Ceci explique la multiplicité des voix en elle qui s'expriment. De plus, nous sommes très proches ici de l'écriture automatique, cet autre regard aveugle, plongé dans l'opacité d'une quête de l'invisible.

Vircondelet la décrit en ces termes: «Des bribes de mémoire, des résidus de l'oubli s'inscrivent là, sur le texte, s'imposent même, elle ne sait pas pourquoi, mais elle est sûre de leur présence et de leur nécessité. Elle est seulement à l'écoute de ce que le texte dit, comme s'il était indépendant d'elle, porté par la musique sur laquelle elle se calque, dont elle s'oblige à suivre les rythmes, les respirations» (Vircondelet '91:328). Il s'agit bel et bien d'une écriture aveugle, mais qui va beaucoup plus loin que la pure errance; elle veut faire bouger, faire réagir, montrer ce que d'autres ne peuvent pas voir. Car, il faut insister, Duras voit au-delà de l'aveuglement. Alain Vircondelet écrit dans un article: «Elle voit peut-être mieux que si elle marchait, que si elle était au centre du monde. Car l'écrivain est maintenant au coeur même de l'écriture, et comme un phare, elle voit encore plus perçant. De son balcon où elle observe les flux et les reflux de la mer, l'oeil s'est fait voyant, visionnaire. [...] Elle voit à l'infini des choses du monde» (Vircondelet '90:55).

Pour Duras, ce geste essentiel, capital d'écrire en un jet spontané, non prémédité, est une défense contre les attaques extérieures que la conscience, modelée par la société pour penser et agir d'une certaine façon, conforme, tenterait de déformer si elle avait le temps d'agir, de fabriquer du texte qui serait par conséquent automatiquement censuré. La parole, elle, a déjà subi cette transformation inconsciente, afin d'être conforme aux normes de la communication de notre société. L'écrit, pour Duras, est donc plus libre d'échapper à la censure que la parole trop sociale, d'être plus sincère: «L'écrit est alors une sorte de réverbération de l'état qui précède l'expression, avant la trahison. C'est une forme d'écriture brute qui arrive vers vous» (ibid.:20). En suivant un geste instinctif, l'auteure peut ainsi lire en elle, de façon à la fois aveugle et visionnaire, ce qui y est déjà présent, caché, en utilisant les mots, domaine de l'extérieur, du social, mais avant que ces mots n'aient le temps de se laisser choisir, arranger, qu'ils ne puissent modifier ce qui vient de l'intérieur, du moi. Nous reconnaissons ici la dictée somnambulique de *La Douleur*, mais aussi, d'une certaine manière, des autres textes, surtout des plus récents, plus directs, plus incisifs, comme une sculpture grossièrement taillée au couteau et terriblement expressive.

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

L'acte d'écrire, quoique jamais défini de façon claire et définitive, est très récurrent dans l'oeuvre durassienne, presque obsessionnel. D'abord, dans les textes documentaires, tels que *Les Lieux de Marguerite Duras* ou *La Vie matérielle*, ou encore dans les entrevues, Duras parle beaucoup de ce thème, même si elle finit toujours par dire: «J'ai beaucoup parlé de l'écrit. Je ne sais pas ce que c'est» (Duras '87a:37). Egalement, dans certains livres de création, elle aborde le thème de l'écriture directement, comme dans *L'Été 80* ou dans *Emily L.*, et enfin, dans d'autres textes, c'est un des personnages qui assumera ce rôle, en prenant la plume, comme dans *Aurélia Steiner*, ou encore en écrivant un roman en abyme, comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou *Le Vice-Consul*.

L'acte d'écrire chez Duras suit la même logique que celle du regard: il est errance, recherche sans le savoir, silence et questionnement, mais mouvement inlassable vers un autre plus ou moins tangible. Il ressemble aux recherches des protagonistes de ses romans, dès les premiers, aussi traditionnels semblent-ils en apparence: dans *Emily L.*, le jeune gardien parcourt le monde pour retrouver celle qu'il aime, de même que Anna, dans *Le Marin de Gibraltar*, était également à la recherche d'un amant plus ou moins mythique mais symbolisant l'amour absolu et donc impossible, introuvable. Ces longs voyages, ces dédales et ces labyrinthes, ces errances infinies à la recherche de l'inaccessible peuvent sembler être voués à l'échec. Mais la suite de la recherche est fondamentale, et doit se poursuivre indéfiniment pour garder son sens de recherche de l'absolu. Poursuivre le voyage ou continuer d'écrire sont les seules formes d'espoir possibles, les seules chances de sortir de l'ombre, de l'oubli, d'échapper à l'aveuglement, de devenir visible: «L'ambition de Marguerite Duras est de faire de tout lecteur un voyant. L'invisible devient perceptible derrière le visible, le spirituel se dégage d'un monde matériel étouffant» (Alleins:78). Mais cette logique est tripartite: triple accès à un non-vu appréciable de l'écrivaine, du / de la protagoniste, du lecteur / de la lectrice.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Duras avoue que l'écriture ne se fait pas sans le monde extérieur, monde qui censure. Pourtant, elle affirme que même si elle écrit «pour rien, pour personne» (Duras '87a:53), elle a besoin des autres, qui, eux, font l'histoire, alors qu'elle,

elle est la «chambre d'écho» (Duras, Gauthier '74:218). «Si j'étais seule au monde, l'histoire ne me serait pas venue.[...] Je la tire de vous, je la tire des autres. [...] Les écrivains qui pensent être seuls au monde, et même les grands écrivains, c'est de la connerie monstre» (ibid.:217). L'auteure devient, depuis le monde jusqu'au texte, une sorte d'alchimiste, de loupe à travers laquelle l'histoire se magnifie et se refait, un entonnoir par où elle passe: «Ecrire c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi» (Duras '80b:178). Ainsi elle déclare à Michelle Porte dans un entretien: «On écrit tout le temps, on a une sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va, où l'intégralité du vécu s'amasse, s'entasse. Il représente la matière première de l'écrit, la mine de tout écrit. Cet "oubli", c'est l'écrit non écrit: c'est l'écrit même» (Duras '77a:107-108).

On ne peut pourtant éliminer totalement de la démarche durassienne, comme certains sémioticiens aimeraient le faire, la notion d'auteure,¹⁰ même si celle-ci est en grande partie le synthétiseur de la multiplicité des discours - et des silences - collectifs. En même temps qu'elle écrit l'histoire du monde, en effet, l'écrivaine insère son histoire personnelle; mais d'après Duras, tout comme les raisons que Montaigne avait d'écrire après la mort de La Boétie - «Il n'écrit que pour ne pas écrire, ne pas trahir, justement en écrivant» (Duras '80a:68) - elle cherche à dire sans dire tout en disant. La fiction occulte, ne donne à voir que de façon oblique, cache la confession, la transforme plutôt et la range dans cette gigantesque mémoire qu'est l'écriture dont nous avons parlé: «La fiction soulage en effet et exorcise le secret douloureux tout en le gardant intact» (Guers-Villate:220). L'auteure utilise donc le monde extérieur pour parler d'elle, pour exorciser ses préoccupations intimes. Même si officiellement, seuls *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* sont soi-disant des romans autobiographiques, Duras finira par avouer dans des entrevues que de nombreux textes, tels que *Moderato Cantabile*, ont été écrits à la suite d'une aventure personnelle, que cet événement est là dans le texte, mais invisible, méconnaissable sauf pour elle: «La double fonction de l'écriture a son équivalent dans le va-et-vient entre un monde subjectif et objectif, perspective à la première et à la troisième personne qu'on trouve dans ces écrits, le glissement continu entre les deux domaines aboutit à leur identification, à leur fusion dans le sujet écrivain qui s'approprie le dehors pour le recréer à l'image de ses désirs» (ibid.:232).

De même, Janice Morgan écrit que l'écriture chez Duras a pour but de transposer, dans une forme esthétique, la richesse des contradictions, la polarité des distances, l'intensité émotionnelle et les ambiguïtés de la vie telles qu'elle les vit. Son désir ne serait pas de résoudre ces tensions conflictuelles, mais plutôt de s'en libérer, de les transcender (Morgan:275) sans doute en les extériorisant, en les (re)gardant dans cette démarche révélatrice et occultante à la fois, en un mot imaginaire. Aliette Armel écrit ainsi à propos de *L'Amant*: «Il ne s'agit pas de recréer les événements tels qu'ils se sont passés, mais de rester disponible aux éléments demeurés enfouis dans une zone obscure, celle que Marguerite Duras appelle "l'ombre interne". Ils ressurgissent sous forme de sensations, ils passent à nouveau par le corps, images précises mais aussi tremblements de la peur et de la passion, poids des regards [...]. Il s'agit de retrouver en soi les traces laissées par le passé, transformées par le temps, la mémoire, l'imaginaire» (Armel '90:29). C'est bien au milieu des tensions multiples de Sadec¹¹ que Duras a compris son désir d'écrire. Elle l'indique très clairement dans *L'Amant*, elle en circonscrit les limites, même si, dans certaines entrevues¹², elle affirme ne pas se souvenir à quel moment elle a envisagé sa carrière d'écrivaine pour la première fois: «C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai. C'est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu» (Duras '84:93). Elle l'indique à sa mère, qui ne peut pas comprendre le désir de sa fille, car pour elle, écrire n'est pas un gagne-pain: «Quinze ans et demi. [...] Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire» (ibid.:29). De même, elle indique à son amant chinois son intention dans le roman suivant: «Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire.[...] Une fois j'écrirais ça: la vie de ma mère.»¹³ Duras se fait visionnaire, au coeur des dédales de son errance: «Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie» (Duras '84:126). La source de l'écriture se trouve donc ici, dans une certaine douleur, dans une difficulté de vivre, dans un besoin de libérer cette «voix aveugle. Celle du livre» (Duras '91:17). Les cris de désespoir et de folie de la

mère, les cris d'amour et de chagrin des amants, tout devient encre, les cris se transforment en écrit: «C'est fini. Je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante» (Duras '84:38). Le texte vient effacer le souvenir, fabriquer une autre histoire à partir de la première. Il permet, peut-être, d'étouffer la douleur originelle, regard textuel qui est à la fois mémoire et oubli, conscience et transformation, parce que occultation régénératrice.

L'écriture serait ainsi une sorte de produit de remplacement de ce qui a été, mais n'a pas été comme on l'aurait voulu, un acte qui soulage, qui remplit le vide mais ne se substitue pas à ce qu'elle recrée: «Je me suis dit qu'on écrivait sur le corps mort du monde, et, de même, sur le corps mort de l'amour, que c'était de ces états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé» (Duras '80a:67).

Nous savons que l'histoire de l'enfance de Duras est à l'origine de son écriture, qu'elle en est la matrice, la genèse, et comme si la jeune fille avait été alors habitée par une mémoire du futur, elle semblait prendre des notes dans sa vie pour les livres à venir: «L'enfant avait ignoré longtemps le pourquoi de cette fascination [...]. Et puis un jour elle s'en était souvenue: elle avait retrouvé l'image intacte [...] comme déjà intégrée dans un livre qu'elle n'avait pas encore abordé mais qui avait dû être en instance de l'être chaque matin, chaque jour de sa vie et ça pendant des années et des années et qui réclamait d'être écrit - jusqu'à ce moment-là de la mémoire claire une fois atteinte dans la forêt de l'écrit à venir» (Duras '91:149). Comme si la vie était livre à déchiffrer au travers de l'écriture, savoir aveuglant à revoir dans l'opacité-transparence de l'écrit. On sait que Platon déclarait que l'on n'apprenait jamais mais que l'on se souvenait seulement; en ce sens, l'écriture est une maïeutique de la vie, ou plutôt, du signifié et du symbolique de celle-ci. Car tout écrit est autobiographique - tout s'appuie sur le signifié d'une certaine réalité vécue, vue, d'un monde existant ou ayant existé dans la mémoire référentielle. Cependant, rien ne l'est vraiment: une fois écrite, une histoire devient fiction et entretient avec la réalité la relation étrangement ambiguë d'être, inévitablement, une pâle copie de la "réalité", et en même temps d'objectiver celle-ci dans une autre dimension, qui la

prolonge, l'éternise, et lui confère une dynamique différente, plus - ou différemment - significative, et plus intense. L'histoire vécue est d'abord oubliée, puis recréée, revisualisée, dans une fiction: «L'oubli, c'est la vraie mémoire...» (Duras '77a:107). L'écrit, qui est ainsi oubli plutôt que mémoire, lieu de transformation et de regard transformateur, devient plus vrai que la réalité, car il ne peut plus être changé, oublié, oblitéré. L'écriture est la seule chose permanente, vraie, quoique faite d'ellipses, d'illisibilité regardable: «Alors l'écriture n'est là que pour ramasser quelques traces de ce qui inexorablement s'altère, des empreintes à demi effacées de ce qui fut, et ne sera jamais plus restituable tel quel dans l'intégralité de la "photographie absolue", mais en intermittences d'images, en fragments illisibles, inintelligibles comme des traces folles, sans aucun sens apparent, à la trame déchiquetée» (Vircondelet '91: 246).

C'est probablement pour cela que Duras clame que sa vie n'existe pas («L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne»¹⁴) et refuse de lire toute biographie écrite sur elle («Je me reconnais beaucoup plus dans mes livres que dans toute biographie. Vircondelet, je ne le lirai pas» [Assouline:58]) puisque, à son avis, sa vie ne peut pas être écrite, visualisée, sinon dans la fiction, dans sa fiction: «Ce qu'il y a dans les livres est plus véritable que l'auteur qui les écrit» (ibid.:50). La vérité de l'écrit dépasse celle du vécu. Ainsi, la célèbre phrase de Boris Vian: «Cette histoire est entièrement vraie puisque je l'ai imaginée,»¹⁵ pourrait s'appliquer à l'oeuvre de Duras, oeuvre qui vient oblitérer la vie de l'auteure, ou plutôt, la recréer sous une autre forme. Vircondelet lui-même semble en être conscient, malgré l'entreprise qu'il mène à bien, car il déclare: «Elle est sûre que c'est dans l'écriture que se trouve son histoire, sa vie, dans les creux et dans les trous, dans les trappes obscures, dans les mots, dans les rizières et les gués profonds de l'Indochine que les secrets se trouvent, sans cesse lavés, remués, submergés par la mer de Chine» (Vircondelet '91:81). Ludovic Janvier considère, en parlant des auteurs, que «le Livre, en se faisant, les fait» (Janvier:53). Ceci précise notre idée selon laquelle l'auteure n'existe que par rapport à ce qu'elle a créé: il n'y a pas de notion d'auteure sans l'oeuvre. Le processus est d'ailleurs réversible. Il s'agit bel et bien, comme l'écrit Janvier, de «création de soi par le soi écrivant» (ibid.).

Duras écrit comme pour vivre en dehors de son quotidien, comme pour se plonger encore et encore dans un passé inachevé qu'elle recrée à jamais, pour ne pas le quitter, pour le revoir en le revivant dans ses textes. Elle fuit ainsi une réalité immédiate qu'elle ne veut pas connaître, comme le prouve son évasion dans l'alcool, et de même ses personnages fuient physiquement ou psychologiquement leur quotidien pour tenter de continuer à vivre, que ce soit le couple du *Marin de Gibraltar* ou celui d'*Emily L.*, qui errent à jamais sur les mers, que ce soit la mendicante du *Vice-Consul* qui cherche à se perdre pour mieux se sauvegarder, ou encore Lol ou les Aurélia qui vivent hors du temps, pour ne citer que quelques exemples. Ils tentent tous de fermer les yeux sur un monde trop banal, emprisonnant, transformant, voire aveuglant, pour mieux voir celui de leur imaginaire, afin de mieux poursuivre leur errance en quête d'idéal. Pour Duras, écrire est essentiel, même si ce n'est que pour dire l'impossibilité de dire ce qu'elle a à dire; peu importe la forme et la fin, de même que pour les personnages ce qui compte est une certaine recherche du mirage, d'une vérité vue autrement; et le fait de vouloir partir ou s'isoler dans le temps est plus important que le lieu et le moyen recherchés¹⁶. Cette recherche d'un absolu qu'elle sait impossible, agit comme le désir, comme la force motrice qui permet d'aller de l'avant, de ne pas mourir. Elle est l'oeil qui éclaire le chemin. Ecrire, c'est avant tout éviter le néant, le silence, l'abandon. C'est ne pas perdre des yeux ce vécu où elle replonge continuellement. L'appel à l'action est plus fort que le désespoir, la stérilité du présent. Écrire, c'est transcender cette mort dans la vie, l'immortaliser dans une forme artistique qui, elle, survivra au moment fuyant et imparfait, malgré sa propre incohérence - ses énigmes, cette opacité qu'elle engendre et que, comme regard, elle cherche aussi à percer... De plus, ce monde recréé dans les textes deviendra multitude de visions qui s'inscrira dans l'imaginaire des lecteurs. Écrire, c'est multiplier l'image à l'infini.

Marguerite Duras fond ce qu'elle ressent et ce qu'elle écrit. Déjà dans *Le Vice-Consul*, elle écrivait: «On ne peut parler de la douleur que si on assure sa respiration en nous» (Duras '65:157). Faire un livre de sa propre souffrance, en écrivant *La Douleur*, sorte de journal tenu pendant l'attente du retour de son mari prisonnier dans un camp de concentration, et écrit dans une sorte de somnolence, dans un geste somnambulique, et qu'elle déclare ne pas se souvenir d'avoir écrit¹⁷, lui permet de se remettre

à neuf dans son acte d'écrire, et de rester en contact avec la réalité à un moment où on aurait tendance à vouloir la fuir. Ce travail qui va de la reconstruction d'un état à sa divination se confond avec l'effet qui lui permet d'affranchir le quotidien extérieur à la création, de lutter contre les attaques qui détruiraient le processus créateur, et d'y puiser, de par la connaissance de la douleur et de soi, toute une source de création. La douleur était si forte qu'elle paralysait, aveuglait, et Duras était incapable d'analyser la situation ainsi que ses propres sentiments. Néanmoins, le regard de la personne laisse place au regard de l'auteure, qui lui, travaille en silence, et capte, transcrit, synthétise. Quand Duras la femme relit le texte, il est évident qu'elle ne peut reconnaître son travail. C'est l'écrivaine, celle dont le regard a traversé la réalité du monde extérieur pour le transformer en monde littéraire, qui a oeuvré. Duras, en écrivant ce texte, accomplit le même cheminement que Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein* et Peter Morgan dans *Le Vice-Consul*, les deux romans en abyme. Peter Morgan écrit ainsi dans *Le Vice-Consul* qu'il «voudrait maintenant substituer à la mémoire abolie de la mendicante le bric-à-brac de la sienne» (ibid.:73). En se livrant à son lecteur, Duras transcende sa douleur - et ceci malgré les risques et périls que nous venons de souligner -, passe d'un état anéantissant à un état de divination, à travers la connaissance, le regard aveuglant et illuminant à la fois, de la douleur. S'écrire lui permet de survivre à l'ambiguïté de cette connaissance. Elle écrit d'ailleurs dans *Savannah Bay*: «La douleur se propose comme une solution à la douleur, comme un deuxième amour» (Duras '82:70). Toute la complexité de la poétique durassienne se révèle dans cette déclaration si caractéristique.

Le regard de Duras sur le monde pourrait être caractérisé d'inconscient. En effet, elle ne regarde pas toujours, mais certains éléments de la réalité viennent à elle, sans qu'elle semble avoir observé et sélectionné ses décors, et jaillissent dans le texte. Le regard de l'écrivaine se fait sélectif sans même qu'elle ne le lui commande. Plutôt que de vivre comme on dort, plutôt que de s'anesthésier, Duras préfère noter méthodiquement, mais aussi instinctivement, dans un geste quasi mécanique, chaque étape de son itinéraire à travers la connaissance de la douleur, sentiment ou sensation qui lui permettront de se dépouiller du fardeau de la banalité quotidienne pour accéder à une connaissance plus profonde de son être. Écrire ce que l'on pourrait appeler le regard de la

douleur lui permet de transcender l'intolérable et de le transformer en force positive qui lui donne le courage d'attendre, d'espérer, de faire face à la réalité. La douleur, à la limite de la folie, de la dérive antirationnelle, devient, sous la forme de témoignage qu'elle prend alors que Duras l'écrit, une lutte contre l'absurde. L'écriture viscérale, instinctive, se double du besoin de recréer un ordre à soi. Le non-savoir et l'effort pour s'installer dans la connaissance permet à l'auteure d'en retirer une certaine intelligence. Elle est prête à enregistrer les moindres ambiguïtés qui s'offrent à elle, qui jaillissent de l'inconscient. Consciente de son aliénation, de son impuissance, elle transforme l'absurde en divin¹⁸ pour combler le vide du non-écrit, pour récupérer les éléments éparpillés de son univers en dérive. Ce regard douloureux, ce texte-cri, c'est aussi celui que Duras explore encore et encore dans les différentes étapes des romans sur l'enfance en Indochine.

Douleur signifie attente, non-savoir, tout autant que souffrance. Duras essaie, à partir du rien, de construire ou reconstruire la présence. Le vide prend toute sa consistance, son importance, par le simple fait qu'il y ait eu parole, écriture, regard inscrit. Son geste, sans prétention, qui n'était d'abord destiné qu'à elle-même, visait à combler le vide de l'absence et de l'ignorance, à donner consistance et signification au temps, en écrivant ce que ce vide et ce temps ont créé. Ecrire *La Douleur* a été, pour Duras, bien plus qu'une simple transcription des faits pour se souvenir, pour mieux supporter le temps qu'a duré cette douleur. L'évasion et la recherche visant à éterniser ce sentiment inutile, anéantissant, devient une étape nécessaire du développement, de la découverte de soi, découverte qui est à la fois oubli, nous l'avons vu, refondement et, toujours, aveuglement et illumination réunis. Ce geste salutaire d'écrire pour ne pas sombrer, pour ne pas souffrir, a été comme une thérapie, une transcendance, un acte de compensation, de guérison plus que de résignation - et même si le principe du regard redondant risque de s'imposer. Grâce à ce sentiment de la pertinence de ce qu'elle fait, Duras devient non seulement témoin d'une expérience humaine, mais fait du lecteur un témoin, à travers sa propre douleur, du film de la vie individuelle mais emblématique, car, là encore, l'écrit, nous l'avons déjà souligné, tient à ne pas distinguer, à fusionner même, consciemment et aveuglément.

Dépasser la vision floue de l'imperfection

Face au dégoût que vivent Duras et ses personnages, tout ailleurs semble séduisant. Le désir est ailleurs, hors de l'impuissance permanente du quotidien. Ecrire devient un acte qui permet de transcender la stagnation, l'impasse, l'immobilisme qui planent sur le quotidien. Tout ceci permet de progresser vers la vérité qui, pourtant, reste inaccessible, aveuglante, semblable à l'amour qui n'apparaît dans le texte que lorsqu'il est impossible ou déjà mort, mais en fait occulté. Il semble que Duras s'accroche à l'écriture comme à une seule chance de survie, pour ne pas sombrer. De même que Joseph dans *Un Barrage contre le Pacifique* raconte sa passion à sa soeur de peur de l'oublier, de survivre à l'histoire, Duras écrit de peur d'oublier ses errances - et ceci même si l'écrit reste le lieu, comme nous venons de le constater, d'un certain oubli, d'un regard qui ne regarde plus, et qui, pourtant, garde en revoyant, en refondant. Les rêves, de toute façon, ne sont pas réalisables dans l'espace romanesque durassien, car la réalisation des rêves tuerait tout désir. Ils ne font que mener à une autre impasse, à un autre néant. Dans *La Vie tranquille* déjà, le frère mourait de passion, et la soeur savait, quant à elle, qu'un jour elle n'aimerait plus son amant. Il semble que pour Duras, écrire signifie se débarrasser, se délivrer d'un passé étouffant, d'un présent imparfait. Elle jette un à un des thèmes qui l'obsèdent: la mère par exemple, dans ses premiers romans, puis à nouveau dans ses plus récents. C'est une façon d'exorciser ses démons, de faire le nettoyage psychologique, de recommencer à chaque fois à neuf. Elle reprend, plus tard, la même histoire sous une autre forme, la réécrit, la poursuit. Elle est obnubilée, fascinée par des thèmes, des personnages, des situations, des cadres. Ainsi, Duras déclare à propos du personnage d'Anne-Marie Stretter: «Je ne pouvais pas m'en sortir. Je vivais une sorte d'amour fou pour cette femme, je recommençais toujours le même film, toujours le même livre, et je me suis dit: il faut qu'elle meure. Voilà. Parce qu'elle m'a tellement atteinte» (Lamy:33). Un livre, souvent, ne suffit pas pour se débarrasser d'un personnage ou d'un thème; il lui faut recommencer encore et encore. Même quand il semble qu'un thème ait été expurgé, il rejaillit, comme de l'inconscient: c'est manifeste dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du nord* où toute l'enfance indochinoise réapparaît après un épurement apparent de séquences autobiographiques.

Tout, chez Duras, est répétition,¹⁹ redondance, depuis le style jusqu'aux thèmes, en passant par les personnages.²⁰ Ainsi certains textes deviennent scénarios, jusqu'à *India Song* qui perd sa dénomination de roman et devient directement texte-théâtre-film.²¹ Et non seulement les histoires sont poursuivies d'un texte à un autre, dans lesquels les mêmes personnages reviennent, mais ils deviennent parfois films, eux-mêmes repris et poursuivis. Ainsi *Le Ravisement de Lol V. Stein* est suivi du *Vice-Consul*, lui-même suivi de *L'Amour*, et le triptyque filmique correspond avec *La Femme du Gange*, *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. «[...] de livre en film, de film en livre, l'appel est rappel, la réminiscence prévoyante et la redite invention» (Blot-Labarrère:139). Duras est consciente qu'elle n'a, à chaque fois, qu'effleuré le sujet, qu'un livre terminé constitue le brouillon du suivant. L'exemple le plus frappant est la reprise du *Barrage contre le Pacifique* non seulement en pièce de théâtre quelques années plus tard avec *L'Eden Cinéma*, mais plus de trente ans plus tard, elle reprend toute l'histoire, en livre une tout autre version avec *L'Amant*, version qui se précisera encore avec *L'Amant de la Chine du Nord*.²² Elle sait qu'à chaque fois, elle n'a pas été au bout de sa démarche: «J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles» (Duras '84:14). Le regard est ainsi indirect, évusif même, singulier et multiple, presque infini, à la fois. Duras va donc progressivement plonger plus profondément par l'écriture au coeur des choses, corriger, préciser, sans pour autant s'installer dans une définitivité: «Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements» (ibid.). Ainsi elle précise, parfois, qu'un détail donné avant était incorrect: «Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession...» (ibid.:36). Regard qui, consciemment ou inconsciemment, (s')aveugle en (s')accomplissant. Pourtant, Duras est consciente que même si elle peut aller plus loin que dans *Un Barrage contre le Pacifique*, certaines limites sont encore infranchissables: «[...] je ne sais pas si j'ai dit la haine [...] et l'amour [...] et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, caché au plus profond de ma chair, aveugle comme un

nouveau-né du premier jour» (ibid.:34). De même que la redondance existe au niveau du texte, elle existe au cinéma, dans la reprise de certains lieux de tournage: «Un lieu où j'ai déjà tourné me donne envie d'y revenir» (Duras '80b:138). L'on sait que la maison des Yvelines, par exemple, a servi à de nombreux tournages. Et de même: «Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes» (Duras '77b:12). La maison va même beaucoup plus loin que d'abriter les personnages, elle leur donne même naissance: «On croit toujours qu'il faut partir d'une histoire pour faire du cinéma. Ce n'est pas vrai. Pour *Nathalie Granger*, je suis complètement partie de la maison. [...] J'avais la maison dans la tête, constamment... Puis ensuite une histoire est venue s'y loger....» (ibid.:36). Tout, dans l'oeuvre, est écho, renvoi²³, reprise, dépassement.

Il semble que, comme les femmes de son oeuvre qui personnifient l'attente, - que ce soit Anne Desbaresdes dans *Moderato Cantabile*, la femme d'*Hiroshima mon amour*, celle de *L'Amour*, la jeune fille dans *L'Eté 80*, qui attendent on ne sait plus quoi - , Duras écrit pour ne pas mourir et pour aimer de façon interposée, pour vivre une «vie clandestine, cachée, incompréhensible» (Duras '87b:78). L'amour, chez Duras, ne peut pas se vivre. Il est éblouissant et impalpable comme l'éclair. En écrivant l'amour, en le rendant fictif, Duras lui donne l'éternité qu'il ne peut connaître dans le monde réel. De même qu'Emily dans *Emily L.*, qui «était quelqu'un qui avait tendance à croire que partout on écrivait le même poème sous des formes différentes, qu'il n'y avait qu'un seul poème à atteindre à travers toutes les langues, toutes les civilisations» (ibid.:81), Duras écrit toujours plus ou moins la même histoire.

L'écrit permet le dédoublement de la personne, la dissociation entre le corps et l'esprit, l'alternance entre la subjectivité et l'objectivité, et les passages brusques du "je" à la troisième personne du singulier. Comme nous l'avons déjà mentionné, Duras mêle sa vie à ses textes, et intervient parfois directement à la première personne. C'est le cas par exemple dans *Emily L.*, où elle se trouve dans l'impossibilité d'écrire sa propre histoire qu'elle vit avec Yann Andréa²⁴, et se retrouve à écrire celle, inventée, d'un couple qu'elle observe dans un bar: «Cet endroit vous plaît, ici, un jour ce sera dans un livre. [...] Je ne réponds pas à ce que vous dites. Je ne sais pas. Je vous dis que je ne le sais pas à l'avance, que c'est au contraire rare quand je le sais»²⁵. Cette technique permet à l'auteure de donner d'emblée sa conception de l'écriture, un événement

inattendu, non prémédité, aveugle, dans lequel rejaillissent des éléments marquants qu'on n'avait pas nécessairement remarqués consciemment. Elle ajoute: «Je ne peux m'empêcher d'écrire» (ibid.:22), ce qui confirme bien l'état d'aliénation dans lequel se trouve l'auteure devant son texte. Elle ne peut se débarrasser de l'histoire qu'en l'écrivant. Et pourtant: «Ecrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence» (Duras '87a:31-2). Elle fait donc, ainsi, rejaillir ce qui semblait disparu, ou ce qui n'avait pas pu avoir lieu. Car «Tout est inoubliable» (Duras '87b:143). L'écrit fait ressortir le disparu de l'oubli, tout en ne cessant de s'attacher à une logique de l'oubli qui persiste aveuglément à travers une certaine opacité, illisibilité, de l'écrit. En devenant témoin de ce qui n'a pas nécessairement eu lieu, le texte se fait mémoire de l'oubli, expression que l'on attribue souvent à Duras, mais qu'Aragon avait déjà employée²⁶.

Maurice Blanchot décrit cette idée en ces termes: «Comme si l'écriture mettait en scène, sur un fond fascinant d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensées, des simulations d'être» (Blanchot '75:140). Cette notion est encore plus flagrante dans *L'Amant*, où Duras auteure devient non seulement narratrice, mais se peint aussi comme le personnage qui est en passe de devenir non seulement auteure, mais également personnage et narratrice de ses écrits: «Quinze ans et demi. [...] Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire» (Duras '84:29). Ce sont ces yeux qui vont enregistrer, dans ce regard-vidéo, le monde qui deviendra l'oeuvre. A propos des voix de *La Femme du Gange*, Joël Farges écrit: «Ces deux voix aux yeux fermés ont un savoir consigné dans une mémoire fraîche de 18 ans».²⁷ Il s'agit bien sûr de la voix de la mémoire, dont nous venons de parler qui, invisible, fait voir maintenant ce qu'elle a su regarder, et donc garder, un jour perdu dans la mémoire du passé.

Nous avons donc constaté qu'écriture et regard sont bel et bien interreliés dans l'oeuvre durassienne, sinon interchangeable: le regard et l'écriture de Duras se posent sur le monde et en soi comme point d'interrogation. Les deux coexistent sans qu'on les ait appelés, s'imposent

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

Pourtant, nous avons vu que l'écriture, bien que geste aveugle, va plus loin que faire ressurgir des images emmagasinées. C'est un acte quasi politique, car elle veut toucher les non-voyants et leur transmettre le message, non d'une réponse, mais d'un questionnement. Écriture devient alors symbole d'espoir, de découverte. Pour Duras, la vie est une langue à traduire qui ne prend son sens qu'à travers le texte.

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

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

NOTES

1. Marguerite Duras, *Marie-Claire* no 297, mai 1977.
2. Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, p184. L'on pourrait d'ailleurs appliquer ces réflexions en particulier au *Navire Night*.
3. Marguerite Duras, *Le Matin*, 14 novembre 1986.
4. L'écriture-obsession, qui tient lieu de l'amour, est exprimée dans de nombreux entretiens, notamment: «C'est douloureux, angoissant, cela prend la place [...] d'un certain bonheur» (Nyssen:140) et «Qu'est ce que c'est que ce besoin constant, parallèle à la vie, constant d'écrire?» (Duras '86:46).
5. Ceci rejoint les idées de Maurice Blanchot, selon qui tout langage, tout écrit mène au silence. Même si l'écrivain n'a rien à dire, ce doit être dit.
6. Duras écrit dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (Duras '77b:65) à propos de cette femme: «Elle avait quelque chose d'invisible, c'était le contraire d'une femme qui se remarque, elle était très silencieuse. [...] Je pense que c'était ça [...] le modèle féminin.
7. *Le Monde extérieur* est d'ailleurs le titre de son dernier livre paru chez P.O.L. en 1994.
8. Marguerite Duras «La destruction de la parole», entretien avec J. Rivette et J. Marboni. *Les Cahiers du cinéma* no 217, novembre 1969.
9. Marguerite Duras, *Emily L.*, p153-4. Nous reconnaissons ici la technique des *Parleuses*, conversations entre Duras et Xavière Gauthier transcrites avec leurs hésitations, répétitions et maladresses. De même, nous pouvons penser à un roman tel que *Le Piano du pauvre* d'Anne Cunéo, écrit à partir de bandes enregistrées, sans effort d'esthétisation, mais manifestant une volonté de rester le plus proche possible du naturel.
10. D'ailleurs, l'écrivain québécois Claude Beausoleil indique à quel point l'image de l'auteure est aussi importante, à ses yeux, que l'oeuvre, dans la justification du succès de Duras: «Pour ma part la place de Marguerite Duras dans la séduction produite par son écriture et son image tient beaucoup à des caractéristiques extérieures. Bien sûr il y a aussi l'écriture. Mais bien sûr également il y a l'image de Marguerite Duras la femme,

l'intellectuelle, la penseuse» (Beausoleil: 141). François Mitterrand, pour sa part, déclare: «Je crois que chez Marguerite Duras, c'est plutôt une attitude de vie qui intéresse et qui retient» (*Le Nouvel Observateur*, février 1994, p11).

11. Un des lieux où Duras a grandi en Indochine.
12. Il lui arrive de tenter de mettre des dates sur sa vie. Ainsi elle affirme dans *Marguerite Duras à Montréal* (p66) que l'origine de l'idée d'écrire date de la puberté, époque où elle dit avoir frôlé la folie, et qu'elle écrit comme pour échapper à la souillure, à l'idée de devenir femme dans une certaine peur ou douleur. Ce qui expliquerait alors pourquoi l'époque de l'enfance, les décors de l'Indochine, la mère, le lien ambigu avec le frère, reviennent sans cesse.
13. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p97. Elle fait alors référence au *Barrage contre le Pacifique*, qui, bien qu'il indique dans le titre l'histoire de la mer de Chine, est en fait l'histoire de la mère. Nous verrons plus loin l'association des deux homonymes mère/mer.
14. Marguerite Duras, *L'Amant*, p14. D'ailleurs, son nom de plume est lui-même emblématique de la fictionalisation de sa vie même.
15. Boris Vian, *L'Écume des jours*, avant-propos.
16. Nous pouvons noter l'utilisaton fréquente du conditionnel passé, temps par excellence de l'impossible reconstruction. Par exemple, dans *L'Amant* (p16): «C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister.»
17. Ecrites en 1945, ces notes ne seront publiées qu'en 1985.
18. Duras a fréquemment recours à l'image de la divinité en tant que figure symbolique, sans que cela implique une quelconque affiliation religieuse. Ainsi dans *L'Amant*: «[la photo] n'aurait pu être prise que si on avait pu juger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait» (p16).
19. Curieusement, Duras veut que certains films, comme par exemple *Le Camion*, soient lus / joués sans répétition. Elle seule connaît le

texte, pour l'avoir écrit, mais Gérard Depardieu le lit pour la première fois, le découvrant devant la caméra.

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

D'autre part, il n'est pas nouveau de faire revenir les mêmes personnages de livre en livre, depuis la *Comédie Humaine* de Balzac. Mais ici, contrairement à l'oeuvre balzacienne qui permettait de faire découvrir aux lecteurs chaque personnage facette après facette, pour finir par former un tout, les personnages durassiens s'excluent, se remplacent, ou plutôt, se superposent, existent parallèlement. Ainsi, les différentes existences des trois Aurélia Steiner ne sont pas conflictuelles, mais parallèles, interchangeable. Marc Saporta écrit dans "Les possibles parallèles", que Duras serait: «l'inventeur d'un feuilleton renouvelé, où chaque épisode offrirait au public, avec de nouveaux rebondissements, une interprétation surimprimée de l'intrigue et des personnages» (Saporta:4).

21. Maurice Blanchot écrit d'ailleurs: «Est-ce un "livre"? un "film"? l'intervalle des deux?» (Blanchot '75:139). De même, Gabrielle Frémont écrit à propos de *L'Amour*: «Est-ce un roman? une nouvelle? une mise en scène ou un scénario? Un peu tout cela mais plus encore, semble-t-il, une reprise, une récapitulation du texte initial *Le Ravissement de Lol V. Stein*» (Blanchot '83:103).
22. De plus, comme l'indique Réjean Beaudoin, l'écriture durassienne provoque un écho, un effet de redondance, chez d'autres auteurs: «L'oeuvre de Duras semble appeler la connivence, la participation, l'abandon de toute réserve, l'adhésion complète. Il n'est pas difficile de constater d'emblée l'impossibilité de toute distance, qu'elle soit précaution dévote ou prudente critique» (Beaudoin:37). Cette fascination est confirmée par Claude Beausoleil, pour qui l'intertexte durassien est nourriture de plusieurs auteurs au Québec comme ailleurs: «Écrire, c'est souvent être traversé de lectures, être le lieu de la transformation duquel l'écriture à nouveau

- surgira, allant se joindre à d'autres écritures nourrissant d'autres questions dont le visage peut aussi être un livre. En ce sens, l'écriture de Marguerite Duras a joué des rôles de poursuite en influençant, déviant, insufflant des formes, des mots qui permettent d'autres voix» (Beausoleil:120).
23. Le renvoi / vomissement de femmes telles qu'Anne dans *Moderato Cantabile* ou Elisabeth dans *Détruire dit-elle* est une répétition, un rappel de la vie qu'elles mènent et rejettent.
 24. L'auteure intervient pour préciser ce fait dont elle est très consciente: «Je ne crois pas que ce soit notre histoire que j'écrive. [...] Non, ce que j'écris en ce moment, c'est autre chose dans quoi elle est incluse, perdue» (p22-3).
 25. (Duras, '87b:10). Nous pouvons noter que le compagnon de la narratrice connaît mieux qu'elle sa façon de procéder. Si elle ne sait pas, lui sait. Il est conscient de sa démarche aveugle. Cette phrase est d'ailleurs reprise dans *Yann Andréa Steiner*: «J'ai dit que je n'étais jamais sûre de rien quant à ce que j'allais ou non écrire» (Duras '92:28).
 26. Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*. Seghers, Paris, 1942: «Tes yeux sont si profonds que j'en perds la mémoire» (p33). L'on peut voir ici que chez Aragon également, la mémoire et le regard sont liés.
 27. Joël Farges, «Voies», *Marguerite Duras*, p168. Il s'agit de Lol V. Stein qui a connu Michael Richardson à 18 ans: «La voix qui se souvient est celle de 18 ans» (*La Femme du Gange*, p156).

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres de Marguerite Duras

La Vie tranquille, roman. Plon, 1943.

Un Barrage contre le Pacifique, roman. Gallimard, 1950; édition de référence, Livre de poche, 1968; rééd., Folio, 1976.

Moderato Cantabile, roman. Minuit, 1958; édition de référence, 10\18, 1962.

Hiroshima mon amour, scénario et dialogue. Gallimard, 1960.

Le Ravissement de Lol V. Stein, roman. Gallimard, 1964; rééd., Folio, 1976.

- Le Vice-Consul*, roman. Gallimard, 1965.
- Détruire dit-elle*. Minuit. 1969a; édition de référence, 10\18, 1972.
- «La destruction de la parole», entretien avec Jacques Rivette et Jean Marboni. *Les Cahiers du cinéma*, no. 217, novembre 1969b.
- Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, scénarios. Gallimard, 1973a.
- India Song*, texte théâtre film. Gallimard, 1973b.
- Les Parleuses*, Entretiens avec Xavière Gauthier. Editions de Minuit, 1974. «La soupe aux poireaux», «Les enfants maigres et jaunes», «Pas mort en déportation», (non signé), articles parus dans la revue *Sorcières*, no 1, 1975.
- Le Camion*, scénario, suivi de «Entretien avec Michelle Porte». Minuit, 1977a.
- Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte. Minuit, 1977b.
- L'Eden Cinéma*, théâtre. Mercure de France, 1977c.
- Le Navire Night - Césarée - Les Main négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner*. Mercure de France, 1979.
- L'Eté 80*. Minuit, 1980a.
- Les Yeux verts*. Cahiers du Cinéma, 1980b.
- Agatha*. Minuit, 1981.
- Savannah Bay*. Minuit, 1982.
- L'Amant*. Minuit, 1984.
- Travailler avec Duras: la musica deuxième*, Entretien de Marguerite Duras avec Lacan, Blanchot, Mascolo, Fernandès. Gallimard, 1986.
- La Vie matérielle*. P.O.L., 1987a.
- Emily L.*. Minuit, 1987b.
- La Pluie d'été*. P.O.L., 1990
- L'Amant de la Chine du Nord*. Gallimard, 1991.
- Yann Andréa Steiner*. P.O.L., 1992.
- Écrire*. Gallimard, 1993.
- Le Monde extérieur*. P.O.L., 1994.

II. Ouvrages critiques

- Alleins, Madeleine. *Marguerite Duras Médium du réel*. L'Age d'Homme, Lausanne, 1984.

- Armel, Aliette. «J'ai vécu le réel comme un mythe». *Le Magazine littéraire*, no 278, juin 1990.
- . *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Castor astral, Montréal, 1990.
- . «Le jeu autobiographique». *Le Magazine littéraire*, no 278, juin 1990.
- . «Duras: retour à *L'Amant*». *Le Magazine littéraire*, no 290, juillet-août 1991.
- Assouline, Pierre. entretiens avec M.D. *Lire* no 193, octobre 1991.
- Bajomée, Danielle et Ralph Heyndels. (textes réunis par), *Écrire dit-elle, l'imaginaire de Marguerite Duras*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- . *Duras ou la Douleur*. Editions universitaires, 1990.
- Beaudoin, R. «Lectures québécoises de Marguerite Duras ou la tentation de l'en-deçà». *Littératures* no 4, 1989.
- Beausoleil, C. «Marguerite Duras ou la parole des yeux». *Extase et déchirure*. Écrits des Forges/La Table rase, Trois Rivières/Paris, 1987.
- Blanchot, Maurice. «Détruire». *Albatros*, coll. «ça/Cinéma», 1975.
- . «L'effet Duras». *Études littéraires*, no XVI, avril 1983.
- Blot-Labarrère, Christiane. *Marguerite Duras*. Seuil, 1992.
- Bonitzer, P. *Le Regard et la voix*. 10/18, 1976.
- . «Quoi? L'éternité» [sur *Agatha*]. *Les Cahiers du cinéma*, novembre 1981.
- . «Le cinéma extrême». *Le Magazine littéraire*, no 278, juin 1990.
- Brossard, Nicole. *A tout regard*. B.Q., Montréal, 1989.
- De Certeau, Michel. *La Fable mythique*. Gallimard, 1983.
- Duras, Marguerite. «La destruction de la parole», entretien avec J. Rivette et J. Marboni. *Les Cahiers du cinéma* no 217, novembre 1969.
- . «L'Homme atlantique». *Le Monde*, 27 novembre 1981.
- , avec J. Lacan, B. Blanchot, D. Mascolo, M.-P. Fernandès. *Travailler avec Duras: la musica deuxième*. Gallimard, 1986.
- Gauthier, Xavière et Marguerite Duras. *Les Parleuses*. Minit, 1974.
- Guers-Villate, Yvonne. *Continuité/discontinuité dans l'oeuvre durassienne*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Janvier, Ludovic. *Une Parole exigeante*. Minit, 1964.
- Lamy, Suzanne, André Roy et al. *Marguerite Duras à Montréal*, textes et entretiens. Ed. Spirale, Montréal, 1981.

- Montfourny, Renaud. «Des années entières dans les livres». *Les Inrockuptibles*, no 21, février/mars 1990.
- Morgan, J. «Fiction and autobiography /language and silence: *L'Amant* by Duras». *The French Review*, volume 63, no 2, December 1989.
- Nyssen, Hubert. *Les Voies de l'écriture*, contient entretien avec M.D. Mercure de France, 1969.
- Porte, Michelle et Marguerite Duras. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Minuit, 1977.
- Saporta, Marc. «Les possibles parallèles». *L'Arc*, no 98, 1985.
- Vircondelet, Alain. *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, Seghers, 1972.
- . «L'actualité imaginaire». *Le Magazine littéraire* no 278, juin 1990.
- . *Duras*, Lacombe / François Bourin, 1991.
- . *Marguerite Duras, rencontres de Cerisy*, contient entretiens avec M.D. Ed. Ecriture, 1994.

M.J.