



Universität Potsdam



Benjamin Cieslak | Yve Beigel (Hrsg.)

**Marguerite Duras : l'existence passionnée**

Actes du Colloque de Potsdam 18 - 24 avril 2005

Philosophische Fakultät

**Marguerite Duras : l'existence passionnée**

Actes du Colloque de Potsdam  
18 - 24 avril 2005

herausgegeben von

Benjamin Cieslak  
und Yve Beigel

Universitätsverlag Potsdam 2005

## **Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Universität Potsdam, 2005

Herausgeber: Benjamin Cieslak | Yve Beigel  
Mit freundlicher Unterstützung des Instituts für  
Künste und Medien

Redaktionelle  
Mitarbeit: Gwenn Fourrier

Druck: Audiovisuelles Zentrum der Universität Potsdam  
und sd:k Satz Druck GmbH Teltow

Vertrieb: Universitätsverlag Potsdam  
Postfach 60 15 53, 14415 Potsdam  
Fon +49 (0) 331 977 4517 / Fax 4625  
e-mail: [ubpub@uni-potsdam.de](mailto:ubpub@uni-potsdam.de)  
<http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm>

**ISBN 3-937786-82-1**

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Es darf ohne vorherige Genehmigung der Autoren / Herausgeber nicht vervielfältigt werden.

## *Inhalt / Table des matières*

Yve Beigel (Berlin), Benjamin Cieslak (Potsdam) Vorwort / Avant-propos .....	6
---	---

### **I. ERÖFFNUNGSVORTRAG / CONFÉRENCE INAUGURALE**

Lars Henrik Gass (Oberhausen) Vorbehalte gegenüber der Leidenschaft. Marguerite Duras und die Metaphorisierung der Welt .....	12
Réserves sur la passion. Marguerite Duras et la métaphorisation du monde .....	13
Diskussion / Discussion .....	32

### **II. VORTRÄGE / ALLOCUTIONS**

Christiane Blot-Labarrère (Nice) Passion de l'écriture et écriture de la passion chez Marguerite Duras .....	40
Daniel Bengsch (Kassel) Le discours de la passion dans le <i>cycle indien</i> de Marguerite Duras .....	48
Lydia Bauer (Berlin) « Partager le crime ». La passion éthique dans l'œuvre de Marguerite Duras .....	60

Joanna Jakubowska-Cichoń (Wrocław)  
Le rôle diégétique du crime passionnel dans *Moderato Cantabile* et  
*Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras ..... 72

Odile Perrissin-Fabert (Compiègne)  
La passion dévoratrice chez Marguerite Duras ..... 82

Tomasz Stróżyński (Wrocław)  
La réception de l'œuvre de Marguerite Duras en Pologne ..... 90

### **III. ARBEITSERGEBNISSE DER STUDENTISCHEN GRUPPEN / RÉSULTATS DES GROUPES DE TRAVAIL**

Lilli Felde (Berlin), Marta Gryglewska (Warszawa)  
Amour – Passion ? ..... 100

Charlotte Menin (Berlin)  
La passion de l'Autre. Notes sur le discours de l'altérité  
dans l'œuvre de M. Duras. .... 104

Christiane Lötsch (Berlin)  
La représentation du féminin dans l'œuvre de Marguerite Duras :  
entre différence sexuelle et construction culturelle ..... 118

Christian Ernst (Berlin)  
Marguerite Duras et Alain Resnais :  
Hiroshima mon amour – la passion de la mémoire ..... 128

**IV. DANKSAGUNG / REMERCIEMENTS ..... 132**

*Vorwort / Avant-propos*

„Une vie de passions“ könnte als Motto über dem Leben von Marguerite Duras stehen. Ein leidenschaftliches Leben, eine Schriftstellerin, die Leidenschaft literarisch thematisiert und praktisch entfaltet: Liebesleidenschaft wird zum zentralen Thema ihrer Bücher, aber auch die Leidenschaft des Hasses, der Zerstörung und Selbstzerstörung. Leidenschaftlich engagiert sie sich zeitweise in der Politik, mit Leidenschaft erprobt sie ein vielfältiges Spektrum von Ausdrucksmöglichkeiten im Bereich der Wörter und Bilder: Film, Theater, Literatur, Journalismus, sie scheint überall zu Hause und setzt am Ende doch vor allem auf den Leser, ihren stillen Spiegel, dessen Reaktion auf das Geschriebene ihr ein Bild zurückwerfen könnte. Die Literatur über sie ist vielfach dem von ihr geschaffenen Mythos erlegen. Sie produziert Heiligenbilder oder stürzt solche vom Sockel.

Mehr als ein Grund also, nach dem Diskurs der Leidenschaft in allen Bereichen ihres Lebens und Werks zu fragen und darüber hinaus zu überlegen, warum uns dieser Diskurs gerade heute fasziniert. Wie sieht der literarische Diskurs der Leidenschaft aus, welches sind seine Elemente? Gibt es einen spezifisch filmischen Diskurs der Leidenschaft und wie hat sie ihn in ihren eigenen Filmen umgesetzt? Welche Leidenschaften wecken in ihr die Résistance oder der Mai 68? Ist ihr bekanntestes literarisches Werk – *L'Amant* (1984) – eine Geschichte der Leidenschaft, oder stellt es die Leidenschaft gerade durch deren Nichtanwesenheit dar, gleich einem nie ausgelösten Foto?

Eine literaturwissenschaftliche Tagung in Potsdam hat unter dieser Perspektive eine Annäherung an das Werk von Marguerite Duras versucht. Vom 18. bis 24. April 2005 waren Wissenschaftler sowie Studierende aus Polen, Frankreich und Deutschland in Potsdam zu Gast, um sich mit dem Thema „Marguerite Duras : l'existence passionnée“ auseinanderzusetzen.

Die Ergebnisse ihrer gemeinsamen Arbeit sind nun in diesem Band zusammengefasst, was uns mit Freude erfüllt und gleichzeitig hoffen lässt, dass der Abschluss dieses Vorhabens ein Ausgangspunkt für weitere Gelegenheiten zum Gedankenaustausch über Marguerite Duras sein kann.

« Une vie de passions » pourrait être l'épigraphe pour la vie de Marguerite Duras. Une vie passionnée, une auteur qui écrit la passion dans ses livres et qui la pratique : La passion d'amour devient le thème clé de ses livres, mais aussi la passion de la haine, de la destruction et de l'autodestruction. Avec passion elle s'engage pour un certain temps dans la politique. La passion la fait traverser tout un univers de modes d'expression, étoilé de mots et d'images : le cinéma, le théâtre, la littérature, le journalisme – elle semble séjourner partout, mais se confie en dernier lieu au lecteur, son miroir silencieux qui pourrait lui renvoyer une image en réaction à ce qu'elle écrit. La littérature sur elle a souvent été séduite par le mythe qu'elle crée elle-même. Elle produit des saints ou repousse ceux-ci de leur socle.

Il semble donc justifié de chercher les traces d'un « discours de la passion » dans toutes les parties de son oeuvre et de sa vie, et de réfléchir en même temps pourquoi ce discours nous fascine encore aujourd'hui. Quel est le discours de la passion spécifiquement littéraire, quels sont ses éléments ? Existe-t-il un discours filmique de la passion, et comment l'a-t-elle mis en oeuvre dans ses films ? Quelles sont les passions qui se réveillent en elle pour la résistance et le mouvement de mai 68 ? Son livre le plus connu – *L'Amant* (1984) – est-il une histoire de la passion, ou montre-t-il la passion par son absence, pareil à une photo qui n'ait jamais été prise ?

Une expérience littéraire, incluant un colloque et une semaine d'échange à vocation de jumelage, du 18 au 24 avril 2005, a réuni des étudiants et professeurs français, polonais et allemands, à Potsdam, autour de la perspective commune d'approcher scientifiquement l'oeuvre de Marguerite Duras. Le colloque a porté sur la thématique de « Marguerite Duras : l'existence passionnée ».

Nous sommes très heureux qu'à présent les actes de ce colloque soient regroupés dans ce volume et soient publiés. Ils sont le résultat d'un travail collectif. On peut imaginer et espérer que le compte-rendu de ces rencontres puisse être le point de départ d'un nouveau projet à venir.

Ermöglicht wurde diese Publikation durch Prof. Gertrud Lehnert sowie Prof. Dieter Mersch vom Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam. Dies kommt nicht ganz von ungefähr, haben sie doch das Tagungsvorhaben – ein studentisches Projekt, welches neben der Tagung auch einen Studierendenaustausch einschloss – von Beginn an mit Rat und Tat unterstützt. Ihnen sowie Prof. Helene Harth, welche die thematische Vorbereitung sowie die Umsetzung begleitet und entscheidend mitgeprägt hat, sei an dieser Stelle ein herzlicher Dank ausgesprochen.

Es mag ungewöhnlich sein, dass zwei Studierende einen Tagungsband eröffnen. Wir tun dies also mit einem etwas mulmigen Gefühl, jedoch nicht ohne Stolz auf das Erreichte und wünschen, dass die Lektüre der Tagungsbeiträge die Leidenschaft für die Beschäftigung mit dem Werk von Marguerite Duras beflügeln möge.

Potsdam, im Dezember 2005

Yve Beigel, Benjamin Cieslak

Tout ceci a été rendu possible grâce à Gertrud Lehnert et à Dieter Mersch, professeurs à l'Institut des Arts et Médias, de l'Université de Potsdam. Ces deux intervenants ont, dès le début, soutenu activement notre idée du colloque, un projet d'initiative estudiantine. Nous réaffirmons également notre reconnaissance ainsi que notre profonde gratitude à l'égard de Hélène Harth, professeur à l'Institut des Langues et Littératures Romanes de l'Université de Potsdam qui a accompagné et grandement influencé la préparation thématique ainsi que la mise en œuvre du projet.

Il peut apparaître inhabituel que les actes d'un colloque soient introduits par deux étudiants, c'est cependant ainsi que nous commençons ; avec une émotion toute particulière, et avec une certaine fierté d'avoir pu finaliser tout cela, espérant que les résultats du colloque puissent aider à une meilleure connaissance et une meilleure compréhension de toute l'œuvre de Marguerite Duras.

Potsdam, décembre 2005

Yve Beigel, Benjamin Cieslak



## **I. ERÖFFNUNGSVORTRAG / CONFÉRENCE INAUGURALE**

**Lars Henrik Gass (Oberhausen)**

## **Vorbehalte gegenüber der Leidenschaft.**

### **Marguerite Duras und die Metaphorisierung der Welt**

Ich bedanke mich vielmals für die Einladung zu diesem Symposium, die mich ehrt, – umso mehr, als ich selbst zur Zeit doch eher ein Autor im Ruhestand bin. Über Marguerite Duras heute hier zu Ihnen zu sprechen, gelingt mir allerdings nur mit einem gewissen Vorbehalt, einer Einschränkung, die den Text – Sie hören, ich vermeide das Wort “Werk” –, also den Text und nicht so sehr die Person Duras betrifft, über die gerade nach ihrem Tod vieles zu lesen stand, was der Person – dieser Fiktion des Selbst – noch einiges mehr an Narration hinzufügte. Über Duras zu sprechen, nachdem die Person tot war, erschien lange Zeit nur noch möglich – ich müßte sagen: einträglich – durch ein Fortschreiben der Narration mit dem Namen Marguerite Duras – Sie hören, ich bestehe auf der harten Betonung des Namens, auch dies eine Fiktion. Es war die Biographie, die den Text immer unleserlicher machte. Wenn ich mit dem Begriff “Leidenschaft” (“passion”) im Zusammenhang mit Duras daher nicht sehr viel anzufangen weiß, dann deshalb, weil er Teil einer Fiktion gelebter Wirklichkeit ist, die ich unter Ideologieverdacht stelle. Der Tod der Person schien den Text der Autorin unleserlich, ja unlesbar, fast – verziehen Sie es mir – unerträglich zu machen in dem Maße wie ihm eine Narration post mortem hinzugefügt wurde: die Fiktion einer wirklichen Person. “Unerträglich” ist das Wort, das ich uns nicht ersparen kann. Über dem vollendeten oder vielmehr beendeten Text – dem Duras selbst noch rechtzeitig ein “C’est tout” hinzufügte – hatte sich jede mögliche Frage an den Text erledigt. Über Duras zu sprechen, heißt daher zu versuchen, ein Stück weit die Lesbarkeit des Textes wiederzuerlangen, indem man sich der Narration des Gelebten enthält.

Vielleicht, so meine Vermutung, wird dies nicht durch Interpretation geschehen können. Vielmehr könnte man zum Beispiel dem Vorbehalt, den man verspürt, den ich verspüre, ein wenig mehr Raum geben, als Interpretation dies üblicher Weise billigt. Man könnte einen Vorbehalt überhaupt einmal zulassen, auch wenn er zunächst diffus bleibt. Einen Vorbehalt freilich, der dem Text gilt, nicht der Person. Gleichwohl werden Sie wahrscheinlich diesen Vorbehalt am Ende einen privaten Überdruß nennen oder einen journalistischen, wenn ich Glück habe. Und ich werde Ihnen nicht Unrecht geben. Ich frage mich also, ob es die Mühe wirklich lohnt, Duras zu lesen. Ich frage mich, ob es überhaupt gelingen kann, zur Zeit und in diesem Rahmen. Und ich frage mich, ob es trotz der Bemühungen am Ende nicht besser gewesen wäre, den Text ungelesen sein zu lassen, vielleicht auch deswegen, weil es dem Gesagten nichts hinzuzufügen gibt. Es könnte also sein, daß die Lesbarkeit des Textes am Ende nicht wiederzuerlangen sein wird, vorerst.

**Lars Henrik Gass (Oberhausen)**

## **Réserves sur la Passion.**

### **Marguerite Duras et la métaphorisation du monde**

Je vous remercie de m'avoir invité à ce colloque ; je suis d'autant plus honoré que je suis en ce moment plutôt un auteur « à la retraite ». Si je vous parle de Marguerite Duras ce soir, ce n'est possible qu'avec une certaine réserve, une réserve qui concerne le texte – vous remarquez que j'évite le mot « œuvre » -, le texte donc et non la personne de Marguerite Duras, sur laquelle on a pu lire beaucoup de choses qui ont rajouté à sa personne – fiction du soi elle-même – un surplus narratif. Pendant longtemps après la mort de la personne, parler de Duras ne semblait possible – je devrais dire : lucratif – que par la poursuite de la narration portant le nom de Marguerite Duras – vous l'entendez, j'insiste sur la dureté de la prononciation de ce nom... ici encore c'est de la fiction. C'est la biographie qui a rendu le texte de moins en moins lisible. Si j'ai du mal à intégrer la notion de la passion dans une réflexion sur Duras, cela vient du fait qu'elle fait partie d'une fiction de réalité vécue envers laquelle j'émetts des doutes idéologiques. La mort de la personne semblait rendre le texte de l'auteur illisible, voire – excusez-moi pour ce mot – insupportable, dans la mesure où il se doublait d'une narration *post mortem* : la fiction d'une vraie personne. *Insupportable* est le mot que je ne peux pas nous épargner. Face au texte accompli ou plutôt terminé – auquel Marguerite Duras a rajouté à temps son « C'est tout » – plus aucune question concernant le texte n'avait lieu d'être. C'est pourquoi parler de Duras signifie retrouver d'une certaine façon la lisibilité du texte, en écartant la narration du vécu.

Je suppose que ceci ne pourra pas se faire par l'interprétation. Pourquoi ne pas donner à la réserve que l'on ressent – que je ressens – plus de crédit que celui que lui accorde généralement l'interprétation ? On pourrait admettre une réserve, même si elle reste tout d'abord diffuse. Une réserve qui concerne le texte, bien évidemment, et non pas la personne. Cette réserve, il y a de fortes chances pour que vous l'appeliez une saturation personnelle ou bien journalistique, dans le meilleur des cas. Et je ne vous contredirai pas. Je me demande si la lecture de Marguerite Duras vaut le coup en fin de compte. Y arrivera-t-on, aujourd'hui, et dans ce contexte ? N'aurait-on pas dû – malgré toutes les peines que l'on s'est données – laisser le texte de côté sans le lire, pour la seule raison qu'il n'y a plus rien à rajouter à ce qui a été dit ? Il se pourrait donc que la lisibilité du texte ne puisse être retrouvée, pour le moment.

Diesen Vorbehalt, von dem ich spreche und den ich weiter unten zu formulieren versuche, habe ich schon einmal, vor Jahren in *Das ortlose Kino – Über Marguerite Duras* (Bochum 2002), vielleicht noch unbeholfener als heute, bei Duras begrifflich zu fassen versucht. Dort hatte ich behauptet, zumindest verstehe ich es heute so, daß die Filme von Duras sich der Metapher gegenüber resistenter zeigen als die Bücher. Die Filme der Duras sind meiner Ansicht nach einer der bedeutsamsten Versuche, den literarischen Text neu zu denken, denn das künstlerische Verfahren stellt sich hier einem dem Grunde nach philosophischen Problem, einem kognitiven Anliegen, der Frage: „Was heißt Denken?“ Ich erinnere zur Sicherheit daran, denn man droht es hin und wieder zu vergessen: Duras schrieb über fast 20 Jahre hinweg fast ausschließlich für ihre Filme. Die Texte verlangten nach dem Bild; sie mußten gehört werden, um lesbar zu werden. Duras hat das schon früh, Ende der 60er Jahre, an einem Film von Straub/Huillet benannt: Es wäre falsch, sagt sie, den Text nicht parallel zu den Bildern zu hören. Duras beginnt, eine Literatur jenseits des Buches zu denken.

Die „Literatur“ – ein Wort, das ich mangels einer besseren Bezeichnung in Anführung setze – kann ihr Anliegen nur noch durch den Film, durch etwas Vorsprachliches einlösen. Man muß sich diese Anmaßung vorstellen: Erst der Tod der Literatur erlaubt der Sprache ihre symbolische Kraft neu zu entfalten, affirmativ zu sein und im Sichtbaren etwas lesbar zu machen, das nicht Teil des Sichtbaren ist. Die Frage: „Was heißt Denken?“, die sich in diesem Anliegen artikuliert, ist allein vor dem Hintergrund der Shoah verständlich, der Frage: „Wie kann man etwas denken, das dem Wesen nach unsichtbar ist?“ Anders gesagt: Welche Rolle bleibt dem Denken in dem Wieselenspiel der Bezeichnung, wenn es dem Abwesenden keine Faktizität mehr hinzufügen kann, also etwas, das war?

Es ist aufschlußreich, daß sich die literaturwissenschaftliche Rezeption von Duras in Deutschland dieser Fragestellung nahezu vollkommen verschlossen hat. Für sie blieb der Text „Literatur“ und der Film „Verfilmung“. Die einzige mir bekannte Ausnahme stellt Klaus Theweleit dar. In Deutschland traf aber auch die Publikation von Gilles Deleuzes beiden Kinobüchern weitgehend auf Ratlosigkeit. Wahrscheinlich hat das seinen Grund darin, daß deren alles entscheidendes Anliegen entweder nicht verstanden oder nicht geteilt wurde, nämlich aufzuzeigen, daß das Kino eine Analogie zur Philosophie darstellt, daß Kino ein Denken in Bildern und Tönen ist, so wie die Philosophie ein Denken in Begriffen. Ich wollte in *Das ortlose Kino* daher nicht zuletzt auch deutlich machen – mitunter vielleicht etwas halbstark –, daß Duras sich in ihren Filmen ganz auf der Höhe eines philosophischen Problems zeigt.

Cette réserve dont je parle et que je vais essayer de formuler par la suite, j'ai tenté une fois déjà de l'exprimer. C'était il y a plusieurs années dans *Das ortlose Kino – Über Marguerite Duras* (Bochum 2002, « *Le cinéma sans lieu – M.D.* »), encore plus maladroitement qu'aujourd'hui peut-être. J'y avais affirmé, du moins c'est ainsi que je le comprends aujourd'hui, que les films de Marguerite Duras se montraient plus résistants à la métaphore que ses livres. Les films de Duras sont à mes yeux la tentative la plus significative de repenser le texte littéraire, car l'activité artistique y est confrontée à un problème philosophique au fond, une demande cognitive, à la question : « Que signifie l'acte de penser ? ». On risque de l'oublier, c'est pourquoi je le rappelle : pendant presque 20 ans Marguerite Duras n'a écrit pratiquement que pour ses films. Les textes avaient besoin de l'image, il fallait les entendre pour qu'ils deviennent lisibles. Duras l'a remarqué tôt déjà, à la fin des années 60, concernant un film de Straub/Huillet : « il serait injuste, dit-elle, de ne pas écouter le texte parallèlement aux images ». Duras ose penser une littérature au-delà du livre.

Le film, antérieur à la langue, doit intervenir pour que la « littérature » – un mot que je mets entre guillemets, faute de meilleur terme – puisse assumer sa mission. Figurons-nous cette affirmation : la mort de la littérature permet à la langue d'acquiescer à nouveau sa force symbolique, d'être affirmative et de rendre lisible dans le visible des choses qui ne sont pas de l'ordre du visible. La question « Que signifie l'acte de penser ? », qui apparaît dans cette approche, ne peut être comprise qu'en y incluant la Shoah, cette autre question : comment penser une chose qui de par sa nature est invisible ? Autrement dit : quel rôle peut jouer la pensée dans le jeu libre des significations si elle n'arrive plus à rajouter de la facticité à l'absence, quelque chose qui a été ?

Il est intéressant de constater que les spécialistes de la réception de Duras en Allemagne ne se sont pratiquement jamais posé cette question. Pour eux le texte restait « littérature » et le film restait « mise en film ». La seule exception que je connaisse est Klaus Theweleit. Même les deux livres sur le cinéma de Gilles Deleuze furent accueillis avec une certaine perplexité en Allemagne lors de leur publication. Probablement parce que son message ne fut pas compris, ou bien il fut contesté, message qui consistait à démontrer que le cinéma est analogue à la philosophie, qu'il est une pensée en images et en sons, tout comme la philosophie est une pensée en concepts. Dans *Das ortlose Kino* j'ai voulu insister sur le fait que dans ses films Duras soulève un véritable problème philosophique.

Gleichwohl ist alles nicht ganz so einfach. Die Filme der Duras bewahren ihre Texte nicht vor der Metapher (fast hätte ich gesagt: erretten). Mein Vorwurf lautet, daß die Filme ihr künstlerisches Verfahren genau an der Stelle durchkreuzen, wo sie es am konsequentesten verfolgen. Es erscheint mir in der Tat so, daß die Filme genau dort scheitern, wo sie ihr eigentliches Anliegen einlösen: eine lesbare Welt, ein nicht-optisches Sehen. Das muß im folgenden ausgeführt werden.

Ich will die Dinge nicht unnötig verrätseln und in die Länge ziehen, nur müssen wir gerade an dieser Stelle genau genug sein. Wenn ich hier und heute sogar hoffe, etwas schneller zur Sache kommen zu können, so im Vertrauen auf unsere gemeinsame Kenntnis der Materie. Um all das in der wenigen zur Verfügung stehenden Zeit anschaulich zu machen, möchte ich mich auf Texte und Filme der Periode 1979-1982 beschränken. Dafür gibt es Gründe: Es ist die Zeit, in der die wichtigsten Filme der Duras entstehen. Es entstanden aber auch die vielleicht am wenigsten gelungenen, es entstanden die letzten Filme. Und es ist die Zeit, in der sich Duras auch wieder den Büchern zuwendet.

Die Besonderheit der vier Kurzfilme *Cesarée* (1979), *Les Mains négatives* (1979), *Melbourne* (1979) und *Vancouver* (1979) besteht darin, daß Duras sich zuvor entschlossen hatte, das Material dafür aus ihrem eigenen, in ihren Augen mißlungenen Film *Le Navire Night* (1978) zu verwenden und für dieses Material neue Texte zu schreiben, also ausgehend von dem, was das Material zeigt. Ähnlich war sie bereits bei früheren Filmen verfahren.

“Aurélia Steiner” wendet sich in *Melbourne* an einen unbekanntem Anderen. Der Brief ist hier das Medium einer unmöglichen Kommunikation mit dem Abwesenden. Die achtzehnjährige Frau kann nicht erlebt haben kann, wovon sie schreibt, ihre angebliche Geburt im Konzentrationslager beim Tod ihrer Eltern. Sie wendet sich an einen ihr unbekanntem toten Mann oder Vater: “Ich schreibe Ihnen die ganze Zeit, immer das, sehen Sie.” (“Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez.”) Duras scheint auf den ersten Blick lediglich eine Fiktionalisierung des Historischen vorzunehmen: “Es existiert keine Erinnerung von dem was war. Nichts bleibt erhalten. Kein Schatten des Durchgang zwischen Licht und Nacht.” (“Le souvenir n'existe pas de qui était là. Rien n'accroche. Pas l'ombre du passage entre la lumière et la nuit.”) Duras löst das Vergangene von den Dokumenten und das Sehen von der Erfahrung.

Tout n'est pourtant pas si facile. Les films de Duras ne peuvent pas maintenir (j'ai failli dire : sauver) leur texte à l'abri de la métaphore. Mon reproche envers les films est qu'ils font une croix sur leur procédé artistique à l'endroit même où ils le poursuivent de la manière la plus cohérente. J'ai l'impression que les films échouent exactement là où ils atteignent leur but : un monde lisible, une vision non-optique. J'expliquerai ceci par la suite.

Je ne veux ni rendre flous ni rallonger les choses inutilement, mais à ce niveau, je me dois d'être assez précis. Et si j'ai l'espoir de pouvoir avancer plus vite ce soir, c'est parce que j'ai confiance en notre connaissance commune du sujet. Afin de rendre tout ceci plus clair, aux vues du peu de temps que j'ai, je me limiterai à une analyse des films de la période '79-'82. Il y a deux raisons pour ce choix : d'une part, il s'agit de la période durant laquelle les films les plus importants de Duras ont été tournés. D'autre part apparaissent aussi pendant cette période ses films les moins réussis, les derniers. Et c'est le temps du retour de Duras vers les livres.

La caractéristique commune des quatre courts-métrages *Césarée* (1979), *Les mains négatives* (1979), *Melbourne* (1979) et *Vancouver* (1979) est que pour leur production, Marguerite Duras a décidé d'utiliser le matériel de son propre film *Le Navire Night* (1978), raté à ses yeux, et d'écrire de nouveaux textes pour ce matériel, partant donc de ce que le matériel montre. Elle avait déjà travaillé de manière similaire lors d'autres tournages.

« Aurélia Steiner » s'adresse dans *Melbourne* à un Autre inconnu. La lettre est ici le médium d'une communication avec l'Absent. La jeune femme de dix-huit ans ne peut pas avoir vécu ce dont elle parle, sa naissance prétendue au camp de concentration lors de la mort de ses parents. Elle s'adresse à un homme ou père mort qui lui est inconnu : « Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez. ». A première vue Duras semble tout simplement entreprendre une fictionnalisation de l'historique : « Le souvenir n'existe pas de qui était là. Rien n'accroche. Pas l'ombre du passage entre la lumière et la nuit. » Duras dissout le passé des documents et la vision de l'expérience.

Wenn die Namen und Dokumente zu bezeichnen aufhören, beginnen die Körper und Dinge für den Blick, der seine Geschichte sucht, die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem zu verlieren. Das Ganze (“le tout”) ist niemals vergangen; vergangen sind die Wahrnehmungen, verloren die Dokumente. So entsteht in *Aurélia Steiner* das Drama eines exzentrischen, weil unmöglichen Einschreibungsversuchs: Der Tod tritt solange nicht ein, wie das Schreiben nicht zu lesen aufhört.

Der Fluß in *Melbourne* versetzt das Bild in ein gleichmäßiges Fließen. Duras berichtet, bei den ersten Aufnahmen sei zunächst noch zu viel von den Ufern und Böschungen und zu wenig vom Wasser zu sehen gewesen. Das Wasser habe jedoch zur “Achse des Films” werden müssen. Es sollte kein Film über den Fluß, es sollte ein Film über den Tod, über das Unmögliche entstehen. Das Wasser, als das Feld der Projektion, bildet keine Grenze, die ein für allemal überschritten werden müßte, um zur Wirklichkeit zu gelangen. Man muß dieser einen, absoluten, weil unüberwindbaren Grenze der Projektion entlang die Trennung zwischen innen und außen, Gegenwart und Vergangenheit, Dokument und Fiktion in Frage stellen. Die Korrespondenzen zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten dürfen nicht zur Metapher gerinnen. Die Frage “Wo sind Sie?” (“Où êtes-vous ?”) oder “Wie kann ich Sie erreichen?” (“Comment vous atteindre ?”) übersetzt sich in einem ziellosen Zoom-Schwenk, um nach möglichen Ankerplätzen für einen exzentrischen Blick Ausschau zu halten: nach Personen, Kisten, Wachtürmen, Bäumen, Monumenten. Manchmal endet eine solche Bewegung auf dem Wasser, als ob diese glitzernde, niemals glatte Oberfläche, auf der die Dinge zerbersten, das äußerste Stadium der Operation selbst wäre, die sichtbare Fülle des Bildes in eine Leere umschlagen zu lassen. Das Bild gewinnt einen bestimmten, wenn auch spontanen Grad der Verdichtung, der es virtuell sein läßt, seine Sichtbarkeit entformt und aus der Gegenwart spült. An der Materie des Wassers, die dort das Bild ausfüllt, zerfällt die Unterscheidung zwischen Bild-Inhalt und Bild-Rand: Das Bild ist nicht einrahmbar. Das Wasser enthält auf seiner Oberfläche alle Ebenen des Vergangenen. Der Text handelt von einem riesigen Bildraum des Vergangenen.

Die monologische Briefform des Textes hat appellativen Charakter. Der Text müsse “hinausgehen” (“sortir”), sagt Duras. Er ist gewissermaßen ein Anrennen gegen jene Tore, die bei jedem Durchschreiten erneut eine Öffnung am Horizont ankündigen, die zu durchschreiten ist. Der Film stellt dadurch selbst ein Denken dar und repräsentiert es nicht; er ist mental, doch nicht abstrakt. Es handelt sich hier nicht mehr um eine Beziehung zwischen Literatur und Film, sondern um eine Beziehung zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten, die sich durch den Film artikuliert.

Là où les noms et les documents cessent de faire sens, les corps et les choses commencent à perdre la distinction entre l'animé et le non-animé. Le tout n'appartient jamais au passé, ce sont les perceptions qui relèvent du passé, ce sont les documents qui sont perdus. Ainsi naît dans *Aurélia Steiner* le drame d'une tentative d'inscription, excentrique à cause de son impossibilité : la mort n'intervient pas tant que l'écriture ne cesse pas de lire.

La rivière dans *Melbourne* donne l'image d'un flux régulier. Duras explique qu'au début les enregistrements ont montré trop de rives et de berges et pas assez d'eau. Il fallait cependant que l'eau devienne „l'axe du film“. Non pas un film sur une rivière, mais un film sur la mort, sur l'impossible qui se produit. L'eau, en tant que champ de la projection, n'est pas une frontière qui devrait être franchie une fois pour toutes afin d'arriver à la réalité. Le long de cette frontière unique de la projection, absolue, car elle aussi insurmontable, il faut mettre en question la séparation entre le dedans et le dehors, le présent et le passé, le document et la fiction. Les correspondances entre les déclarations et les visibilitées ne doivent pas être figées dans la métaphore. La question „Où êtes vous ?“ ou „Comment vous atteindre ?“ se traduit par une rotation du zoom qui ne se fixe pas, qui cherche des points d'ancrage possibles pour poser un regard excentrique : des personnages, des caisses, des miradors, des arbres, des monuments. Quelquefois un tel mouvement s'arrête sur l'eau, comme si cette surface étincelante et jamais lisse sur laquelle les choses se cassent était le stade ultime de cette opération qu'est le passage de l'abondance visible de l'image au vide. L'image gagne un certain degré de compression – même s'il reste spontané – qui la rend virtuelle, qui déforme sa visibilité et qui la rince du présent. Confrontée à la matière de l'eau, qui y remplit l'image, la distinction entre le contenu de l'image et son bord devient plus floue : l'image n'est plus „encadrable“. A sa surface, l'eau contient tous les niveaux du passé. Le texte constitue un immense espace de l'image du passé.

La forme monologue de la lettre appelle à interprétation. Le texte devrait „sortir“, dit Duras. C'est comme se lancer contre des portes qui, chaque fois franchies, annoncent une nouvelle ouverture vers le prochain horizon à franchir. Le film par-là devient pensée et non plus représentation ; il est mental, mais pas abstrait. Ce n'est plus la relation entre littérature et film, mais celle entre déclarations et visibilitées qui s'articule à travers le film.

So wird auch die Grenzziehung zwischen Fiktion und Dokumentation hinfällig, denn diese beruhte auf der Evidenz von "Faktizitäten". Der "analogische" Charakter des photographischen Bildes verankerte das "Als ob" noch tiefer in der Wirklichkeit als die Malerei. Foucault hat bei Magritte gezeigt, daß die Sichtbarkeiten einer jeden Darstellung stets sehr geschwätzig waren, da sie affirmatorisch festlegten, wem sie glichen, und tautologisch unentwegt zu bestätigen hatten, was sie zeigten. Nur durch Affirmation, nur durch eine Behauptung von Ähnlichkeit konnte etwas gleichen und abbilden, etwa: Dies ist eine Pfeife (und kein Blumentopf). Die Darstellungen riefen geradezu nach den Namen, die sich als Komplizen um den Rahmen herumtrieben, der sie umschloß. Sie stellten etwas dar, das lautstark wiederholte, was die Namen und Sätze behaupten, indem sie ihre Bezeichnungen wie Harpunen auswerfen, um die Dinge zu benennen. Duras nimmt nun dem photographischen Bild seine dokumentarische Funktion, um in ihm etwas sichtbar werden zu lassen, das ihm niemals angehörte, etwas Unphotographierbares; es muß an ihm ein sinnlicher Widerstand gegen die Festlegung des Sichtbaren hervorgerufen werden. So begeht sie eine noch weitaus folgenreichere Übertretung gegenüber dem Vergangenen als Claude Lanzmann mit seinem Film *Shoah* (1985).

Bei Lanzmann zeigt das Bild eine Leere oder Abwesenheit, die – wie Gertrud Koch sagt – von der Vorstellung mit Faktizität aufgefüllt werden muß. Daher müssen die Personen das Unglaubliche wiederholen. Diese Fiktionalisierung dient einer Injektion des Ähnlichen in das Sichtbare, denn dieses kann ja nur zeigen, was "ist". Bei Lanzmann "dokumentieren" die Bilder Hohlräume, Räume, aus denen die Faktizität allmählich entweicht oder bereits entwichen ist. Die Wörter und die Kamera aber heften das Bild an eine vergangene Faktizität, die es ein letztes Mal noch Dokument sein läßt. *Shoah* reflektiert genau jenen historischen Moment, wenn das Vergangene seine Faktizität gesellschaftlich einbüßt und – wie Lyotard sagt – zum "Widerstreit" wird. Einmal unsichtbar geworden, muß es schon bewiesen werden; einmal zu beweisen, droht es schon seine Existenz aufs Spiel zu setzen. Jenes Ereignis verschwindet mit den Spuren und den Überlebenden. Diese werden gleichermaßen zu Opfern der Nachwelt, wenn das Ereignis, die Shoah, geleugnet wird.

Die Bilder verlieren ihre Evidenz nicht so sehr, weil in ihnen nichts mehr überliefert wird, sondern weil Aussagen entstanden sind und ihnen zeitgenössisch werden, die sie von einer (müßte ich sagen "ihrer"?) Faktizität abtrennen. Die Aussagen sollen die Sichtbarkeiten ein letztes Mal noch zum Sprechen bringen; im Gegensatz zu den Zeugen schweigen sie jedoch stumpfsinnig. Jetzt kann an den Orten, die einst Spur des Maßlosen und absolute Grenze der Aussagen waren, ausgesprochen werden: Dieses Bild ist kein Dokument.

Ainsi la frontière tracée entre fiction et document devient caduque, car elle repose sur l'évidence des „facticités“. Le « comme si » est ancré encore plus profondément dans la réalité, non pas par la peinture, mais par le caractère „analogique“ de l'image photographique. Foucault a montré chez Magritte que les visibilités de toute démonstration en disaient toujours beaucoup, puisqu'elles fixent de manière affirmative leurs ressemblances et qu'elles doivent sans cesse confirmer de façon tautologique ce qu'elles montrent. C'est par l'affirmation seulement, par une hypothèse de ressemblance qu'une chose peut ressembler et représenter, comme par exemple : ceci est une pipe (et non pas un pot de fleurs). Les images appellent véritablement les noms, compères complices traînant autour du cadre qui les entoure. Elles représentent quelque chose qui répète à voix haute ce qu'affirment les noms et les phrases en lançant comme des harpons leurs désignations pour nommer les choses. Ici, Duras ôte à l'image photographique sa fonction documentaire pour rendre visible en elle quelque chose qui ne lui a jamais appartenu, quelque chose de non „photographiable“ ; il faut développer en elle une résistance sensible contre la détermination du visible. Ainsi elle dépasse le passé encore plus conséquemment que Claude Lanzmann dans son film *Shoah* (1985).

Chez Lanzmann l'image montre un vide, une absence qui – comme le dit Gertrud Koch – doivent être comblés par l'idée de facticité. C'est pourquoi les personnages sont obligés de répéter l'incroyable. Cette fictionnalisation sert à injecter le similaire dans le visible, car celui-ci ne peut montrer que ce qui est. Chez Lanzmann les images manifestent des cavités, des espaces qui se vident progressivement de leur facticité, ou qui en sont déjà vidés. Les mots et la caméra fixent l'image sur une facticité passée qui la fait être document une dernière fois. *Shoah* médite exactement ce moment historique au cours duquel le passé perd sa facticité dans la société et devient controversé, comme le dit Lyotard. Qu'il s'agisse de l'invisible, il faut déjà le prouver ; et en cherchant les preuves, l'existence même se trouve remise en question. Cet événement disparaît avec les traces et les survivants. Ceux-ci deviennent ainsi des victimes de la postérité quand l'événement, la Shoah est niée.

Si les images perdent leur évidence ce n'est pas tant parce qu'elles ne transmettent plus rien, mais parce que des propos ont vu le jour, sont devenus leurs contemporains, et les ont coupées d'une (devrais-je dire : leur ?) facticité. Les propos doivent faire parler les visibilités une dernière fois, mais contrairement aux témoins, ils s'entêtent à se taire. Alors on peut s'exprimer, là où jadis se trouvaient la trace du démesuré et la limite absolue des propos : cette image n'est pas un document.

Lanzmann muß unentwegt jene ausschließlich aktuelle Zeit durchbrechen, die die Shoah zu umgrenzen, zu entrücken und zu lokalisieren droht und sie als Faktum unaufhaltsam im Vergessen und in den Dokumenten selbst untergehen läßt.

Betrachtet man Lanzmanns Film mit Hilfe von Foucaults Magritte-Analyse, so scheint er die verlorene Ähnlichkeit des Sichtbaren aus der Zeit heraufholen zu wollen. Das Bild gleicht sich nicht selbst; denn etwas in ihm, das der Zeit und nicht dem Sichtbaren angehört, „fehlt“. Was fehlt, kann nicht dargestellt werden, es muß durch die appellative Struktur einer Wiederholung „aufgerufen“ werden. Eine solche Affirmation betrifft eine Ähnlichkeit im Bild, die an einem Ort „gewesen“ ist und unsichtbar wurde. Die Einstellung rahmt also ein Bild, das zu machen vergessen wurde und dadurch ein Dokument hätte werden können. Lanzmann muß, sagt Theweleit, einen Raum der Re-Inszenierung schaffen, um das Vergangene als stringenten Zug des Jetzigen hervortreten zu lassen. Das verweist auf eine entscheidende Voraussetzung bei Magritte: Hier halten die Aussagen die Affirmation des Sichtbaren gleichsam nur in Schach (Dies ist keine Pfeife), so daß die Ähnlichkeiten sich nicht auf den Sichtbarkeiten niederlassen können. Die Aussagen schneiden ihrer eigenen Affirmation das Wort ab und verdichten sich selbst zu autonomen, gravitatischen Sichtbarkeiten, die zum Sichtbaren in eine neue, gleichartige Beziehung treten. So hat Magritte, für den jede Aussage die notwendige strategische Negation einer Sichtbarkeit ist, nur die Affirmation des Ähnlichen angetastet (der Aussage: Dies ist eine Pfeife) und damit nur eine Beziehung der Negation zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten geschaffen (Dies ist keine Pfeife).

Auch bei Duras werden die Sichtbarkeiten daran gehindert, sich selbst zu ähneln; gleichwohl aber ähnelt das Sichtbare sich nur deshalb nicht, weil die Aussagen dem Sichtbaren eine Affirmation geben, die sich im Gegensatz zu Lanzmanns Film nicht in einem unmittelbar historischen Sinn bezieht. Hier verweigern die Aussagen die Affirmation des Ähnlichen, um der Sprache eine neuartige Kraft zur Affirmation zu verleihen, die sich auf keine Referenz, kein Objekt und keine Faktum bezieht, seien sie auch noch so vergangen oder noch so sichtbar. So verliert die Shoah bei Duras den Status eines historischen Fakts, des Gewesenen. Die Shoah wird vielmehr ein Zeichen. Das Vergessen wird, jenseits der Dokumente, ein Denken des Unmöglichen, das gleichwohl stets Gefahr läuft, zu enthistorisieren. Die Sprache konnte ihre eigene Kraft zur Affirmation nur wiederfinden, wenn sie darauf verzichtete, ähnlich sein zu wollen, während auch der Film nur durch einen Verzicht auf Darstellung eine lesbare Welt hatte erkennbar machen können. Bild und Sprache bedurften einander, um eine ihnen jeweils eigene Beschränkung zu überwinden und einen solchen Raum des Denkens zu etablieren. Das Begehren läßt die Bezeichnungen umherirren und nicht zur Ruhe kommen auf einer hastigen Suche nach dem Ähnlichen, nach einer Entsprechung zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten.

Lanzmann doit constamment dépasser ce temps exclusivement actuel qui menace de limiter, retrancher et localiser la Shoah et qui provoque sa perte dans l'oubli et dans les documents.

A la lumière de l'analyse de Magritte par Foucault, le film de Lanzmann semble vouloir placer la similitude perdue du visible hors du temps. L'image ne se ressemble pas, car il lui manque quelque chose qui appartienne au temps et non au visible. Ce qui manque ne peut pas être représenté, il doit être « appelé » par la structure appellative d'une répétition. Une telle affirmation concerne une similitude dans l'image qui « a été », dans un lieu, et qui est devenue invisible. Le plan représente une image qu'on a oublié de prendre mais qui aurait pu par une simple prise devenir un document. Lanzmann doit créer un espace de la remise en scène, dit Theweleit, pour faire du passé un point pesant de l'actuel. Ceci renvoie à une condition évidente chez Magritte : ici, les propos gardent le contrôle sur l'affirmation du visible (Ceci n'est pas une pipe), et les ressemblances ne peuvent donc pas reposer sur des visibilitées. Les propos coupent la parole à leur propre affirmation et se résument à des visibilitées autonomes, qui entrent dans une relation nouvelle avec le visible, une relation d'égal à égal.

Ainsi Magritte, pour qui tout propos constitue la négation stratégiquement nécessaire d'une visibilité, n'a touché qu'à l'affirmation du similaire (le propos : ceci est une pipe), et il a créé une relation de négation entre des propos et des visibilitées (Ceci n'est pas une pipe).

Chez Duras également la ressemblance des visibilitées est empêchée ; en même temps, la non-ressemblance du visible tient au fait que, contrairement au film de Lanzmann, les propos n'affirment pas le visible dans un sens historique direct. Ici, les propos refusent l'affirmation du similaire pour doter la langue d'une nouvelle force affirmative, qui ne renvoie à aucune référence, aucun objet ou fait, quel que soit leur degré d'historicité ou de visibilité. Ainsi la Shoah perd chez Duras le statut d'un fait historique, d'un passé. La Shoah devient plutôt un signe. L'oubli devient, à l'écart des documents une pensée de l'impossible, qui en même temps est continuellement menacée de la « déshistorisation ». La langue ne pouvait retrouver sa force affirmative qu'en renonçant à la similitude, alors que le film n'avait pu rendre atteignable un monde lisible que par le renoncement à la représentation. L'image et la langue étaient interdépendants afin de pouvoir surmonter leur limitation réciproque et d'établir un tel espace de la pensée. Le désir plonge les désignations dans une errance et une recherche hâtive du similaire, une correspondance des propos et des visibilitées.

Das Begehren bei Duras ist daher kein Sein und keine Erfahrung, nichts Gelebtes, sondern ein Symptom des poetologischen Verfahren selbst. Das Begehren ist nicht Ausdruck eines “leidenschaftlichen Lebens” (“d’une vie de passion”). Hier führt kein Trampelpfad zurück ins wirkliche Leben. Es dient dazu, die Zeichen zu theatralisieren, das heißt, ihnen die Affirmation zu verleihen, die sie benötigen, um das Sichtbare lesbar zu machen. Eine eingehende Analyse der Erzählung *L’Homme assis dans le couloir* könnte dies am Text zeigen: Die obszöne Inszenierung, die wir zu beobachten scheinen, ist in der Tat ein Sein der Sprache, wie Blanchot sagt: Sie liegt gleichsam “über der Szene” (“ob-scène”). Die Zunge (“langue”), die wir sehen, ist die Sprache (“langue”), die in ihr eigenes Sein eindringt und hervorbringt. Duras hat gerne auf der Klaviatur der Leidenschaft gespielt und damit ihre Bücher verkauft. Dies aber ließ vergessen, daß das Begehren lediglich die Form eines poetologischen Verfahrens ist, eines nicht-optischen Sehens.

Alles sei überall, sagt Duras; man müsse die Orte nur zu sehen wissen: “Man muß das Außen auf sich zukommen lassen.” (“Il faut laisser venir l’extérieur à vous.”) Das “Passepartout-Bild” (“image passe-partout”), das sie in ihren Filmen sucht, ist aber kein beliebiges oder willkürliches Bild. Es nähert sich einer kaum bestimmbaren Schnittstelle zwischen Abstraktion und Dokumentation, an der das Bild zu beiden Seiten unentwegt zu scheitern droht. An dieser Schnittstelle vollzieht sich zugleich die historisch durchgesetzte Trennung, die Grenze zwischen der Schrift und dem Sichtbaren, dort, wo das eine lesbar wird und das andere unsichtbar. Duras sagt, es sei eine leere Geschichte, ein “leerer Raum, der gefüllt werden muß”. Das Sichtbare wird zur Einschreibefläche. Der Film handelt vom Unsichtbarwerden des Historischen und dem Lesbarwerden des Sichtbaren.

Duras vertritt hier eine ähnlich mystische Geschichtsauffassung wie Edmond Jabès, der sagt, das gesamte Gedächtnis der Welt sei in einem Sandkorn enthalten. Marcel Mauss hat in seiner Theorie der Magie auf eine solche Verschränkung von Lesen, Deuten und Beschwören in der Wahrnehmung des Ähnlichen hingewiesen. Nach Mauss erzeugt die magische Geste – ein Wort, ein Gemurmel, ein Blick – die Ausdifferenzierung eines exklusiven Milieus. Dieses schließt sich symbolisch ab und ruft darauf verschiedene soziale, psychologische und physiologische Sonderbedingungen hervor. Der scheinbar zufällige Charakter des Ortes wird durch die magischen Gesten und Spezialsprachen, durch die Ritualisierungen und Formalisierungen – oft genügt das Aussprechen eines Namens oder nur eine bestimmte Intonation – zu einem Ort sympathetischer Kontiguität: “Ähnliches bringt Ähnliches hervor.” Mauss zitiert daher die alchemistische Formel: “Eins ist Alles, und Alles ist in Einem.” Die minimale Voraussetzung für das Eintreten der Formalisierung ist die symbolische Zuwendung des Ausführenden zum formalisierbaren Milieu, das somit eine hinreichende Geschlossenheit erhält.

Le désir chez Duras n'est donc ni être ni expérience, rien de vécu, mais un symptôme du procédé poétologique. Le désir n'est pas l'expression d'une « vie de passion ». Il n'y a pas de piste battue pour le retour dans la vraie vie. Il sert à théâtraliser les signes, c'est-à-dire à les doter de l'affirmation qu'il leur faut pour rendre lisible le visible. Une analyse du récit *L'homme assis dans le couloir* pourrait le montrer par rapport au texte : la mise en scène obscène que nous semblons regarder n'est en vérité qu'un état de la langue, comme le dit Blanchot : elle est « ob-scène ». La langue (la partie de la bouche, die Zunge) que nous voyons est la langue (langage, die Sprache) qui entre dans son propre être et en fait remonter des choses. Duras a bien aimé jouer dans le registre de la passion et a ainsi vendu ses livres, mais on a oublié que le désir n'est rien d'autre que la forme du procédé poétologique, d'une vision non-optique.

Tout est partout, dit Duras, il ne faut rien que savoir voir les lieux : « Il faut laisser venir l'extérieur à vous ». L'image passe-partout qu'elle cherche dans ses films n'est pourtant pas une image arbitraire, choisie par hasard. Elle s'approche d'un point de jonction quasiment indéfinissable entre l'abstraction et le document, où l'image craint d'échouer sans cesse des deux côtés. A ce point de jonction s'effectue en même temps la séparation historique, la limite entre l'écriture et le visible, là où l'une devient lisible et l'autre invisible. Duras parle d'une histoire vide, d'un « espace vide qu'il faut remplir ». Le visible devient le support de l'inscription. Le film traite du passage de l'historique à l'invisible et du visible au lisible.

Duras partage ici les mêmes idées qu'Edmond Jabès qui affirme que toute la mémoire du monde est renfermée dans un grain de sable. Dans sa théorie sur la magie, Marcel Mauss a souligné un tel croisement entre lecture, interprétation et conjuration de la perception du semblable. Selon Mauss, le geste magique – un mot, un murmure, un regard – différencie un milieu exclusif. Celui-ci se ferme symboliquement et implique différentes conditions sociales, psychologiques et physiologiques particulières. De par les gestes magiques et les langues spéciales, de par les rituels et les formalismes – souvent il suffit de dire un nom ou d'utiliser une intonation particulière –, le caractère en apparence hasardeux du lieu se rapproche d'un lieu de contiguïté sympathétique : « Le semblable engendre le semblable », Mauss cite donc la formule alchimiste : « L'un est le tout et le tout est dans l'un ». La condition minimale pour l'apparition du formalisme est l'affection symbolique de l'interprète pour le milieu. Ce milieu peut être formalisé et permet d'obtenir de cette manière une unité suffisante.

Dieses Verfahren knüpft ein ideelles, ein faszinierendes, doch keineswegs theoretisches oder gar illusorisches Band zwischen Denken, Wunsch und Sichtbarem. Die Theatralisierung der Zeichen – die “Leidenschaft” (“passion”), wenn Sie so wollen – ist also der Versuch, die wesentliche Nichtübereinstimmung zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten in einen Raum des Denkens zu verwandeln. Denken heißt diese Nichtübereinstimmung begreifen.

Der Ort, den Aurélia fixiert, ist nicht erinnerbar. Er berührt keine historische Faktizität, und er ist doch nicht fiktional. Dies ist die Situation von *Melbourne*: Geschichte als eine erinnerbare und quantifizierbare Faktizität zu überwinden, ohne sie geradewegs durch Geschichten, durch Fiktion zu ersetzen. Die Alternative besteht nicht zwischen dem Faktischen und dem Fiktionalen, dem Vergangenen und dem Möglichen. Das Denken muß sich auf einen grundlegenden Widerspruch einstellen, der sich in der Fahrt auf dem Fluß darstellt: Wie kann in der Sprache, die aus Maßstäben und Metaphern besteht, etwas Maß- und Bildloses gedacht werden? In dem Scheitern der Bezeichnung, in der Unmöglichkeit der Erzählung, das heißt in dem Zwischenraum, der sich dem Denken darbietet, dem unmöglichen Sein, wird etwas Unvorstellbares denkbar, das der Zeit, die das Denken gleichsam einrahmt, angehört und nicht dem Sichtbaren, an dem es lesbar wurde. Und genau das hat Sartre wahrscheinlich niemals an Freud verstanden: daß das Unbewußte nicht ein vergangenes Sein ist. Und doch ist es keine reine Fiktion. Ich möchte daher noch einmal an die entscheidende Stelle in Heideggers Brief über den Humanismus erinnern: Wird Geschichte als vergangenes Sein betrachtet, so gerät aus dem Blick, wie die Betrachtung Geschichte schreibt. Ich teile Heideggers Schlußfolgerungen nicht, aber das Problem – ich nenne es: die Sorge um Sprache –, das bleibt bestehen.

Das poetologische Verfahren der Duras, die Lesbarkeit der Welt herzustellen, läuft aber genau an der Stelle in die Falle der Ideologie, wo sich dem Willen zum Schreiben etwas bereits historisch und sozial Artikuliertes – ein anderer, der schreibt und nicht geschrieben sein will – entgegenstellt, wo der Wille zum Schreiben die Sorge um Sprache vernachlässigt. Duras befindet sich daher stets – gerade in ihren Kurzfilmen – in der Gefahr, im Bild das Historische und Soziale unsichtbar zu machen und die symbolischen Leerstellen substantiell aufzuladen. Die Prozessualität der Lektüre wird angehalten und das Bild schlagartig durch die Metapher enthistorisiert. Die Metapher zieht den Blick von der Oberfläche der Sichtbarkeiten und Aussagen hinab auf ein gehaltvolles Volumen. Das mögliche Bild besetzt den Ort des Prozesses, die Ähnlichkeit übermalt das unähnlich Ähnliche. Eine derart zum sinnhaften mythologischen Gehalt zusammengeschmolzene Geschichte kehrt dann als literarische Groß Erzählung zurück.

Ce procédé noue une idylle fascinante mais pas du tout théorique ni même illusoire entre la pensée, le désir et le visible. Théâtraliser les signes – la passion si vous préférez – consiste alors à tenter de transformer l'incompatibilité entre le parlé et le visible en un espace de pensée. Penser signifie comprendre cette incompatibilité.

Le lieu qu'Aurélia fixe ne peut pas être trouvé. Il ne touche pas une facticité historique et n'est pourtant pas une fiction. C'est la situation de *Melbourne* : surmonter des événements historiques en les considérant comme facticité retrouvable et quantifiable sans les remplacer directement par des histoires ou par de la fiction. L'alternative n'est pas entre la facticité et la fiction, le passé et le possible. L'acte de penser doit se fonder sur la contradiction fondamentale qui s'annonce pendant le trajet sur le fleuve : comment peut-on imaginer dans la langue, constituée de critères et de métaphores, quelque chose sans frontières et sans images ? Dans l'échec de la désignation, dans l'impossibilité du conte, c'est-à-dire dans l'intervalle qui se présente à la pensée, de l'Être impossible, l'inimaginable devient concevable. L'inimaginable appartient au temps qui encadre également les pensées et non pas au visible pour qui il est devenu lisible. Et c'est exactement ceci que Sartre n'a vraisemblablement jamais compris chez Freud : que l'inconscient n'est pas l'Être au passé. Ceci n'est cependant pas une pure fiction. Pour cette raison, je vous renvoie encore une fois à la position essentielle de Heidegger dans sa lettre sur l'humanisme : si l'histoire est considérée comme l'Être au passé, on perd alors de vue la façon dont la contemplation écrit l'histoire. Je ne partage pas les conclusions de Heidegger mais le problème reste le même : le souci de la langue.

La méthode poétique de Duras, rendre le monde lisible, tombe exactement à cet endroit-là dans le piège de l'idéologie, où se juxtapose à la volonté d'écrire quelque chose d'historiquement et socialement déjà articulé – un autre, qui écrit et ne veut pas être écrit-, là où la volonté d'écrire néglige le soin de la langue. Pour cette raison, Duras court toujours le risque – et surtout dans ses courts-métrages – de rendre dans l'image l'historique et le social invisibles et de combler substantiellement le vide symbolique. Le procès de la lecture est interrompu et l'image brusquement « déshistorisée » par la métaphore. La métaphore réoriente le regard, depuis la surface des visibilités et des messages vers un volume signifiant. L'image possible occupe le lieu des procès, la ressemblance recouvre le ressemblant dissemblant. Cette histoire, qui est tellement ancrée dans une idée mythologique et significative, revient aussitôt dans le récit littéraire.

Das Schreiben läuft Gefahr, in einer melancholisch-projektiven Verselbständigung den Sichtbarkeiten und Subjekten dort das Wort abzuschneiden, wo sie eine eigene historische und soziale Artikulation und Lebendigkeit erworben haben: dem Anderen – “den Juden”, “dem Wahnsinn”, “dem Kind”, “den Polen” –, die selbst “schreiben” und nicht geschrieben sein wollen. Was nicht mehr denkbar wird, das ist die unerträgliche Begegnung mit einer Realität, die nicht mehr durch einen versunkenen Blick fiktional zu totalisieren ist, eine Realität, die Einspruch dagegen erhebt, sich einem Willen zum Schreiben zu unterwerfen, der alles einer metaphorischen Unterschiedslosigkeit unterstellt.

Die Tendenz zur Metaphorisierung aber ist jenem romantischen Willen zum Schreiben selbst immanent, mit dem das Sichtbare hier lesbar wird. Duras sagt selbst: “Schreiben heißt, außerhalb von sich selbst das zu suchen, was bereits in einem ist.” (“Écrire, c’est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi.”) Niemals, vielleicht, ist diese Gefahr bei Duras, das Getrennte dem Unterschiedslosen zu unterwerfen, deutlicher geworden als in den Texten, die sie im Sommer 1980 für *Le Monde* schrieb. Ich zitiere eine willkürliche Stelle: “Ich weiß nichts mehr von den Unterschieden zwischen dem Äußeren des Kindes und seinem Inneren, zwischen dem, was es umgibt und trägt, sowie dem, was es davon trennt (...). Ich weiß auch nichts mehr von den Unterschieden zwischen Danzig und Gott. Zwischen den Gräbern des Ostens im sowjetischen Todesland, den zerfetzten Gedichten, begraben in ukrainischer oder schlesischer Erde, dem tödlichen Schweigen Afghanistans und der unergründlichen Bosheit dieses Gottes.”

In der Metapher droht das gleich zu werden, was selbst nicht metaphorisch ist. Die Gefahr ist daher eine mögliche fiktionale und metaphorische Aufladung und Identifikation, eine symbolische Stillstellung der Realität. Das Unsagbare droht am Ende durch einen vorschnellen Vergleich schließlich doch noch eingeholt und in der möglichen Analogie trivialisiert zu werden. So muß bei Duras ein Zusammenhang zwischen symbolischer Öffnung und metaphorischem Schließen gedacht werden: ein Moment des Austauschs, wenn die Entleerung durch eine konstruktive Schwäche und einen narzißtischen Schreibwillen des romantischen Subjekts sich umzukehren beginnt und die Bewegung von der ästhetischen Produktion hin an die Autorität des Seins delegiert wird.

L'écriture court le danger de couper la parole aux visibilités et aux sujets par une indépendance mélancoliquement projective, là où elle a acquis une articulation et une vivacité historique et sociale propres : à l'autre – « au juif », « au fou », « à l'enfant », « au Polonais » -, tous ceux qui « écrivent » eux-mêmes et qui ne veulent pas être écrits. Ce qui n'est plus imaginable, c'est la rencontre insupportable avec la réalité, qu'on ne peut plus totaliser en une fiction au travers d'un regard disparu, une réalité qui ne se laisse pas soumettre à la volonté d'écrire, qui laisse entendre une absence de différence métaphorique.

Mais la tendance vers la métaphorisation est immanente à cette volonté romantique d'écrire, par laquelle le visible devient lisible. Duras dit elle-même : « Ecrire, c'est aller chercher dehors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi. » Le danger chez Duras, de soumettre le séparé à l'indistinct, n'est peut-être jamais apparu aussi clairement que dans les textes qu'elle a écrit en été 1980 pour *Le Monde*. Je cite un passage quelconque : « Je ne sais plus rien de la différence entre l'intérieur de l'enfant et l'extérieur, entre ce qui l'entoure et le porte, et ce qui l'en sépare (...). Je ne sais plus rien non plus de la différence entre Danzig et Dieu. Entre les tombes de l'Est dans le pays de mort soviétique, les poèmes déchirés, enterrés dans la terre ukrainienne ou silésienne, le silence mortel d'Afghanistan et l'insondable méchanceté de ce Dieu. »

Dans la métaphore, ce qui n'est pas métaphorique risque de devenir pareil. Le danger est donc un possible rechargement et une identification fictionnelle et métaphorique, un arrêt symbolique de la réalité. Le non-dit risque à la fin d'être rattrapé par une comparaison hâtive et d'être banalisé dans une analogie possible. Ainsi chez Duras faut-il penser une relation entre une ouverture symbolique et une fermeture métaphorique : un moment d'échange, une faiblesse constructive et la volonté narcissique d'écrire d'un sujet romantique qui font que le dépouillement commence à changer de sens et à se diriger de la production esthétique vers l'autorité de l'Être.

All dies wird dann in dem fast gänzlich aus Schwarzfilm bestehenden *L'Homme atlantique* (1981) besonders deutlich, wo das Sichtbare an den Rand der vollkommenen Entsinnlichung und Einschwärzung gebracht wird. Das Sichtbare verschwindet aus dem Kino. Duras kündigt den Bezug zum "Schwarz der Bücher" genau dort, wo sie es auf der Leinwand visualisiert und das Sichtbare zu einer uniformen, projizierbaren Fläche optisch leerräumt. In *Dialogo di Roma* (1982) heißt es sogar: "Ich höre nichts anderes, ob in Rom oder anderswo, als Sie und mich." "Während ich Sie liebe, liebe ich Rom nicht." Die Stadt spiegelt dem Subjekt nur noch sein Begehren nach Überwindung des individuellen Todes und der Angst: "Haben Sie Angst vor dem Sichtbaren der Dinge? Ja. Ich habe Angst, als wäre ich von Rom getroffen."

Das Sichtbare bietet dem Schreiben nicht mehr Widerstand als die weiße Seite des Buches. Ihm wird alles genommen, was es gegen den Text hätte vorbringen können. Das Ergebnis war schließlich die Rückkehr zum Buch, in dem Duras fortan ihr literarisches Repertoire in einem Raum des Begehrens entfaltet, der jede gesellschaftliche Realität ausblendet.

Duras begann zu einem Zeitpunkt Filme zu machen, wo das Romanhafte an künstlerische Grenzen stieß; die Filme stießen an ihre Grenze, wo die Metapher das Sichtbare unsichtbar machte. Danach kamen wieder die Bücher, und keines der Rede wert, wie ich finde. Danach kam der literarische Ruhm.

Ich danke Ihnen für die Aufmerksamkeit.

Tout ceci est d'autant plus remarquable dans *L'Homme atlantique* (1981), film quasi noir où le visible s'approche du souvenir pur et du noircissement. D'après Duras, le rapport à la « noirceur du livre » s'arrête précisément là où elle visualise celle-ci sur l'écran et qu'elle transforme le visible en une surface uniforme et projetable. Dans *Dialogo di Roma* (1982), elle le formule même de la sorte : « Je n'entend rien d'autre, à Rome ou n'importe où ailleurs, que vous et moi ». « Pendant que je vous aime, je n'aime pas Rome ». La ville ne renvoie plus au sujet que son désir de surmonter la mort individuelle et la peur : « Avez-vous peur du côté visible de la chose ? Oui. J'ai peur, comme si j'étais touché par Rome ».

Le visible n'offre pas plus de résistance à l'écriture que la page blanche au livre. Tout ce qu'il aurait pu objecter au texte lui est retiré. Le résultat en est finalement le retour au livre, dans lequel Duras déploie son répertoire littéraire du côté du désir, que toute réalité sociale annihile.

Les premiers films de Duras correspondent à une époque où le romanesque s'approchait de la frontière artistique ; les films approchaient une frontière où la métaphore rendait le visible invisible. Ensuite ce fut le retour aux livres, thème sur lequel je ne m'étendrai pas. Ensuite, ce fut la gloire littéraire.

Merci pour votre attention.

## **Diskussion**

**im Anschluss an den Eröffnungsvortrag am 20. April 2005  
im Filmmuseum Potsdam**

*Yann Andréa (Übersetzung) :*

Ich bin sehr erschüttert über das, was ich gerade gehört bzw. gelesen habe – ich verstehe kein deutsch – denn mir scheint, dass all das die Sache nicht trifft. Sie sprechen von 16 Jahren der Beschäftigung mit Duras. Vielleicht hätten Sie fortfahren sollen, oder besser auch nicht, denn Sie haben rein gar nichts verstanden. Es gibt Aussagen, die beinahe Feindseligkeiten darstellen – zumindest in der französischen Übersetzung. Beispielsweise wenn Sie sagen, Duras hat das Begehren benutzt, um ihre Bücher zu verkaufen. Ich finde das wirklich unpassend. Der Rest ist sehr gebildet und ich verstehe dort nicht alles was Sie sagen wollen. Was mich aber wirklich stört: Man spürt, dass sie unglücklich verliebt sind.

Und selbst die Aussage, Duras habe für den Film geschrieben. Nein, Herr Gass! Sie hat nicht für den Film geschrieben, ebenso wenig für das Theater, sie hat einfach nur geschrieben.

Sie hat Ausdrucksmittel benutzt, aber sie ist vor allem eine, die schreibt, nicht für diesen oder jenen Film, nicht für XY. Sie täuschen sich vollständig! Verzeihen Sie, dass ich in dieser Art reagiere.

**Lars Henrik Gass :**

Ich hatte gesagt, es wird auf keinen Fall die Übersetzung schuld sein, sondern es wird an mir liegen. Ich bin auch nicht weiter überrascht über die Reaktion. Ich hatte ja gesagt, es ist letztlich der Versuch, zu verstehen, an welchem Punkt ein künstlerisches Verfahren scheitern kann.

Man könnte an einem x-beliebigen anderen Film, beispielsweise auch an einem der Kurzfilme zeigen, wo genau dieses Verfahren unendlich gelingt, sozusagen in dem Sichtbaren etwas lesbar zu machen. Und gleichzeitig interessiert sich dieses „romantische Subjekt“, wie ich es nenne, nicht mehr für das, was da in dieser Realität zu sehen ist, und das finde ich einfach höchst problematisch.

## **Discussion**

**consécutives à la conférence inaugurale du 20 avril 2005,  
au « Filmmuseum Potsdam » (Musée du cinéma de Potsdam)**

**Yann Andréa :**

Je suis assez accablé de tout ce que je viens d'écouter ou plutôt de la traduction que j'en ai eu – je ne comprends pas l'allemand – parce que beaucoup de choses me paraissent être à côté de la plaque. Vous avez travaillé sur Duras pendant seize ans. Vous auriez du continuer ou plutôt non, parce que vous n'avez pas du tout compris. Il y a des choses qui sont à la limite de la malveillance – au moins dans la traduction française. Par exemple quand vous dites qu'elle a utilisé le désir pour vendre ses livres. Je trouve ça vraiment malhonnête et inexacte. Le reste c'est très savant et je ne comprends pas toujours très bien ce que vous voulez dire. Mais ce qui me gêne vraiment, c'est qu'on sent que vous êtes une sorte d'amour déçu.

Et même le postulat de dire 'Duras a écrit pour le cinéma' : Non, Monsieur, elle n'a pas écrit pour le cinéma, ni pour le théâtre, elle a écrit tout simplement !

Elle utilisait des moyens, mais avant tout c'est quelqu'un qui écrit, pas pour tel ou tel cinéma, pour X ou Y, vous vous trompez complètement ! Excusez-moi si je réagis de cette façon.

**Lars Henrik Gass (traduction) :**

J'ai dit tout à l'heure, s'il y a une erreur, une faute, elle me revient, à moi et non à la traduction. Votre réaction, Monsieur, ne me surprend pas et elle est tout à fait justifiée. Je vous avais dit, au début, que j'allais intégrer également, le moment où une œuvre artistique peut échouer.

Je pourrais vous démontrer aussi dans le détail, dans les courts-métrages de Marguerite Duras, où trouver des réussites fondamentales. Mais, je trouve dans ce procédé de rendre visible des choses invisibles que Duras, tend à oublier le sujet et finit par ignorer tout ce qui l'entoure. Dans le même temps, ce sujet m'intéresse, non plus pour cette tendance à l'oubli, mais pour ce que cette réalité donne à voir, et j'y trouve simplement, ici, une problématique d'autant plus intéressante.

**André Z. Labarrère (Übersetzung) :**

Ich bin sehr erstaunt über die Ausgangsthese von Herrn Gass. Es steht außer Frage, dass die vier Kurzfilme von Marguerite Duras sehr interessant sind, vom filmischen Gesichtspunkt wie vom Gesichtspunkt der Schreibweise her. Ich stimme ihm hier durchaus zu. Mich erstaunt jedoch, dass er sagt, es seien die besten Filme. Man muss sich vor Augen führen, dass Duras gesagt hat, ein richtiger Film sei ein Spielfilm und kein Kurzfilm.

Die zweite Sache, die es zu erwähnen gilt ist, dass ihren Filmen durchaus eine Beschäftigung mit dem Drehbuch und mit der Regie vorausgeht, die es verdient hätte, hervorgehoben, studiert und vielleicht auch bewundert zu werden. Mehr noch als die Filme selbst unter Umständen, ich denke natürlich vor allem an das Drehbuch des Films, den wir nachher sehen werden, *Hiroshima mon amour* (1959), und natürlich auch *India Song* (1975), den nicht wenige der Bewunderer von Duras für ihren besten Film halten.

Ferner, und das ist der letzte Aspekt, scheinen Sie ihre Analyse der vier Kurzfilme auf der Sinnesebene anzusiedeln, wenn Sie – was ein wenig überrascht – einen Vergleich mit dem Film über die Shoah versuchen, der im Hinblick auf die Schreibweise absolut nichts mit den von Marguerite Duras gedrehten Filmen zu tun hat. Es wäre stattdessen vielleicht interessanter gewesen, Annäherungen oder Vergleiche mit anderen Experimentalfilmen zu versuchen, die ebenfalls vollkommen neue, andere filmische Schreibweisen angeboten haben, seien es narrative oder dokumentarische Filme. Ich denke beispielsweise an Filmemacher wie Michael Snow oder noch früher, an den Film von Marin Karmitz, *Nuit noire Calcutta* (1964), für den Duras das Drehbuch geschrieben hat und aus dem sie eventuell einige Ideen geschöpft hat.

**Lars Henrik Gass :**

Ich habe ja nicht gesagt, dass die vier Kurzfilme das Beste sind, was Duras gemacht hat. Ich habe nur versucht, mich auf eine bestimmte Periode zu beschränken, in der wie ich glaube Duras einerseits das Beste gemacht hat, was sie machen konnte, in der sie teilweise aber auch gescheitert ist mit ihren Arbeiten – das hat mich interessiert. Im Übrigen halte ich *Les Enfants* (1984) für einen sehr hervorragenden Film.

**André Z. Labarrère :**

Je suis étonné par le postulat de base de Monsieur Gass. Il est certain que les quatre courts-métrages tournés par Marguerite Duras sont très intéressants, du point de vue du cinéma comme de l'écriture, je suis d'accord avec lui. Néanmoins, je suis surpris par l'affirmation selon laquelle ce sont ses meilleurs films. Il faudrait d'abord rappeler que Marguerite Duras disait que « Un vrai film c'est un long métrage » et pas un court-métrage.

La deuxième chose qu'il faudrait dire c'est que il y a quand même un travail à la fois sur le plan des scénarios et sur le plan de la réalisation, qui précède ses films, qui mérite d'être souligné, étudié et peut-être admiré. Plus encore peut-être que ses films, je pense bien sûr au scénario du film que nous allons voir maintenant, *Hiroshima mon amour* (1959), et bien entendu à *India Song* (1975) que bien des admirateurs de Duras considèrent comme son plus beau film.

Par ailleurs, et c'est un dernier point, l'analyse que vous faites des quatre court métrages, vous semblez finalement la tirer du côté du sens en évoquant, ce qui paraît un peu surprenant, une comparaison avec le film sur la Shoah, qui du point de vue de l'écriture n'a strictement rien à voir avec les films tournés par Marguerite Duras. En revanche, il aurait peut-être été plus intéressant d'établir des rapprochements, des comparaisons avec d'autres cinéastes expérimentaux qui ont eux aussi tenté de proposer des écritures filmiques radicalement différentes et du cinéma narratif et du cinéma documentaire. Je pense par exemple à des cinéastes comme Michael Snow, ou bien avant encore, le film que Marguerite Duras avait tourné en tant que scénariste avec Marin Karmitz, *Nuit noire Calcutta* (1964), dans lequel elle a d'ailleurs éventuellement puisé quelques idées.

**Lars Henrik Gass (traduction) :**

Je n'ai pas dit que les courts-métrages soient la meilleure chose qu'elle ait faite. Je me suis seulement concentré sur cette période, parce que c'est l'époque de ses meilleurs travaux, mais aussi celle où ses échecs sont les plus visibles. J'apprécie en particulier le film *Les Enfants* (1984).

Im Übrigen möchte ich auf ein entscheidendes biographisches Detail hinweisen: Lanzmann und Duras hatten überaus viel miteinander zu tun, sie verband eine langjährige Freundschaft und ebenso eine theoretische Auseinandersetzung – auch über die Grundvoraussetzung der Filme *Aurélia Steiner* (1979) und *Shoah* (1985). Und das ist auch sichtbar. Mich interessiert nicht der wechselseitige Einfluss, sondern vielmehr, wie jeder für sich die künstlerische Frage stellt und wie er sie löst.

Und ich finde auch, dass es möglich sein sollte, das Werk eines Künstlers, das man in einem solchen Maße schätzt auch daraufhin zu hinterfragen, wo ein künstlerisches Verfahren scheitern kann. Wo sonst als in einem Rahmen wie hier sollte das möglich sein?

***Christiane Blot-Labarrère (Übersetzung) :***

Ich möchte mich herzlich bei Herrn Gass bedanken, denn dank seines sehr persönlichen Beitrages hat er das Kolloquium mit einer Diskussion eröffnet und hat so eine lebhaftige Reaktion hervorgerufen – ein exzellentes Mittel gegen jene Art von Langeweile, die oftmals auf Kolloquien herrscht. Im Übrigen teile ich natürlich eher die Meinung derer, die hier bei mir sitzen als die seine. Ich denke, er hat das Recht, Marguerite Duras zu lieben oder auch nicht. Wir sollten diese Idee der Freiheit, die sie so sehr geschätzt und jederzeit verteidigt hat, für uns bewahren, selbst wenn wir mit ihm nicht einverstanden sind. Auch dafür sei ihm gedankt.

Er hat einen Satz zitiert, den er nicht so interpretiert hat wie ich persönlich ihn deuten würde. Es ist ein Satz aus dem *dialogo di Roma*, und er stellt hier „Rome“ „Vous et Moi“ gegenüber: « Je n’entends rien d’autre à Rome ou n’importe où ailleurs que vous et moi. ». Für mich ist das eine ausgezeichnete Definition von Leidenschaft. Das ist die Leidenschaft, und wir werden darüber sicher morgen weiter diskutieren. Merci und vielen Dank.

Pour défendre mon point de vue plus avant, j'insiste sur un détail biographique qui rentre fondamentalement en jeu, ici : Claude Lanzmann et Marguerite Duras ont fait beaucoup l'un pour l'autre, ils ont connu une grande amitié, et aussi, se sont fortement et mutuellement influencés sur le plan théorique. C'est évident, notamment dans la préparation de *Aurélia Steiner* (1979) et de *Shoah* (1985). Les influences mutuelles m'intéressent moins que la manière dont l'un et l'autre résolvent cinématographiquement des questions théoriques.

Je trouve également qu'il devrait être possible qu'une telle œuvre artistique, avec toute l'estime que je lui porte, puisse aussi être critiquable. Et quelle meilleure occasion que ce colloque pour voir cela se réaliser ?

### **Christiane Blot-Labarrère :**

Je voudrais remercier beaucoup Monsieur Gass, parce que grâce à son intervention qui est très personnelle, il a ouvert le colloque par une discussion, provoquant ainsi une réaction vive, ce qui est un excellent remède à l'ennui qui se dégage souvent des colloques. Par ailleurs je partage évidemment d'avantage l'opinion de ceux qui m'entourent, plutôt que la sienne. Je pense qu'il a aussi le droit d'aimer ou de ne pas aimer Marguerite Duras, il faut conserver cette idée de liberté qu'elle aimait tant, qu'elle a toujours défendu, même si nous ne sommes pas du tout d'accord avec lui. Qu'il soit aussi remercié pour cela.

Une autre petite chose : Il a cité une phrase qu'il ne semble pas avoir interprété comme moi personnellement je l'interprèterais, extraite du *Dialogue de Rome*, où il oppose « Rome » à « Vous et Moi » : « Je n'entends rien d'autre à Rome ou n'importe où ailleurs que vous et moi. » Voilà qui me paraît être une excellente définition de la passion. C'est cela la passion, et nous en reparlerons je pense demain. Merci beaucoup, danke !

---

interprète : Caroline Elias

traduction écrite : Gwenn Fourier, Benjamin Cieslak



## **II. VORTRÄGE / ALLOCUTIONS**

Christiane Blot-Labarrère (Nice)

## Passion de l'écriture et écriture de la passion chez Marguerite Duras

*L'objet n'est rien et le désir est tout,  
même pas le désir mais la phrase du désir.*

Pierre Jean Jouve, *Proses*

Ce ne sont pas les premiers livres de Marguerite Duras qui l'ont placée sous les feux de la rampe mais les années 60/70, avec *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, les deux derniers la conduisant, en 1975, vers *India Song*. Peu à peu et avant *L'Amant*, en 1984, qui déclenche une curiosité et un succès considérables, comme libérée d'une réserve d'ailleurs relative, elle accorde des entretiens, défend ses opinions avec opiniâtreté et déchaîne des élans antagonistes. C'est l'époque où l'on se déclare pour ou contre Duras. Comment expliquer ce clivage ?

Parmi ses détracteurs notamment, se produit une confusion entre l'auteur et son œuvre. Autrement dit, l'auteur, celle qui se montre ou qui parle en public éloigne de son œuvre ceux qui, l'ayant mal, peu ou pas du tout lue, se sentent effrayés par le ton péremptoire de ses jugements, irrités par une prose qu'ils jugent ennuyeuse ou hermétique. Leurs refus peuvent s'expliquer par des motifs différents : d'ordre moral, politique, esthétique, social. Paradoxalement, ces mêmes motifs sont au cœur de l'admiration que lui voue une autre part des lecteurs.

Or, il paraît banal de rappeler que l'œuvre est le produit d'« un autre moi » que celui manifesté par l'auteur dans la société. La confusion, lorsqu'elle apparaît, est à la fois sottise et néfaste. S'ajoute une seconde confusion, entretenue par Marguerite Duras elle-même. Elle dit se placer au centre de sa création littéraire dont elle serait l'unique personnage, le plus important au moins, niant avoir une vie ordinaire en dehors de ses écrits. « *Mes livres sont plus vrais que moi.* »<sup>1</sup>

Il faut prendre garde à cet égocentrisme colossal. Ce moi, si présent, si fort, est d'abord, en premier lieu, celui d'un écrivain qui, s'installant au milieu du monde, donne sens aux êtres et aux choses qui l'entourent. D'étape en étape, Marguerite Duras atteindra cette limite extrême où l'écrit devient la seule demeure qu'elle habite.

Parce qu'elle ne veut être qu'écrivain, elle relègue à l'oubli ce qui, pour nous tous, tisse le fil des jours. Je la cite :

« *Je suis un écrivain. Rien d'autre qui vaille la peine d'être retenu.* »<sup>2</sup> ou, à propos de *L'Amant* : « *J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre.* »<sup>3</sup>

Cette sorte de syllogisme vient justifier un autre propos : « *L'histoire de ma vie n'existe pas.* »<sup>4</sup>. Propos étonnant qui aurait dû décourager les biographes ou les rendre plus prudents.

De fait, pour l'instant, on ne trouve aucune biographie sérieuse et fiable. Pourquoi ? Nul n'ignore que les livres de Marguerite Duras sont constamment nourris des aventures qu'elle a connues, de sa mémoire vive, ancienne ou récente, qu'ils ont tous une coloration autobiographique. Encore faut-il préciser qu'au long de ses publications, elle en arrive à mêler inextricablement ce qui a vraiment été vécu, qui est parfois vérifiable, et ce qu'elle invente. Pas de frontières. Pas de contraires. Jamais de certitude incontestable. L'écriture renvoie à la vie et la vie à l'écriture, dans un système clos. Elle le confirme au sujet du livre *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Elle y raconte la passion d'une femme et d'un homme, passion qui transcrit en filigrane celle qu'elle éprouve pour Yann Andréa :

« *Ce que je veux raconter c'est une histoire d'amour qui est toujours possible même lorsqu'elle se présente comme impossible aux yeux des gens qui sont loin de l'écriture - l'écriture n'étant pas concernée par ce genre du possible ou non de l'histoire.* »<sup>5</sup>

Point de vue souvent partagé par d'autres auteurs. Ainsi, dans le *Journal du docteur Faustus*, Thomas Mann discerne dans son travail « *une réalité qui se mue en fiction, une fiction qui absorbe la réalité, un mélange de sphères singulièrement chimérique et séduisant.* »

De ce qui précède, il faut retenir qu'avec Marguerite Duras nous entrons dans un univers où les mots, beaucoup plus que les faits, ont le pouvoir. A ses yeux, il n'existe pas de dichotomie entre le dehors (je vis) et le dedans (j'écris). Si l'on accepte cette position, s'il n'importe pas que le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire pervertissent leurs données habituelles jusqu'à aboutir à une seule vérité, celle du texte, alors, me semble-t-il, peut-on aborder plus lucidement cet univers-là.

Considérant maintenant l'ensemble des livres de Marguerite Duras, on voit qu'une part de son originalité réside dans l'incessant inventaire des états amoureux qui s'exaltent aux ressources du langage, indissociablement attachés à lui : « *Ecrire, aimer. Je vois que cela se vit dans le même inconnu. Dans le même défi de la connaissance mise au désespoir.* »<sup>6</sup> dit Marguerite Duras, comme pour nous montrer la voie, du moins l'une des voies d'accès à sa recherche.

Si l'on se réfère à l'approche psychanalytique, il semblerait que toute l'activité amoureuse et scripturale de Marguerite Duras soit à chercher du côté de l'interdit maternel transgressé. Ici et là, dans l'amour ou dans l'écriture, se retrouvent la même difficulté posée en principe, la même impossibilité qui relance douloureusement et l'écriture et le désir. J'emploie indistinctement les mots désir, amour ou passion comme le fait Marguerite Duras elle-même, parce qu'il me paraît erroné de voir en elle une romancière de l'amour. Ce serait la ramener du côté de l'analyse psychologique, absente de son œuvre ; ce serait aussi passer, sans y prendre garde, à côté de son lieu de prédilection, la passion et l'écrit.

Il me paraît plus pertinent de l'évoquer comme la romancière du *discours amoureux*, dans la mesure où une équivalence précise s'établit entre la sollicitation sans répit de l'écriture et de l'amour. Elle l'explique ainsi :

« {...}. Je ne vois pas l'écrivain écrire pour tenter d'établir une communication par le livre avec les autres hommes, je le vois en proie à lui-même, dans ces lieux mouvants limitrophes de ceux de la passion, impossible à cerner, à voir, et dont rien ne peut le délivrer. On est là au bout du monde, au bout de soi, dans un dépaysement incessant, dans une approche constante qui n'atteint pas. Car là on n'atteint rien de même que dans l'invivable du désir et de la passion. Le malheur merveilleux, c'est peut-être cette torture-là. »<sup>7</sup>

On le voit, la soif de l'absolu gouverne. De là que la démesure devienne la seule mesure et que la violence et la mort ne soient jamais très loin. Telle me semble être la toile de fond sur laquelle se détache l'œuvre de Marguerite Duras. Autrement dit, pour elle, l'amour est plus qu'un thème récurrent. C'est une dimension de la vie, donc de l'écriture. Ce qu'on aperçoit bien dans cette confiance :

« Je ne sais pas écrire sur l'amour. Je ne le sais pas. Or, quand j'écris sur la mer {...}, sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, sur le beau temps {...}, je suis complètement dans l'amour. »<sup>8</sup>

Par là, Marguerite Duras me paraît avoir des affinités avec les Surréalistes. Avec elle l'amour fou, s'il conserve toute sa puissance révolutionnaire, devient un mythe et se maintient comme tel, en se dépouillant des vertus qu'on lui accorde communément. Lorsque la passion se fixe, c'est, dirait-on, pour ne s'échapper que mieux et se trouver toujours d'autres objets. D'où une désaffection profonde pour ce que Stein appelle dans *Détruire dit-elle* « la comédie du mariage ». Marguerite Duras n'a jamais dissimulé qu'elle lui préfère la tragédie de l'adultère. Ce que l'on observe dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, dans *Dix heures et demie du soir en été*, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans *Moderato Cantabile* et ailleurs. Seulement, il ne faut pas voir là un éparpillement érotique, un genre de libertinage. Il s'agit, pour elle, de

retrouver indéfiniment la fièvre première des commencements d'un amour. Ce que dit clairement l'héroïne de *Hiroshima* à son amant japonais :

« *J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir.*

*Depuis toujours.*

*Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus. Je t'attendais dans une impatience sans bornes, calme. »<sup>9</sup>*

Chaque fois que l'on aime, dans l'œuvre de Marguerite Duras, tout se passe comme si l'on avait accès à une renaissance. Celui qui aime n'aime que dans l'excès, ne se satisfait de rien. Il préfère la promesse miraculeuse, sa beauté, en somme, la violence de la tempête à la sérénité du ciel.

Enfin, par son étymologie même, le mot passion dit assez quels liens l'unissent à la souffrance. La pire étant l'effrayante échéance du désir qui disparaît. Contre quoi, au travers de ses textes, Marguerite Duras se débat, lutte mais n'évite pas de rencontrer aussi la détresse la plus nue. Ainsi, dans *L'Homme atlantique*, ces mots de la narratrice à son amant :

« *Je ne vous aime plus comme le premier jour. Je ne vous aime plus. Restent cependant autour de vos yeux, toujours, ces étendues qui entourent le regard et cette existence qui vous anime dans le sommeil.*

*Reste aussi cette exaltation qui me vient à ne pas savoir quoi faire de ça, de cette connaissance que j'ai de vos yeux, des immensités que vos yeux explorent, à ne pas savoir quoi en écrire. {...}. Tandis que je ne vous aime plus, je n'aime plus rien, rien, que vous, encore. »<sup>10</sup>*

Mais cet amour n'exige pas obligatoirement d'accomplissement physique. L'acuité du désir ne saurait s'assagir, devenir tendresse ou simple complicité. Peu à peu, l'œuvre le conduit au-delà de ce que l'on nomme : une histoire d'amour.

Le vice-consul, fasciné par Anne-Marie Stretter qui lui oppose sa liaison avec Michaël Richardson, lui réplique :

« *Je le sais. Je vous aime ainsi, dans l'amour de Michaël Richardson. Ça ne m'importe pas. Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres, nous n'avons pas besoin de ça. »<sup>11</sup>*

Qu'est-ce à dire ? Sinon que la violence de la passion peut se réduire, comme dans *Le Navire Night*, à l'écho d'une voix ou, comme dans *Emily L*, à un regard : « *Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir* »<sup>12</sup>.

Inspiré de Musil, *Agatha* évoque le désir incestueux d'un frère et d'une sœur, désir non mené à terme. Satisfait, il signerait lui-même sa propre destruction. D'où une séparation, décidée par la sœur, dans l'unique intention de renforcer l'impossibilité et de préserver tous les possibles. Je cite :

« *Parce qu'alors cette interdiction sera plus interdite encore {...}. Plus dangereuse, plus redoutée, plus redoutable, plus effrayante, plus*

*inconnue, maudite, insensée, intolérable, au plus près de l'intolérable, au plus près de cet amour. »<sup>13</sup>*

Outre ce livre, sa rencontre avec Yann Andréa lui inspire la fin de *L'Été 80*, *La Maladie de la mort*, *L'Homme atlantique*, presque l'ensemble de ses derniers ouvrages jusqu'à *C'est tout*. Dans *La Maladie de la mort*, on appréhende le mieux l'impossibilité radicale de cet amour puisqu'il se heurte à l'homosexualité de son amant, étant acquis que Yann Andréa et elle sont devenus ici deux personnages situés dans une fiction.

Au moment des *Yeux bleus cheveux noirs*, elle lancera cet avis aux lecteurs :

*« {...} amour, le plus grand et le plus terrifiant qu'il m'a été donné d'écrire. Je le sais. On le sait pour soi. Il s'agit d'un amour qui n'est pas nommé dans les romans et qui n'est pas nommé non plus par ceux qui le vivent (...). Il s'agit d'un amour perdu. Perdu comme perdition. »<sup>14</sup>*

Le parcours s'achève comme il avait commencé et n'a jamais cessé d'être. Déjà, dans *Hiroshima*, n'existait que l'amour de l'amour même. Amour qui s'épanouit pourvu que s'éprouvent sans fin les forces vives du désir. C'est le sens de la lettre écrite par Emily L. :

*« Contrairement à toutes les apparences, je ne suis pas une femme qui se livre corps et âme à l'amour d'un seul être, fût-il celui qui lui est le plus cher au monde. Je suis quelqu'un d'infidèle. Je voudrais bien retrouver les mots que j'avais mis de côté pour vous dire ça. Et voici que quelques uns me reviennent. Je voulais vous dire ce que je crois, c'est qu'il fallait toujours garder par-devers soi {...} un endroit, une sorte d'endroit personnel, c'est ça, pour y être seul et pour aimer. Pour aimer on ne sait pas quoi, ni qui, ni comment, ni combien de temps. Pour aimer, voici que tous les mots me reviennent tout à coup... pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. »<sup>15</sup>*

En somme, il est capital d'aimer, fût-ce périlleusement, il est capital d'écrire, qu'importe si le livre achevé ou l'amour finissant trahissent toujours l'espoir insensé qu'ils portaient en eux. Marguerite Duras établit d'ailleurs ce parallèle singulier :

*« Il y a la même différence entre la jouissance et le désir qu'entre la somme première de l'écrit qui est totale, illisible, impossible à affronter, et ce qui, à l'arrivée, se précise dans un texte civilisé. La sauvagerie, le meurtre il est dans le désir. La jouissance, on le sait, est, en quelque sorte, son confort. »<sup>16</sup>*

Autrement dit, loin de chercher à dissimuler l'acte d'écrire, elle l'annexe à la matière de ses livres. De là cette parole particulière, qu'on aimerait dire physique, très proche de son émission initiale. Car elle détermine une véritable

prosodie. Style incantatoire, litanique, où s'entendent des résonances bibliques et - ce n'est pas contradictoire - les échos des psalmodies rituelles récitées par les paysans de l'Indochine natale. Partout le même procédé du retour, de la reprise, mais, chaque fois, à la manière d'un commencement, d'une nouveauté. C'est ce que l'on découvre dans les dernières pages de *La Pluie d'été* où le héros, Ernesto, celui aussi du film *Les Enfants*, entre dans le personnage d'un très ancien roi d'Israël et retrouve l'oralité, berceau de toute la littérature :

*« L'amour, dit Ernesto, il regretta.*

*L'amour, répète Ernesto, il regretta au-delà de sa vie, au-delà de ses forces.*

*Les ciels d'orage, dit Ernesto, il regretta.*

*La pluie d'été.*

*L'Enfance. »*<sup>17</sup>

Je parlais d'oralité parce que de nombreux lecteurs y sont sensibles. Cependant, au sens strict, l'oral, naturel, si j'ose dire, n'existe pas dans son œuvre écrite. Sous-entendre que Marguerite Duras écrit comme elle parle, non. Les manuscrits sont là pour prouver qu'elle connaît le foisonnement de l'inspiration, mais elle ne craint pas de souligner sa peine lorsqu'elle définit le métier d'écrivain :

*« Ecrire, c'est ne pas savoir ce qu'on fait, être incapable de le juger, il y a certainement une parcelle de ça dans l'écrivain, un éclat qui aveugle. Et puis, il y a aussi que c'est un travail qui prend beaucoup de temps, qui demande beaucoup d'efforts. »*<sup>18</sup>

Juste revanche, il est probable que des efforts sont quelquefois également demandés au lecteur. Non pas, comme on l'a trop souvent répété, parce que l'œuvre de Marguerite Duras serait difficile. Tout au contraire, parce qu'à l'instar de l'amour, cette écriture engage par ses motifs, par sa forme, un combat inlassable contre la routine, la résignation, les idées reçues. Il me paraît que ses livres sont une invitation implicite et inflexible. Invitation à voir plus clair, à voir autrement et à réveiller notre fonction d'alerte que l'existence quotidienne émousse ou anéantit. Ce n'est pas si aisé qu'on pourrait le croire.

Mais la lecture vaut d'être tentée et, à ce prix, on décèlera que l'écriture, comme l'échange amoureux, toujours sur le point de s'effacer, sont là pour maintenir la redécouverte chaque jour nécessaire, et de la création et du désir.

---

**Notes**

- <sup>1</sup> Marie-Pierre Fernandes, *Travailler avec Duras*, Paris, Gallimard, 1986, p. 195.
- <sup>2</sup> *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990.
- <sup>3</sup> *Libération*, 13 novembre 1984.
- <sup>4</sup> *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », Paris, Minuit, 1977, p. 123.
- <sup>5</sup> *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 89.
- <sup>6</sup> Marie-Pierre Fernandes, *op. cit.*, p. 145.
- <sup>7</sup> *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, nouvelle édition, 1987, p. 167.
- <sup>8</sup> *Marguerite Duras à Montréal*, textes et entretiens réunis par Suzanne Lamy et André Roy, Québec, Ed. Spirale, 1981, p. 49.
- <sup>9</sup> Paris, Gallimard, 1960, p. 94.
- <sup>10</sup> *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1982, p. 28-29..
- <sup>11</sup> *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 96.
- <sup>12</sup> Paris, Minuit, 1987, p. 139.
- <sup>13</sup> Paris, Minuit, 1981, p. 42.
- <sup>14</sup> *Le Matin*, 14 novembre 1986.
- <sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 135.
- <sup>16</sup> *Le Matin*, *op. cit.*
- <sup>17</sup> Paris, P.O.L, 1990, p. 150.
- <sup>18</sup> *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 37.



Daniel Bengsch (Kassel)

## Le discours de la passion dans le *cycle indien* de Marguerite Duras

Parler du *Ravissement de Lol V. Stein*, du *Vice-Consul* et de *L'Amour*<sup>1</sup> sous le rapport de la passion semble une entreprise épineuse. Ces textes nous permettent-ils pour de bon de dire en quoi consiste la passion ? Il est vrai qu'on nous dit que Lol V. Stein portait une « folle passion<sup>2</sup> » à Michael Richardson, mais qu'en est-il quand elle cherche la rencontre avec Jacques Hold ? Dans *L'Amour*, nous rencontrons un homme qui regarde une femme « avec une passion insensée<sup>3</sup> », mais ces personnages sont tellement peu formés que la passion nous apparaît aussi diluée que leur passé incertain quand leurs chemins se croisent sur le sable de la plage. L'incertitude du sentiment joue aussi un grand rôle dans le cas du vice-consul qui se demande « s'il faut aller au secours de l'amour pour qu'il se déclare<sup>4</sup> » ; son effusion passionnée devant Anne-Marie Stretter (« Gardez-moi !<sup>5</sup> ») dénote-t-elle alors la découverte ou le manque d'un véritable amour ?

Les trois récits de fiction du *cycle indien*<sup>6</sup> nous aident à peine à déterminer la passion en vertu d'un seul désir concret. Ils tournent tous au moins autour d'une passion, mais restent étrangement réticents, quand on les interroge et que l'on cherche le nom exact de ce que régit les personnages. Il suffit de regarder les titres des trois textes afin de constater que personnage et état émotionnel jouent néanmoins un rôle matriciel. C'est surtout dans le récit-source<sup>7</sup> *Le Ravissement de Lol V. Stein* que la narration porte l'empreinte de la passion (pour et de Lol V. Stein) qui régit l'histoire (de et avec Lol V. Stein). Le narrateur Jacques Hold prend en charge le récit du ravissement de la femme qu'il aime. Toujours est-il qu'il nous laisse tant soit peu dans l'indécision de savoir si Lol est le sujet ou l'objet du ravissement. Le titre du deuxième volet du cycle n'investit plus le personnage dans un état émotionnel ou passionnel. Le vice-consul – comme nous allons le voir – est le type même de la passion ; le titre désigne autant le personnage que l'affaire passionnelle dont il est tributaire dans les énoncés des autres. *Le Vice-Consul* peut donc s'entendre comme un titre allégorique. Le titre du troisième volet procède de manière inverse ; ici 'amour' fournit le mot générique qui détermine les figurants dans l'univers fictif. Or, au contraire des deux textes précédents, aucun protagoniste n'est nommé. Aussi, dans le récit, figurent-ils seulement à titre de pronoms personnels, de voix grammaticales dont les rapports se délitent autant que les propos de leurs énoncés. La mise en relief de l'aspect passionnel (indiqué par le titre) va de pair avec une oblitération des personnages. Apparemment, ces deux aspects ne doivent pas former un ensemble.

Cela se manifeste aussi par la fin des trois textes où la passion a tendance à engager le personnage dans l'adversité. Car, jamais le personnage ne trouve la délivrance de sa passion. Par contre, la passion devient une sorte d'épreuve qui tient le personnage entre le maintien et l'endurance de la passion, au point d'épuiser le personnage. Ainsi, dans *L'Amour* l'homme prononce une fois pour toutes le mot 'amour' devant la femme allongée devant lui sur la plage, mais celle-ci ne l'entend pas, elle dort<sup>8</sup>. L'expression de la passion dans *L'Amour* garde ainsi son trait décisif qui est dessiné dès le premier texte du cycle : la passion s'exprime dans le vide (*L'Amour*) ou par une sorte d'absence : C'est le fameux « mot-trou<sup>9</sup> » dans l'univers de Lol V. Stein, qui aspire à son évanescence par la déambulation passionnelle à travers S. Thala. Mot-trou dans le *Ravissement*, mot impossible dans le dossier du vice-consul<sup>10</sup>, « gong vide<sup>11</sup> » à la plage dans *L'Amour*, telles sont les circonlocutions de la passion qui est si difficile à saisir et qui est néanmoins sur toutes les lèvres.

C'est surtout dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-Consul* que la passion ne se manifeste guère d'elle-même. Les porteurs principaux de la passion, Lol et Jean-Marc de H., indiqués par le titre, n'en parlent pas. Ce sont les autres qui en font l'objet dans leurs discours. Ainsi, Jacques Hold raconte son histoire de Lol V. Stein en y insérant les bribes de cette histoire telle que les autres la racontent. Si la passion se révèle une affaire au sujet du personnage, c'est parce qu'elle est la thématique subreptice commune à tous les énoncés à propos de l'histoire passée de Lol V. Stein. Dans *Le Vice-Consul* la passion comme trait caractériel du personnage s'annonce par le mot impossible sur le dossier du vice-consul. Ce mot nourrit plus tard les soupçons et les racontars des invités à l'ambassade<sup>12</sup>. Comme attribut de caractère, la passion dans ces deux textes ne fait corps avec le personnage que dans les propos d'autrui ! Aussi semble-t-il peu avisé de parler d'une passion qui s'exprime d'elle-même. Elle participe en revanche des énoncés des autres dans l'univers fictif tout fait. En ce sens, la passion ne fonctionne guère comme un attribut qui expliquerait le caractère du personnage campé dans un réseau de données psychologiques, sociales et morales comme par exemple dans *Ursule Mirouët* de Balzac. La passion s'avère une construction discursive. Une règle fondamentale de cette construction consiste à qualifier la passion comme insensée ou folle. Du moment que la passion relève des propos d'autres personnages fictifs, on peut dire qu'elle n'est valable que dans l'univers textuel du cycle. Elle appartient principalement à l'imaginaire et à la narration en cours. En même temps, elle se soustrait à une comparaison d'avec la passion au niveau du monde réel<sup>13</sup>, parce qu'il lui manque des mesures qui sont praticables et connues dans le monde réel (comme par exemple la psychologie). C'est pourquoi la passion aide difficilement à recenser les traits de caractère de tel ou tel personnage afin de portraiturer sa disposition passionnelle et d'expliquer ainsi le personnage. Il en résulte que le lecteur ne peut guère espérer apprendre quoi que ce soit sur la passion au niveau du monde.

Cela nous amène à préciser que nous utilisons le mot ‘discours’ dans une acception qui s’écarte de celle employée par Wolfgang Matzat dans son livre *Diskursgeschichte der Leidenschaft*<sup>14</sup>. L’histoire du discours de la passion que Matzat retrace de Rousseau à Balzac se réclame de la notion de ‘discours’ telle que Foucault l’emploie dans *Surveiller et punir* ainsi que dans *L’Histoire de la sexualité*<sup>15</sup>. Ainsi, selon Matzat, le roman est le lieu où l’affect, relevant d’abord du monde extratextuel, donc du monde réel, est modelé de manière narrative. À ce titre, le roman en tant que représentation langagière de la passion est considéré sous ses rapports avec le monde réel. Si la représentation de la passion change, on peut en déduire un changement de la conception des affects. Dans ce contexte, l’étude de Matzat qualifie la passion comme quelque chose qui concerne le caractère et le comportement d’un personnage. Le degré passionnel du personnage se manifeste par des aspects tels que l’aspiration du personnage par rapport à des adjuvants et des adversaires. Quant aux protagonistes du *cycle indien*, le modèle actantiel fait à peine office d’explication satisfaisante du personnage et de sa passion<sup>16</sup>.

Dans l’univers du *cycle indien* la passion désigne le désir même, son intensité et sa fougue. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-Consul*, elle surgit par une pureté du sentiment qui conduit les autres à la qualifier de folle ou d’insensée. Bien qu’elle continue à comprendre la dévotion, la souffrance et l’abnégation<sup>17</sup>, la passion est avant tout jugée comme démente. À cela s’ajoute une autre caractéristique de la passion présente dans le cycle dès *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Tatiana, l’amante du je-narrateur et l’amie de Lol, le thématise. Quand elle songe à l’histoire de son amie avec quelque componction, ses propos en disent long : « On devait ne jamais guérir tout à fait de la passion. Et, de plus, celle de Lol avait été ineffable<sup>18</sup> ». En effet, Tatiana désigne à son insu la loi fondamentale de la passion, à savoir : la passion ne se dit pas, elle est ineffable<sup>19</sup>. Dans *Le Vice-consul* la passion fournit de même une matière assez paradoxale au récit. Le mot impossible sur le dossier de Jean Marc de H., vice-consul à Lahore, représente ce paradoxe : les discussions à l’ambassade en font la pâture, mais personne n’ose le prononcer. Ainsi, il « ne présente que la face racontable du non-racontable.<sup>20</sup> » De retour au *Ravissement*, Tatiana profère une autre vérité de la passion dans le *cycle indien* : on n’en guérit pas. La passion est une blessure<sup>21</sup>. Cette blessure donne le la au *Ravissement de Lol V. Stein*, se répercute dans les structures du *Vice-Consul* et réunit une dernière fois d’« une poussée incontrôlable<sup>22</sup> » trois personnages dans *L’Amour*.

L’aspect de la blessure nous permet de nous pencher sur un autre trait caractéristique de la passion dans le *cycle indien*. La blessure témoigne d’un certain déjà-vécu, d’un événement révolu qui se répercute dans le temps présent du récit. Par exemple, nous n’assistons pas au bal lors duquel Lol V. Stein se voit ravir son fiancé. Nous assistons à une redite et une reprise narrative. La blessure de Lol nous aide à comprendre une certaine impulsion passionnelle dans le comportement de Lol cherchant à assouvir un désir peu ou prou concret (l’amour ?). Il en va de même pour le vice-consul qui trouve une inspiration

d'amour grâce à Anne-Marie Stretter qu'il rencontre à Calcutta<sup>23</sup>. Ici, on s'ingénie en vain à trouver ce qui a pu être si blessant dans la vie du vice-consul qui justifierait qu'il a tiré sur les lépreux dans les jardins de Shalimar. Après qu'on a temporairement destitué le vice-consul de ses fonctions, le récit commence. Si toutefois nous avons une idée de ce qui s'est passé à Lahore, c'est parce que le vice-consul a été convoqué pour y attendre son affectation et que son arrivée fait circuler des documents et des racontars. *L'Amour* conjugue la technique narrative de la reprise à un niveau fondamentalement structurel, car ce texte peut passer pour une variation d'éléments du *Ravissement de Lol V. Stein*. Le motif de la blessure devient ainsi un élément intertextuel dans la mesure où l'on peut rapporter *L'Amour* au *Ravissement*.

Dans les trois textes, la blessure est le signe patent d'un décalage entre le récit en cours et l'événement originaire de l'histoire. Ce décalage est très prononcé dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Lol fait son entrée dans le récit de Jacques Hold à un moment où les éléments les plus importants de l'histoire de cette femme se sont apparemment déjà passés. Le personnage de Lol en tire sa vigueur, car Lol semble aussi inaccessible et inconnaissable que son passé. Aussi Jacques constate-t-il que Lol semble rester en retrait par rapport aux événements. L'événement trouve Lol et non l'inverse<sup>24</sup>. De même, au niveau du caractère passionnel de Lol le motif du décalage importe considérablement : Lol nous apparaît comme une femme dont les actes sont dirigés par un désir qui s'origine dans la déperdition de Michael Richardson il y a quelque dix ans. Force est de conclure que Lol court après un désir qui ne peut être assouvi puisqu'il est relégué dans le passé du personnage. En conséquence, Lol est vouée à une poursuite ressassée d'une sorte de principe de désir. C'est pourquoi il importe peu de le nommer (amour, amour fou, concupiscence etc.) et de discriminer les mobiles psychologiques.

Quand René Girard postule à propos de Fabrice Del Dongo que « l'être de passion puise en lui-même et non pas en autrui la force de son désir<sup>25</sup> », nous sommes enclins à y voir une similarité frappante d'avec Lol V. Stein. Cependant, quant à Lol, une différence fondamentale réside dans le fait que l'objet du désir est perdu. Le caractère passionnel de Lol s'articule donc par rapport à un désir dont l'objet n'est plus de mise. Cela a pour corollaire – si l'on veut rester dans la pensée de Girard – que Lol ne peut parvenir à l'épanouissement du Moi par l'assouvissement du désir. La quête de Lol aboutit – comme les promenades le montrent à merveille – dans l'effacement de la subjectivité. Nous apprenons en effet que « Lol imitait [...] les autres, tous les autres, le plus grand nombre de possible d'autres personnes<sup>26</sup> », cette imitation, qui culmine dans la résurrection du personnage dans les autres, s'effectue à travers la perte de l'identité : « C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier<sup>27</sup>. »

Les promenades et les observations de Lol incitent à concevoir le déplacement et le regard comme une activité passionnelle. Dans *L'Amour* elle atteint sa forme la plus dépouillée. En l'occurrence, l'homme regarde la femme

avec « une passion insensée<sup>28</sup> ». Quand la femme s'allonge sur le sable elle devient « l'objet du désir absolu<sup>29</sup> » aux yeux de l'homme qui la regarde. Elle apparaît – comme la mer – « ouverte à tous les vents [...] elle est à qui veut d'elle » et, de retour, « elle le porte et l'embarque, objet de l'absolu désir<sup>30</sup>. » *L'Amour* est une histoire de la passion qui commence « avec l'éclatement de la lumière<sup>31</sup> » et qui dissout les frontières entre l'espace et les figurants.

Mais retournons au *Ravissement de Lol V. Stein*. Ce texte pose un problème crucial pour l'étude de la passion. Nous venons de dire que Lol se caractérise par son aspect inaccessible. Alors, comment le récit est-il apte à rendre le caractère passionnel de son protagoniste si celui-ci se dérobe aux prises du narrateur<sup>32</sup> et excelle dans l'auto-effacement<sup>33</sup> ? Grâce à cette question qui, de prime abord, concerne moins la thématique du discours de la passion que la narratologie, nous approchons du cœur de notre thématique. À regarder de près la facture du récit, nous constatons que les signes du narrateur Jacques Hold s'avèrent assez ambivalents. Il est exact qu'il soit le donateur du récit<sup>34</sup>, mais ce récit se compose néanmoins de plusieurs énoncés subalternes (Tatiana, Jean Bedford, la gouvernante, la mère etc.). Il n'en reste pas moins vrai que Jacques est subjugué par Lol dans sa double fonction de personnage et de narrateur. Par conséquent, le récit de Jacques subit l'ascendant de Lol. Jacques l'admet d'entrée de jeu, quand il dit qu'il commence son histoire là « où elle [Lol] me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre<sup>35</sup> ». Le récit personnel de Jacques donne moins le reflet du *Je* que celui de Lol. À l'aide de son récit, Jacques retrace l'approche et la rencontre de Lol: « Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi<sup>36</sup>. » Ainsi, le récit de Jacques correspond à une rencontre amoureuse<sup>37</sup> qui coupe l'instance narratrice en deux. À nouveau, la passion lézarde les fondements du personnage et de son état passionnel<sup>38</sup>. De plus, le récit de Jacques est toujours reconstruction et discours de la passion : « Je connais Lol V. Stein de la seule façon que je puisse, d'amour<sup>39</sup>. » Toute forme d'explication possible du personnage dans le récit procède d'un mode émotionnel. La connaissance va de pair avec l'amour au point que l'aspect épistémologique disparaît en faveur de l'aspect passionnel du récit. Aussi le comportement tant soit peu étrange de Lol ne sera-t-il jamais justifié par la raison ou le savoir psychologique, le cas de Lol V. Stein en tant qu'objet de récit naît exclusivement de la passion de Jacques pour Lol. Il s'ensuit que le récit inventif de Jacques se mue bientôt en un récit de passion : « Je désire comme un assoiffé boire le lait brumeux et insipide de la parole qui sort de Lol V. Stein<sup>40</sup> ». Il apparaît que Lol joue le rôle d'une muse dont le souffle créateur fait glisser le récit de passion dans le mensonge et dans l'imaginaire où il ne se justifie pas par une compréhension rationnelle.

Dans cette perspective, *Le Ravissement de Lol V. Stein* ne serait donc pas vraiment une histoire de la perte du savoir et d'une frustration épistémologique pour le narrateur, comme le prétend Leslie Hill dans *Apocalyptic desires*<sup>41</sup>. Car nous savons dès le début du texte que le narrateur ne sait presque rien. *Le*

*Ravissement de Lol V. Stein* met plutôt en scène une passion pour l'histoire en cours. Une passion d'ailleurs que le narrateur cherche d'emblée à transférer au lecteur sans profit épistémologique aucun. En fait, dès le début du récit, le lecteur reçoit une information qui lui apprend que le récit procède essentiellement de l'affect : « la présence de son [de Lol] adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer un peu aux yeux du lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie<sup>42</sup>. » Ainsi, le début de la narration de l'histoire de Lol V. Stein fait entrevoir une volonté de communiquer au lecteur le lien émotif entre Jacques et Lol.

Le dispositif de narration dans *Le Vice-Consul* semble viser l'effet contraire. L'enchâssement de plusieurs voix narratives tient le lecteur à distance. En même temps, c'est cet éparpillement de voix qui fait que finalement la passion du vice-consul demeure dans l'impossibilité d'un énoncé univoque. Regardons-y de près. Le vice-consul représente le type même du personnage en proie à ce qui ne peut être exprimé. Il est tragiquement écartelé entre le désir de dire et celui de taire son tréfonds. Aussi dit-il à Anne-Marie-Stretter : « 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... [...] les mots pour vous dire, à vous, les mots... de moi... pour vous dire, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour dire autre chose...<sup>43</sup> » Ce tiraillement dont il fait l'aveu à la première femme qui l'inspire d'amour va éclater dans une bordée de cris implorants. Et nous avons toute raison de croire que cet éclatement est des plus éloquents que le vice-consul n'aurait jamais prononcé.

L'impuissance du vice-consul à dire la passion nous fait découvrir une explication importante de cet 'être' de passion. La passion ne se dit pas parce qu'elle ne participe pas du tout du monde des mots. Et c'est la raison pour laquelle elle est ineffable. Dans la déposition à propos des événements survenus à Lahore, le vice-consul se dérobe déjà à une explication de son comportement : « Simplement je me borne ici à constater l'impossibilité où je suis de rendre compte de façon compréhensible de ce qui s'est passé à Lahore<sup>44</sup>. » Lors de la réception à l'ambassade, il va se trouver que ce manque d'expression lui sera fatal.

Ce qui est d'ores et déjà plus important que cela, c'est que l'idée du vice-consul en tant que caractère passionnel a partie étroitement liée avec les propos des autres. Comment cela se fait-il ? Du moment que le vice-consul n'est pas en mesure de s'exprimer, il existe un problème fondamentale de communication et, dès lors, de compréhension entre le vice-consul et son entourage. Autant le narrateur dans *Le Ravissement* supplée aux lacunes dans l'histoire de Lol en inventant, autant la société dans *Le Vice-Consul* remplace le silence du vice-consul par un ébruitement de racontars. Tous ces on-dit vont finir par transformer le personnage du vice-consul en une allégorie de la passion. La constitution de cette allégorie passe par l'association des événements inexplicables à Lahore avec le vice-consul. Similaires aux rapports métonymiques entre décor et personnage dans *L'Amour*<sup>45</sup>, Lahore devient

l’emblème des actes du vice-consul<sup>46</sup>. Comme on ne dispose pas d’indices pour comprendre les événements à Lahore, on ne comprend pas le vice-consul. L’inexplicable commence à entraîner l’exclusion du rationnel. Nous en découvrons le germe dans la lettre de la tante qui parle d’une conduite insensée dont il faudrait chercher les raisons à Lahore<sup>47</sup>. Tandis que les explications, que donne la tante pour le comportement de son neveu, s’avèrent encore relativement pertinentes, celles qui sont chuchotées au cours de la réception à l’ambassade s’éloignent de plus en plus de leur sujet. L’inexplicable devient une raison pour mythifier le vice-consul et d’en faire un caractère qui frise la folie. Au fur et à mesure du récit de la soirée à l’ambassade, nous assistons à une sorte d’avilissement du personnage. Son passé prend la tournure d’une menace pour les invités. De fait, il nous est dit que le vice-consul semble « *fou de bonheur*<sup>48</sup> ». On a tendance à lui prêter des capacités de vivre l’émotion d’une manière qui côtoie la démesure si bien que l’on est plus à même de juger rationnellement son cas. C’est ainsi que l’air étrange, qu’on lui trouve à force de l’épier, fait son malheur. C’est un homme qu’on veut excessivement émotionnel. Il devient la victime d’un cas qu’on fait de lui. Lorsqu’il exprime pour la première fois dans sa vie ses sentiments pour une femme, et que cet aveu éclate dans la manifestation du désir jamais autant vécu, la déclaration du vice-consul porte déjà les stigmates d’une passion effrayante que le colportage de son cas a toujours voulu appréhender. Ainsi, Anne-Marie Stretter dit au vice-consul : « Je sais qui vous êtes. Nous n’avons pas besoin de nous connaître davantage<sup>49</sup>. » Pour la société à l’ambassade, l’effusion abrupte du vice-consul se produit à point nommé. C’est l’événement qui fournit enfin une possibilité de donner une étiquette à ce je ne sais quoi d’émotionnel dont le vice-consul est nimbé : « C’est la colère, partout où il est allé il a dû se signaler par des colères subites, des frénésies comme celle-là<sup>50</sup>. »

Lors de la réception à l’ambassade, nous interceptons aussi ce que les invités ne croient pas si bien dire : « On ne peut pas ce soir éviter sa compagnie<sup>51</sup> ». Si le vice-consul sera littéralement expulsé ce soir-là, c’est en grande partie dû au fait que les invités se sentent hantés par les attributs passionnels qu’ils imputent subrepticement au personnage.<sup>52</sup> Le personnage du vice-consul vient d’arriver sur le plateau de Calcutta. Il est le porteur d’une histoire qui fait bel et bien intrusion dans ce monde des amants-troubadours d’Anne-Marie Stretter où tout est en ordre... Avant de prendre soin que le vice-consul quitte l’ambassade, Peter Morgan fait une remarque très lucide à ce sujet : « le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent<sup>53</sup>. » Évincer le vice-consul du territoire enclavé de l’ambassade, cela revient à le réduire à ce mot absent (sur son dossier) que la société à l’ambassade, et surtout Morgan, aiment à conjuguer tout en craignant son sens.

Parmi les invités à l’ambassade, l’écrivain Peter Morgan supporte le moins le vice-consul. Dans notre contexte du discours de la passion, Morgan est à l’opposé du vice-consul. C’est en cette qualité qu’il mérite notre attention avant de clore notre analyse. À la différence du vice-consul, le caractère passionnel de

Morgan est étroitement lié à l'expression verbale. Celle-ci se caractérise d'entrée de jeu comme une sorte de passion : Morgan est « un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur<sup>54</sup>. » Contrairement à l'aspect de la passion de Lol V. Stein, qui contient une perte de l'identité, celui de Morgan vise une sorte de maturation. Elle passe d'abord par la douleur et aboutit à la suspension de l'ignorance. En outre, Morgan s'essaie à écrire un roman sur la mendicante et Calcutta. La douleur de Calcutta est sublimée dans l'écriture et mène l'auteur dans le domaine du savoir. L'écriture doit apporter une explication, elle échange et contrebalance douleur et ignorance. C'est cette substitution de l'émotionnel par le savoir qui fait de l'écriture un palliatif du passionnel. L'écriture de l'histoire de la mendicante permet à Morgan de s'apparenter à ce qu'il ne comprend pas mais ce qui le fait apparemment souffrir. En même temps, la force de la douleur s'affaiblit à mesure que Morgan y puise la force d'une expression littéraire. Quant à lui, le passionnel devient verbe ; or, puisque la passion ne se dit pas – le vice-consul représente cette règle dans l'univers du *Vice-consul* – elle ne peut que s'oblitérer quand elle devient récit.

Le vice-consul, en revanche, représente un personnage qui incarne aux yeux d'Anne-Marie Stretter et de ses compagnons de route quelque chose d'indélébile et d'incoercible. C'est pourquoi il continue à hanter les esprits encore au-delà de la soirée à l'ambassade : « Charles Rossett fait un effort mais n'arrive pas à chasser l'image du vice-consul<sup>55</sup> ». George Crawn dit : « C'est drôle, c'est comme vous force à penser à lui<sup>56</sup>. » Et Anne-Marie Stretter, la reine de Calcutta, se souvient alors du fond sincère que ces sentiments ont dû avoir il y a longtemps. Et tandis que les hommes autour d'elle se demandent en vain à qui le vice-consul ressemble, c'est Anne-Marie Stretter qui donne la réponse de vive voix : « A moi<sup>57</sup> »

Notre analyse a montré que la passion revêt une fonction quelque peu insolite dans l'univers du *cycle indien*. Les protagonistes, notamment Lol V. Stein et Jean-Marc de H. peuvent sans conteste être considérés comme des personnages passionnés, mais il y a entre le personnage et sa disposition passionnelle une fissure qui fait que le comportement demeure tant soit peu inexplicable. Lol V. Stein, le vice-consul et aussi les figurants dans *L'Amour* sont pour la plupart vus de dehors. Il arrive rarement que ces personnages révèlent aux autres leur vie intérieure. De plus, le récit de leur histoire ne provient pas d'eux-mêmes. Il en résulte que leur histoire dépend beaucoup de supputations. A cela s'ajoute que la base du comportement passionnel est relégué dans le passé qui précède le récit. C'est surtout dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-Consul* que ce décalage entre histoire et récit fait que la passion du personnage ne se définit que difficilement par ses actes. Certes, ceux-ci sont imprégnés par des mobiles passionnels, néanmoins ils donnent souvent l'impression que les personnages sont à peine en mesure d'en répondre. En effet, les personnages se voient définis par les discours des autres faisant état de la passion. Ainsi, le vice-consul, mais

aussi Lol V. Stein, apparaît comme un porteur d'actes passionnés dont la véracité reste en suspens.

Dans ce contexte, nous avons pu constater que la thématique de la passion n'entretient pas de lien avec le monde extratextuel. La passion dans le *cycle indien* ne nous apprend rien sur la conception des affects au niveau du monde des années 60 et 70. Elle ressortit uniquement à l'univers fictif dans lequel elle est construite de manière discursive et dans lequel elle reste confinée. Si la passion est uniquement une affaire à l'intérieur du récit de fiction, force est de constater un paradoxe : La passion ne se dit pas. A une exception près (*L'Amour*), elle se soustrait à l'expression verbale (Lol, le vice-consul) parce qu'elle ne participe pas du tout du monde des mots. Le caractère ineffable de l'état passionnel embraye considérablement sur la facture du personnage passionnel en tant qu'être de passion inconnaissable et inaccessible. Cette caractéristique est même conservée dans *L'Amour* quand on tient compte du fait que ce texte dépend de la mise en scène de la passion dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

A regarder l'évolution de notre thématique du premier au dernier texte du cycle, nous pouvons constater que la passion est de plus en plus mise en relief. Dès le premier texte, la passion influe sur l'ordonnance du récit. Dans l'ensemble du cycle, il apparaît par ailleurs que la mise en relief de l'aspect passionnel va de pair avec l'oblitération des personnages. Bien que tributaires d'un comportement passionnel, le caractère du personnage devient de plus en plus opaque tout en dépendant de plus en plus d'une instance qui lui est extérieure. Le personnage finit par se transformer en un cas (Lol), une allégorie (le vice-consul) et un porteur verbal de la passion. C'est ainsi que le *cycle indien* peut être compris comme un discours qui sert à une réflexion esthétique non seulement sur la représentation de la passion mais encore sur les moyens de raconter une histoire de passion. Ainsi, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* et *L'Amour* racontent une histoire de passion dont les moyens narratifs s'épurent au cours du *cycle indien* au point que dans *L'Amour*, il n'y a plus de véritable narrateur, mais une véritable passion. – Et pour finir avec une citation du voyageur dans *L'Amour* : « Ne regrettez rien, rien, faites taire toute la douleur, ne comprenez rien, dites-vous que vous serez au plus près de [...] l'intelligence<sup>58</sup>. »

Daniel Bengsch (Kassel)

---

**Notes**

- <sup>1</sup> Nous utilisons les éditions suivantes : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (folio) 1964, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire) 1966, *L'Amour*, Paris, Gallimard (folio) 1971.
- <sup>2</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 13.
- <sup>3</sup> Duras : *Amour*, loc. cit., 48.
- <sup>4</sup> Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 76.
- <sup>5</sup> *Ib.*, 145.
- <sup>6</sup> Outre les trois textes sus-mentionnés, le cycle indien se compose de trois films : *La Femme du Gange* (1972-73), *India Song* (1974) et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) ; là-dessus se greffent deux textes : *La Femme du Gange* et *India Song* (1973) dont surtout le dernier signale une hybridité générique dès le sous-titre „texte théâtre film“ qui refuse l'identité autant avec le film qu'avec le récit. Cf. Florence de Chalonge: „La région des voix'. Énonciation verbale et narration chez Duras“, in: *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Bernard Alazet (éd.), Paris/Caen, Minard 2002, 131-157. Notre analyse s'appuie sur les trois premiers récits de fiction.
- <sup>7</sup> Si *Le Ravissement de Lol V. Stein* est à l'origine du cycle, Jean Pierrot parle du « cycle de Lol V. Stein », il faut ajouter que *Le Vice-Consul* contient l'élément thématique de la mendicante dont la « cellule génératrice » (Borgomano) précède le cycle. Cf. Jean Pierrot : *Marguerite Duras*, Paris, Corti <sup>2</sup>1989 (1986) ; Madeleine Borgomano: „L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras“, in: *Poétique* 12,48 (1981), 479-493.
- <sup>8</sup> Duras : *Amour*, loc. cit., 115.
- <sup>9</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 48.
- <sup>10</sup> Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 104.
- <sup>11</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 48.
- <sup>12</sup> Dans ce contexte le discours de la passion ressemble à la notion de 'discours' de Foucault. Chez Foucault le discours ressortit à une pratique qui produit le discours. Il se forme donc à raison de plusieurs énoncés. Ces énoncés se produisent selon certaines règles et certaines lois qui appartiennent à une société.
- <sup>13</sup> S. Thala par exemple est un lieu imaginaire par excellence : cf. Didier Coste: „S. Thala capitale du possible“, in: *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Danielle Bajomée, Ralph Heyndels (Hrsg.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles 1985, 165-178.
- <sup>14</sup> Wolfgang Matzat : *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen, Gunter Narr 1990.
- <sup>15</sup> Cf. *ib.*, 10.
- <sup>16</sup> L'explication du personnage s'est souvent appuyée sur le modèle actantiel et la morphologie du conte d'après Propp. Cf. Vincent Jouve : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF <sup>2</sup>1998 (1992) ; Pierre Glaudes/Yves Reuter : *Le personnage*, Paris, PUF 1998, Claude Bremond : *Logique du récit*, Paris, Seuil 1973 ; une approche différente (s'inspirant de la linguistique et de la phénoménologie) propose Florence de Chalonge : *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaires du Septentrion 2005.
- <sup>17</sup> Luhmann a montré que la notion de passion, comme codification de l'intimité, est liée à un réseau de forces actives et passives. Cf. Niklas Luhmann : *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main Suhrkamp <sup>4</sup>1988 (1982), 71-96.
- <sup>18</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 76.

- <sup>19</sup> Selon Mireille Calle-Gruber « on retrouve là le *leitmotiv* durassien : l'impossibilité du dire, le dire et ne pas dire, le dire l'indicible. » Mireille Calle-Gruber : « L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras. Une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature », in : *Nouveau Roman et archétypes*, Roger-Michel Allemand (éd.), Revue des lettres modernes, Minard 1992, 13-59.
- <sup>20</sup> *Ib.*, 34.
- <sup>21</sup> Nous retrouvons ici l'aspect traditionnel de la passion, désignant un état d'âme de souffrance passive. Cf. Luhmann : op. cit., 73.
- <sup>22</sup> Duras : *Amour*, loc. cit., 20.
- <sup>23</sup> Le vice-consul fait cet aveu devant Charles Rossett. Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 172. Cf. aussi, *ib.*, 79, 138, 140, 170.
- <sup>24</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 20.
- <sup>25</sup> René Girard : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 32sq.
- <sup>26</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 34.
- <sup>27</sup> *Ib.*, 54. Cf. aussi 63. Cette finalité de l'imitation de Lol diffère de celle dont nous parle Girard. Celui-ci montre que l'imitation vise l'obtention d'un objet de désir qui est médiatisé. Quant à Lol, on peut dire que Jacques, l'amant de Tatiana, prend la place d'un objet de désir après l'histoire avec Michael Richardson. Mais Jacques n'est pas pour autant médiatisé. Tatiana ne joue pas le rôle d'une rivale à éjecter, tant s'en faut : Lol veille à ce que Jacques continue sa relation avec Tatiana.
- <sup>28</sup> Duras : *Amour*, loc. cit., 48.
- <sup>29</sup> *Ib.*
- <sup>30</sup> *Ib.*
- <sup>31</sup> *Ib.*, 49.
- <sup>32</sup> Cf. p. ex. Duras : *Ravissement*, loc. cit., 105.
- <sup>33</sup> Cf. *ib.*, 23, 33, 41.
- <sup>34</sup> Cf. Roland Barthes : « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *Communications* 8 (1966), 1-27, 24.
- <sup>35</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 14.
- <sup>36</sup> *Ib.*, 74.
- <sup>37</sup> Cf. Ursula Erzgräber : « Grenzen und Unendlichkeit der Konstruktion und Rekonstruktion in Marguerite Duras' *Le Ravissement de Lol V. Stein* », in : *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Wolfgang Asholt (éd.), Heidelberg, Winter 1994, 59-73, 63sq.
- <sup>38</sup> Cf. Duras : *Ravissement*, loc. cit., 120sq.
- <sup>39</sup> *Ib.*, 46. Cf. « J'aime à croire comme je l'aime », 48.
- <sup>40</sup> *Ib.*, 106.
- <sup>41</sup> Leslie Hill : *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, London, New York, Routledge 1993, 73sq.
- <sup>42</sup> Duras : *Ravissement*, loc. cit., 14.
- <sup>43</sup> Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 125.
- <sup>44</sup> *Ib.*, 39.
- <sup>45</sup> Cf. Florence de Chalonge : « Des rencontres élémentaires. Personnage et décor dans deux textes de Marguerite Duras », in : *Sémiotiques* 4 (1993), 93-108. La construction d'un personnage au détour des discours d'autrui est aussi valable pour Anne-Marie Stretter. Cf. Dina Sherzer : « How discourse means : A view from Marguerite Duras's *Le Vice-Consul* », in : *Neophilologus* 76,3 (1992), 370-382, 373.
- <sup>46</sup> Cf. « On pense : Cet homme, c'est la colère et la voici, nous la voyons. », Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 146.
- <sup>47</sup> Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 41sq.

- <sup>48</sup> Ib., 99 [italiques par D.B.] Le vice-consul de sa part emploie la locution « le bonheur gai », ib., 83.
- <sup>49</sup> Ib., 143.
- <sup>50</sup> Ib., 146.
- <sup>51</sup> Ib., 99.
- <sup>52</sup> Dans l'interprétation de Mieke Bal, la conduite du vice-consul « est essentiellement *scandaleuse* » parce qu'il contrevient au « pacte tacite des blancs » qui consiste dans le règlement de ne pas franchir la distance protectrice entre les blancs et les lépreux. Vu de cet angle, le travail de Bal quitte l'intérêt narratologique et tend à une interprétation qui semble s'inspirer des réflexions de Lotman au sujet du problème de l'espace et des personnages qui franchissent ou non des frontières spatiales. Mieke Bal : *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck 1977, 61-85, 70. Cf. Jurij M. Lotman : *Die Struktur literarischer Texte*, 311ssq.
- <sup>53</sup> Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 147. Au demeurant, nous faisons remarquer une analogie entre le vice-consul et Lol V. Stein à qui on a de même tendance à assigner une existence de personnage. Duras : *Ravissement*, loc. cit., 40.
- <sup>54</sup> Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 29.
- <sup>55</sup> Ib., 151.
- <sup>56</sup> Ib., 153.
- <sup>57</sup> Ib., 204.
- <sup>58</sup> Duras : *Amour*, loc. cit., 41.

**Lydia Bauer (Berlin)**

**« Partager le crime ».**

## **La passion éthique dans l'œuvre de Marguerite Duras**

L'amour et la passion sont des notions centrales dans l'œuvre de Marguerite Duras. La critique littéraire le confirme par une quantité d'analyses. C'est surtout la parution de *L'Amant* qui a provoqué de nombreuses publications sur l'amour durassien. Au centre de mes recherches sur la passion dans l'œuvre de Marguerite Duras se trouve moins la passion corporelle que la passion spirituelle, une forme de passion qu'on pourrait définir comme passion éthique. Cette passion, la passion de l'Autre, fut traitée dans la philosophie d'Emmanuel Lévinas et de Maurice Blanchot, philosophes dont la pensée était marquée par la Shoah et par la recherche d'un nouvel humanisme. Dans la critique littéraire, on a relevé des parallèles entre les textes de Marguerite Duras et ceux de Lévinas<sup>1</sup>, mais sans approfondir davantage cette idée. À mon avis, la philosophie de Lévinas qui est fondée sur un humanisme extrême envers l'Autre, réalisé par une passion éthique, nous fournit une clé importante pour une analyse approfondie de l'œuvre de Marguerite Duras, une œuvre qui révèle d'après Christiane Blot-Labarrère « l'influence, grandissante, de la pensée hébraïque au fil des paroles et des écrits de Marguerite Duras ». <sup>2</sup> C'est justement cet élément hébraïque dans la pensée durassienne qui est le sujet de mon analyse.

Emmanuel Lévinas, fils de parents juifs, est né en Lituanie en 1906. En 1923, il s'inscrit à la faculté de philosophie de Strasbourg où il fit la connaissance de Maurice Blanchot, qui lui, sauva plus tard la femme de Lévinas des nazis. Toute la famille de Lévinas, qui était restée en Lituanie, fut tuée par les nazis. Lévinas a dédié son œuvre *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* aux victimes du national-socialisme.

C'est surtout grâce à Maurice Blanchot que la pensée philosophique de Lévinas fut connue en France. Duras connaissait assurément les travaux d'Emmanuel Lévinas puisqu'elle était une amie proche de Blanchot auquel elle dédia en 1970 – à côté de Robert Antelme – son texte *Abahn. Sabana. David*.

La Deuxième Guerre mondiale, la déportation de son mari Robert Antelme et surtout la Shoah ont marqué la vie de Duras d'une manière existentielle. Dans une interview avec Suzanne Lamy et André Roy elle a expliqué:

*Je me suis mieux remise de [...] pertes individuelles que du sort général des Juifs. Ça peut arriver qu'on vive le général de façon très personnelle et très sensible, très douloureuse.*<sup>3</sup>

Pour Duras comme pour Blanchot, l'Autre, c'est avant tout le Juif. Dans *Abahn. Sabana. David* Duras constate l'analogie entre l'existence juive et le concept de l'Autre :

- *Ce n'était pas ces juifs-là dans les chambres à gaz.*
- *Non. C'était d'autres.*
- *D'autres – elle s'arrête – c'est le même mot : juifs.*
- *Oui. On le veut.*<sup>4</sup>

Dans son essai *Être juif*, Maurice Blanchot établit également un rapport étroit entre le concept de l'existence juive et l'existence de l'Autre. Blanchot voit les causes de la persécution des Juifs dans le fait que le Juif constitue le concept de l'Autre:

*L'antisémitisme, en ce sens, n'est nullement accidentel : il figure la répulsion qu'inspire Autrui, le malaise devant ce qui vient de loin et d'ailleurs, le besoin de tuer l'Autre, c'est-à-dire de soumettre à la toute-puissance de la mort ce qui ne se mesure pas en termes de pouvoir.*

*[...] Exclure les Juifs, non, vraiment, cela ne suffit pas; les exterminer, cela n'est pas assez: il faudrait aussi les retrancher de l'histoire, les retirer des livres par où ils nous parlent, effacer enfin cette présence qu'est, avant et après tout livre, la parole inscrite et par laquelle l'homme, du plus loin, là où manque tout horizon, s'est déjà tourné vers l'homme : en un mot supprimer „autrui“.*<sup>5</sup>

L'expérience de l'holocauste amena Duras à s'identifier au peuple juif, à l'Autre. La douleur de l'Autre devient, dans un acte de compassion, sa propre douleur. D'après Christiane Blot-Labarrère, Duras « écrit. Pas d'autre façon pour elle d'aborder ce qu'avec Emmanuel Levinas elle pourrait nommer „la juste souffrance en moi pour la souffrance injustifiable d'autrui.“ »<sup>6</sup>

Laure Adler mentionne dans sa biographie de Marguerite Duras qu'elle s'identifiait tellement au destin des Juifs qu'elle s'adonna avec Dionys Mascolo, à la culture juive à un point tel que leur fils, Jean Outa Mascolo, crut longtemps être un enfant juif.<sup>7</sup>

Cette compassion et cette identification à l'Autre se retrouvent aussi dans l'œuvre de Duras, notamment dans les trois textes *Aurélia Steiner* et dans *Abahn. Sabana. David*, mais aussi dans *Moderato Cantabile*, le cycle indien et d'autres textes. Et bien sûr, dans *La douleur*, où elle décrit l'attente et l'angoisse des mois de terreur que son mari a dû passer dans un camp de concentration, son mari, qu'elle nomme dans le texte « Robert L. », prononcé donc « Robert ELLE » – une manière encore de montrer à quel point elle s'identifie à l'Autre, l'Autre faisant partie d'elle-même.

L'écriture de Duras constitue une quête de l'autre, une tentative pour réunir ce qui restera toujours séparé ou – comme l'exprime Aliette Armel – pour « relier les hommes entre eux, lutter contre cette séparation irréductible entre les

hommes scellée dès la naissance, et dont l'enfant prend conscience dès qu'il passe de l'état de bébé à celui d'enfant lorsqu'il doit accepter l'idée que sa mère et lui ne forment pas une seule et même personne. »<sup>8</sup>

L'Autre reste irréductiblement séparé. Toute compréhension de l'Autre reste impossible, on ne peut qu'éternellement essayer de s'en rapprocher.

Duras thématise sans cesse la question de la compréhension de la douleur de l'Autre sans avoir été victime elle-même. Dans *Hiroshima, mon amour* elle écrit: « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien [...] – J'ai tout vu. Tout. »<sup>9</sup> et dans *La douleur*: « C'est terrible. – Je sais, dit D. – Non, vous ne pouvez pas savoir. – Je sais, dit D., mais essayez, on peut tout »<sup>10</sup>.

Malgré sa tentative continuelle et incessante pour se mettre à la place de l'Autre, elle doit reconnaître enfin qu'il est impossible de comprendre la souffrance de l'Autre, à cause de la problématique de l'identification et de la différence. C'est là un premier parallèle avec l'œuvre de Lévinas. D'après Lévinas, comprendre l'Autre, ce n'est pas possible, seule est possible l'approche de l'Autre. A chaque tentative de concrétisation de l'Autre, il manque la compréhension de l'Autre. C'est pour cela que Lévinas utilise la notion de « substitution », notion qui exprime qu'il ne s'agit jamais d'un rapport de connaissance ou de compréhension impliquant toujours une distance rationnelle par rapport à l'objet de la connaissance, mais d'un rapport de comportement éthique et émotionnel :

*La signifiante – le pour l'autre de l'approche – n'est certes pas une „activité“ inscrite dans la nature d'un sujet apparaissant comme étant, ni la subsistance de cet étant, „son essence“, interprétable comme relation. Sensibilité, de chair et de sang, je suis en deçà de l'amphibologie de l'être et de l'étant, le non-thématisable, le non-unissable par la synthèse. Thématisé, synchronisé, l'un de l'un-pour-l'autre sera trahi [...].*<sup>11</sup>

« Thématiser », « synchroniser », « rendre objet » constituent ainsi des formes aliénées de compréhension. L'essence du langage ne se réalise pas dans l'acte de nommer mais avant tout dans l'acte de s'ouvrir à l'Autre:

*Antérieur aux signes verbaux qu'il conjugue, antérieur aux systèmes linguistiques et aux châtiments sémantiques – avant-propos des langues – il est proximité de l'un à l'autre, engagement de l'approche, l'un pour l'autre, la signifiante même de la signification.*<sup>12</sup>

Il n'est pas question de comprendre l'Autre – chose impossible –, mais de s'approcher de lui ; Lévinas parle de l'expérience d'une proximité éthique. Toute communication reste toujours approche, appel à l'Autre, elle n'est pas instrument ou source de compréhension.

Pour que l'un puisse s'ouvrir à l'Autre, il doit s'oublier. Lévinas parle dans ce contexte du *non-être*. Le non-être rend l'expiation possible pour l'Autre.

C'est seulement à cause du non-être que la pitié, la sympathie et la proximité peuvent exister dans le monde :

*Ce n'est pas que le Moi soit seulement un être doué de certaines qualités dites morales qu'il porte comme des attributs. C'est „l'égoïté“ du moi, son unicité exceptionnelle et étrange qui est cet événement incessant de substitution, le fait pour un être de se vider de son être, de non-être. L'événement éthique de „l'expiation pour un autre“, est la situation concrète que désigne le verbe non-être.<sup>13</sup>*

Dans l'œuvre de Duras, le non-être existe également sous forme d'absence de centre ou – comme l'écrit Noëlle Carruggi – de « gommage de l'être en faveur du tout »<sup>14</sup>. Le Moi doit se dissoudre pour pouvoir s'identifier à l'Autre. C'est seulement dans l'oubli de soi-même qu'on peut s'expier pour l'Autre.

Le jeune marin qui fait l'amour avec Aurélia Steiner répète sans cesse pendant cet acte d'amour les mots : „Juden, Juden Aurélia, Juden Aurélia Steiner“<sup>15</sup>. Par la prononciation du mot « Juden », la substitution devient possible. D'après Duras, le mot devient « un mot de dépassement de lui-même »<sup>16</sup>, le passage du Moi à l'Autre.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale Duras était membre de la Résistance et femme d'un déporté. Sa vie et son œuvre sont marquées par le thème de la souffrance pour l'Autre/les Autres. Dans *La douleur* elle écrit: « Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, nous sommes aussi de la race des nazis. »<sup>17</sup>

Duras souligne ici que tous les hommes font partie de la même « espèce ». La souffrance de l'Autre doit être intégrée dans l'existence de soi, comme partie intégrante de l'identité personnelle ; le crime collectif est éprouvé comme culpabilité individuelle de chaque existence :

*La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime.<sup>18</sup>*

Il s'agit ici également d'une analogie évidente avec la pensée de Lévinas. Dans son œuvre philosophique, il juge la responsabilité à un niveau absolu, jusqu'à l'extrémité qui consiste à « partager le crime ». Dans *Entre nous*, il écrit:

*Je suis en réalité responsable d'autrui même quand il fait des crimes, même quand d'autres hommes font des crimes. C'est pour moi l'essentiel de la conscience juive. Mais je pense aussi que c'est l'essentiel de la conscience humaine : tous les hommes sont responsables les uns des autres „et moi plus que tout le monde“. Une des choses la plus importante pour moi, c'est cette asymétrie et cette formule: tous les hommes sont responsables les uns des autres, et moi plus que tout le monde.<sup>19</sup>*

La substitution de l'Autre signifie pour Lévinas de ne pas se sentir anodin, même pas en considérant le crime qui est commis par l'Autre. L'Autre, le prochain, c'est celui que le destin place à côté de nous. Le prochain peut être n'importe qui, non seulement quelqu'un qui nous est vraiment proche à cause d'une origine commune, d'une position, d'une religion ou d'une certaine façon de vivre. Le prochain, l'Autre, est le symbole de l'humanité entière. Pour Lévinas, la responsabilité pour l'Autre constitue le fondement de l'action vraiment humaine. À cause de la connaissance de notre propre vulnérabilité et de notre capacité à souffrir, le Moi souffre pour l'Autre et avec l'Autre. D'après Theodor W. Adorno, notre conscience éthique est marquée par cette connaissance – surtout après l'expérience d'Auschwitz .

Lévinas définit la responsabilité envers l'Autre comme la plus sublime forme éthique de l'amour, l'amour du prochain, *caritas*, „amour où le moment éthique domine le moment passionnel, amour sans concupiscence“, une „prise sur soi du destin d'autrui.“<sup>20</sup>

### La manifestation de l'Autre et le langage

Un autre aspect commun de la philosophie de Lévinas et de Blanchot, qu'on retrouve dans une forme littéraire, chez Marguerite Duras, réside dans la fonction du langage en relation avec l'Autre, le différent, le non-intégrable.

D'après Blanchot et Lévinas, l'acte du langage a une signification importante. L'Autre se révèle d'après Blanchot par son langage. Dans *L'entretien infini*, il écrit :

*Autrui me parle. La révélation d'autrui qui ne se produit pas dans l'espace éclairé des formes est tout entière parole. Autrui s'exprime et, dans cette parole, il se propose comme autre.*<sup>21</sup>

Le langage constitue l'Autre comme Autre, comme différent ; mais le langage est également « révélation », révélation de soi-même et ouverture envers l'Autre. Au moment où je parle à l'Autre, je l'appelle. Le langage devient appel, un appel à l'humanité de l'Autre:

*Quand je parle à l'autre, j'en appelle à lui. Avant tout, la parole est cette interpellation, cette invocation où l'invoqué est hors d'atteinte, est, même injurié, respecté, même sommé de se taire, appelé à la présence de la parole, et non pas réduit à ce que je dis de lui, thème de discours ou sujet de conversation, mais celui qui est toujours au-delà et en dehors de moi, me dépassant et me surplombant, puisque je le prie, inconnu, de se tourner vers moi et, étranger, de m'entendre. Dans la parole, c'est le dehors qui parle en donnant lieu à la parole et en permettant de parler.*<sup>22</sup>

Le caractère vocatif du langage est spécifiquement souligné par Lévinas. D'après lui, l'homme devient homme par le fait qu'il entend l'Autre et que

celui-ci lui répond, c'est-à-dire que sa condition d'être humain est constitué par le dialogue avec l'Autre:

*Identité qui n'a pas de nom. Elle dit je lequel ne s'identifie à rien qui se présente, sinon au son même de sa voix. Le „je parle“ est sous-entendu dans tout „je fais“ et même dans le „je pense“ et „je suis“. Identité injustifiable, pur signe fait à autrui ; signe fait de cette donation même du signe, le messenger étant message, le signifié – signe sans figure, sans présence, hors l'acquis, hors la civilisation. Identité posée d'emblée à l'accusatif du „me voici“, comme un son qui ne serait audible que dans son propre écho, livré à l'oreille sans se complaire dans l'énergie de son retentissement.<sup>23</sup>*

Dans l'œuvre de Duras aussi, le langage possède constamment un caractère d'appel. La fonction du langage dépasse ses implications sémantiques et linguistiques jusqu'à un aspect presque magique. Comme chez Blanchot et Lévinas, il s'agit en premier lieu de s'ouvrir à l'Autre.

Les textes de Duras sont en quelque sorte toujours des dialogues avec l'Autre. C'est aussi le cas des textes d'*Aurélia-Steiner*, qui sont écrits sous forme de lettres fictives adressées à un Autre inconnu : « Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez. »<sup>24</sup> Le Je fictif essaie inlassablement de saisir l'Autre qui, lui, n'arrête pas de s'enfuir:

*Où êtes-vous?*

*Que faites-vous ?*

*Où vous êtes-vous perdu tandis que je crie que j'ai peur ?<sup>25</sup>*

La vie ne paraît possible que par la voix et le regard de l'Autre. Le Moi existe seulement parce que l'Autre prononce son nom. Nommer, dire le nom revêt une fonction centrale chez Duras. La réduction de l'individu à un simple chiffre par les national-socialistes se heurte au nom propre. Dans *La douleur*, Duras écrit sur le destin de Mme Kats :

*Mme Kats a attendu six mois, d'avril à novembre 1945. Sa fille était morte en mars 1945, on lui a notifié la mort en novembre 1945, il a fallu neuf mois pour retrouver le nom.<sup>26</sup>*

Dans *Aurélia Steiner II*, le dernier acte du père avant d'être tué au camp de concentration est d'appeler sa fille par son nom:

*Vous avez appelé trois jours durant au bout de votre corde, vous avez crié, répété sans fin qu'une enfant nommée Aurélia Steiner venait de naître dans le camp, vous avez demandé qu'on la nourrisse, qu'elle ne soit pas donnée aux chiens. Vous avez hurlé, supplié le monde, qu'on n'oublie pas la petite Aurélia Steiner.<sup>27</sup>*

Déjà à travers les trois textes *Aurélia Steiner* (Melbourne), *Aurélia Steiner* (Vancouver) et *Aurélia Steiner* (Paris), Duras réalise une triple nomination.

D'après Christiane Blot-Labarrère, cette structure des textes d'*Aurélia Steiner* renvoie le lecteur à « la nécessité d'y entendre un appel au secours, un appel à ne pas oublier, un appel à aimer. »<sup>28</sup>

### **Le regard de l'Autre**

À côté du langage, le regard remplit aussi une fonction essentielle dans la communication avec l'Autre. Lévinas parle du « visage » de l'Autre. Pour lui, le « visage » est un impératif qui dit : « Tu ne dois pas me tuer » et « tu ne dois pas me laisser seul pendant que je meurs. »<sup>29</sup> Le visage devient la clé pour comprendre la différence de l'Autre. Rien que par l'expression muette de son visage, l'Autre me parle et m'invite à répondre, et même si c'est en refusant de répondre.

Les yeux d'Aurélia Steiner mourante sont dirigés jusqu'à la fin vers le « grand rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp »<sup>30</sup>, « le rectangle blanc dans lequel il meurt. »<sup>31</sup>

Le regard revêt chez Duras, comme chez Lévinas, un rôle décisif. La nudité de l'Autre se manifeste dans le regard et fait appel à la responsabilité :

*Certes, Autrui s'offre à tous mes pouvoirs, succombe à toutes mes ruses, à tous mes crimes. Ou me résiste de toute sa force et de toutes les ressources imprévisibles de sa propre liberté. Je me mesure avec lui. Mais il peut aussi – et c'est là qu'il me présente sa face – s'opposer à moi, par-delà toute mesure – par le découvert total et la totale nudité de ses yeux sans défense, par la droiture, par la franchise absolue de son regard. L'inquiétude solipsiste de la conscience se voyant, dans toutes ses aventures, captive de Soi, prend fin ici : la vraie extériorité est dans ce regard qui m'interdit toute conquête.*<sup>32</sup>

### **La transgression du temps**

Le fait de s'ouvrir à l'Autre exige d'après Lévinas également une transgression du temps. Le Moi ne peut jamais atteindre le temps de l'Autre. Il s'agit du devoir impossible de rester dans la situation extrême d'une pensée diachronique. La vérité n'existe que dans plusieurs temps, de sorte que la pensée doit également se dérouler dans la transition des temps différents. La pensée doit se libérer de sa propre présence pour transgresser dans un passé non vécu et dans un avenir qu'il n'est pas possible d'anticiper.

C'est seulement pendant le temps concret de la rencontre entre les humains, pendant le temps partagé avec l'Autre que s'éveille la conscience éthique.<sup>33</sup> Lévinas écrit :

*Dans ma responsabilité pour autrui le passé d'autrui, qui n'a jamais été mon présent, „me regarde“, il n'est pas pour moi une re-présentation. Le passé d'autrui et en quelque façon l'histoire de l'humanité à laquelle je n'ai jamais participé, à laquelle je n'ai jamais été présent est mon passé.<sup>34</sup>*

Le Vice-Consul et Anne-Marie Stretter sont conscients de cette vérité au moment de leur danse. Pendant cette danse, il semble qu'ils deviennent une seule personne avec un seul passé.

La forme du monologue permet à Duras de réaliser cette transgression du présent au passé ou à l'avenir. Dans *Les mains négatives*, on lit :

*Je suis celui qui appelle*

*Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans*

*Je t'aime*

[...]

*Je t'aime plus loin que toi*

*J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime*

*Trente mille ans*

*J'appelle*

*J'appelle celui qui me répondra [...]*<sup>35</sup>

Dans *Aurélia Steiner*, Duras écrit:

*Comment vous atteindre ?*

*Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre ?*<sup>36</sup>

Duras accomplit dans ce passage d'*Aurélia Steiner*, dans lequel elle parle de l'« apparente fragmentation des temps qui nous séparent » ce glissement perpétuel du temps propre au temps de l'Autre dont parle Lévinas. Ainsi celui-ci écrit dans *Humanisme de l'autre homme*:

*Être pour un temps qui serait sans moi, pour un temps après mon temps, par-delà le fameux « être-pour la mort » – ce n'est pas une pensée banale qui extrapole ma propre durée, mais le passage au temps de l'Autre.*<sup>37</sup>

Aurélia Steiner se meut dans les trois textes en transgressant les temps. Elle est par exemple la Aurélia Steiner qui est née à Melbourne, dont les parents sont professeurs, qui a 18 ans et qui écrit. Mais elle y écrit « On dit que c'est dans ces crématoires, vous savez, vers Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien [...] »<sup>38</sup>

Le glissement du temps se voit soutenu par ce que Maurice Blanchot nomme le « lieu sans lieu ». Dans l'œuvre de Duras, on le trouve entre autres dans les déserts de *Césarée* et des *Mains négatives*, dont parle Lars Henrik Gass dans son livre *Das ortlose Kino. Über Marguerite Duras*<sup>39</sup>. Dans *Le livre à venir*, Blanchot décrit le désert de la manière suivante :

*Le désert, ce n'est ni encore le temps, ni l'espace, mais en espace sans lieu et un temps sans engendrement. Là on peut seulement errer, et le temps qui passe ne laisse rien derrière soi, est un temps sans passé, sans présent, temps d'une promesse qui n'est réelle que dans le vide du ciel et la stérilité d'une terre nue où l'homme n'est jamais là, mais toujours au-dehors. Le désert, c'est ce dehors, où l'on ne peut demeurer, puisqu'y être c'est être toujours déjà au-dehors...*<sup>40</sup>

Outre le désert, les lieux préférés de Marguerite Duras sont la plage et la mer, qui présentent également des espaces sans lieux. La plage de S. Thala, le delta de Calcutta, la côte normande sont pensables dans tous les lieux et tous les temps.

Comme êtres sans lieu et sans temps, les voix dans les textes et films de Duras permettent la transgression au temps de l'Autre par leur « non-être ».

L'utilisation libre que fait Duras du temps se manifeste dans bien d'autres textes et films d'elle. Par exemple dans *India Song* où le spectateur assiste au début du film au dialogue de deux femmes qui parlent d'Anne-Marie Stretter morte aux Indes, laquelle apparaît peu de temps après sur l'écran et regarde sa propre photo, placée sur le piano comme un autel. Se promenant entre les temps, Anne-Marie Stretter porte la responsabilité de ce qui se passe dans les Indes coloniales. L'histoire des autres devient sa propre histoire, de même que le destin des Juifs devient l'histoire d'Aurélia Steiner, et de Marguerite Duras elle-même.

La passion éthique se manifeste chez Duras dans la responsabilité irrévocable des autres êtres humains. La souffrance et la responsabilité du crime doivent être assumées par tout le monde, puisqu'elles ne sont pas produites par l'individu mais par l'être humain. « Robert L. », écrit Duras dans *La douleur* « n'a accusé personne, aucune race, aucun peuple, il a accusé l'homme »<sup>41</sup>. Pour Duras, l'écriture rend possible de partager l'histoire avec les autres. Dans sa préface du *Navire Night*, elle écrit :

*Parce que l'écriture, qu'elle soit écrite ou lue, c'est ici identique, c'est pareillement le partage de l'histoire générale. Cette histoire ici, qui est à tous, j'avais le droit, moi, d'en avoir ma part puisque c'est comme ça que moi, je la partage avec les autres, en écrivant.*<sup>42</sup>

---

**Notes**

- <sup>1</sup> C'est par exemple le cas de Christiane Blot-Labarrère (Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Éditions du Seuil 1992, p. 70) et d'Esther Marion (Esther Marion, „Bridging beauty and ethics: Duras and Levinas“, in: *Phenomenological Inquiry. A review of Philosophical Ideas and Trends* 28 (Oct. 2004), p. 52-73).
- <sup>2</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Dieu un « mot » chez Marguerite Duras », in : *Duras, Dieu et l'écrit. Actes du colloque de l'ICP*, Alain Vircondelet (éd.), Éditions du Rocher, 1998, p.185.
- <sup>3</sup> Marguerite Duras in: Suzanne Lamy, André Roy (éd.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Éditions Spirale 1981, p. 40.
- <sup>4</sup> Marguerite Duras, *Abahn. Sabana. David*, Éditions Gallimard 1970, p. 19-20.
- <sup>5</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Éditions Gallimard 1969, p. 189-190.
- <sup>6</sup> Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Éditions du Seuil 1992, p. 70.
- <sup>7</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, Éditions Gallimard 1998, p. 235. Dans un entretien avec le Nouvel Observateur Marguerite Duras constate: »Pour me rapprocher, pour me confondre. C'est très mystérieux. C'est comme un désir très violent, osmotique, de mélanger mon sang avec le leur [...]. Je me suis fait passer pour juive. « (In : *Le Nouvel Observateur*, 24-30 mai 1990).
- <sup>8</sup> Aliette Armel, « Marguerite Duras et l'absence de dieu », in : *Duras, Dieu et l'écrit. Actes du colloque de l'ICP*, op. cit., p. 16-17.
- <sup>9</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour*, Éditions Gallimard 1960, p. 22.
- <sup>10</sup> Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, P.O.L 1985, p. 17.
- <sup>11</sup> Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff 1978, p. 100.
- <sup>12</sup> Ibid., p. 6.
- <sup>13</sup> Emmanuel Lévinas, „Langage et proximité“, in : Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin 1994, p. 234.
- <sup>14</sup> Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras : Une expérience intérieure : « le gommage de l'être en faveur du tout »*, New York, P. Lang 1995.
- <sup>15</sup> Marguerite Duras, *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, Mercure de France 1979, p. 164.
- <sup>16</sup> Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Éditions Cahiers du cinéma 1987, p. 111.
- <sup>17</sup> Duras, *La douleur*, op. cit., p. 57.
- <sup>18</sup> Duras, *La douleur*, op. cit., p. 61.
- <sup>19</sup> Emmanuel Levinas, „Philosophie, Justice et Amour“, in: *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle 1991, p. 125.
- <sup>20</sup> Ibid., p. 121.
- <sup>21</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 79.
- <sup>22</sup> Ibid.
- <sup>23</sup> Emmanuel Levinas, „Avant-propos“, in: Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, p. 13.
- <sup>24</sup> Marguerite Duras, *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, op. cit., p. 117.
- <sup>25</sup> Ibid., p. 119.
- <sup>26</sup> Marguerite Duras, *La douleur*, op. cit., p. 54.
- <sup>27</sup> Marguerite Duras, *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, op. cit., p. 158.
- <sup>28</sup> Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 75.

- <sup>29</sup> Emmanuel Levinas, „Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Levinas und Christoph von Wolzogen am 20. Dezember 1985 in Paris“, in: Emmanuel Levinas, *Humanismus des anderen Menschen*, p. 136.
- <sup>30</sup> Marguerite Duras, *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, op. cit., p. 147.
- <sup>31</sup> Ibid., p. 149.
- <sup>32</sup> Emmanuel Lévinas, „La philosophie et l'idée de l'Infini“, in: Emmanuel Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit., p. 173.
- <sup>33</sup> Voir Alwin Letzkus, *Dekonstruktion und ethische Passion. Denken des Anderen nach Jacques Derrida und Emmanuel Levinas*, München, Wilhelm Fink Verlag 2002, p. 18-19.
- <sup>34</sup> Emmanuel Levinas, „Philosophie, Justice et Amour“, in: Emmanuel Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, op. cit., p. 133/134.
- <sup>35</sup> Marguerite Duras, « Les mains négatives », in : *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, op. cit., p. 97-101.
- <sup>36</sup> Ibid., p. 118.
- <sup>37</sup> Emmanuel Levinas, „Le sens et l'œuvre“, in: Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, op. cit., p. 45.
- <sup>38</sup> Marguerite Duras, *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, op. cit., p. 130.
- <sup>39</sup> Lars Henrik Gass, *Das ortlose Kino. Über Marguerite Duras*, Bochum, Schnitt der Filmverlag 2001.
- <sup>40</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 119.
- <sup>41</sup> Marguerite Duras, *La douleur*, op. cit., p. 63.
- <sup>42</sup> Marguerite Duras, *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, op. cit., p. 10.



Joanna Jakubowska-Cichoń (Wrocław)

## **Le rôle diégétique du crime passionnel dans *Moderato cantabile* et *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras.**

Comment raconter la passion sans recourir à des poncifs ? Par quels moyens rendre la complexité de cette partie de la vie humaine qui au fond reste inracontable? – on pourrait s’imaginer qu’avec des questions du même genre s’affrontent ou devraient s’affronter les écrivains parlant de ce sujet « usé », si j’ose dire. Les oeuvres de Marguerite Duras, qu’on peut à juste titre appeler écrivain de la passion, sont une preuve incontestable que la chose est possible : que l’écrivain dispose des moyens qui lui permettent de présenter d’une manière originale sa ou ses propres visions de l’amour. D’une manière allusive et elliptique, sans événements dramatiques ni scènes larmoyantes ou indécentes, Marguerite Duras raconte ce qui est, comme elle l’avoue à plusieurs reprises, indicible. Sous la sobriété trompeuse se cachent de véritables drames et aventures émotionnelles qui se révèlent au lecteur indirectement, par le truchement d’éléments apparemment insignifiants, voir redondants. Dans la présente intervention, je voudrais analyser deux histoires d’amour différentes racontées dans *Moderato cantabile* (1958) et *Dix heures et demie du soir en été* (1960) où l’auteur exploite le même motif - le crime passionnel - qui, tout en paraissant être un élément anodin de la diégèse, y remplit une fonction fondamentale parce qu’il change d’une manière latente mais décisive la situation initiale des personnages.

Les deux crimes, quoiqu’ayant un dénominateur commun « passionnel », se déroulent dans des circonstances et pour des motifs différents. La manière que choisit le narrateur pour les présenter change d’un récit à l’autre et cela non sans raison parce que les techniques différentes de la représentation ne mettent pas l’accent sur les mêmes aspects de l’événement. Dans *Moderato*, le meurtre est commis par un jeune homme qui apparemment n’a pas de raisons pour tuer son amante. C’est au cours du récit que nous apprenons le motif hypothétique de ce crime : le besoin de vivre un amour absolu qui ne peut s’accomplir que dans et par la mort. Le lecteur est invité à assister à l’événement avec le personnage principal Anne Desbaresdes (c’est son point de vue qu’adopte le narrateur) qui, après avoir quitté avec son fils l’appartement de Mlle Giraud, professeur de piano, observe un spectacle étrange pendant lequel un homme qui vient de tuer une femme s’allonge auprès d’elle tout en couvrant de baisers sa bouche saignante. Cette présentation qui souligne surtout l’étrangeté du spectacle éveille chez le lecteur, ainsi que chez la protagoniste, le besoin de savoir pourquoi

l'homme a tué son amante et c'est autour de la quête des motifs du crime que se concentrera l'attention de la protagoniste et qui la mènera à son aventure émotive.

Dans *Dix heures et demie*, la cause du meurtre – l'adultère – est connue dès le début : un homme, en découvrant sa jeune femme en flagrant délit avec un amant, n'hésite pas à les tuer de coups de revolver. Comme le savoir du narrateur est restreint le plus souvent au savoir de la protagoniste (autrement dit, le narrateur adopte son point de vue, tout comme le narrateur de *Moderato*) et que le récit du crime est une analepse (ou une rétrospection), l'événement est rapporté au lecteur, ainsi qu'à la protagoniste principale, par le truchement des paroles d'un des personnages secondaires. C'est au cours d'une conversation avec un client d'un bar que Maria apprend ce qui s'est passé dans la ville. Dans cette conversation l'importance du personnage de l'assassin est mise en relief grâce à la réplique qui ouvre le récit :

- *Paestra, c'est le nom. Rodrigo Paestra*<sup>1</sup>. (649)

Ainsi le personnage de l'assassin apparaît comme élément principal du meurtre. Bien que les circonstances des deux événements soient différentes, il y a un point commun qui les unit et qui finalement permet de les comparer : dans les deux récits les femmes protagonistes sont visiblement attirées par le crime, ce qui entraîne des changements importants dans leur vie intérieure. Cette conséquence, qu'est l'influence du meurtre surtout sur la vie psychique des personnages, peut sembler surprenante car le crime, peu importe qu'il soit passionnel ou non, est susceptible de déclencher et souvent déclenche toute une série d'événements d'une grande intensité dramatique. En reprenant la terminologie de Roland Barthes, proposée dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits »<sup>2</sup>, on pourrait dire que le crime possède intrinsèquement le pouvoir de fonctionner comme un noyau. Barthes, j'en parle à titre de rappel, découpe le discours narratif en deux grandes classes d'unités qu'il situe au niveau du contenu: distributionnelles, qui ont pour « corrélat des unités de même niveau » et qu'il appelle Fonctions et les unités intégratives appelées Indices qui renvoient aux unités significatives d'un autre niveau du récit. Les Fonctions se divisent à leur tour en fonctions cardinales (ou noyaux) et catalyses qui accompagnent et complètent les fonctions cardinales. Une fonction devient cardinale quand « l'action à laquelle elle se réfère ouvre une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclut une incertitude »<sup>3</sup>. On pourrait dire également que le meurtre implique un riche choix de mondes possibles qui, d'après la définition d'Umberto Eco, sont des prévisions du lecteur qui « configure un cours d'événements possible ou un état de choses possible »<sup>4</sup>.

Sans aucun doute le crime passionnel peut facilement jouer le rôle d'une fonction cardinale tout en fournissant au lecteur une richesse de mondes possibles. Il est un événement potentiellement important de conséquences telles qu'enquête policière, procès judiciaire, fuite aventureuse de l'assassin, pour n'en nommer que les plus spectaculaires. Dans *Moderato* le meurtre n'a qu'une seule

conséquence extérieure: il occasionne une rencontre. Anne Desbaresdes, fascinée par la scène qu'elle a observée, se décide à revenir au lieu du meurtre et c'est là qu'elle rencontre son interlocuteur - Chauvin. Bien que leurs rencontres remplissent la majorité de la diégèse, elles ne provoquent à leur tour aucun événement dramatique. Les rencontres cessent sans qu'il y ait un changement important dans la situation extérieure de la protagoniste. Effectivement, un changement se produit lors de la réception quand Anne, complètement ivre, fait un scandale en transgressant les règles de son milieu. Jean Pierrot a remarqué à ce propos qu' « à l'issue de ce dîner, et quoi qu'elle fasse désormais, elle est maintenant perdue de réputation aux yeux de la bonne société de la ville »<sup>5</sup>. Pourtant le changement de la position d'Anne dans la société ne joue pas un rôle important dans la progression de l'intrigue et remplit plutôt la fonction d'indice qui informe le lecteur de l'hypocrisie et de l'attachement aux convenances de son entourage.

Par contre, dans *Dix heures et demie*, le crime déclenche un certain nombre d'événements plus au moins dramatiques. Premièrement, l'assassin s'enfuit ce qui implique la présence de la police qui le poursuit. Cette présence joue avant tout le rôle d'indice : elle renvoie à une atmosphère d'épouvante et de désordre qui règne dans l'hôtel plein de touristes qui ont dû interrompre leur voyage à cause de l'orage. Les patrouilles régulières sont aussi un indice de l'écoulement lent mais inévitable du temps qui renvoie à son tour à l'état d'attente dans lequel se trouve Maria. Consciente de ce qui se passe entre son mari et Claire, elle prévoit que c'est le jour suivant, dans un hôtel à Madrid, que leur amour s'accomplira. Ne pouvant s'endormir, elle compte sans cesse les heures qui passent, tout en observant les apparitions régulières des patrouilles de police. Le second événement qu'engendre la fuite de Rodrigo Paestra paraît plus important que la présence de la police. Maria devient, à dix heures et demie, témoin involontaire d'une situation intime entre son mari et Claire qui se rencontrent sur un balcon de l'hôtel. A même instant elle aperçoit la forme de Rodrigo Paestra allongé sur un toit de l'immeuble d'en face. Quelques heures plus tard, ne pouvant pas s'endormir à cause de sa double découverte, elle sort de nouveau sur le balcon et, ne sachant que faire du temps qui lui reste jusqu'à l'aube, elle se décide à entrer en contact avec l'assassin. Ce contact ayant été noué, elle s'engage dans une aventure hasardeuse : elle veut sauver Rodrigo en l'emmenant hors de la ville dans sa voiture. C'est un moment qui offre au lecteur un riche choix des mondes possibles, d'où vient la tension produite par cette séquence. Premièrement, Maria risque d'être attrapée par la police (et à ce moment-là la présence de la police devient fonction car elle ouvre une incertitude quant au déroulement futur de l'événement). Deuxièmement, un tête-à-tête nocturne avec un inconnu peut la mener à commettre, à son tour, un adultère qui serait une sorte de revanche sur son mari. La troisième possibilité réside en ce que l'action de sauvetage peut entraver le cours prévu des vacances ce qui contrariera par la suite l'amour de Pierre et Claire. Finalement, aucune de ces possibilités ne s'accomplit car la séquence entamée par le meurtre

passionnel se clôt sur la mort de l'assassin lui-même : les protagonistes, en arrivant le matin dans les champs de blé où Maria avait laissé Rodrigo, découvrent qu'il s'est suicidé. Cette mort n'est pas d'ailleurs tellement surprenante pour un lecteur averti qui peut la pressentir grâce à la façon dont Rodrigo Paestra est évoqué dans le discours du narrateur : il est souvent réduit à la « forme noyée » (664) ou « morte » (666), il est aussi couvert d' « un linceul du criminel » et figé dans « la pose mortuaire » (672).

Si l'on voulait créer le schéma diégétique des deux histoires, c'est-à-dire ordonner et résumer chronologiquement les composants de la diégèse où s'opèrent des changements importants dans la situation des personnages principaux<sup>6</sup>, on y insérerait le crime passionnel qui, somme toute, provoque certains événements extérieurs mais sans le considérer pourtant comme un événement décisif de la diégèse. Tout de même la lecture attentive de deux récits de Marguerite Duras actualise un problème que Markiewicz, en parlant des schémas narratifs, formule de la manière suivante : le schéma narratif est-il constitué seulement d'actions et d'événements « de caractère physique » ou peut-on y introduire aussi des activités psychiques et des processus lents de toute sorte ? Je m'inclinerai plutôt vers la deuxième possibilité qui inclut les processus psychiques dans le schéma narratif : si le changement est un élément fondamental de l'intrigue, il ne me semble pas légitime de favoriser les changements extérieurs au détriment des changements intérieurs qui peuvent, eux aussi, créer la tension et assurer la progression romanesque. Même s'ils sont obscurs, cela ne signifie nullement qu'ils sont moins importants : l'intrigue qui se fonde sur les changements intérieurs exige seulement une lecture plus attentive. En analysant les éléments de base d'une séquence « narrativement importante », Umberto Eco semble partager ce point de vue. Il en énumère quatre, à savoir « un agent, un état initial, une série de changements orientés dans le temps et produits par des causes et un résultat final »<sup>7</sup>, sans spécifier de quel type de changements il parle. Les considérations théoriques ne sont pourtant valables que lorsqu'une oeuvre littéraire peut les confirmer et les récits de Marguerite Duras semblent prouver la légitimité des constatations mentionnées ci-dessus : c'est surtout la vie psychique des personnages et les changements qui s'y opèrent qui constituent le fondement de l'intrigue. Si j'en parle à présent, c'est parce que c'est le meurtre passionnel qui joue le rôle du ressort de l'intrigue, quoique dans *Dix heures et demie* il partage ce rôle avec le motif d'adultère.

Les deux femmes se sentent attirées par le crime et elles s'identifient avec les acteurs de ces crimes. Certes, cette identification avec les personnes concrètes ne se produit pas indépendamment du contexte situationnel qui comprend tout un réseau de relations interpersonnelles, rêvées par Anne et réellement vécues par Maria. La protagoniste de *Moderato*, fascinée par le meurtre dont elle ignore la cause, revient au café où elle trouve un interlocuteur qui l'incitera à en parler. En inventant et en verbalisant l'histoire des amants, elle se rend compte de son fantasme érotique, à savoir le besoin de l'anéantissement dans l'amour lié

au besoin de la soumission qui caractérise les rapports sado-masochistes<sup>8</sup>. C'est cette relation particulière qu'elle essayera de reproduire par la suite. L'impact du crime passionnel sur la vie d'Anne n'est possible que par le truchement de ses paroles : c'est en parlant qu'elle apprend quelque chose de nouveau sur elle-même. Le langage d'Anne remplit donc une fonction d'intermédiaire mais d'intermédiaire à double titre : premièrement, à travers les paroles elle prend connaissance de son fantasme, et deuxièmement, c'est par le langage que ses désirs désormais plus ou moins conscients peuvent s'exprimer. Cette possibilité d'exprimer indirectement sa propre sexualité et partant la possibilité de créer une relation passionnelle avec un interlocuteur qui adopte les règles du « jeu » permettent à Anne de vivre son fantasme. Métaphoriquement parlant, l'impact qu'a le crime passionnel sur la vie d'Anne ressemble au vol d'une balle qui rebondit d'un but qu'elle vient d'atteindre : ainsi le meurtre provoque un changement profond dans la conscience d'Anne ce qui par la suite s'extériorise à travers le langage et aboutit à un autre changement : l'expérience virtuelle d'une passion absolue. Il est même possible que grâce à cette expérience Anne arrive aussi à corriger la réalité insatisfaisante, à savoir la banalité de la vie quotidienne, les règles et le factice asphyxiants de son milieu bourgeois et surtout l'insatisfaction sexuelle. C'est le dernier échange des protagonistes :

- *Je voudrais que vous soyez morte.*
- *C'est fait<sup>9</sup>.*

qui légitime cette interprétation (une parmi plusieurs possibles) car Anne semble admettre à la fin que la passion rêvée s'est accomplie symboliquement jusqu'au bout, ce qui lui a permis d'exorciser, pour ainsi dire, ses hantises.

Dans *Dix heures et demie* la situation initiale de la protagoniste est un peu différente. Maria, en observant pendant le voyage et juste après l'arrivée à l'hôtel le comportement de Pierre et Claire – une amie qui les accompagne pendant les vacances, s'aperçoit très vite du sentiment qui commence à les unir : c'est surtout le jeu ambigu de leurs mains qui l'en avertit. En arrivant dans la ville elle se sent en quelque sorte déjà trahie. L'affinité entre elle et Rodrigo s'établit donc dès le début : c'est une affinité réelle, relevant de l'expérience commune, et non virtuelle et désirée, comme celle d'Anne Desbaresdes. Elle s'accroît encore à cause d'une autre expérience vécue en commun : l'attente nocturne. Rodrigo attend l'aurore qui va le découvrir et délivrer à la police et Maria, quant à elle, attend le jour qui mènera à l'accomplissement inévitable de l'amour de Pierre et Claire:

*Maintenant tout le monde dort dans l'hôtel et dans la ville, excepté elle, Maria, et Rodrigo Paestra. (673)*

*Mais elle reste sur ce balcon, les yeux fixés sur lui, sur cette forme réduite à l'imbécilité animale de l'épouvante. Sa propre forme à elle, Maria, aussi bien. (677)*

Une autre différence importante, concernant le fonctionnement du meurtre dans les deux récits, consiste dans fait que, dans *Moderato*, il est le premier et le seul événement qui déclenche toute une série de changements tandis que, dans *Dix heures et demie*, c'est l'adultère qui est déclencheur de l'intrigue. L'influence qu'a le meurtre sur la vie de la protagoniste n'est qu'une conséquence immédiate de la découverte de l'amour adultère à dix heures et demie du soir sur le balcon de l'hôtel. Ce moment-là, « le croisement » de deux événements fondamentaux, la découverte de l'adultère et de la présence de l'assassin, est un moment crucial pour la diégèse parce qu'il provoque une « crise émotive »<sup>10</sup> de la protagoniste. Au moment où Maria devient témoin de l'adultère, elle se voit contrainte à une réaction : elle n'a pas le choix car ne pas réagir serait aussi une réaction. Rodrigo Paestra se présente dans cette perspective comme une incarnation de l'une des attitudes possibles : active, cherchant à empêcher et à punir les coupables. La présence de Rodrigo incite Maria à s'opposer à l'adultère, ce qui se manifeste par son aventure risquée de sauvetage. On a déjà dit que cette action pourrait déjouer la liaison passionnelle entre Pierre et Claire, et Maria considère un court moment ce scénario possible. En hésitant à raconter son aventure nocturne à Pierre et tenant ainsi la promesse donnée à Rodrigo de venir le chercher à midi, elle se conforte aussitôt dans son entreprise :

*Il faudrait le leur dire, contrarier leur désir naissant, abandonner Madrid où doit se faire, ce soir, leur amour. (697)*

Dans cette réplique une ambiguïté qui relève du fonctionnement déconcertant des pronoms s'installe : « le » renvoie directement au lieu du refuge actuel de Rodrigo – les champs de blé, mais dans le discours de Maria, ce que je vais démontrer dans ce qui suit, le thème de Rodrigo sert à remplacer le thème de l'adultère : Maria éprouve un besoin impérieux de révéler à son mari et à Claire qu'elle est au courant de leur passion et, ne pouvant pas l'exprimer directement, elle emploie le thème de Rodrigo en tant que code. A l'état initial de la diégèse, ce ne sont que des présuppositions : tant que l'amour adultère et que le lieu du refuge de Rodrigo ne sont pas sûrs, la conversation, quoique fragmentaire, est encore possible :

- *Il est sur les toits, dit Maria tout bas. Ils n'ont pas entendu. (656)*
- *On m'a dit qu'il était sur les toits, répète Maria. Ils ont entendu. Mais ils ne s'étonnent pas. (657)*
- *Mais il est sur les toits, dit-elle tout bas.*
- *C'est drôle, dit Claire tout bas, ça m'est complètement égal.*
- *Mais, dit Maria, simplement, je le sais. (658)*

C'est à dix heures et demie du soir que les présuppositions se confirment et dès lors, l'état des choses s'étant compliqué, toute communication devient de plus en plus difficile tandis que le besoin de parler d'adultère à travers le thème du meurtre s'impose avec plus de force :

*Maria devrait le redire à Pierre : « Tu sais, c'est fou, mais Rodrigo Paestra est vraiment là, sur le toit. En face. Et dès le jour il sera pris ». Maria ne dit rien. (669)*

*Va-t-elle le lui dire : C'est idiot Pierre mais Rodrigo Paestra est là. Là. Là. Et dès le jour il sera pris. (670)*

*- Je voulais te dire, Pierre.*

*- Qu'est-ce que tu veux me dire, Maria ?*

*Pierre attend longuement une réponse qui ne vient pas. (671)*

*C'est idiot, mais j'ai vu Rodrigo Paestra. Il est sur le toit. Pierre dort. (672)*

Plus tard, quand Maria raconte à Pierre son aventure nocturne, le lecteur apprend le véritable référent des paroles évoquant l'assassin :

*- Un hasard aussi, dit Maria à Pierre, la première fois que je l'ai vu, tu étais sur un balcon de l'hôtel avec Claire.*

*- Je le savais, dit Pierre.*

*- Je te l'ai dit, continue Maria, après que nous avons fini de parler. Mais tu dormais. (699)*

Dans le contexte de la première réplique de Maria, la double référence du pronom « le » dans la dernière phrase devient évidente : le pronom renvoie directement à la conversation sur Rodrigo, mais sous-entend l'adultère de Pierre. C'est cette conversation aussi qui rend ambiguë la réplique que j'ai citée tout à l'heure et à laquelle je voudrais revenir maintenant :

*Il faudrait le leur dire, contrarier leur désir naissant, abandonner Madrid où doit se faire, ce soir, leur amour. (697)*

Si le pronom « le » dans cette réplique avait un double référent : le lieu du refuge et l'adultère, on y trouverait l'explication de ce besoin insolite qu'éprouve Maria de révéler sa découverte : en manifestant le savoir sur l'adultère, Maria tenterait d'une autre façon de séparer Pierre et Claire car, la passion des amants n'étant plus secrète, c'est la décence qui ne leur permettrait pas de s'aimer devant les yeux de la femme que, somme toute, tous les deux estiment. Dans cette perspective les tentatives langagières de Maria seraient importantes au même point que son aventure nocturne. Le choix d'une attitude active s'avère doublement manqué. Les tentatives discursives échouent au moment où Pierre s'endort à l'instant même où Maria ose enfin lui parler. Ce sommeil peut être considéré comme un présage symbolique de la défaite suivante, plus évidente, du suicide de Rodrigo Paestra. La révolte et la réaction contre l'adultère s'avèrent inutiles car la douleur et la souffrance condamnent d'emblée la victime d'adultère à la mort, qu'elle soit physique et réelle comme celle de Rodrigo ou symbolique et émotive comme celle de Maria. Ce n'est pas par hasard que le narrateur, même avant le suicide de Rodrigo, parle de lui à plusieurs reprises comme de « l'animalité de la douleur » ou de « la forme morte de la douleur ». Pierre pense même un court moment, juste après l'acte sexuel

avec Claire, que Maria, suivant l'exemple de Rodrigo Paestra, va se suicider dans les champs de blé :

*La facilité royale qu'a Maria à boire et à mourir l'a-t-elle conduite dans les blés, loin, rigolante, à l'instar de Rodrigo Paestra ? (719)*

Le personnage de Rodrigo, qui métonymiquement renvoie au crime, joue ainsi un double rôle diégétique : sa présence incite la protagoniste principale à réagir activement contre l'adultère (et cela à deux niveaux : celui des actions et celui du discours) et en même temps son échec la convainc que la passivité est la seule attitude possible. Le suicide de l'assassin est une preuve pour Maria que le tout-puissant désir est comme une fatalité et que toute tentative de le contrarier serait futile. Il semble d'ailleurs que l'idée générale du récit pourrait être formulée de la même façon.

Ayant admis que les changements dans la situation intérieure des protagonistes peuvent constituer le noeud de l'intrigue au même point que les événements extérieurs, il me semble justifié de considérer le meurtre passionnel dans *Moderato cantabile* et dans *Dix heures et demie du soir en été* comme un événement d'une importance décisive pour l'intrigue. Dans *Moderato* le crime, d'une façon autonome, engendre une réaction de la part de la protagoniste tout en lui permettant de découvrir ses propres fantasmes, de les vivre et même, peut-être, de corriger ainsi une réalité accablante. Dans *Dix heures et demie*, quoique le meurtre ne soit pas un événement autonome (c'est avant tout l'expérience douloureuse de l'adultère qui provoque des changements), il joue un rôle crucial dans le choix de l'attitude de la protagoniste devant ce problème avant tout émotionnel qu'elle est obligée de résoudre. On ne peut pas sous estimer non plus le rôle que joue le thème du meurtre dans les discours des personnages : aussi bien Maria qu'Anne, confrontées à l'ineffable, peuvent se servir de ce sujet suppléant pour exprimer leurs sentiments et émotions. Je dirais même que les discours des protagonistes sont en quelque sorte le miroir où se reflète la stratégie de l'auteur qui, pour nous raconter quoi que ce soit, se sert d'un élément apparemment anodin, en l'occurrence du meurtre passionnel, qui véhicule pourtant des sens cachés que le lecteur est censé déchiffrer. De cette façon Marguerite Duras semble répondre dans et par ses textes aux questions que j'ai posées au début de cette intervention.

## Notes

- <sup>1</sup> Duras M., *Dix heures et demie du soir en été*, [dans :] *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Gallimard 1997, (Quarto). Les numéros des pages renvoient à cette édition.
- <sup>2</sup> Barthes R., „Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, 8, 1966.
- <sup>3</sup> Ibidem, p. 9.
- <sup>4</sup> Eco U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985, pp. 145-146.
- <sup>5</sup> Pierrot J., *Marguerite Duras*, Corti, 1989, p.113.
- <sup>6</sup> Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1984.
- <sup>7</sup> Eco, op. cit., p. 146.
- <sup>8</sup> Anderson S., *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Droz, Genève 1995.
- <sup>9</sup> Duras M., *Moderato Cantabile* suivi de „*Moderato Cantabile* et la presse française”, [1958], Éditions de Minuit, rééd. 2001, p. 123.
- <sup>10</sup> Guers-Villate Y., *Continuité/ discontinuité de l’oeuvre durassienne*, Ed. de l’Univ. de Bruxelles, 1985.



Odile Perrissin-Fabert (Compiègne)

## La passion dévoratrice chez Marguerite Duras

*« L'envie d'être au bord de tuer un amant, de le garder pour vous, pour vous seul, de le prendre, de le voler contre toutes les lois, contre tous les empires de la morale, vous ne la connaissez pas, vous ne l'avez jamais connue ? »*

Marguerite Duras<sup>1</sup>

Sans cesse la passion renvoie à la dévoration chez Marguerite Duras, sans cesse. Mais c'est quoi au juste la passion ? Un petit détour par l'étymologie, le temps de comprendre que derrière la passion se loge la souffrance. Donc, pas de passion sans souffrance. Mais aussi un petit détour par La communauté inavouable de Blanchot pour préciser :

*« A la passion reste en propre et en compte que son mouvement, peu résistible, ne dérange pas la spontanéité, mais en est au contraire la surenchère, qui peut aller jusqu'à la destruction. Et ne faut-il pas au moins ajouter qu'aimer, c'est assurément avoir en vue l'autre seul, non pas en tant que tel, mais comme l'unique qui éclipse tous les autres et les annule ? De là que la démesure soit sa seule mesure et que la violence et la mort nocturne ne puissent être exclues de l'exigence d'aimer. »<sup>2</sup>*

Mais à quoi ressemble cette souffrance dans l'écriture de Marguerite Duras ? Quelles formes prend-elle ? Remontons à ses débuts, à un court récit de seize pages, Le Boa, publié en 1954, inséré dans un recueil qui rassemble quatre textes et dont le titre est emprunté au premier (Des journées entières dans les arbres, Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers). Les premiers mots du texte situent le lieu de l'histoire :

*« Cela se passait dans une grande ville d'une colonie française, vers 1928. »<sup>3</sup>*

La narratrice n'est autre que « la fille d'une institutrice d'école indigène »<sup>4</sup> et elle raconte la monotonie de ses dimanches après-midi dans la pension. Elle les passait avec la directrice, une vieille fille, Mademoiselle Barbet, qui l'emmenait au Jardin Botanique « voir le boa gober son poulet du dimanche. »<sup>5</sup>. Rentrée à la pension, la jeune pensionnaire avait l'obligation d'assister à un autre rituel, le spectacle de présentation de la lingerie de la vieille fille, « en combinaison rose, les épaules nues. »<sup>6</sup>. Puisque la passion n'a pas pu trouver sa réalisation physique avec un homme chez cette vieille fille frustrée, elle se réalise de façon perverse en obligeant la jeune pensionnaire à assister à son spectacle « en combinaison rose, les épaules nues. ». M.Duras explique elle-même :

*« Si l'on n'est pas passé par l'obligation absolue d'obéir au désir du corps, c'est-à-dire si l'on n'est pas passé par la passion, on ne peut rien faire dans la vie. »<sup>7</sup>*

La passion de la Barbet est ici un reliquat de passion, une passion négative, une passion en creux. Autant que la dévoration du boa, la passion dévoratrice en creux de Melle Barbet est auréolée de mort (« la combinaison rose (...) la recouvrait comme un linceul » p105) et menace de l'étouffer puisqu'elle « la gonflait comme une bouille, étranglée en son milieu par le corset. » p105. « Le beau linge, c'est important »<sup>8</sup> parce qu'il remplace l'absence d'homme dans la vie de la Barbet qui jubile à se montrer ainsi devant la jeune narratrice. La Barbet a, pour son corps vieillissant, une passion égocentrique et narcissique, seule passion possible qui revêt l'aspect du manque, du vide, une passion retournée et qui la dévore, « Ce manque la dévorait. » p105. La jeune narratrice va donc être un acteur essentiel pour faire exister cette passion du beau linge, elle est celle qui doit regarder pour que la Barbet se sente regardée et que sa passion vive dans le regard obligé (« Il fallait que je la regarde. » p104) et dégoûté de la narratrice (« ce qui lui inspire du dégoût » p108). Regarder, c'est donc ce que fait la jeune fille de la pension qui trouve déjà que « nous rentrions trop tôt à mon gré »<sup>9</sup>, puis qui doit répondre à l'appel de Mademoiselle Barbet, dans l'obligation d'obéir, de se soumettre à l'autorité en place avec réticence puisque « la Barbet m'appelait. Je ne répondais pas tout de suite. »<sup>10</sup>. Quand enfin, « Je me décidais »<sup>11</sup>, nous dit la narratrice, c'est pour assister à cet autre spectacle obligé, « la contemplation de Melle Barbet » (p106) qui jubile à se montrer dans son beau linge, « -Tu vois, me disait Mlle Barbet d'une voix douce, ça, c'est du beau linge... » p103, devant la jeune pensionnaire qui retient sa respiration pour échapper à « cette mauvaise odeur » (p104). La passion de Melle Barbet est une passion négative qui phagocyte sa spectatrice par l'odeur envahissante, par la vue et par l'accaparement du temps de la jeune narratrice : « il fallait que je la regarde le temps qu'elle décidait » (p104).

La juxtaposition de ces deux dévorations/spectacles, toujours coexistantes dans le même dimanche, l'une « violente (...) aux contours éblouissants de précision », p108, et la dévoration « celle-là lente, informe, noire » p108, « l'horreur par excellence, noire et avare, sournoise, souterraine – car on ne voyait pas se faire la dévoration de sa virginité » p109, sont le modèle d'éducation que reçoit la jeune pensionnaire, « Cela, de treize à quinze ans. J'étais donc tenue d'assister aux deux, sous peine de ne pas recevoir d'éducation suffisante », p108, modèle auquel elle ne peut rester indifférente, « Comment serais-je restée indifférente à la succession de ces deux spectacles », p110, et qui représente le modèle auquel s'identifier, « Je me l'imaginai, ce monde, s'étendre libre et dur, (...) où (...) s'accomplissaient d'innombrables échanges charnels sous la forme de dévorations », p110. Le boa intervenait dans sa vie « avec la force d'un principe éducateur régulièrement appliqué », p111.

Dans Le Boa, la mise en scène rapprochée et conjointe de ces deux rituels, celui du repas du boa, décrit en termes quasi religieux (« dans un calme sacré ») et celui de Mademoiselle Barbet, vieille fille insatisfaite et perverse qui oblige la jeune pensionnaire à son spectacle érotique, crée un lien inévitable de l'un par rapport à l'autre puisque l'un n'avait pas lieu sans l'autre et ancre une forme particulière de passion perverse, érotique et étranglée reliée à la dévoration obligée. Il faut que le boa gobe son poulet comme il faut que la jeune pensionnaire assiste au spectacle érotique de la Barbet « étranglée en son milieu par le corset » (p105). Par les deux rituels conjoints et répétés, ce texte dessine de façon précise les contours d'une passion dévoratrice. La passion perverse et érotique devient donc aussi passion dévoratrice.

D'ailleurs, dès le début, la dévoration est présente avec cette histoire de caïman qui avait « sectionné à la hauteur de l'aine » la jambe « d'un soldat de la coloniale. »<sup>12</sup>. Avant même d'assister à la dévoration du poulet par le boa, cette petite anecdote plante le décor.

La conclusion du texte est donc inévitable : « ma vie serait prise et reprise, et menée à son terme, dans des transports de terreur, de ravissement, sans repos, sans fatigue. », p115.

Avant de regarder les traces de cette passion dévoratrice dans quelques textes qui ont suivi Le Boa, deux exemples pris dans deux des premiers romans, Les Impudents, 1943, et Un barrage contre le Pacifique, 1950, tous deux antérieurs au Boa, annoncent cette forme de passion :

Dans Les Impudents, la violence du désir provoque l'égaré et pointe la conception de la passion : l'intensité de l'émotion étouffe l'être tout entier, la passion l'envahit et le ravit à lui-même :

*« Elle vit son regard égaré par un désir si violent de sa présence, qu'il en perdait son assurance, sa fermeté ordinaires. D'un seul coup éclatait sur le visage de cet homme une longue contrainte : jusqu'ici il l'avait dominée et s'était tenu, léger, aérien, au sommet de la vague puissante de son désir refoulé. Maud comprit qu'il se laissait maintenant submerger même par la défense qu'il s'était imposée, (...), s'abandonnait d'un seul bloc à cette vague amère, profonde, de son désir. » p104*

Dans Un barrage contre le Pacifique, c'est le récit de la dernière scène d'un film qui traduit la fascination ressentie par la narratrice du Barrage à raconter cette jonction entre la brûlure de l'amour et sa superposition avec son immédiate disparition :

*« (...) je me souviens qu'un homme est tombé sur l'écran, frappé au cœur par un autre qui attendait ça depuis le début du film(...) Sur l'écran une femme s'est mise à pleurer à cause de l'homme mort. Couchée sur lui, elle sanglotait » p261, 262*

Si l'on se tourne maintenant du côté des textes qui ont suivi Le Boa, la force de cette image d'une passion dévoratrice n'aura de cesse d'être le nerf des histoires et des personnages :

Passion dévoratrice pour l'enfant dans Moderato Cantabile, 1958 :

« Vous aurez beaucoup de mal, Madame Desbaresdes, avec cet enfant.  
- C'est déjà fait, il me dévore. » p22

Passion dévoratrice qui conduit à la mort pour laquelle je saisis deux exemples, l'un qui rapporte l'image de cette passion dévoratrice et l'autre qui traduit la réflexion autour de cette conception de l'amour :

« Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement. –Mon amour, mon amour. » p23

« Est-ce de la douleur de l'avoir tuée, qu'elle soit morte, que cet homme est devenu fou, ou autre chose s'est-il ajouté de plus loin à cette douleur, autre chose que les gens ignorent en général ? » p63

Puis d'autres exemples encore illustrent cette obsession récurrente de la passion dévoratrice :

Dans Hiroshima mon amour, 1960 :

« Je te rencontre.  
Je me souviens de toi.  
Qui es-tu ?  
Tu me tues.  
Tu me fais du bien. (...)  
Dévore-moi.  
Déforme-moi jusqu'à la laideur. » p35

Dans Dix heures et demie du soir en été, 1960 :

« Les éclairs continuent à mettre en pleine lumière la forme de leur désir. Ils sont toujours là, enlacés et immobiles, sa main à lui arrêtée maintenant sur ses hanches à elle pour toujours, tandis qu'elle, elle, elle, les mains retenant ses épaules, (...) sa bouche contre sa bouche, elle le dévore. » pp49, 50

« Ils vont se coucher là, près d'elle, séparés tandis qu'ils sont tenaillés par le désir, déchirés. » p54

Il y a, bien sûr aussi, Le Ravissement de Lol V. Stein, 1964, et pour en parler, je citerai M.Duras qui parle de Lol V. Stein dans La couleur des mots, lors d'un entretien avec Dominique Noguez :

« Elle a disparu de la terre, Lol V. Stein. Je pense qu'il en reste quelque chose de très vague, à peine perceptible encore, qu'il faut garder parce

*qu'elle ne sait plus les limites de la mer, du danger, du froid – qu'il faut garder, qu'il faut surveiller. Ce n'est pas une retombée en enfance, c'est un nouvel état. Dû à ça. C'est qu'elle a essayé d'aimer Michael Richardson jusqu'à sa propre dépossession. Elle a essayé d'entrer dans l'intelligence du meurtre d'Anne-Marie Stretter à son endroit. » p71*

D'ailleurs, un peu plus loin dans l'entretien, parlant d'Anne-Marie Stretter, Duras dit :

*« Elle porte à la passion, mais pas à la tendresse. Elle tient tête à tout, Anne-Marie Stretter. Et c'est la seule qui se tue. » p76*

Et si l'on reste dans cet entretien, on glisse vers Michael Richardson, qui se retrouve à la fois dans Le Ravissement et dans India Song (1973) dont Duras dit :

*« un personnage dont on n'a pas parlé, qui est important, dans Le Ravissement, et qui est beaucoup moins important dans India Song, c'est Michael Richardson. Dans India Song, autant que je me souviens, il n'a même plus de voix, il n'a qu'une image. » p76*

La passion dévoratrice pour un personnage se terminera par la disparition de celui-ci. Lui et Anne-Marie Stretter « en sont à mourir, puisqu'il consent à sa mort. » p76. La même dynamique inonde Le Ravissement, présenté par Duras elle-même comme le roman « de la dé-personne »<sup>13</sup>.

La passion dévoratrice ira donc jusqu'à vouloir tuer le personnage qu'elle a créé. S'agissant d'Anne-Marie Stretter, Christiane Blot-Labarrère explique que « Duras dit qu'il faut absolument qu'elle la tue, parce qu'elle l'empêche de vivre »<sup>14</sup>. Elle cite Duras elle-même :

*« ...J'étais bouleversée par celle qui avait vu la mer, qui avait vu cet enfant, qui avait couru sur les collines d'argile, le long de la mer. J'étais dans un état de colère, comme ça, de la vie, que la vie vécue ne puisse pas rejoindre ça. J'étais jalouse de moi. »<sup>15</sup>*

C'est la même violence dévoratrice vis-à-vis du personnage de Lol V. Stein dont Marguerite Duras dit que c'est « un livre à part » dans La Vie matérielle (p32).

*« Elle a fini de me hanter, elle me laisse tranquille, je la tue, je la tue pour qu'elle cesse de se mettre sur mon chemin, couchée devant mes maisons, mes livres, à dormir sur les plages par tous les temps, dans le vent, le froid, à attendre, à attendre ça : que je la regarde encore une dernière fois. »<sup>16</sup>*

Pareille force destructrice menace les personnages du livre que sont M.Duras et Yann Andréa dans Emily L.. Parlant d'Emily et du Captain, M.Duras écrit :

*« Il nous était déjà difficile de les revoir comme nous les avons vus un moment auparavant pour la première fois. Trop près d'eux, nous en*

*étions étouffés. Il fallait s'en éloigner un peu pour les voir ensemble, les prendre avec nous. » (p90)*

Mais revenons-en à d'autres exemples pris dans les textes :

Dans Détruire, dit-elle, 1969, on retrouve la dévoration du personnage invoquée comme un ordre :

*« Elle est dans ses bras. Et elle le repousse.  
-Va dans le parc, dit-elle. (Alissa) Disparais dans ce parc. Qu'il te (Max Thor) dévore. » p48*

Dans Agatha, 1981, la présence de la mort surgit brusquement mais avec évidence, comme seule issue à l'amour ? :

*« Je me souviens vous avoir parlé d'un premier désir de vous donner la mort. » p55*

Ou encore, la passion dévoratrice est exprimée de manière directe et chantante, mais non moins rédhibitoire, dans Savannah Bay, 1982 :

*« C'est sûr que j'en mourrais  
que j'en mourrais d'amour  
Mon amour, mon amour » p17*

L'anéantissement se dit aussi de manière indirecte dans :

La Maladie de la mort, 1982 :

*« Le corps est sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu'aux pieds. Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles. » p21*

Avec L'Amant, 1984, tous les mots sont réunis pour définir cette passion amoureuse :

*« Les heures que je passe dans la garçonnière de Cholen font apparaître ce lieu-là dans une lumière fraîche, nouvelle. C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. » p93*

Chaque fois, la présence de la passion dévoratrice est au centre de la conception que l'écrivain se fait de l'amour, du désir, de la passion, tous trois indissociables, tout un, inlassablement.

*« L'amour c'est la passion ou alors ce n'est rien. »<sup>17</sup>*

La leçon est clairement inscrite à la fin du Boa :

*« (...) où ma vie serait prise et reprise, et menée à son terme, dans des transports de terreur, de ravissement, sans repos, sans fatigue. » p115*

Cette dévoration était sans doute aussi celle que Marguerite Duras retournait contre elle-même et qui est flagrante dans cette phrase qu'elle a dite pour La Vie matérielle (p20) :

*« On ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. »*

Quoi qu'il en soit, si l'on revient à la valeur originelle de la passion, de l'amour, c'est tout un, comment ne pas citer Pascal Quignard, dans la mesure où ses mots rejoignent ceux de Marguerite Duras :

*« L'amour reçoit de la sorte une première définition négative : l'amour se remarque à l'anéantissement immédiat de tous les autres plaisirs (manger, lire, être attentif à une tâche ou à un jeu, dormir, etc.). L'esprit est obsédé par l'idée de se fondre au fascinator qui l'attire et qui entrave tous ses gestes dans un temps suspendu. »<sup>18</sup>*

C'est encore ce qui se dit de l'amour qui se définit « toujours dans les contes anciens à partir de trois traits : comme une gémellité incompréhensible (deux étrangers se découvrent une entente presque incestueuse), le coup de foudre (la fascination subite, non préparée, silencieuse, non médiatisée), enfin la mort volontaire ou l'homicide ou le crime passionnel qui l'achève ou les maudit. Cette asocialité qui marque l'amour, qui l'arrache d'un coup à la conjugalité comme aux liens sociaux coutumiers, se traduit dans les anciennes histoires d'amour de cette manière : être échevelé, être tout nu, ne pas avoir de maison, vivre d'air et d'eau fraîche, manger cru, devenir oiseaux. »<sup>19</sup>

Méditation sur l'amour, passion dévoratrice donc des amants qui « se retournent sur leur ombre et en s'enlaçant l'écrasent. » parce que « l'amour ressortit au vol et non pas à l'échange social. »<sup>20</sup>

*« Nos sociétés (...) s'effarouchent devant les falaises les plus vertigineuses, à l'intérieur des jungles les plus profondes. Elles repoussent les joies les plus angoissantes, les plus désirantes, les plus belles, qui sont toujours au risque de la perte et de la mort. »<sup>21</sup>*

---

**Notes**

- <sup>1</sup> Marguerite Duras, La Maladie de la mort, p 45
- <sup>2</sup> Maurice Blanchot, La communauté inavouable, p 76
- <sup>3</sup> Marguerite Duras, Des journées entières dans les arbres, p 99
- <sup>4</sup> Ibid., p 105
- <sup>5</sup> Ibid., p 99
- <sup>6</sup> Ibid., p 95
- <sup>7</sup> Marie-Claire, N°297, mai 1977, in Duras, C.Blot-Labarrère, p 87
- <sup>8</sup> Marguerite Duras, Des journées entières dans les arbres, p 104
- <sup>9</sup> Ibid., p 102
- <sup>10</sup> Ibid., p 103
- <sup>11</sup> Ibid., p 103
- <sup>12</sup> Ibid., p 100
- <sup>13</sup> Marguerite Duras, Dits à la télévision, entretiens avec Pierre Dumayet, atelier/E.P.E.L., p 17
- <sup>14</sup> Sous la direction de Jean Cléder, marguerite duras, entre littérature et cinéma, trajectoires d'une écriture, p 60
- <sup>15</sup> Marguerite Duras à Montréal, p 59
- <sup>16</sup> Marguerite Duras, « Le bloc noir », in La Vie matérielle, p 33
- <sup>17</sup> Marguerite Duras, in Christiane Blot-Labarrère, Marguerite Duras, p 87
- <sup>18</sup> Pascal Quignard, Vie secrète, pp 115 et 116
- <sup>19</sup> Ibid., p 62
- <sup>20</sup> Ibid., p 62
- <sup>21</sup> Pascal Quignard, Les ombres errantes, pp 153 et 154

**Tomasz Stróżyński (Wrocław)**

## **La réception de Marguerite Duras en Pologne**

Avant de parler de la fortune de l'oeuvre littéraire et cinématographique de Marguerite Duras en Pologne, quelques remarques préliminaires me semblent nécessaires concernant la connaissance et la perception de la culture française en Pologne au XXe siècle et au début du XXIe.

Avant la deuxième guerre mondiale, la littérature française dans son ensemble est, de toutes les littératures étrangères, la mieux connue des Polonais. Ceci grâce au fait que, le français étant pendant longtemps une langue largement enseignée et relativement bien connue des gens cultivés, cette littérature pouvaient être lue par certains dans le texte, mais surtout grâce au fait qu'elle était abondamment traduite, et souvent bien traduite. Un grand mérite revient à Tadeusz Żeleński, connu sous le pseudonyme de Boy, qui – pendant plus de trente ans (1909-1941) – a mis son talent au service de son projet grandiose de mettre à la portée de ses compatriotes, par le biais de ses propres traductions, un vaste corpus de textes français, depuis *la Chanson de Roland* jusqu'à Marcel Proust (en somme un bonne quarantaine d'auteurs : Villon, Rabelais, Montaigne, tout Molière, Voltaire, Diderot, deux tiers de la *Comédie humaine* de Balzac, Stendhal, etc.). Mais il y avait bien d'autres traducteurs, qui étaient d'ailleurs souvent des poètes ou des romanciers connus, qui ont contribué à faire connaître au public polonais de nombreux auteurs du XIXe et du XXe siècles. Dans l'entre-deux-guerres, la littérature, et plus largement la culture, française jouit en Pologne d'un très haut prestige ; les modes intellectuelles, artistiques et littéraires y viennent très souvent de Paris où d'ailleurs beaucoup d'écrivains, peintres, sculpteurs ou compositeurs polonais font des séjours plus ou moins longs.

A l'issue de la deuxième guerre mondiale, en vertu des accords de Yalta et de Potsdam, la Pologne se retrouve dans une situation politique bien différente, sous la domination éprouvante et à bien des égards dévastatrice de l'Union Soviétique. Elle partage évidemment ce sort avec d'autres pays d'Europe centrale et orientale. Après une brève période d'une liberté économique et culturelle relative (1945-1948) le pays connaît un durcissement qui touche aussi la politique culturelle. Dès 1948, la doctrine soviétique du réalisme socialiste (à laquelle se rattache le nom d'Andréï Jdanov) entre en vigueur en Pologne comme dans les autres pays conquis. Désormais, la création artistique et littéraire est entièrement assujettie au programme de la construction communiste, soumise à une idéologie grossière et extrêmement contraignante. Heureusement, dans le cas de la Pologne, cette époque culturelle radicalement

stalinienne ne dure que sept-huit ans. A partir de 1956, la vie culturelle, certes contrôlée par l'Etat et le parti unique, connaît néanmoins une libéralisation importante, ce qui permet entre autres à la culture polonaise de renouer les liens, provisoirement coupés ou en tout cas très affaiblis, avec la culture occidentale. Pour ce qui est des traductions d'auteurs français du XXe siècle, on rattrape vite des retards occasionnés par la guerre et le stalinisme. Ainsi, le public polonais peut découvrir les oeuvres principales de Gide, Malraux, Martin du Gard, Mauriac, Bernanos, Apollinaire, Valéry, Michaux, des surréalistes : Breton, Eluard et Aragon. L'existentialisme de Sartre et de Camus triomphe tout comme le « nouveau théâtre » de Ionesco, Beckett et Genet, auteurs très présents dans le répertoire des années 60, 70 et 80.

Pour ce qui est de la prose avant-gardiste, les critiques et les éditeurs polonais prêtent attention au phénomène « nouveau roman » dont les auteurs le plus souvent mentionnés et traduits sont : Nathalie Sarraute (*Portrait d'un inconnu*), Michel Butor (*La Modification, L'Emploi du temps*) et Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages, La Jalousie*). Le nom de Marguerite Duras est le plus souvent évoqué dans ce contexte, même si on souligne en même temps le refus conséquent de l'écrivain de reconnaître cette appartenance.

C'est *Hiroshima mon amour* (1960) – diffusé dans les salles polonaises presque en même temps qu'en France - qui semble avoir favorisé la réception de l'oeuvre littéraire de Duras en Pologne tout au début. Que le premier livre traduit en polonais, *Un barrage contre le Pacifique*, ait paru justement en 1960<sup>1</sup>, ne doit pas être une simple coïncidence. Deux ans plus tard, le même éditeur publiait *Dix heures et demie du soir en été*<sup>2</sup>. Dans les années 60, les adaptations cinématographiques remarquables d'oeuvres de Duras (*Moderato cantabile* de Peter Brook, *Un barrage contre le Pacifique* de René Clément, *Le Marin de Gibraltar* de Tony Richardson) – même si notre auteur les jugeaient très peu satisfaisantes - touchaient à coup sûr, en Pologne comme ailleurs probablement, un public beaucoup plus vaste que ses textes. D'autant plus que l'éditeur polonais s'est contenté de faire paraître les deux textes susmentionnés et que le livre suivant de Duras ne devait être que... *l'Amant* (paru en volume en 1989). Dans la deuxième moitié des années 60, c'est un événement théâtral qui fait de nouveau parler de Duras : une des meilleurs scènes polonaises de l'époque, le Teatr Współczesny (Théâtre contemporain) de Varsovie présente, en 1968, *Des journées entières dans les arbres* dans la mise en scène d'Andrzej Łapicki, un acteur très populaire. C'est l'occasion pour les critiques du théâtre de formuler quelques remarques et jugements portant non seulement sur la pièce en question mais aussi sur l'écritu

re de Duras en général. Celle-ci rend nos critiques de l'époque bien perplexes : d'un côté, ils sont quasi unanimes à reconnaître la finesse des dialogues, la construction psychologique du personnage de la Mère, fascinante dans sa complexité ambiguë, de l'autre, ce raffinement leur semble masquer un manque de profondeur, les problèmes moraux et psychologiques évoqués dans la pièce – et notamment celui de l'autodétermination de l'individu - ne pouvant toucher

vraiment qu'un public snob, élitiste<sup>3</sup>. Une optique pseudo-marxiste sous-tend la plupart de ces comptes rendus : les drames existentiels – universels selon Duras – sont interprétés comme propres en particulier à la société bourgeoise décadente ; « les gens sont aliénés, solitaires si aucune idée qui puisse leur donner le sentiment de fraternité ne les unit », Duras met en valeur ce qui est exceptionnel, anormal, pathologique plutôt que ce qui est typique<sup>4</sup>. De telles affirmations rappellent bien les préfaces et les commentaires qui accompagnaient d'habitude les textes existentialistes publiés dans la Pologne communiste. Toute vision pessimiste de la condition humaine, universelle dans sa portée, y était réduite à la situation de l'homme dans la société capitaliste vouée à disparaître, et elle était donnée comme une preuve décisive de la décadence de celle-ci. Disons par parenthèse que ce discours d'escorte était d'habitude un tribut que les éditeurs et les critiques acceptaient de payer à l'idéologie officielle pour pouvoir diffuser des auteurs et des textes « suspects ». Un critique visiblement moins soucieux d'orthodoxie idéologique suggère entre les lignes que le sentiment de l'absurdité de l'existence et la quête du sens de la vie, qui prend chez Duras des formes dramatiques, voire hystériques, ne sont peut-être point si éloignés des préoccupations des gens ordinaires « dans les sociétés qui s'appuient plus sur la libre concurrence »<sup>5</sup>. Un euphémisme pour désigner les sociétés qui respectent les libertés individuelles.

Dans les années 70, l'œuvre romanesque et théâtrale de M. Duras est presque absente de la vie culturelle polonaise : aucun livre publié, et pour le théâtre une seule exception – *Dix heures et demie du soir, en été*, monté par Daniel Bargiełowski comme spectacle du théâtre de la télévision polonaise (à cette époque-là, où les Polonais recevaient deux chaînes de télévision, de tels spectacles réunissaient plusieurs millions de spectateurs). En revanche, dans la presse généraliste et dans des revues de cinéma, on trouve des traces de l'intérêt que certains critiques polonais portaient à l'œuvre cinématographique de Duras, très active alors dans ce domaine. Aleksander Jackiewicz, historien et critique, qui s'interroge en 1972 sur le phénomène Duras, sur les raisons du fait que cet auteur semble avoir trouvé une place durable à la fois dans l'histoire du « nouveau roman », du « nouveau théâtre » et de la « nouvelle vague » au cinéma ; il considère Duras non pas comme une créatrice d'avant-garde, mais plutôt comme une vulgarisatrice habile qui met à la portée d'un public assez vaste tout ce qui, chez les auteurs vraiment avant-gardistes, pouvait paraître obscur, hermétique, trop compliqué. Pour Jackiewicz, Marguerite Duras écrit des romans « féminins » (ce qui ne semble pas être un éloge ici) qui séduisent des cinéastes remarquables car, ayant souvent recours à des procédés propres au « nouveau roman », ils donnent l'impression d'une grande « modernité » tout en étant beaucoup plus accessibles, beaux, agréables à lire que les œuvres de Butor, Robbe-Grillet, Simon ou Claude Mauriac. Grâce à Duras, le lecteur découvrirait sans grand effort un nouveau type d'écriture et il en tirerait une satisfaction comparable à celle que procurait au public de l'entre-deux-guerres le théâtre de Jean Giraudoux. Considérer les œuvres de Duras comme une

production « grand public » nous paraît quand même un peu étonnant. Quant aux oeuvres portées à l'écran, Jackiewicz donne la primauté absolue à *Hiroshima mon amour*. En ce qui concerne les films tournés par Duras elle-même, le critique n'en a vu qu'un, *La Musica*, à propos duquel il formule un jugement paradoxal : « quelque chose d'extraordinaire se produit ; ce film plein de minauderie, d'un lyrisme lourd, ce film pour cuisinières intelligentes, semble meilleur (à l'exception d'*Hiroshima*) que les films tournés d'après les textes de l'écrivain. Et parfois même meilleurs que ses propres textes. Duras c'est le „nouveau roman” de l'époque du cinéma.»<sup>6</sup>

Les années 70, comme on sait, c'est la période la plus intense de la création cinématographique de Duras qui réduit alors considérablement son activité strictement littéraire. En 1976, Jerzy Płażewski, critique très compétent et grand propagateur du cinéma français en Pologne, consacre un article assez long aux films qu'elle a tournés et surtout à deux : *India song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Au début, le critique avoue sans ambages qu'il n'a jamais aimé ses films, pas plus que ceux tournés d'après ses textes. Ceci est vrai même d'*Hiroshima*, le plus grand de tous : « Les dialogues de l'excellent film de Resnais m'ont toujours paru son côté le plus faible, le plus prétentieux, le plus snob. Tous ces refrains répétés avec emphase : *Tu me tues, tu me fais du bien. Non, tu n'as rien vu à Hiroshima* m'apparaissent comme une recherche inefficace d'un équivalent verbal des angoisses fondamentales de notre siècle, contenues dans l'image, dans des situations »<sup>7</sup>. Les premiers films réalisés par Duras elle-même, *la Musica*, *Détruire dit-elle* et *Nathalie Granger*, il les a trouvés encore pires : « Insupportablement verbeux ! Avec des tirades excessivement cérébrales et une psychologie importune, ils devaient fustiger l'hypocrisie et la fainéantise blasée bourgeoises, mais ils étaient eux-mêmes hypocrites, blasés et vides. » Après cette introduction peu prometteuse, le critique rend compte de son émerveillement inespéré devant *India song* et surtout devant *Sa voix de Venise...* Il dit beaucoup de bien des acteurs du premier des deux films, de l'harmonie selon lui parfaite obtenue par Duras entre la musique et la parole. Et il est encore plus en admiration devant l'idée que la cinéaste a eue de réutiliser dans la seconde oeuvre la piste sonore de la première avec des images tout à fait différentes, quoique prises dans le même décor ayant subi des dégradations visibles, et sans comédiens. Płażewski reconnaît la grande maîtrise de Duras à créer l'ambiance avec des procédés géniaux dans leur simplicité. Et il conclut : « Mais Duras qui, en tant qu'écrivain, avait apporté au cinéma, en dot, la Parole, a su rejeter les fonctions mécaniquement littéraires de celle-ci. Dans ses films antérieurs, les personnages parlaient abondamment, en un style fleuri et avec beaucoup d'artifice – et ces films ont été des échecs. Mais lorsqu'elle a détaché les paroles des événements mêmes, qu'elle les a transposées dans un avenir sage, qu'elle a cessé de répéter avec des paroles l'image, qu'elle a donné à la parole la cadence d'un poème, une musicalité, l'intempérance d'un élément, qu'elle a fondu la parole avec la musique et fait de l'image sobre un résonateur des sons – elle a gagné. Elle a suscité en nous des

émotions difficiles, nouvelles que nous n'avons encore jamais connues au cinéma. »<sup>8</sup>

L'année suivante, le même hebdomadaire *Film* publie une interview de Marguerite Duras qui porte essentiellement sur son oeuvre cinématographique, mais aussi sur les rapports entre celle-ci et sa création littéraire<sup>9</sup>.

Quant à la diffusion des films de Marguerite Duras, elle a été très confidentielle. Aucun n'a été distribué dans les salles ordinaires, de temps en temps il y en avait qui étaient programmés par des ciné-clubs dans le cadre de séminaires consacrés au cinéma d'avant-garde. Ceci était possible grâce à un concours des services culturels de l'Ambassade de France et des Instituts français de Varsovie et de Cracovie qui fournissaient les copies.

La publication et le succès immédiat énorme de *l'Amant* en automne 1984 sont bien répercutés par la presse culturelle polonaise. L'hebdomadaire cracovien *Życie Literackie* [La Vie littéraire] dès son dernier numéro de l'année commence à publier le roman en feuilleton<sup>10</sup>. Cette traduction, qui malheureusement laisse beaucoup à désirer<sup>11</sup>, a été reprise en livre, d'abord d'ailleurs dans une édition illégale<sup>12</sup> et ensuite de façon tout à fait officielle<sup>13</sup>. Le succès du livre, déjà considérable, a été formidablement amplifié, en Pologne comme ailleurs, par le film de Jean-Jacques Annaud (1992) qui a attiré dans les salles un public nombreux. Jusqu'aujourd'hui il circule en vidéo et en DVD, suscitant de vifs débats qu'on peut suivre sur Internet. *L'Amant* a certainement ravivé l'intérêt des critiques, éditeurs et lecteurs polonais pour la création de Duras. *Hiroshima mon amour* de Resnais ou *Moderato cantabile* de Brook sont eux aussi accessibles sur DVD et quelquefois on peut les regarder sur les chaînes polonaises. La publication de *l'Amant* a été suivie par celle de *l'Amant de la Chine de Nord*<sup>14</sup>, de *la Maladie de la mort*<sup>15</sup> et – enfin ! – de *Moderato cantabile*<sup>16</sup>. Ajoutons que ce dernier livre a été, peu après sa parution, transformé en une pièce radiophonique très réussie par Witold Malesa. Notons aussi, à titre de curiosité, que *l'Amant* et *Moderato* figurent dans le catalogue des livres parlants, enregistrés par des comédiens à l'usage des aveugles et malvoyants. Le dernier livre paru, c'est *Ecrire*<sup>17</sup>. Mais il y a aussi de temps en temps un texte bref ou un fragment qui paraît dans quelque revue<sup>18</sup>.

Bien qu'aucun autre livre de Duras n'ait connu une popularité comparable à celle de *l'Amant*, les médias enregistrent les parutions successives de ses oeuvres. Et il est à noter que ses textes sont très souvent interprétés dans une perspective féminine, voire féministe (on trouve par ailleurs M. Duras dans les programmes des *gender studies*). Sur un plan plus général, les critiques polonais soulignent d'habitude la finesse et la sobriété de l'écriture durassienne et en particulier son art du non-dit. Quelquefois on situe encore notre auteur dans le contexte du nouveau roman<sup>19</sup>. Il convient de mentionner ici encore le fait que la critique universitaire se penche de temps en temps, elle aussi, sur l'oeuvre de Marguerite Duras. Il s'agit d'habitude d'articles publiés en français qui n'ont pas d'impact direct sur les lecteurs polonais. Deux articles nous semblent particulièrement intéressants : celui du chercheur tchèque Jiri Šramek sur Duras

et le nouveau roman<sup>20</sup> et celui de Ewa Ćwięk qui éclaire bien certains aspects de sa technique narrative<sup>21</sup>.

Tout récemment, c'est surtout l'oeuvre théâtrale de Marguerite Duras qui semble attirer de plus en plus les metteurs en scène et les critiques polonais. Małgorzata Sugiera vient de publier un article substantiel qui définit pertinemment certaines caractéristiques de cette écriture théâtrales spécifique<sup>22</sup>. Dans l'anthologie du théâtre français contemporain, publiée à l'occasion du Baz@rt, forum de la dramaturgie contemporaine, qui a eu lieu à Cracovie en automne 2004, on trouve la traduction polonaise de *Savannah Bay*. En ce qui concerne les spectacles d'après Duras, Romuald Szejda a mis en scène *Le Shaga* (Scena Prezentacje de Varsovie, les années 80) et Andrzej Barański a réalisé *Musica Deuxième* pour le théâtre de la télévision polonaise (1993). Plus récemment, quelques spectacles ont été présentés en Pologne par des troupes étrangères parmi lesquels *la Maladie de la mort* interprétée par Jean-Paul Schintu qui a pu être présentée dans quelques villes de Pologne grâce à une tournée organisée par l'Alliance française.

Notre présentation rapide et certainement incomplète de la réception de Marguerite Duras en Pologne démontre qu'il s'agit d'un processus lent et intermittent qui néanmoins fait progressivement connaître son oeuvre multiple et exigeante au public polonais. Malheureusement, Duras n'a pas trouvé en Pologne de propagateur conséquent : ses textes sont traduits par diverses personnes, plus ou moins douées, publiés par différents éditeurs ; la diffusion de son oeuvre théâtrale et cinématographique reste très faible et aléatoire. La situation ne semble pourtant pas tout à fait désespérée car on voit ces derniers temps la culture polonaise rattraper certains retards en matière de la connaissance d'auteurs français réputés exigeants : on découvre tardivement Raymond Queneau, Boris Vian, Georges Perec, Julien Gracq et il y a lieu d'espérer que ce phénomène va favoriser aussi une meilleure assimilation de la création de l'auteur de *Moderato cantabile*.

---

**Notes**

- <sup>1</sup> *Tama nad Pacyfikiem*, traduit par Z. Jaremko-Pytowska, éditions Czytelnik, Varsovie 1960.
- <sup>2</sup> *O wpół do jedenastej wieczór, latem*, traduit par Anna Lisowska et Jerzy Lisowski, éditions Czytelnik, Varsovie 1962.
- <sup>3</sup> Voir la critique de JASZCZ (Jan Alfred Szczepański) dans le quotidien *Trybuna Ludu*, organe officiel du parti communiste, 1968, n° 66, p. 8. Le texte porte un titre significatif : *Les arbres pourrissants*.
- <sup>4</sup> Bogusław Czarnecki, compte rendu dans l'hebdomadaire *Kultura*, 1968, n° 14, p. 10..
- <sup>5</sup> Wojciech Natanson, *Gałęzie i ludzie* [*Les branches et les humains*], in *Teatr*, 1968, n° 7, p. 6-7.
- <sup>6</sup> A. Jackiewicz, *Les cinéastes: Marguerite Duras*, in *Życie Warszawy*, 1972, n° 139, 11-12 juin
- <sup>7</sup> J. Płażewski, *Krzyk wicekonsula z Lahore* [*Le cri du vice-consul de Lahore*], in *Film*, 1976, n° 34, p. 20-21.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21.
- <sup>9</sup> Marguerite Duras, *Żyję, więc robię filmy* [*Je vis, donc je fais des films*], propos recueillis par Anna Fuksiewicz, *Film*, 1977, n° 19, p. 16-17.
- <sup>10</sup> Marguerite Duras, *Kochanek*, traduit par Loda Kałuska, in *Życie Literackie*, numéros 52-53/1984, 1-7/1985.
- <sup>11</sup> Voir l'article de Elżbieta Skibińska, *L'Amant po polsku, czyli niedole on* [*L'Amant en polonais ou les infortunes du on*], in : *Między oryginałem a przekładem III*, Universitas, Cracovie 1997, p. 315-325.
- <sup>12</sup> M. Duras, *Kochanek*, éditions Meritum, Siedlce 1987.
- <sup>13</sup> M. Duras, *Kochanek*, traduit par L. Kałuska, Wydawnictwo Literackie, Cracovie 1989; 2<sup>e</sup> édition (revue et corrigée) : édition WAB, Varsovie 1993.
- <sup>14</sup> M. Duras, *Kochanek z Północnych Chin*, traduit par Zofia Cesul, WAB, Varsovie 1995.
- <sup>15</sup> M. Duras, *Chory na śmierć*, traduit par Bella Szwarzman-Czarnota, éditions Sic!, Varsovie 1997.
- <sup>16</sup> M. Duras, *Moderato cantabile*, traduit par Zofia Cesul, WAB, Varsovie 1998.
- <sup>17</sup> M. Duras, *Pisać*, traduit par Magdalena Muta, Świat Literacki, Izabeli 2001.
- <sup>18</sup> Exemples : des fragments de *Emily L.* in : *Ogród*, 1991, n° 3 ou de *Les Yeux bleus cheveux noirs* in: *Kwartalnik Artystyczny*, 2000, n° 2.
- <sup>19</sup> Voir p. ex. le très intéressant article de Marek Kędzierski, *O nową powieść. Autorzy Editions de Minuit* [*Pour un nouveau roman. Les auteurs des Editions de Minuit*], in : *Kwartalnik Artystyczny*, 2000, n° 2, p. 21-58.
- <sup>20</sup> J. Šramek, *Le nouveau roman et Marguerite Duras*, in : *Romanica Wratislaviensia*, XI, 1975, p. 57-72.
- <sup>21</sup> E. Ćwięk, *L'égoïsme narratif dans « l'Amant » de Marguerite Duras*, in : *Kwartalnik Neofilologiczny*, XXXIV, 4/1987, p. 379-389.
- <sup>22</sup> M. Sugiera, *Obecność nieobecności. O dramaturgii Marguerite Duras* [*La présence de l'absence. Sur la dramaturgie de Marguerite Duras* ] in : *Ciało, Płeć, Literatura*, Warszawa 2004.





**III. ARBEITSERGEBNISSE DER STUDENTISCHEN GRUPPEN /  
RÉSULTATS DES GROUPES DE TRAVAIL**

**Lilli Felde (Berlin), Marta Gryglewska (Warszawa)**

## **Amour – Passion ?**

Pendant le séminaire « AMOUR / PASSION », nous avons essayé de comparer les conceptions de l'amour dans *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) et dans *L'Amant* (1984). Les deux textes sont construits sur un schéma diégétique similaire mais dans des perspectives différentes, notamment, autour de l'idée de la passion.

Nous avons discuté de différents aspects du sujet. La première question était celle de l'amour filiale, l'amour maternel. Ensuite, l'amour sentimentale, les relations amoureuses. Ces deux visions sont assez sombres. Toutes les deux se rapprochent d'une idée de la violence. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, on peut le voir en considérant la brutalité de la mère envers sa fille Suzanne. Il existe une thématique des relations amoureuses proche de l'idée de la prostitution, par exemple, la mère accepte que sa fille puisse entretenir des relations sexuelles hors mariage avec un homme dans l'espoir d'obtenir de l'argent. La relation d'amour s'exprime aussi, dans une forme incestueuse, notamment dans la relation de la mère avec son fils aîné ou celle de Suzanne avec Joseph, son frère. Ces relations sont voués à la vanité et s'identifient à idée de mort. L'origine principale du comportement de la famille et surtout des relations amoureuses de Suzanne, c'est la mélancolie et la dépression latente de la mère.

Ensuite, nous avons comparé la figure de la jeune fille de *L'Amant* et celle de Suzanne d'un *Barrage*. Nous avons remarqué que Suzanne est beaucoup plus passive et soumise que la protagoniste de *L'Amant*. Celle-ci est beaucoup plus active et indépendante. Elle n'est plus prisonnière de sa famille du fait de son éloignement géographique, lui permettant, de ce fait, de décider librement de ses choix amoureux.

Dans un *Barrage*, l'objet de l'amour est singulier : c'est Joseph. Suzanne compare Joseph avec tous les hommes qu'elle rencontre mais aucun ne répond à l'idéal qu'il représente. Par contre, dans *L'Amant*, la protagoniste a plusieurs objets d'affection : le petit frère, le chinois et Hélène Lagonelle. Il est intéressant que les trois soient mis en parallèle. Hélène est le double féminin du chinois, tout comme le petit frère et l'amant possèdent de nombreux points communs : Hélène et l'amant chinois sont les deux personnes à qui elle peut s'identifier, et bien que le chinois et le petit frère soient apparemment des personnages antagonistes, ils ont un lien exclusif avec la jeune fille.

Dans *L'Amant*, l'idée d'une relation triangulaire apparaît de manière récurrente. Elle constitue la figure paradigmatique du discours amoureux chez Duras.

En concluant ce séminaire de travail, nous nous sommes aperçus que, chez Marguerite Duras, l'objet de l'amour diminue en importance, au profit du sentiment amoureux devenant, en soi, le centre d'intérêt.

Finalement, nous en sommes arrivé à nous poser cette question difficile : existe-t-il vraiment un sentiment amoureux chez les personnages des romans de Marguerite Duras, et si oui, quelle en est la définition ?

### 1<sup>er</sup> point de débat : L'amour existe-t-il ?

Le but de cette question est en fait d'essayer de préciser les différents sentiments traités dans l'œuvre de Marguerite Duras et que nous regroupons par commodité sous le terme d' « amour ». Nous en sommes arrivé à penser que peut-être le principal sentiment serait le DESIR, le désir du corps, la fascination charnelle. Mais au désir se mêle la PASSION, sentiments très souvent indissociable de la douleur. Et c'est peut-être plus difficilement qu'on décèle les traces d'un amour « romantique » plus traditionnel.

Nous avons débattu sur cette question de l'existence de l' « amour » et notre conclusion fut qu'il est difficile de parler d'amour (au sens traditionnel du terme) dans les deux romans qui nous concernaient (*Un Barrage contre le Pacifique* et *l'Amant*). En effet, ce sont deux romans qui traitent de l'initiation à l'amour et il semblerait que les deux héroïnes ne savent pas encore aimer. Il flotte comme une ambiguïté sur les sentiments ressentis, et cette indécision est sans doute due au manque d'expérience des héroïnes comme à la domination « castratrice » (le mot n'est bien, sûr pas approprié) qu'exerce la terrible figure de la mère.

### 2<sup>nd</sup> point de débat : la problématique d'un amour indissociable de la douleur :

Rappelons que l'étymologie du mot PASSION remonte au verbe latin PATIOR qui signifie *souffrir*.

Le thème en soi n'est pas original, il traverse toute la littérature, depuis les premiers textes médiévaux jusqu'à aujourd'hui. Cependant, il fut intéressant de voir comment Marguerite Duras renouvelle cette thématique classique d'Eros et Thanatos. En effet, selon la perspective classique et comme le montrent des

chefs-d'œuvre comme *Tristan et Yseult* ou *Roméo et Juliette*, la mort est une échappatoire, finalement la seule solution à un amour aporétique.

Or chez Duras, la mort est le but recherché des amants comme l'aboutissement de leur désir. On se rappellera la tentative de suicide d'Anne-Marie Stretter et de Michael Richardson ou encore le désespoir de l'héroïne d'*Hiroshima mon amour* qui découvre qu' « on peut ne pas mourir d'amour ».

L'amour est en quelque sorte une recherche de l'anéantissement, de l'abîmement de soi-même dans l'autre, dans un désir de fusion. Mais cette fusion impossible conduit à l'aporie et dès lors le sentiment va vers l'autodestruction.

Nous avons émis plusieurs hypothèses sur les origines de cette impossibilité de l'amour : deux d'entre elles avaient pour cause à traumatisme, soit celui de l'enfance difficile de l'auteur, soit celui de l'expérience plus universelle de la seconde guerre mondiale, et l'impossibilité qui en découle d'aimer comme avant après ça.

### Conclusion

Le thème de l' « amour-passion » dans l'œuvre de Duras est très large. Il existe une tension constante entre des héros qui ne savent pas aimer et un sentiment d'amour ayant une portée universelle, comme celui des *Mains Négatives*.

La douleur est disséminée dans toute l'œuvre durassienne, elle contamine le lecteur qui peut alors, telle l'héroïne d'*Hiroshima mon amour* dire:

« *Tu me tues*  
*Tu me fais du bien* »



**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*<sup>1</sup>. Et quelques pages avant, l'interlocuteur de Duras, Gérard Depardieu: « Leur disparité aurait été l'objet même du film »<sup>2</sup>. 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 Christ<sup>3</sup>. 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 Duras<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>, 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 ? »<sup>6</sup>) 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. »<sup>7</sup>. Le cri scandaleux est un appel à l'Autre, un appel au secours<sup>8</sup>.

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 familial<sup>9</sup>. 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. »<sup>10</sup>. 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 »<sup>11</sup>. 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. »<sup>12</sup>.

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 »<sup>13</sup>.

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. »<sup>14</sup>. 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. »<sup>15</sup>). 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 retenir que (...) ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint : Maladie de la mort. »<sup>16</sup>

### 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 »<sup>17</sup> qui est dépassement des frontières entre le 'dedans' et le 'dehors' du Moi<sup>18</sup>. 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 »<sup>19</sup>. 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. »<sup>20</sup>

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*<sup>21</sup>. 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 »<sup>22</sup>, 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 »<sup>23</sup>.

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 »<sup>24</sup>. 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. »<sup>25</sup> 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 »<sup>26</sup>. 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 »<sup>27</sup>. Anne-Marie Stretter, la femme qui donne l'amour, la « prostituée de Calcutta »<sup>28</sup>, pourrait venir de partout et incarne toutes les femmes en même temps<sup>29</sup>. Son prénom déjà, comme le souligne Noëlle Carruggi, évoque des archétypes féminins<sup>30</sup>. Les mots pour Anne-Marie Stretter « elle est à qui veut d'elle »<sup>31</sup> ressemblent aux mots pour Alissa de *Détruire, dit-elle* : celle-ci est « à celui qui la veut. Elle éprouve ce que l'autre éprouve. »<sup>32</sup>. 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'extase<sup>33</sup>.

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 mort<sup>34</sup>. 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 »<sup>35</sup>). De même Lol, personnage de l'absence, a les « yeux d'eau morte et de vase mêlée »<sup>36</sup>. La dame du camion, poreuse comme ses consœurs mentionnées plus haut, a « la tête pleine de vertiges et de cris. / Pleine de vent »<sup>37</sup>. 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 »<sup>38</sup>. Elle est la femme qui a aimé deux milliards d'hommes<sup>39</sup> et son exhortation ambiguë dite par la voix de Marguerite Duras –

« que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique »<sup>40</sup> – 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 »<sup>41</sup> 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 personnages<sup>42</sup> :

« *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.* »<sup>43</sup>.

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-il<sup>44</sup>. 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. »<sup>45</sup> 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 »<sup>46</sup>. 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 »<sup>47</sup>, pour « [s]'entraîner loin de la mort »<sup>48</sup>. 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 »<sup>49</sup>, 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 »<sup>50</sup>. 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 Paris<sup>51</sup>. 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 mêmes<sup>52</sup>.

## 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'Autre<sup>53</sup>. 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.* »<sup>54</sup>

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. »<sup>55</sup> Dans *Abahn Sabana David*, l'amour pour l'Autre réside également dans l'aspiration à l'extase et dans la séparation<sup>56</sup>. 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 prend<sup>57</sup>. 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 ? »<sup>58</sup> Découvrir le Moi dans Autrui (« Au fait, à qui ressemblait-il le vice-consul de Lahore ? (...) A moi dit Anne-Marie Stretter. »<sup>59</sup>), découvrir le Moi comme étant *autre* (dans *Le Navire Night*, « il dit : j'étais un *autre* à moi-même et je l'ignorais »<sup>60</sup>). 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 Moi<sup>61</sup>.

### 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 lecteur<sup>62</sup>. 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 autrui<sup>63</sup>.

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*... »<sup>64</sup>.

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

mendiant 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 »<sup>65</sup>, 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 protagoniste<sup>66</sup>. 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 »<sup>67</sup>, 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 Bauer<sup>68</sup>, 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. »<sup>69</sup> 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 »<sup>70</sup>. 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 »<sup>71</sup>. 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

- <sup>1</sup> Marguerite Duras : *Le camion*, Editions de Minuit, 1977, p. 67.
- <sup>2</sup> Ibid, 40.
- <sup>3</sup> Voir la réflexion de Jacques Derrida sur le mot *passion* dans : Jacques Derrida: *Demeure*, Galilée, 1998, p.26-29.
- <sup>4</sup> Marguerite Duras : *Les parleuses*, (entretiens avec Xavière Gauthier), Editions de Minuit, 1974, p. 174.
- <sup>5</sup> Marguerite Duras : *Un barrage contre le pacifique*, Gallimard, 1950.
- <sup>6</sup> Marguerite Duras : *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960, p. 35.
- <sup>7</sup> Marguerite Duras : *Aurélia Steiner* (Vancouver), dans: *Le Navire Night*, Mercure de France, 1979, p. 158-159.
- <sup>8</sup> Voir la communication de Lydia Bauer : *Partager le crime*, publiée dans ce recueil.
- <sup>9</sup> 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).
- <sup>10</sup> 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.
- <sup>11</sup> Marguerite Duras : *Abahn Sabana David*, op. cit., p.77.
- <sup>12</sup> Ibid., p.82-83.
- <sup>13</sup> Jacques Derrida: *Demeure*, op. cit., p.27.
- <sup>14</sup> Marguerite Duras : *La douleur*, P.O.L., 1985, p. 69.
- <sup>15</sup> Marguerite Duras : *La maladie de la mort*, Editions de Minuit, 1982, p. 38.
- <sup>16</sup> Ibid., p. 56.
- <sup>17</sup> Marguerite Duras : *Les parleuses*, op. cit., p. 210.
- <sup>18</sup> 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.
- <sup>19</sup> 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).
- <sup>20</sup> Marguerite Duras : *Abahn Sabana David*, op. cit., p. 71.
- <sup>21</sup> Cf. Danielle Bajomée: *Duras ou la Douleur*, Bruxelles, De Boeck Université, 1989, p.87.

- <sup>22</sup> Marguerite Duras : *Le ravissement de Lol V Stein*, Gallimard, 1964, p. 41 (Par la suite abrégé par : *Lol V Stein*).
- <sup>23</sup> 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.
- <sup>24</sup> Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 50.
- <sup>25</sup> Ibid., p. 123.
- <sup>26</sup> Ibid., p. 60.
- <sup>27</sup> Christiane Blot-Labarrère: Marguerite Duras, op. cit., p. 99.
- <sup>28</sup> Marguerite Duras : *Les parleuses*, op. cit., p. 168.
- <sup>29</sup> Cf. Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 111 et p. 120.
- <sup>30</sup> Noëlle Carruggi: *Marguerite Duras, une expérience intérieure : 'le gommage de l'être en faveur du tout'*, New York, P. Lang 1995, p. 73.
- <sup>31</sup> Marguerite Duras : *India Song*, Gallimard, 2004, p. 46.
- <sup>32</sup> 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).
- <sup>33</sup> 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.
- <sup>34</sup> 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)
- <sup>35</sup> Ibid., p. 197. Pour le vice-consul, la mendicante est « la mort dans une vie en cours » (Ibid., p. 174).
- <sup>36</sup> Marguerite Duras : *Lol V. Stein*, op. cit., p. 83.
- <sup>37</sup> Marguerite Duras : *Le camion*, op. cit., p. 35.
- <sup>38</sup> 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.
- <sup>39</sup> Marguerite Duras : *Le camion*, op. cit., p. 31.
- <sup>40</sup> Ibid., p. 25.
- <sup>41</sup> Transcription à partir de Marguerite Duras (entretien avec Dominique Noguez): *La Dame des Yvelines*, op. cit.
- <sup>42</sup> 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).
- <sup>43</sup> Marguerite Duras : *India song*, op. cit., p. 97.
- <sup>44</sup> Cf. Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 127.
- <sup>45</sup> Marguerite Duras : *Savannah Bay*, op. cit., p. 38.

- <sup>46</sup> Ibid., p. 31.
- <sup>47</sup> Ibid., p. 72.
- <sup>48</sup> 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).
- <sup>49</sup> Marguerite Duras : *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 92.
- <sup>50</sup> Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 29.
- <sup>51</sup> Cf. Marguerite Duras : *India song*, op. cit., p. 9).
- <sup>52</sup> Ibid. p. 97.
- <sup>53</sup> 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.
- <sup>54</sup> Marguerite Duras : *Yann Andréa Steiner*, P.O.L., 1992, p. 130.
- <sup>55</sup> 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.
- <sup>56</sup> 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)
- <sup>57</sup> Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 134.
- <sup>58</sup> Ibid., p. 105.
- <sup>59</sup> Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 204.
- <sup>60</sup> Marguerite Duras : *Le Navire Night*, op. cit., p. 27.
- <sup>61</sup> 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)
- <sup>62</sup> Cf. Marguerite Duras : *Le Navire Night*, op. cit., p. 11.
- <sup>63</sup> 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.
- <sup>64</sup> Marguerite Duras : *Le vice-consul*, op. cit., p. 125.
- <sup>65</sup> Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p.81.
- <sup>66</sup> L'ignorance du narrateur quant à la véracité des faits du passé de Lol est souvent mise en relief (Cf. ibid., p. 11, 14, 37).
- <sup>67</sup> Ibid., p. 184.
- <sup>68</sup> Cf. Lydia Bauer : *Partager le crime*, op. cit.
- <sup>69</sup> Marguerite Duras : *Le Navire Night*, op. cit., p. 42.
- <sup>70</sup> Marguerite Duras : *Lol V Stein*, op. cit., p. 48.
- <sup>71</sup> Ibid., op. cit., p. 48.



**Christiane Lötsch (Berlin)**

## **La représentation du féminin dans l'œuvre de Marguerite Duras : entre différence sexuelle et construction culturelle**

### 1) Introduction

Marguerite Duras, écrivaine du 20<sup>ème</sup> siècle, refuse une classification stricte de son œuvre, reprochant aux dictionnaires une approche trop simpliste. Selon elle, la subjectivité et l'originalité individuelle déterminent le choix de ses sujets littéraires et sa manière d'écrire. Ainsi, l'œuvre de Marguerite Duras contient une diversité de genres, de thématiques et de stils différents qui sont à la base de sa richesse artistique. Néanmoins, la diversité de son œuvre se réduit à un point commun quant à la perspective : la vue sur le monde, sur les relations familiales et les conflits entre les sexes est toujours une vue féminine.

Au premier coup d'oeil, les protagonistes ne se ressemblent guère car elles sont de différents âges et couches sociales: la jeune fille sans nom qui découvre sa sexualité avec un amant chinois (*L'Amant*, 1984), l'actrice Reva qui est incapable de réaliser la cruauté humaine à Hiroshima (*Hiroshima, mon amour !*, 1960), l'attirante et malheureuse Anne-Marie Stretter (*Le Vice-Consul*, 1965), l'épouse qui attend le retour de son mari d'un camps de concentration allemand (*La douleur*, 1985), la prisonnière d'amour Anne Desbaresdes (*Moderato Cantabile*, 1958), la femme trompée qu'incarne le personnage de Lol V. Stein (*Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964) ou bien la mère folle et omnipuissante (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950) – en imaginant ses héroïnes, leurs sentiments et relations, Marguerite Duras ne pose pas seulement la question de la condition humaine, mais plus spécifiquement celle de la condition féminine.

Partant du fait que la plupart des protagonistes durassiennes sont des femmes, il est permis de se demander dans quelle mesure l'auteur développe des images littéraires qui représentent le féminin. Quand on analyse les facteurs qui constituent l'identité des protagonistes, on remarque que Marguerite Duras fait référence à deux traditions philosophiques opposées. L'identité de ses héroïnes se détermine soit par la différence biologique des sexes qui s'exprime par le désir, la passion, l'amour et la force naturelle des femmes, soit par des mécanismes sociaux, culturels et sexuels qui constituent le personnage par l'extérieur. La contradiction entre l'idée traditionnelle que la femme se différencie de l'homme par sa condition biologique et l'idée du constructivisme qui met l'importance sur les facteurs extérieurs agissant sur l'identité, expliquent l'ambivalence apparente des héroïnes durassiennes. La jeune fille de *L'Amant* en donne une preuve convaincante.

## 2) Théorie des identités des sexes et images littéraires

Même si Marguerite Duras insiste sur l'individualité de l'humanité, elle constate une différence fondamentale entre les sexes. « N'importe quelle femme est plus mystérieuse qu'un homme. N'importe laquelle. »<sup>1</sup> Dans la tradition de la pensée biologiste, le mystère féminin s'explique pour elle par ses fonctions biologiques. Ainsi, l'expérience de la maternité rapproche les femmes au cycle de la nature et explique la force innée de ses héroïnes :

*It is power if you like. I would rather call it the power of women. In my books, in my films, they have power that is almost involuntary. That's it, it isn't directed. It is. It's the difference between 'being' and 'appearing'. It is the power that operates directly, that functions directly. The women go straight into action without programming.*<sup>2</sup>

Cette force naturelle directe, involontaire et sans contrôle est propre à toutes les femmes et s'oppose à la force masculine caractérisée par la rationalité et la logique. Tandis que la force féminine existe naturellement (« being »), la force masculine est mise par-dessus comme un masque théâtral (« appearing »). La différence biologique entre l'homme et la femme aurait, selon Marguerite Duras, des conséquences importantes sur la perception de l'autre parce qu'elle est capable de faire surgir des images et des fantaisies. C'est dans le domaine de l'imagination et de la fantaisie humaine que Marguerite Duras localise l'endroit où les conceptions des sexes naissent : « L'homme et la femme sont irréconciliables (...) Là où l'imaginaire est le plus fort c'est entre l'homme et la femme. »<sup>3</sup> Ainsi naissent des images du féminin qui sont repris dans la littérature durassienne : la jeune fille de *L'Amant* apparaît comme une femme enfant ; l'influence d'Anne-Marie Stretter sur les hommes qui l'entourent est celle d'une femme fatale et le personnage de la mère fait allusion à la mère mythique et omnipuissante de l'Antiquité.

Mais Marguerite Duras ne se contente pas à réduire ses personnages à un certain stéréotype. Contrairement à l'idée que les sexes posséderaient une nature différente par leur biologie, elle démontre aussi que l'identité de ses héroïnes est une construction culturelle et sociale. Les protagonistes durassiennes se retrouvent toujours dans un espace déterminé par des normes sociales et familiales qui prennent une grande influence sur leur développement de l'individu et sur leurs conditions de vie. Ainsi, Marguerite Duras accorde une grande importance aux mécanismes du regard qui est porté sur les protagonistes. Le regard des autres, surtout de la société, des hommes et de la famille transforme les héroïnes en un objet sexuel et change la perception d'elles-mêmes. L'aliénation qui résulte de l'écart entre la perception propre et la perception d'autrui est un conflit important dans le développement de la femme.

Marilyn R. Schuster en conclut que la construction sociale et culturelle de l'identité féminine est incontournable pour les protagonistes durassiennes :

*She exposes and examines the constructed character of women, showing how the construction is articulated, by whom and in whose interest. She also writes, however, as if that construction expressed an essential truth (...). She writes, in other words, as if that construction of women she exposes were an immutable reality of women's lives.*<sup>4</sup>

L'opposition entre la détermination naturelle des sexes et l'influence des facteurs extérieurs notamment les normes sociales, les relations familiales et le regard masculin engendre les héroïnes durassiennes complexes, analysé par la suite à l'exemple de la jeune protagoniste de *L'Amant*.

### 1) Représentations du féminin : la jeune fille de *L'Amant*

La jeune fille de *L'Amant*<sup>5</sup> est une des protagonistes les plus ambivalentes dans l'œuvre de Marguerite Duras. D'un côté son désir sexuel qui se manifeste très tôt évoque l'image littéraire de la femme enfant, de l'autre les structures familiales et le regard masculin qui est porté sur elle démontrent le caractère construit de cette image.

- La jeune fille – une femme enfant ?

Selon Franz Wittels<sup>6</sup> et Andrea Bramberger<sup>7</sup>, une femme enfant possède plusieurs caractéristiques : le premier insiste sur la beauté malgré la jeunesse et l'innocence avec laquelle la jeune fille est en train de découvrir le monde. Bien qu'elle soit encore une enfant, elle a des idées assez précises sur la sexualité. Ainsi, la jeune fille reste à l'état original, loin de mauvaises influences, ne pouvant pas encore développer de sentiments romantiques pour son amant. De se fait, celui-ci tombe d'autant plus amoureux d'elle. Andrea Bramberger ajoute la notion de l'ambivalence à l'identité de la femme enfant. Par son extérieur, elle est encore une enfant, mais sa force séductrice est celle d'une femme adulte.

Dans *L'Amant*, la protagoniste ne compte que 15 ½ ans et sa jeunesse est soulignée par les nominations répétées tel qu' « enfant » ou bien « la très jeune fille ». Son corps se trouve dans le stade indéfini entre celui d'un enfant et d'une femme : « (...) il n'est pas fini, dans la chambre il grandit encore, il est encore sans formes arrêtées, à tout instant en train de se faire. » (p.121). De même, un homme beaucoup plus âgé est tombé éperdument amoureux d'elle. Il s'agit d'un « homme élégant » (p.43) qui se laisse conduire dans une limousine noire, portant un costume coûteux et fumant des cigarettes anglaises : « Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie. » (p.44). L'amour du riche Chinois est étroitement lié à la jeunesse de la

protagoniste, car « Il la prend comme il prendrait son enfant. Il prendrait son enfant de même. Il joue avec le corps de son enfant (...) » (p.123). Par contre, ses sentiments pour lui ne sont pas pareils: « Elle pourrait répondre qu'elle ne l'aime pas. Elle ne dit rien. » (p.47-48).

Contrairement à l'impassibilité de la jeune fille, son amant éprouve un « amour fou de la petite fille blanche » (p.102) qui le fait souffrir énormément : « Il est dans un amour abominable. » (p.50). Pour lui, il ne s'agit pas d'une passion passagère, mais d'un sentiment profond qui devra l'accompagner tout au long de sa vie tel que le suggère la dernière phrase du roman: « Il lui avait dit (...) qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort. » (p.53). Puisqu'elle ne retourne pas son amour absolu, il se trouve dans une position de faiblesse, dont témoigne son apparence. Il est « maigre, sans force, sans muscles » et « sans virilité » (p.49). Sa faiblesse physique s'ajoute à la douleur qu'il éprouve dans cette relation : « On aurait dit qu'il aimait cette douleur, qu'il l'aimait comme il m'avait aimée (...) » (p.134). L'absence de sentiments romantiques explique le pouvoir qu'émane de la jeune fille et elle en est très consciente : « Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. » (p.46). Les différences entre les deux protagonistes sont tellement évidentes qu'une vraie liaison romantique semble exclue dès la première rencontre : « Tout à coup elle sait, là, à l'instant, elle sait qu'il ne la connaît pas, qu'il ne la connaîtra jamais (...) » (p.48).

Vu dans la tradition littéraire, la relation inégale entre la jeune fille et le Chinois beaucoup plus âgé ressemble à celle de Lolita et son amant Humbert Humbert imaginée par Vladimir Nabokov.

### L'instinctivité du désir

Dans la partie théorique, il a été question de « force naturelle » qui émane des protagonistes durassiennes. La force de la jeune fille réside dans son corps et s'exprime dans son désir sexuel. Malgré son âge, la protagoniste a un pressentiment concernant sa sexualité : « Je suis avertie déjà. Je sais quelque chose. » (p.26). En comparaison avec son amie Hélène Langonelle qui est du même âge, elle se vante d'avoir un savoir sur les secrets de l'amour que l'autre n'aura peut-être jamais : « C'est comme si je le devinais, elle ne saura jamais ce que je sais. » (p.91). Même si la jeune fille n'a jamais eu d'expérience sexuelle, elle possède un savoir naturel sur la jouissance. Cet instinct tellement évident se fait remarquer sur son visage :

*J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. (p.15).*

Son corps fait également apparaître des signes avant-coureurs de son développement sexuel. Tous les attributs de la féminité sont naturellement présents en elle : « Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge (...) Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué (...) » (p.29). La conscience innée de son désir sexuel se présente telle une obligation envers elle-même qu'elle doit accomplir à tout prix. Quand l'amant chinois veut savoir la raison pour laquelle elle l'a suivi dans sa garçonnière, elle lui répond : « Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation. » (p.51). La description de la sexualité instinctive de la jeune fille renvoie à son caractère naturel et original.

La liaison avec l'homme chinois déclenche son instinct sexuel et elle réalise ce qu'elle a pressenti. Contrairement à l'idée romantique du couple amoureux, la passion de la protagoniste est purement de nature sexuelle. Elle considère la liaison comme un « *experiment* » (p.28). L'absence de sentiments romantiques est ainsi nécessaire pour qu'elle puisse éprouver du désir. Lorsqu'elle suit son amant dans son appartement pour la première fois, elle est « (...) sans sentiment défini, sans haine, sans répugnance non plus, alors est-ce sans doute là déjà du désir. Elle en est ignorante. » (p.47). Le désir sexuel est au centre de l'intérêt, les individus deviennent interchangeables : « Je lui dis que j'aime l'idée qu'il ait beaucoup de femmes, celle d'être parmi ces femmes, confondue. » (p.54). Sa désir d'être traitée comme une femme parmi d'autres ne fait que souligner son refus d'une liaison romantique.

- Les facteurs déterminants d'identité féminine : le regard familial et social

*The young woman is increasingly shaped by the look of others – society, men, family – and this specularization comes to dominate both her representation of her self to herself, and the representation of the character in the text.*<sup>8</sup>

La citation de Laurie Corbin résume bien l'influence importante du regard d'autrui sur le développement de la jeune protagoniste. Le pouvoir réside dans la signification et l'hierarchie implicite qu'on accorde au regard. Ce mécanisme est apparent parmi les membres de la famille : « Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. Du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder. (...) Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant. » (p.69). Selon l'opinion de la famille, on perd son autonomie au moment où on est regardé par quelqu'un d'autre. Le regard d'autrui transforme une personne active en un objet passif parce qu'on le dérobe du pouvoir de regarder. Ces structures de pouvoir au sein de la famille sont également valables pour l'hierarchie des regards entre les sexes. La jeune fille constate tôt qu'elle est un objet de regard : « J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les

blanches aux colonies, et les petites filles blanches aussi. » (p.25). Elle est devenue une des « femmes regardées » (p.26) dans la rue.

### Le rôle des relations familiales

L'influence la plus importante sur l'identité de la jeune fille est exercée par sa famille, constituée de la mère, d'un jeune frère et d'un frère plus âgé. L'absence de l'autorité paternel a affecté l'équilibre familial et s'exprime par l'amour illimité de la mère pour le fils aîné. Il s'agit d'une relation de dépendance qui met en question l'existence de la mère : « C'est pour lui que ma mère veut vivre encore, pour qu'il mange encore, qu'il dorme au chaud, qu'il entende encore appeler son nom. » (p.94). Parmi ses trois enfants elle n'accepte que lui : « Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait: mon enfant. » (p.75). L'expérience de l'amour maternel absent mène à un sentiment de vengeance : la jeune fille imagine de tuer le frère aîné devant les yeux de sa mère pour la punir. Ainsi, la famille est désignée comme une « communauté invivable » (p.70) dans laquelle le désir de tuer l'autre détermine la vie quotidienne : « Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. » (p.69). Il en résulte une relation ambivalente entre la mère et sa fille s'exprimant dans les désignations différentes pour la mère. Dans la première présentation de la famille la distance émotionnelle est évidente : « (...) c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère. » (p.21). Les sentiments oscillent entre l'amour et la haine : « la saleté, ma mère, mon amour » (p.31).

L'ambiguïté du comportement maternel est également apparent quant à la relation de la jeune fille avec l'amant chinois. D'un côté, la mère condamne sa fille d'avoir une relation avec un homme chinois beaucoup trop âgé. Elle partage l'opinion du frère aîné et de l'entourage et considère sa fille comme une souillure. Elle la bat, l'enferme dans sa chambre, examine son linge et la traite de « prostituée » et « qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. » (p.73). D'un autre côté, la mère a acheté des accessoires ainsi que des vêtements pour sa fille, avec l'intention d'attirer les regards d'hommes riches sur elle : « Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison. C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée. » (p.33). Sous la pression économique, la mère fait de sa fille un véritable objet commercial dont la vente pourrait libérer la famille des soucis financiers. Elle dénie toute position autonome de sa fille et la dégrade à un objet dont tout le monde peut disposer à tout moment. Ceci empêche son libre développement. La mère ne soutient pas non plus l'ambition de sa fille de devenir une écrivaine : « Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard: une idée d'enfant. » (p.29).

## Le regard masculin : les mécanismes de la perception par autrui

Le regard masculin est motivé par la apparence extérieure la jeune fille. Ses vêtements symbolisent un état « ouvert » entre celui de l'enfance et l'adulte. Lors de sa première rencontre avec l'homme chinois, elle est présentée ainsi :

*Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère (...) Cette robe est sans manches, très décolletée (...) J'ai mis une ceinture de mes frères (...) Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or (...) Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. (p.18-19).*

Les vêtements semblent être peu convenables pour une fille de 15 ½. Les talons et la robe décolletée font d'elle une femme consciente de ses charmes sexuels tandis que son corps est seulement en train de se développer. De plus, elle ne porte pas les vêtements choisis par elle-même, mais la robe de sa mère et la ceinture de ses frères. Elle ne peut donc rien porter qui correspond à son âge ; elle doit s'identifier avec un rôle que la famille et la société lui ont mis-dessus. La contradiction entre son jeune âge et la signification accordée aux vêtements marque le manque de son identité. Ceci trouble son entourage :

*(...) tous les hommes du poste, mariés ou non, ils tournent autour de ça, ils veulent de cette petite, de cette chose-là, pas tellement définie encore, regardez, encore une enfant. (p.113).*

Selon l'opinion de la mère, qui ne fait que reproduire l'opinion publique, sa fille n'est pas un être humain, mais une chose indéfinie. Ce stade flou évoque le désir sexuel chez les hommes. La conséquence en est que la jeune fille est traitée de « prostituée blanche du poste de Sadec » (p.45).

## Les conséquences pour sa représentation

Les réactions d'autrui envers la protagoniste ont une grande influence sur le déroulement de son développement. La désignation de la jeune fille comme « prostituée » reflète une image négative qu'elle intériorise très vite. N'ayant pas développé d'identité personnelle, la protagoniste subit aux idées que l'entourage a d'elle : « Sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, (...), est devenue autre chose. » (p.20). De par cela, elle devient un objet du regard, disponible à tous, à tout moment : « Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. » (p.20). La perte d'autonomie a des conséquences importantes sur la perception d'elle-même. Le regard masculin sur elle produit des attentes qu'elle intériorise sans vraiment vouloir les satisfaire. Elle veut être comme les autres la voient : « Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, (...) tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire. » (p.26).

L'aliénation qui résulte de l'écart entre sa propre identité et le regard d'autrui mène à la non-identification avec elle-même ; elle ne se reconnaît plus. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le scénario basé sur *L'Amant*, cette problématique est décrite lors du regard symbolique dans le miroir :

*Elle se regarde. Elle se voit. Elle voit le chapeau d'homme en feutre bois de rose au large ruban noir, les souliers noirs éculés avec les strass, le rouge à lèvres excessif du bac de la rencontre. Elle se regarde elle – elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra des années plus tard: elle a déjà le visage détruit de toute sa vie. (p.84-85).*

- Conclusion: l'ambivalence naturelle comme construction culturelle

La jeune fille de *L'Amant* possède une force naturelle féminine qui réside dans son corps et sa sexualité. Ainsi, les parallèles avec une femme enfant sont évidentes. Selon Doris Kolesch et Gertrud Lehnert, cette conception de l'héroïne renforce une image traditionnelle de la femme parce que Marguerite Duras fait référence à la théorie biologique des sexes.<sup>9</sup> Pourtant, l'analyse biologique de la jeune fille serait une perception unilatérale de la conception du féminin de Marguerite Duras. Les relations familiales de la protagoniste ainsi que le regard masculin jouent un grand rôle dans son développement. L'absence du père et l'amour sans condition de la mère pour son fils aîné ainsi que l'atmosphère hostile dans la famille font de la jeune fille un personnage impassible dont le désir sexuel peut se développer sans sentiments romantiques. De plus, la relation entre la jeune fille française, née dans une famille pauvre et l'homme chinois plus âgé qui, héritier d'une famille riche, s'oppose à une multitude de conventions sociales. Elle peut se distancier de l'hypocrisie de sa famille. La transgression apparente des normes sociales et familiales est un signe d'émancipation de la protagoniste. C'est par les expériences qu'elle a faites avec son amant que sa personnalité s'est développée. La jeune fille est devenue plus mûre : « J'ai vieilli. Je le sais tout à coup. » (p.59).

Marguerite Duras conçoit la condition féminine et comme une détermination biologique et comme une construction culturelle ou sociale. Ainsi, la jeune protagoniste ne répond ni entièrement à la catégorie de la femme enfant naïve, ni à un sujet féminin auto-déterminé. Elle reste entre objet regardé et sujet actif, ce qu'est l'état par lequel elle constitue son identité et son désir d'écrire : « It is the ability to be the object of a man's desire which she describes as allowing her to separate from the emotional disaster of her family and it is that which gives her the independent existence which allows her to write. »<sup>10</sup>

---

**Notes**

- <sup>1</sup> Duras, Marguerite/Gauthier, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, 1974, p.50.
- <sup>2</sup> Husserl-Kapit, Susan, « An Interview with Marguerite Duras » , in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Winter 1975, p.423-434.
- <sup>3</sup> Duras, Marguerite, *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, 1987, p.39.
- <sup>4</sup> Schuster, Marilyn R., *Marguerite Duras Revisited*, New York, 1993, xi.
- <sup>5</sup> Pour l'intégralité du dossier, j'ai utilisé l'édition suivante : Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, 1984. Les pages des citations sont indiquées directement dans le texte.
- <sup>6</sup> Wittels, Fritz, « Das Kindweib », dans : Kraus, Karl (Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 230-231, 1907.
- <sup>7</sup> Bramberger, Andrea, *Die KindFrau. Lust - Provokation - Spiel*, München, 2000.
- <sup>8</sup> Corbin, Laurie, *The Mother Mirror. Self-Representation and the Mother-Daughter Relation in Colette, Simone de Beauvoir, and Marguerite Duras*, New York, 1996, p.74.
- <sup>9</sup> Kolesch, Doris/Lehnert Gertrud, *Marguerite Duras*, München, 1996, p.124-125.
- <sup>10</sup> Selous, Trista, *The Other Woman. Feminism and Feminity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven, 1988, p.194.



**Christian Ernst (Berlin)**

## **Marguerite Duras et Alain Resnais : Hiroshima mon amour – la passion de la mémoire**

Dix étudiants de la Pologne, de la France et de l'Allemagne, de différentes filières universitaires, ont travaillé intensivement pendant trois jours sur la relation entre passion et mémoire dans le film d'Alain Resnais, dont Marguerite Duras a écrit le scénario. Bien sûr, trois jours n'ont guère suffi pour arriver à une conclusion aboutie, mais trois mois n'auraient probablement pas été suffisants non plus. Le groupe a donc décidé de mettre en valeur le processus de recherche qu'il a effectué et la richesse de pistes qu'il a trouvées, de la manière suivante : chaque participant a écrit de trois à cinq thèses ou idées qui lui semblaient importantes. Ces thèses ont été regroupées par thèmes et récapitulées pendant la présentation, accompagnées par une mélodie de guitare. Chaque thème a été introduit par une réplique issue du film : « *Nous avons tout compris sur Hiroshima mon amour* », et conclu par la réaction laconique du guitariste : « *Vous n'avez rien compris* ». Le texte qui suit est composé de ces thèses ou idées du groupe et reflète donc le travail de ce dernier.

### Passion et passé

Le groupe a analysé une double relation entre passion et mémoire : Premièrement, c'est *l'histoire amoureuse dans un lieu de mémoire qui sert d'accès à la mémoire*, deuxièmement, *la rencontre avec l'autre fait tomber le masque de son propre passé*. C'est à Hiroshima que la protagoniste est confrontée avec sa propre histoire : *La mémoire est au centre du film. Elle est entourée, cernée par le thème de la passion amoureuse : c'est la mémoire d'une passion passée, à Nevers, avec un soldat allemand, douloureuse et disparue. Et cette mémoire est ravivée, déclenchée par une autre passion, actuelle, heureuse, à Hiroshima, avec un japonais*.

La mémoire est donc évoquée par Hiroshima, comme lieu de mémoire, et par une rencontre intime et interculturelle. *L'amant japonais est l'agent passionné du processus de réminiscence ; il permet à la mémoire d'exister par son rôle de « psychanalyste »*. Mais le souvenir ne surgit qu'au travers du dialogue, le jeu psychologique de questions-réponses : il est évoqué également physiquement : *La mémoire est liée aux corps des amants*. Pour la protagoniste, qui revit une passion avec un étranger, le voyage à Hiroshima semble ainsi être un retour en arrière : *La passion est le seul moyen pour ne pas perdre la mémoire. Sans mémoire, est-il possible de revivre la passion ?*

La recherche de la mémoire est aussi une quête d'identité : *La mémoire semble passer par le nom, le lieu, le nom du lieu : à Hiroshima, on parle de Nevers. Son nom à elle devient Nevers. Le japonais trouve ce nom beau. Elle, elle veut l'oublier. Ne jamais y retourner. NEVER. Elle finira par rester à Hiroshima. Parce que c'est le nom qu'elle donne à son amant : Hiroshima.*

L'identité des protagonistes est ainsi déterminée par leur ville d'origine, qui renvoie à l'histoire.

### Mise en scène de la mémoire

*Comme la poésie de Duras, le film présente un riche langage cinématographique. Ce n'est pas seulement l'histoire creusée de deux amours, mais aussi la mise en scène filmique de la mémoire, qui mélange espaces et temps : La voix-off, le fondu enchaîné et la musique participent grandement à l'entremêlement des strates temporelles, qui donne sa complexité et son intérêt au film d'Alain Resnais. C'est par la mise en scène de la mémoire que les différentes temporalités se recourent. La mise en scène de la mémoire constitue aussi l'importance cinématographique du film : La modernité du film réside dans l'habileté du cinéaste à créer des images-temps.*

### Histoire et histoire

*Ce n'est pas possible de tourner un film sur Hiroshima, ce qui a été l'idée d'origine du projet de Resnais. En situant l'histoire d'une passion à Hiroshima, le film montre l'aliénation de l'individu face à une mémoire collective, imposée :*

*Hiroshima, c'est l'Histoire avec un grand « H ». C'est la mémoire collective et officielle, c'est le mémorial, c'est les films sur la paix. Mais c'est aussi le présent, le personnel, avec un petit « p ». Une française et un japonais qui s'aiment pendant 24 heures. Et sa mémoire à elle, individuelle, qui revient. Son histoire avec un petit « h ». Mais aussi une histoire plus globale : celle de la libération de la France, et de ses drames : des soldats tués, des femmes tondues. Le film montre donc des parallèles entre Nevers et Hiroshima : la mort, les blessures, la douleur et le deuil. La répétition de l'histoire est une véritable pathologie qui tend vers une mémoire aliénante. Les acteurs subissent ces répétitions que rien ne semble pouvoir arrêter. Ainsi, l'identité et l'intégrité sont un enjeu pour l'individu moderne qui ne peut échapper ni au souvenir, ni à l'oubli, et donc à la mémoire. Mais vouloir éviter la répétition, c'est vouloir éviter l'inévitable.*

*L'amour, la guerre, la mémoire et la passion – « j'ai tout vu à HIROSHIMA MON AMOUR ».*



#### **IV. DANKSAGUNG / REMERCIEMENTS**

**Sponsoren des Austausches und des Symposiums**  
*Partenaires de l'échange et du colloque*

Deutscher Akademischer Austauschdienst  
 Deutsch – Französisches Jugendwerk  
 Bureau de Coopération Universitaire / CCCL de Berlin – Frau Prof. Groux  
 Institut für Künste und Medien, Lehrstuhl EMW der Universität Potsdam –  
 Prof. Dieter Mersch  
 Allgemeiner Studierendenausschuss der Universität Potsdam  
 Fachschaftsräte für Romanistik, Slavistik, Komparatistik und Europäische  
 Medienwissenschaft der Universität Potsdam

**Projektteam**  
*Equipe de projet*

Oliver Gondring, Mareen Maaß, Viola Hamann, Sarah Haase  
 Yve Beigel, Benjamin Cieslak

**Leiter der Arbeitsgruppen**  
*Animateurs des groupes de travail*

Charlotte Menin, Christiane Lötsch, Tobias Quast, Christian Ernst, Lilli Felde  
 Marta Gryglewska, Tomasz Stróżyński, Joanna Jakubowska-Cichoń

**Mithilfe bei Organisation und Umsetzung**  
*Soutien de l'organisation du projet*

Prof. Getrud Lehnert, Prof. Helene Harth, Prof. Dieter Mersch, Prof. Winfried  
 Gerling, Prof. Brigitte Sändig, Prof. Christa Ebert, Christiane Blot-Labarrère  
 Britta Schwarz, Gabriele Penquitt  
 Uwe Fröhlich, Jan Krimphove, Katharina Gallin  
 Filmmuseum Potsdam  
 Referat für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Universität Potsdam

**Dolmetschung und Übersetzung**  
*Traduction*

Caroline Elias, Hélène Rybicki, Cyril Freitag, Gwenn Fourier,  
 Marta Gryglewska, Eva John, Katarina Brehe, Lisa Stertz

**Referenten des Symposiums**  
*Intervenants du colloque*

Yann Andréa  
Lydia Bauer  
Daniel Bengsch  
Christiane Blot-Labarrère  
Joanna Jakubowska-Cichoń  
Odile Perrissin-Fabert  
Lars Henrik Gass  
Helene Harth  
Tomasz Stróżyński

**Teilnehmer am Studierendenaustausch**  
*Participants de l'échange*

Jesus Arturo -- Loïc Bonimare -- Benjamin Bräuer  
Cécile Brochard -- Katarina Brehe -- Kristell Chevaillier  
Katarzyna Cywinska -- Alicja Dobrowolska -- Anja Engel  
Gwenn Fourrier -- Cyril Freitag -- Clémentine Freslon  
Gregorz Gocel -- Pierrick Hermiteau -- Antoine Hue -- Eva John  
Ewelina Kuznia -- Anita Lorek -- Gaëlle Maze -- Antoine Palamin  
Justyna Przysiecka -- Pamela Rosemann -- Joanna Sitek  
Lisa Stertz -- Agnieszka Stojek -- Malgorzata Szatanik  
Barbara Tryszpiotr -- Pierre Vallée -- Yann Vandorpe  
Magdalena Wodynska -- Tomek Wystobocki

Unser Dank für die Begleitung der Publikation gilt  
Karin Baumann, Universitätsverlag Potsdam

---

Projektleitung :  
Yve Beigel, Benjamin Cieslak

Kontakt :  
Web : [www.marguerite-duras.de](http://www.marguerite-duras.de)  
Mail: [info@marguerite-duras.de](mailto:info@marguerite-duras.de)

