

Charlotte Menin (Berlin)

La passion de l'Autre

Notes sur le discours de l'altérité dans l'œuvre de M. Duras.

« Ils n'auraient pu exister qu'en raison l'un de l'autre » il est dit des deux personnages du film *Le camion*¹. Et quelques pages avant, l'interlocuteur de Duras, Gérard Depardieu: « Leur disparité aurait été l'objet même du film »². L'approche d'Autrui comme moment fondateur du texte est une constellation tout sauf que rare dans les œuvres de Marguerite Duras. Bien plus, la confrontation avec l'altérité se retrouve dans toute la production de l'auteur. Il suffit de penser au célèbre scénario *Hiroshima mon amour* (1960), à *Abahn Sabana David* (1970), ou encore à *L'amant* (1984) et à l'admirable *Yann Andréa Steiner* (1992) pour constater qu'il est possible de re-tracer dans la production entière de l'auteur un parcours centré sur l'approche de l'Autre.

La complexité spécifique – mais aussi l'intérêt – de cerner ce thème dans l'œuvre de Duras tient à ce que la relation avec l'altérité se soustrait toujours à une vision univoque du rapport entre le Moi et l'Autre et est développée au contraire sous le signe de la multiplicité et de la multiplication. Ainsi, dans *Abahn Sabana David*, le juif – figuration de l'Autre par excellence – est dédoublé : l'Autre est déjà beaucoup d'Autres. Abahn multiplié incarne en ce sens l'altérité irréductible et indiscernable d'Autrui.

Entendre l'approche de l'Autre comme *passion*, tel est la clef de notre parcours, signifie considérer ce mot dans ses différentes significations: émotion, impulsion (passion pour quelqu'un ou quelque chose), ferveur, mais aussi, à partir de son étymologie *patire*, souffrance, endurance, jusqu'à revenir à l'image archétypale de la passion du Christ³. Enchevêtrement complexe de significations, le mot se prête en effet à décrire l'approche de l'Autre dans le double sens de passion *pour* l'Autre et de passion *de* l'Autre, vers laquelle un Moi tends. Certes, il incombera de discerner quel(s) rapport(s) à l'Autre Duras élabore au sein des textes à partir de personnages flous, aux contours indécis, là même où les frontières entre le 'dedans' et le 'dehors' du personnage sont mises en question.

Scandale

L'écrivain n'aura de cesse de nous surprendre en présentant des relations passionnelles (dans le sens que nous venons de proposer) – telle celle entre Anne-Marie Stretter et Jean-Marc de H. dans *Le vice-consul*, mais aussi par exemple entre Elisabeth Alione, Alissa, Max et Stein de *Détruire dit-elle* – qui bousculent toute convention, en ceci qu'elles sont *scandaleuses*. L'aspect du

scandale, d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de l'auteur, est sujet à un intéressant 'glissement' de l'objet même du scandale jusqu'à son renversement. Dans *L'amant* et dans *Le vice-consul* le scandale est lié essentiellement à l'infraction d'un code social. Jean-Marc de H. est relégué à l'exclusion pour avoir désobéi à l'ordre social interdisant le meurtre. L'acte de tirer sur les lépreux est d'autant plus pesant qu'il ramène l'Inde désespéré, crasseuse et souffrante, dans les salles luxuriantes de l'ambassade de France, dans laquelle règne autrement l'indifférence. Le point crucial est bien là: «Il à tué. 'Les pauvres lépreux', disent-ils, tu comprends? (...) C'est pas assez de la lèpre, il les tue. Alors que c'est la lèpre qui tue» - s'indigne Duras⁴. Le glissement est ainsi opéré : bien plus que le fait de tirer sur la misère de l'Inde, c'est la misère même des pays colonisés qui se révèle être le véritable scandale – à partir de *Un barrage contre le Pacifique*⁵, Duras n'aura jamais cessé d'exprimer son dégoût de l'impérialisme occidental. De façon analogue, le renversement est fait dans *Hiroshima mon amour*, où l'apparent scandale d'un amour fou et adultère dans la ville de l'horreur (« Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ? »⁶) nous ramène à l'évidence que le scandale n'est pas l'amour à Hiroshima, mais Hiroshima-même, horreur des 'dix mille degrés' du 6 août 1945 sur la future Place de la Paix, scandale presque banale dans son évidence, mais perçu de façon d'autant plus forte qu'il est *dit*. De même, derrière le scandale de la jeune fille de Nevers, déshonorée par son amour de jeunesse pour l'ennemi allemand, se profile la barbarie d'un côté du front comme de l'autre. Affronter le scandale pour aller à l'Autre – dans la douleur et dans l'horreur de la mémoire de Nevers et de Hiroshima – tient à la *com-passion* (non pas 'pitié', mais *con patior, souffrir avec*). Dans le miroitement réciproque, l'histoire et l'Histoire au lieu de se relativiser ouvrent des espaces de réflexion, parcours possibles pour repenser e redire (témoigner ?) l'incernable, l'indicible. Nous y reviendrons.

Le rapport entre le glissement du scandale et l'appel à la compassion est manifeste dans *Aurélia Steiner* (Vancouver), où le jeune homme interné dans un camp de concentration, crie sans cesse dans le rectangle blanc de la cours, le rectangle de la mort, « qu'une enfant nommée Aurélia Steiner venait de naître dans le camp (...) qu'on la nourrisse, qu'elle ne soit pas donnée aux chiens » et où après trois jours on lui « a tiré une balle dans la tête. Pour mettre un terme à ce scandale. »⁷. Le cri scandaleux est un appel à l'Autre, un appel au secours⁸.

Dans *L'amant*, le scandale assume une dimension spécifique, dans la mesure où l'amour de la jeune blanche pour le Chinois non seulement représente une transgression des conventions sociales, mais surtout figure la rébellion de la protagoniste contre l'ordre familial⁹. La découverte du corps de l'Autre – découverte du désir et de la jouissance – sépare la fille de la mère. La fille est désormais porteuse d'un *savoir autre*, ayant ainsi franchi une étape qui en marque l'initiation à l'âge adulte.

Le *savoir autre* fait scandale, parce qu'il est hors de portée du contrôle de l'ordre social. Telle est la raison pour laquelle la parole du juif de *Abahn Sabana*

David effraie : aux habitants d'Auschstaadt, il parle de la forêt interdite derrière les barbelés – figuration mythique d'une liberté sauvage: « - Il nous disait : laissez tout. / David parle, il ne sait pas qu'il parle. Il tremble. / - Il disait : Regardez bien, laissez tout, vous bâtissez sur le pourri. »¹⁰. Parce que lié indissolublement à la diaspora, le personnage du juif devient dans les textes durassiens figuration absolue de *l'Autre*: il est Autre partout et, en même temps, cible de la violence du Moi, Autre voué par principe à l'extinction dans les camps nazis. « On appelle juifs les autres, ici » est dit dans ce texte qui est peut-être plus que tous les autres centré sur le thème de la violence sur l'Autre. Abahn, le juif, doit y être tué parce que juif à l'aide des deux personnages David et Sabana. L'approche du juif au cours d'une nuit va changer Sabana et David qui découvriront l'Autre en eux même. Le nom déjà est un appel et Sabana, qui la première s'approchera de Abahn, lui dira : « Toi tu voyais David dans David. / - Oui, dit le juif. / - 'David tu est David' murmure David (...) / - Il voyait que tu étais très jeune, dit Abahn (en parlant à David de l'autre Abahn), il te voyait comme un enfant, il voulait t'apprendre ton nom »¹¹. L'expérience du chaos dérivant de l'approche comme moment de liberté est cerné dans toute sa dimension troublante :

« - Vous venez pour briser l'unité ? demande David – il récite, sa voix est terne, il tremble. / - Oui. / - Diviser ? Semer le trouble dans l'unité ? / - Oui, dit le juif. / - Semer le doute dans les esprits ? / - Oui. / - Pour arriver où ? demande David. / - Personne ne sait, dit le juif. / - Casser, briser, dit Sabana. / - Où ? demande David. / - Vers Sabana, dit le juif. (...) – C'est normal qu'on vous tue, qu'on vous chasse comme la peste. / - Oui, dit le juif. »¹².

Le partage de la passion du juif se révèle être pour David et Sabana en même temps une initiation à la liberté et à la douleur, comme à la responsabilité envers l'Autre, du moment où le mot *passion* « connote encore la passibilité, c'est-à-dire aussi l'imputabilité »¹³.

Reste à évoquer un dernier aspect du scandale, à savoir celui du scandale du corps, du corps de l'Autre qui s'impose. Dans *La douleur*, protocole de la déchirante attente et du retour de son mari (dans le texte, appelé Robert L.) de Dachau, Duras se trouve à devoir faire face au corps de lui devenu *autre*, autre que celui qu'elle connaissait intimement. Le retour à la vie de Robert passe par le retour à la vie de son corps. Le scandale du corps méconnaissable, méconnu, c'est le scandale de l'Histoire. Inconcevable, indicible, la trace de Dachau se lit dans le seau hygiénique où le survivant fait une « chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue. (...) Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des S.S. »¹⁴. Cette tension entre la matérialité du corps qui s'impose dans sa présence troublante et le corps comme trace, se situe au cœur de la poétique durassienne. Le corps devient le théâtre de l'approche de l'Autre, approche troublante, douloureuse, pulsionnelle, lieu du désir de l'Autre mais aussi lieu d'une violence possible du Moi envers lui (« vous savez que vous pourriez disposer d'elle de la façon dont vous voulez, la plus dangereuse. Vous

ne le faites pas. Au contraire vous caressez le corps avec autant de douceur que s'il encourait du bonheur. »¹⁵). Le côté 'poétique du désir' est certainement connu – nous savons qu'il occupe une place éminente dans la production durassienne et non moins dans la critique. Il importe ici pour l'instant d'en souligner l'aspect perturbant, comme il est présent par exemple dans *La maladie de la mort*, où les corps, celui payé pour être présent et celui qui a payé, ne sont pas nommés et la maladie évoquée par le titre peut être interprétée comme l'incapacité de rejoindre l'Autre : « 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. De toute l'histoire vous ne reprenez que (...) ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint : Maladie de la mort. »¹⁶

Extase

Aller vers l'Autre signifie toujours dans l'écriture durassienne être dans l'oubli du Moi. Cela implique de pratiquer ce « gommage de l'être en faveur du tout »¹⁷ qui est dépassement des frontières entre le 'dedans' et le 'dehors' du Moi¹⁸. Voilà donc que les personnages se fondent et se confondent avec les lieux qu'ils traversent, comme la mendicante du texte *Le vice-consul* dans la misère de l'Inde. Anne-Marie Stretter est « la reine de Calcutta » et Jean Marc de H., « l'homme de Lahore », étant donné que l'« on peut venir d'autres endroits qu'on a traversés en cours de route »¹⁹. Du fait que les personnages sont symboliquement traversés par le 'dehors' (matériel ou mental) il découle le côté plus onirique de la production durassienne, donnant lieu à des images d'une extraordinaire force poétique. Dans *Abahn Sabana David*, c'est par exemple encore une fois la forêt interdite qui hante David, qui le traverse charnellement et qui, à partir de là, investit Sabana et le juif-même :

« Tu es dans la forêt, dit le juif, tu es dans la tête de David [dit-il à Sabana] (...) – Les juifs sont aussi dans la forêt, dit Abahn / (...) Elle dit : / - la forêt est dans la maison du juif. / - Oui. / - dans le corps du juif, dans ses chiens, dit Abahn. / (...) / Et la pleine des morts dans la maison du juif. / - oui. / - dans une forêt communicante. / - Dans la forêt, dit le juif. »²⁰

Dans cette mystique de l'extase – 'ekstasis' comme sortie de soi – être dans l'oubli de soi, c'est déjà accueillir l'Autre, *aller-vers*²¹. La pulsion du gommage du Moi, de l'indifférenciation, est la condition préalable au mouvement d'approche de l'Autre. Lol V Stein, personnage à l'« identité de nature indéfinie qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents »²², incarne essentiellement cette poétique de l'extase. Personnage creux, comme l'indique le grand 'V' du nom, elle sillonne les quartiers de S. Tahla dix ans après le bal de T. Beach à la suite duquel son fiancé Michael Richardson est parti avec Anne-Marie Stretter, en se bâtissant une topographie de l'oubli : « elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla. (...) Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Tahla »²³.

La plus grande douleur de Lol correspond à sa plus grande jouissance : dans sa folie de S. Tahla, chaque jour Michael Richardson dévêtit le corps d'Anne-Marie Stretter pendant que celui de Lol « s'efface, s'efface, volupté, du monde (...) » et « de son corps infirme de l'autre elle crie »²⁴. Dans la passion entre le narrateur Jacques Hold et son amie d'enfance Tatiana, Lol retrouve son oubli : « Cet instant d'oubli absolu de Lol (...) Lol désirait qu'il fût vécu. Il le fut. »²⁵ La notion d'indifférence n'est plus marquée de façon négative dans la mesure où elle est disposition à accueillir l'autre sans préférence discriminatoire. C'est ce qui fascine Lol dans l'union de Jacques Hold et Tatiana, une union « faite d'insensibilité, d'une manière qui est générale et qu'ils appréhendent momentanément, toute préférence en est bannie. (...) Par des voies contraires ils sont arrivés au même résultat que Lol V. Stein »²⁶. Il n'est en ce sens aucunement surprenant que la prostituée devienne une figure essentielle de l'univers mythique durassien. La prostituée y est la femme qui accueille l'autre sans préférence, dans l'indifférenciation et, comme l'a écrit Christiane Blot-Labarrère, est élevée en ce sens à « l'emblème perpétuel de l'amour »²⁷. Anne-Marie Stretter, la femme qui donne l'amour, la « prostituée de Calcutta »²⁸, pourrait venir de partout et incarne toutes les femmes en même temps²⁹. Son prénom déjà, comme le souligne Noëlle Carruggi, évoque des archétypes féminins³⁰. Les mots pour Anne-Marie Stretter « elle est à qui veut d'elle »³¹ ressemblent aux mots pour Alissa de *Détruire, dit-elle* : celle-ci est « à celui qui la veut. Elle éprouve ce que l'autre éprouve. »³². Cet instant de compréhension mutuelle, exprimé dans la dernière citation, correspond à une sorte d'épiphanie d'une fusion (im)possible des corps et des esprits, miroitée dans le mouvement de l'extase³³.

La figure du fou (mais surtout de la folle, devrait-on dire, puisque chez Duras la grande majorité des personnages fous sont des femmes) est, dans la perspective de l'extase, non moins importante que la prostituée. Elle incarne l'accomplissement de l'extase, l'être qui est complètement en dehors de soi, dans l'absence, et qui se fait traverser par l'Autre. La mendicante du *vice-consul* en est la synthèse. À Calcutta, suite à une décennie de détresse, de faim, de prostitution et d'enfants mis au monde et abandonnés, elle est folle, dépossédée de tout sauf du chant enfantin de sa terre natale, qui célèbre le cycle mystérieux de la vie et de la mort³⁴. Outre que révéler la proximité entre l'extase et la mort, comme dans le cas de la mendicante (l'extase totale touchant en ce sens à l'annulation totale du Moi), la figure du fou incarne le lien entre la mort et l'amour. Anne-Marie Stretter est ainsi la femme qui donne l'amour, mais qui est habitée par la mort (« elle a la rectitude simple d'une morte »³⁵). De même Lol, personnage de l'absence, a les « yeux d'eau morte et de vase mêlée »³⁶. La dame du camion, poreuse comme ses consœurs mentionnées plus haut, a « la tête pleine de vertiges et de cris. / Pleine de vent »³⁷. D'elle, Marguerite Duras a dit : « elle est sans nationalité. Elle a celle de la folie. De l'innocence, dans son acception la plus archaïque »³⁸. Elle est la femme qui a aimé deux milliards d'hommes³⁹ et son exhortation ambiguë dite par la voix de Marguerite Duras –

« que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique »⁴⁰ – exprime, dans cette perspective, plus qu'un certain défaitisme faisant suite à la désillusion d'un projet politique, la vision utopique d'un monde qui perde soi-même pour accueillir l'altérité. Autant dire que le « gai désespoir »⁴¹ caractérisant cette vision nous rappelle que la *passion* pour l'Autre chez Duras n'est jamais le fait d'un pur hédonisme (comme Jean-Jacques Annaud, lui, a voulu suggérer dans son interprétation cinématographique de *l'Amant*). En effet, la jouissance corporelle ne recouvre pas tout le champ de signification de l'extase et, par conséquent, le rapport sexuel n'est pas le couronnement impératif de l'approche de l'Autre. La danse, par exemple, assume dans cette perspective une importance éminente. Lorsqu'ils dansent, il se vérifie une épiphanie d'osmose entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul, d'ailleurs le seul moment de contact physique entre les deux personnages⁴² :

« *Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin vous et moi. (Rire bref, terrible.) Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes. / Temps. / A.-M. S. : Je crois ce que vous venez de dire. / Temps / V.-CONSUL : Les histoires d'amours vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça.* »⁴³.

C'est pendant la danse que Anne-Marie Stretter 'aperçoit' Lahore. On ne peut pas comprendre (au sens de connaître) Lahore, lieu mental, mémoire du vice-consul, on ne peut rien *dire* sur Lahore, affirme-t-il⁴⁴. La danse devient rite de l'approche infini de l'Autre – rappelons-nous le bal de T. Beach dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, comme célébration d'une osmose impossible. L'enlacement des corps pose d'ailleurs aussi dans la pièce de théâtre *Savannah Bay* la circonstance où Madeleine et la Jeune Femme abordent l'histoire qui unit leurs origines, histoire dans laquelle Madeleine serait la mère de la mère morte de la Jeune Femme : « La Jeune Femme enlace Madeleine. Alors, dans ses bras, Madeleine parle, invente soi-disant. »⁴⁵ Le théâtre, lieu archétypal du rite et du mythe, joue un rôle essentiel : sur le plateau de la scène les deux femmes se remémorent / inventent leur histoire. « C'est sur la mémoire défaillante de Madeleine que [la Jeune Femme] bâtit celle de son enfance, celle de sa naissance »⁴⁶. Quant à Madeleine, elle est dans le besoin de l'Autre pour être chaque soir avec son histoire sur le plateau de *Savannah Bay*. Dans le cadre du rite théâtral, les deux comédiennes peuvent s'enfoncer dans le chaos des affects en se livrant à la mémoire délabré de Madeleine, joyeusement, dans la douleur, dans l'extase. Jouer sur le plateau – les deux femmes se livrent à un véritable jeu de rôles, projection dans les corps habitants la mémoire de Madeleine – c'est déjà sortir de soi, faire expérience de l'Autre et partager l'histoire, jusqu'à la vivre, jusqu'à en mourir. Revenir à soi-même sera alors une nécessité, où donc le jeu « sera conforme à la représentation théâtrale traditionnelle »⁴⁷, pour « [s]'entraîner loin de la mort »⁴⁸. Le partage – d'une histoire, de la mémoire, du désir, de la douleur – recouvre une importance essentielle dans le rapport à l'Autre : il est culmination possible de l'approche. Dans *Moderato Cantabile* une histoire entendue, un fait divers perçu par bribes, réinventé, fonde le rapport

passionnel entre Anne et Chauvin. C'est eux qui, dans l'obscurité du fait divers, déchiffrent le meurtre passionnel, en élaborent le sens, tout comme celui-ci devient sujet obsessionnel vers lequel tend leur relation. C'est cette autre histoire qui va justifier la leur. Ce fait qu'une histoire re-tracée et partagée avec l'Autre soit l'élément 'moteur' du texte est d'ailleurs l'aspect qui relie *Moderato Cantabile* au texte-film *Le camion* et à *Hiroshima mon amour*. Dans *le Camion* en effet, la fiction du camion y est fondatrice du rapport entre M.D. et G.D. qui la partagent en lisant le scénario d'un film à venir intitulé *Le camion* – le film dans le film étant le film-même, nous assistons à une mise en abyme du partage d'une histoire. Dans *Hiroshima mon amour*, le japonais se projette dans la mémoire de la française pour comprendre le drame de Nevers. Comme en jouant une scène de théâtre, « comme s'ils savaient ensemble ces choses »⁴⁹, le japonais prend le rôle du soldat allemand mort à Nevers. Face à l'incommensurabilité de l'Autre, comprendre Autrui ne peut que signifier *cum-prendere*, prendre avec : le partage est indissociable d'une prise de conscience que l'Autre demeure toujours autre. Voici donc que la passion *envers* l'Autre, tout comme la passion *de* l'Autre, de son histoire, de sa mémoire et de sa douleur, s'apparente au concept du mystère au sens religieux du terme: on ne peut que l'appréhender, en faire expérience. Ainsi le jeune écrivain Peter Morgan « désire – dans *Le Vice-consul* – prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur prise »⁵⁰. Il s'y met en écrivant l'histoire de la mendicante, encore une histoire de dépossession. Les trois personnages centraux du roman – Anne-Marie Stretter, la mendicante et Jean-Marc de H. – ont en commun une même annulation de soi et une même tension envers l'altérité, qui tout en s'exprimant de façons fort différentes, les rapproche indissolublement. On l'a évoqué, le vice-consul et la femme de l'ambassadeur de France sont les seuls personnages du milieu de l'ambassade perméables à la souffrance de l'Inde colonisée. Tout en étant un refus de la douleur de l'Inde, l'acte de Lahore crée un lien avec cette douleur (souligné par les coups de feu que l'homme tire également sur son image reflétée dans le miroir). En ce sens Lahore correspond à la douleur de Anne-Marie Stretter qui, « instruite de l'existence de la douleur », s'est réfugiée dans « le règne des larmes » - le geste quotidien de pourvoir à ce que de l'eau fraîche soit toujours donnée aux démunis, maintient le lien entre le dedans et le dehors des grilles censées protéger l'ambassade. Quant à la mendicante vietnamienne, le milieu de l'Inde blanche lui étant interdit, elle y entre par le biais de l'écriture : née de la plume de Peter Morgan, donc personnage du récit emboîté, on la retrouve dix ans après – et quelques 100 pages plus en avant – sautée dans le niveau du récit premier, errante dans les parages du jardin de l'ambassade. La folie de l'extase aura contaminé le récit. Mais si pour les deux autres personnages les deux mondes dont ils sont 'habités' génèrent le conflit intérieur – chez Jean-Marc de H. l'acte violent destructif et autodestructif, chez Anne Marie Stretter le repliement sur soi, dans la douleur – la mendicante, fondue dans la misère crasseuse de Calcutta, réalise l'union de l'incompatible, de l'être et du non-être, de la vie et de la mort.

Ces mouvements symboliques vers l'Autre tiennent certainement au mythe et l'Inde de Duras n'est pas le pays géographique qui porte ce nom, comme le montre aussi le décor du texte / film *India Song*, réécriture / variation du roman, écrit presque une décennie après celui-ci et tourné à Paris⁵¹. De même vaut pour l'aspect d'une compréhension immédiate (*non-mediata*), injustifiée et inexplicable à laquelle parviennent par instants certains couples durassiens – comme Anne-Marie Stretter et Le vice-consul qui, le temps d'une danse accèdent, à une connaissance quasi totale l'un de l'autre, jusqu'à pouvoir conclure – suivant le passage susmentionné – qu'ils sont les mêmes⁵².

Miroir

Un double mouvement concerne spécifiquement le Moi dans l'approche de l'Autre. Le Moi qui se reconnaît *dans* l'Autre et le Moi qui se reconnaît *autre*. Ces complexes figures de miroir, opposés et à la fois indissociables, sont des expériences essentielles liées à l'approche de l'Autre, il s'agit donc à présent de les esquisser.

Nous avons précédemment fait référence à la disparition des limites entre le 'dedans' et le 'dehors' du personnage et également à l'altérité irréductible de l'Autre. De ce champ contradictoire, de cette instabilité de sens se nourrit la richesse poétique de la réflexion sur l'altérité dans l'œuvre de Duras. Reconnaître / assumer l'histoire de l'Autre, comme la sienne possible, comme sa propre douleur ou sa propre mémoire est un défi toujours renouvelé à la séparation insurmontable de l'Autre et à la fois geste qui le valorise en tant qu'Autre, geste d'amour. Le texte tardif *Yann Andréa Steiner* (1992) rend compte de la complexité de ce geste d'*aller-vers* l'Autre dans l'amour, de cette passion de / pour l'Autre, qui consiste dans le refus de frontières discriminatoires dans la perception de l'Autre⁵³. La narratrice réfléchit sur l'amour entre l'enfant juif et la monitrice, histoire inventée et partagée avec Yann Andréa Steiner et constate:

« *Je ne sais plus rien des différences entre le dehors et le dedans de l'enfant entre ce qui l'entoure et ce qui le garde en vie, et ce qui le sépare de cette vie, cette chienlit de vie, encore et encore. / Puis je reviens à la fragilité, de son corps d'enfant, à ces différences provisoires, ce battement léger de son cœur qui à eux seuls disent sa vie qui avance chaque jour, chaque nuit vers un inconnu à venir à lui seul destiné.* »⁵⁴

L'amour devient alors le refus toujours renouvelé de cette séparation inaliénable, devient le mouvement d'extase vers l'Autre. « Sur Gdansk j'ai posé ma bouche et j'ai embrassé cet enfant juif et les enfants morts du ghetto de Vilna. Je les ai embrassés aussi dans mon esprit et dans mon corps. »⁵⁵ Dans *Abahn Sabana David*, l'amour pour l'Autre réside également dans l'aspiration à l'extase et dans la séparation⁵⁶. David, en s'approchant du juif, fait expérience de son altérité irréductible (les deux Abahn !) et en même temps de sa proximité (le nom juif de David). L'expérience de la perception de la propre altérité, de la

propre multiplicité (la forêt interdite dans la tête de David, David dans David) est récurrente aussi dans d'autres textes durassiens. L'alternance de la voix narrative entre première et troisième personne dans *L'amant*, étant donné l'expérience du *savoir autre* que nous avons déjà mentionnée, peut s'interpréter dans le contexte d'un Moi qui se reconnaît *autre*. De même vaut pour la stratégie narrative de *Lol V Stein*, où la troisième personne revient, même après que le narrateur soit identifié, dans les moments de son extase, comme lorsqu'il raconte à Lol qu'il déshabille Tatiana et la prend⁵⁷. À son extase correspond l'oubli de Lol qu'elle souhaite. Et à Jacques Hold de se découvrir *autre* à travers Lol : « Mais qu'est-ce que j'ignore de moi-même à ce point et qu'elle me met en demeure de connaître ? Qui sera là dans cet instant auprès d'elle ? »⁵⁸ Découvrir le Moi dans Autrui (« Au fait, à qui ressemblait-il le vice-consul de Lahore ? (...) A moi dit Anne-Marie Stretter. »⁵⁹), découvrir le Moi comme étant *autre* (dans *Le Navire Night*, « il dit : j'étais un *autre* à moi-même et je l'ignorais »⁶⁰). Voilà donc deux figures que nous avons appelées figures de 'miroir'. Mais du fait qu'il doit renvoyer l'image d'un sujet lui-même multiple et déployant de frappantes contradictions, comme le symbolisent les coups de balles dans la glace du vice-consul dans le film *India Song*, ce miroir ne peut que renvoyer une image aux contours indéfinis, qui suggère la multiplicité souvent contradictoire de l'Autre – comme du Moi⁶¹.

Le mot-trou

Reste la question de la parole. Etant donné que l'Autre est insaisissable, échappant à la fixation de ses contours, comment la parole poétique peut-elle en rendre compte ?

L'écriture, elle-même toujours multiple dans ses maintes interprétations possibles, apparaît comme la proposition d'un partage d'une histoire avec le lecteur⁶². Autant dire que le partage n'est pas concevable sans la séparation : l'histoire se fait *autre* et est séparée de son auteur pour être donnée à autrui⁶³.

Cependant la parole n'est pas libre d'une conflictualité intrinsèque. La crise du langage est toujours ressentie dans les textes de Duras, à l'image des mots du vice-consul :

« j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... - il tremble -, les mots pour vous dire, à vous, les mots... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour dire *autre chose*... une chose arrivé à un *autre*... »⁶⁴.

Mais Duras n'aura pas cessé d'écrire – d'écrire l'altérité et l'approche de l'Autre. Nous avons montré comment, dans les textes, l'Autre s'impose à travers des stratégies narratives. Tel est le cas lorsqu'une *autre* histoire fonde le rapport entre deux personnages, comme dans *Le camion* ou dans *Moderato cantabile* ou alors se mêle à l'histoire principale en la contaminant, comme le récit de la

mendiante dans *Le vice-consul*. Il est en effet important de retenir que dans les livres de Duras, la contamination des niveaux narratifs assume, comme nous avons vu pour Peter Morgan, la dimension d'*aller-vers*. Inventer le passé ou la mémoire de l'Autre n'est pas une appropriation illicite de l'Autre par le Moi, mais représente une disposition à l'accueillir et en même temps une approche. Ainsi, dans *Le ravissement de Lol V Stein*, le narrateur Jacques Hold invente le passé de Lol, faute de le connaître. Mais puisque « Je sais : je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà »⁶⁵, écrire l'histoire de Lol n'est pas justifier, expliquer son présent. En effet tout au long de la narration le narrateur exhibe des incertitudes sur la vie de la protagoniste⁶⁶. Bien plus, il s'agit ouvrir l'espace de l'imagination, nier l'histoire figée, car « du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, (...) la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein »⁶⁷, qui est l'extase infinie vers l'Autre, appel toujours renouvelé. En ce sens, la notion même de véracité de la parole perd de son importance au profit de la possibilité du partage de l'histoire (dans *Hiroshima mon amour*, l'Histoire est contaminé par *les histoires* et résonne à travers elles). Comme l'a expliqué Lydia Bauer⁶⁸, l'écriture durassienne a un caractère appellatif dans la mesure où la parole devient appel au partage. Ainsi dans *Le Navire Night* on peut lire : « - Les gens qui crient la nuit dans le gouffre se donnent tous des rendez-vous. Ces rendez-vous ne sont jamais suivis de rencontres. Il suffit qu'ils soient donnés. / - C'est l'appel lancé dans le gouffre, le cri, qui déclenche la jouissance. / - C'est l'autre cri. La réponse. »⁶⁹ L'écriture acquiert par rapport à la thématique de l'Autre un côté performatif car elle nous propose de lire la dimension essentiellement insaisissable, indicible, de l'Autre. Tout comme le cri du jeune homme dans le rectangle blanc de la mort (page blanche) de *Aurélia Steiner* (Vancouver), l'écriture devient défi toujours renouvelé contre le silence de ce qu'on ne peut pas dire : Lahore, Hiroshima, Auschwitz, mais aussi l'émoi, la douleur, l'amour, l'Autre. Moment subversif, tentative inlassable de cerner ce « mot-trou » du *Ravissement de Lol V Stein*, « creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. (...) Immense, vide, sans fin, un gong vide »⁷⁰. Le mot-trou, mot-absence, aurait désigné les amants du bal, Lol, l'avenir et l'instant, aurait désigné une osmose im-possible. Ce mot qui « n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie »⁷¹. Voilà donc que la quête de l'Autre et la quête de l'écriture sont indissociables. L'irréductibilité de l'Autre renvoie ainsi toujours à cette quête, et par là à l'écriture même, qui ne peut que se poursuivre, d'écriture en réécriture, pour résonner autrement.

Remerciements

Toute ma gratitude va à Lydia Bauer pour m'avoir accompagnée intellectuellement tout le long du projet. Sans ses réflexions ponctuelles, cette relation et le séminaire qui l'a précédée n'auraient pas vu le jour. Je tiens aussi à remercier les participants de mon séminaire sur « la passion de l'Autre » : Gaëlle Maze, Antoine Palamin et Yann Vandorpe (Lille), Pierre Vallée (Rennes), Pamela Rosemann (Berlin), Ewelina Kuznia et Anita Lorek (Wroclaw). Sans leur engagement, ce texte n'aurait pas la forme qu'il a maintenant – il est donc aussi, je l'espère, un peu à eux. Je remercie Pamela, Yann et Antoine et surtout Pierre pour avoir patiemment limé et poli la forme actuelle du texte.

Notes

- ¹ Marguerite Duras : *Le camion*, Editions de Minuit, 1977, p. 67.
- ² Ibid, 40.
- ³ Voir la réflexion de Jacques Derrida sur le mot *passion* dans : Jacques Derrida: *Demeure*, Galilée, 1998, p.26-29.
- ⁴ Marguerite Duras : *Les parleuses*, (entretiens avec Xavière Gauthier), Editions de Minuit, 1974, p. 174.
- ⁵ Marguerite Duras : *Un barrage contre le pacifique*, Gallimard, 1950.
- ⁶ Marguerite Duras : *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960, p. 35.
- ⁷ Marguerite Duras : *Aurélia Steiner* (Vancouver), dans: *Le Navire Night*, Mercure de France, 1979, p. 158-159.
- ⁸ Voir la communication de Lydia Bauer : *Partager le crime*, publiée dans ce recueil.
- ⁹ L'enfant est très tôt consciente de la séparation qui s'est opérée: « Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours » (Marguerite Duras : *L'amant*, Editions de Minuit, 1984, p. 46).
- ¹⁰ Marguerite Duras : *Abahn Sabana David*, Gallimard, 2000, p.99 (Les traits obliques correspondent au point à la ligne dans les textes cités). Sur le *topos* de la forêt comme lieu sauvage d'une liberté troublante voir aussi Marguerite Duras : *Détruire, dit-elle*, Editions de Minuit, 1969.
- ¹¹ Marguerite Duras : *Abahn Sabana David*, op. cit., p.77.
- ¹² Ibid., p.82-83.
- ¹³ Jacques Derrida: *Demeure*, op. cit., p.27.
- ¹⁴ Marguerite Duras : *La douleur*, P.O.L., 1985, p. 69.
- ¹⁵ Marguerite Duras : *La maladie de la mort*, Editions de Minuit, 1982, p. 38.
- ¹⁶ Ibid., p. 56.
- ¹⁷ Marguerite Duras : *Les parleuses*, op. cit., p. 210.
- ¹⁸ Nous préférons les termes 'dedans' et 'dehors' par rapport à 'intérieurité' et 'extérieurité'. Si les premiers sont certes insolites et peut-être plus vagues, les derniers nous paraissent inévitablement liés à un discours sur l'individu présupposant une individualité qu'on pourrait cerner, ce qui n'est pas le cas dans l'œuvre de Duras.
- ¹⁹ Marguerite Duras : *Le vice-consul*, Gallimard, 1965, p. 111. De même vaut pour la femme de Nevers et l'homme de Hiroshima: « ELLE : Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom. » (Marguerite Duras : *Hiroshima mon amour*, 124).
- ²⁰ Marguerite Duras : *Abahn Sabana David*, op. cit., p. 71.
- ²¹ Cf. Danielle Bajomée: *Duras ou la Douleur*, Bruxelles, De Boeck Université, 1989, p.87.

- ²² Marguerite Duras : *Le ravissement de Lol V Stein*, Gallimard, 1964, p. 41 (Par la suite abrégé par : *Lol V Stein*).
- ²³ Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 42-43. Le parallèle avec la marche de la mendicante du roman *Le vice-consul*, marche de perdition, est évident. Là aussi, dix ans ont passé jusqu'à que la mendicante se soit perdue, fondue avec le dehors.
- ²⁴ Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 50.
- ²⁵ Ibid., p. 123.
- ²⁶ Ibid., p. 60.
- ²⁷ Christiane Blot-Labarrère: Marguerite Duras, op. cit., p. 99.
- ²⁸ Marguerite Duras : *Les parleuses*, op. cit., p. 168.
- ²⁹ Cf. Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 111 et p. 120.
- ³⁰ Noëlle Carruggi: *Marguerite Duras, une expérience intérieure : 'le gommage de l'être en faveur du tout'*, New York, P. Lang 1995, p. 73.
- ³¹ Marguerite Duras : *India Song*, Gallimard, 2004, p. 46.
- ³² Marguerite Duras : *Détruire, dit-elle*, op. cit., p. 131. Une sorte d'extase commune a lieu entre Alissa et Stein, lorsque dans l'oubli des autres qui les observent et d'eux-mêmes ils « se tiennent les mains. Max Thor les désigne. / Eux, dit-il, regardez-les, eux, ce sont déjà des enfants. (...) Alissa et Stein n'écoutent pas, en proie, semble-t-il, à une idée commune.» (Ibid., p. 124). Le caractère mythique de cette communion est souligné par le fait qu'elle advient dans une atmosphère où le temps semble suspendu, où les personnages sont dans un état d'annulation du moi et dans l'oubli du reste. À cela correspond, dans *Abahn Sabana David*, la « même torpeur », dans laquelle « paraissent être entrés » Sabana et Abahn (*Abahn Sabana David*, op. cit, p. 98). Dans *Savannah Bay* les regards des deux femmes qui se racontent chaque soir l'histoire d'amour qui les unit, se réunissent dans la glace : « Elle se parlent ainsi rejointes dans le reflet du miroir », une même lenteur, exténuation leur est commune. (Marguerite Duras : *Savannah Bay*, Editions de Minuit, 1982, p. 43).
- ³³ Le choix du terme 'épiphanie' tient au fait que le sommet de l'approche de l'Autre qui est la fusion avec lui, prend la forme d'une révélation évidente mais fuyante. La conscience d'une équivalence profonde avec l'Autre apparaît dans l'instant, est miroitée par une danse, contredisant, le temps d'un regard, l'irréductible différence entre Moi et l'Autre.
- ³⁴ Cf. « Chant joyeux de Battambang qui dit que le buffle mangera l'herbe mais qu'à son tour l'herbe mangera le buffle lorsque l'heure sonnera. » (Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 58)
- ³⁵ Ibid., p. 197. Pour le vice-consul, la mendicante est « la mort dans une vie en cours » (Ibid., p. 174).
- ³⁶ Marguerite Duras : *Lol V. Stein*, op. cit., p. 83.
- ³⁷ Marguerite Duras : *Le camion*, op. cit., p. 35.
- ³⁸ Transcription à partir de : Marguerite Duras (entretien avec Dominique Noguez): *La Dame des Yvelines*, réalisation de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, 1984 ; reproduit dans : Marguerite Duras, *Le camion*, VHS, Benoît Jacob Vidéo, 2001.
- ³⁹ Marguerite Duras : *Le camion*, op. cit., p. 31.
- ⁴⁰ Ibid., p. 25.
- ⁴¹ Transcription à partir de Marguerite Duras (entretien avec Dominique Noguez): *La Dame des Yvelines*, op. cit.
- ⁴² Le terme 'osmose' est proposé par Marguerite Duras-même (dans : *Les parleuses*, op. cit., p. 209) et a été repris par Monique Pinthon (Monique Pinthon: *Une poétique de l'osmose*, dans: *Marguerite Duras, rencontres de Cerisy*, Alain Vircondelet (éd.), Ecriture, 99-115).
- ⁴³ Marguerite Duras : *India song*, op. cit., p. 97.
- ⁴⁴ Cf. Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 127.
- ⁴⁵ Marguerite Duras : *Savannah Bay*, op. cit., p. 38.

- ⁴⁶ Ibid., p. 31.
- ⁴⁷ Ibid., p. 72.
- ⁴⁸ Ibid. Dans *Lol V Stein* aussi, l'aspect de l'approche de l'Autre est centré sur le partage de la mémoire. Celle de Lol est une mémoire mouvante, qui se met « en marche » (Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 173), et vers laquelle s'approche Jacques Hold (Cf. *ibid.*, p. 175). A T. Beach, où les deux personnages se rendent sur les traces du passé de Lol, se produit une épiphanie de la mémoire du bal : « Lol regardait. Derrière elle j'essayais d'accorder de si près mon regard au sien que j'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage de son souvenir. » (*Ibid.*, p. 180).
- ⁴⁹ Marguerite Duras : *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 92.
- ⁵⁰ Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 29.
- ⁵¹ Cf. Marguerite Duras : *India song*, op. cit., p. 9).
- ⁵² Ibid. p. 97.
- ⁵³ Sur le refus de la rupture / séparation avec le corps de l'Autre, voir : Marcelle Marini: *L'autre corps*, dans : *Ecrire, dit-elle*, Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (éd.), Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 22.
- ⁵⁴ Marguerite Duras : *Yann Andréa Steiner*, P.O.L., 1992, p. 130.
- ⁵⁵ Ibid., p. 132; Avec 'Gdansk', Duras fait référence aux grèves de l'été 1980 dans les chantiers navales de la ville polonaise qui donne sur la mer baltique contre la dictature communiste. L'enfant juif, par contre, est celui de l'histoire inventée.
- ⁵⁶ Le texte n'hésite pas à souligner cette séparation. Cf. « ils se taisent, séparés. » (Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, op. cit., p. 57) et « Ils sont séparés. Chacun est seul. Chacun regarde David qui dort dans la lumière. » (*Ibid.*, p.59)
- ⁵⁷ Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 134.
- ⁵⁸ Ibid., p. 105.
- ⁵⁹ Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 204.
- ⁶⁰ Marguerite Duras : *Le Navire Night*, op. cit., p. 27.
- ⁶¹ Cf. « c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. » (Michel Foucault : *Des espaces autres*, dans : *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, Tome IV, p. 756)
- ⁶² Cf. Marguerite Duras : *Le Navire Night*, op. cit., p. 11.
- ⁶³ Dans la préface à *India Song* Duras pose l'accent sur la nécessité de faire « basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui *se souviendraient* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives. » (Marguerite Duras : *India song*, op. cit., p. 10). Cf. aussi : Marguerite Duras : *Yann Andréa Steiner*, op. cit., p. 20.
- ⁶⁴ Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 125.
- ⁶⁵ Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p.81.
- ⁶⁶ L'ignorance du narrateur quant à la véridicité des faits du passé de Lol est souvent mise en relief (Cf. *ibid.*, p. 11, 14, 37).
- ⁶⁷ Ibid., p. 184.
- ⁶⁸ Cf. Lydia Bauer : *Partager le crime*, op. cit.
- ⁶⁹ Marguerite Duras : *Le Navire Night*, op. cit., p. 42.
- ⁷⁰ Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 48.
- ⁷¹ Ibid., op. cit., p. 48.