

L'effet Duras

Gabrielle Frémont

Volume 16, numéro 1, avril 1983

Sur l'énonciation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500597ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500597ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Frémont, G. (1983). L'effet Duras. *Études littéraires*, 16(1), 99–119.
<https://doi.org/10.7202/500597ar>

L'EFFET DURAS

gabrielle frémont

L'œuvre de Marguerite Duras fascine, à la mesure de sa complexité croissante. Hier encore ignorée par un public qui aujourd'hui l'adule, Duras devient de façon fulgurante, en l'espace de quelques années, objet de découvertes sans fin, sinon objet de culte et de vénération. La nouvelle critique, unanimement, reconnaît en elle « l'une des personnalités majeures de notre époque », dont l'œuvre foisonne d'infinies possibilités : « procès du sens, bouleversement de structure, crise du sujet¹ ».

Il suffit d'ailleurs de lire le récent *Marguerite Duras à Montréal*², ainsi que les différents articles qui font état de ses deux visites ici, pour se rendre compte de l'étendue du phénomène *j'aime Duras un peu beaucoup passionnément*. Ni la pondération d'une Suzanne Lamy ou d'un Jean Royer, ni l'abstention de plusieurs autres ne parviennent à éviter l'hémorragie de textes laudatifs, allusifs, mimétiques et autres qui s'écrivent alors à son sujet. Elle-même, prise dans l'engrenage des entrevues, interviews et rencontres de toutes sortes, ne peut s'empêcher, on dirait, de commenter à son tour ses films et ses romans, du moins les plus récents. Le lecteur fidèle de Duras — vous et moi — ne sait plus à quoi s'en tenir : il aimait l'œuvre, il craint le gâchis tout autour³.

Que s'est-il passé ? Incontestablement, chez Marguerite Duras, à partir des années 60, se produit un virage décisif qui lui fait abandonner une écriture romanesque traditionnelle, quoique moderne (on a comparé ses romans d'alors à ceux d'Hemingway), pour un style nouveau, plus obscur et plus déroutant aussi. C'est cette deuxième partie de l'œuvre durasienne, qui démonte, brise et négativise en quelque sorte la première, qui a évidemment attiré l'attention des critiques, des psychanalystes et autres, tous interpellés, mais à des degrés divers, par ce côté énigmatique et troublant, par cette inquié-

tante étrangeté dont avait parlé Freud et que parlait soudain Duras, comme par mégarde.

Langage inusité, flou, fou, pythique, tout en nuances et en demi-tons, symphonie de silence et de clair-obscur, discours à fleur d'inconscient qui de n'oser se dire ne sait pas (ou sait mal) se faire entendre. La magie du langage de Marguerite Duras ne serait-elle pas précisément dans ce chuchotement, dans ce chatolement des mots? Dans cette *énonciation nouvelle et singulière*, mais aussi *ancienne et plurielle*, dans la mesure où elle nous rejoint tous, chacun d'entre nous? Quelque part entre angoisse et désir, entre dit et indicible. C'est sans doute cette forme très particulière d'écriture, à la fois sienne et autre, révélatrice et secrète, qui dans sa radicalité et son hétérogénéité même, parvient à créer en nous ce dépaysement, cette fascination et cet envoûtement propres aux grandes œuvres.

Or, sauf exception, on a beaucoup plus parlé, à propos de Duras, thèmes et sentiments que structures et discours. Comme si de commenter sans cesse l'auteur, ou de répéter après elle ces cris d'amour, de douleur et de mort réglait une fois pour toutes l'*énigme* de son écriture (à supposer que la chose soit possible : il y a dans toute œuvre d'art une part d'inaccessible, à quoi bon le nier?); comme si de reprendre, ou d'imiter, ce qui est pire encore, les récits étranges de Duras, de mettre en scène de nouveau et à peine autrement, ces femmes à demi-folles ou à demi-mortes, ces couples déchirés et à jamais désunis, tenait lieu de création ou d'éclairage. Fait plus étonnant encore, et plus inquiétant, on a constamment mêlé la vie de l'auteur à son œuvre, allant même jusqu'à identifier inconsidérément les héroïnes les plus célèbres, les Lol, Anne-Marie, Agatha et Aurélia, à Marguerite Duras elle-même⁴. Bref, à force de confondre roman et auteur, fiction et vie, on en est presque venu à *perdre le texte de vue*.

Faire le pari de délaissier la femme-écrivain Marguerite Duras, si fascinante soit-elle, au profit de l'œuvre, et de l'œuvre seulement⁵, ne nous paraît pas incompatible, bien au contraire, avec le but que nous nous proposons ici : tenter de retrouver ce qui, dans la nouvelle manière d'écrire de Duras, cause en nous un tel effet de sidération. Y a-t-il, au niveau de l'énonciation ou de l'énoncé ou des deux à la fois, quelque

marque ou élément particuliers donnant aux textes durassiens cette allure et ce ton indéfinissables dont on hésite même à parler de peur de brouiller le tout ? Nous prêtons évidemment ici au terme d'énonciation l'extension que la psychanalyse elle-même nous a appris à lui donner : celle d'un *je* qui *dit* en même temps qu'il se *dit*.

En définitive, dans les derniers textes de Duras, si le lecteur sait à peu près de qui et de quoi l'on parle (rien n'est sûr par moments), il ignore plus ou moins *qui parle* à travers toutes ces voix entendues, à la fois si légères et si graves, ces narrateurs tour à tour détachés et transis (niveau de *l'énonciation*). Il ne sait pas *comment ça parle* : langage de la raison, de la déraison, du silence, de la femme (niveau de *l'énoncé*). Il se demande de quelle autre scène, *d'où ça parle* (niveau de *l'inconscient*). Recherche de cette parole vraie, constitutive du sujet, et qui le réalise pleinement.

Parmi les textes les plus insolites et les plus troublants de l'auteur figurent en tout premier lieu trois courts récits, écrits entre 1971 et 1973, *l'Amour, la Femme du Gange* et *India Song*⁶, dont la lecture laisse à chaque fois des points d'interrogation, des zones obscures et une impression folle d'ambiguïté. À cause de ces difficultés précisément, et aussi parce que ces textes reflètent on ne peut mieux cet indécidable et cet impondérable propres à l'écriture durassienne, cet *effet Duras* si tenace et si singulier, c'est à ces trois textes étranges que nous nous intéresserons particulièrement et exclusivement ici.

Sans doute trop près de l'inconscient pour être aisément accessibles — sinon par une approche textuelle apparentée à celle du déchiffrement du rêve (tenant compte des associations, des phénomènes de déplacement, de condensation, etc.) — les trois récits peuvent cependant s'éclairer les uns les autres par leur confrontation mutuelle et par la série d'identifications et de différenciations qui s'ensuivra. Prenant le mot *intertexte*, non pas dans un sens large de retour aux sources ou de confrontation entre des textes différents d'auteurs différents, mais dans son sens plus restreint de passage d'un système signifiant à un autre à l'intérieur d'une même œuvre (ou d'une partie d'une même œuvre, comme c'est ici le cas), nous chercherons à retracer comment d'un texte à l'autre, il y

a eu, chez Duras, transformation de la position thétique, destruction de l'ancienne position et articulation d'une nouvelle.

Ce va-et-vient textuel, cette transposition d'un récit dans l'autre, ne peuvent qu'aboutir en définitive au « *texte* » lui-même, c'est-à-dire à ce texte duel (stase-rejet) dont parle Kristeva à propos du langage poétique, texte marqué de négativité et de pulsionnel, lieu subversif et hétérogène d'un sujet lui-même imprégné, façonné par son propre univers (histoire, langage, société, etc.) et par l'univers des discours autres qui l'interrogent et provoquent en quelque sorte son intervention textuelle⁷.

À chaque fois que le sujet parlant emprunte un nouveau trajet, il en abandonne un autre et détruit du même coup le système de signes précédent. C'est cette part d'abolition de l'œuvre précédente, du contenu lisible antérieur, que Marguerite Duras qualifie de « monde en ruine ». À propos des trois textes étudiés ci-dessus, en particulier, elle précise :

Au départ, il y a eu une dislocation du tout quand même. De trois livres. (Silence). Toujours, ça se défait et puis ça se refait... comme ça peut... c'est-à-dire, je fais des erreurs, mais je les garde⁸.

Cette appropriation destructive du texte, ce passage de plus en plus perceptible du langage normatif au langage déstructuré, quasi glossolalique (à la limite, chez Duras), conduit finalement ici au *texte-musique*. La reprise et la restructuration constantes du texte nous paraissant rapprocher l'œuvre durassienne de ce projet narcissique évoqué par Mallarmé : « Se voir [...], soi-même apparaître au fond des pages, où l'on était à son insu⁹ ».

I. Intertexte

Texte 1 : l'Amour

Au cœur du texte de *l'Amour*, une image, celle d'une folle, non identifiée mais identifiable pour qui a lu *le Ravissement de Lol V. Stein*. Il s'agit en effet de Lol, l'héroïne de ce dernier roman, déjà atteinte de troubles mentaux graves. La voici de nouveau, cette fois abîmée dans la folie, comme Anne-Marie Stretter, l'héroïne du *Vice-consul*, l'était dans la douleur¹⁰. Autour de cette Lol non nommée, sinon par le prénom d'« elle »

qui — on le sait — ne nomme pas, un fou sans cesse rôde, un fou circule. Il n'a pas de nom lui non plus ; comme « elle », il, ce « il », est sans feu ni lieu. Un témoin les regarde, qui a droit au titre de « voyageur » (et bien plus, croyons-nous, à celui de « voyeur »...); titre qu'il risque fort de perdre bientôt puisqu'il semble lui aussi vouloir rejoindre les deux fous. Bref, le récit *l'Amour* tourne autour d'une histoire de fous, de fous à la mémoire brûlée :

- Elle a oublié ?
- Rien.
- Perdu ?
- Brûlé. Mais c'est là, répandu (p. 54).

Est-ce un roman ? une nouvelle ? une mise en scène ou un scénario ? Un peu tout cela mais plus encore, semble-t-il, une reprise, une récapitulation du texte initial *le Ravisement de Lol V. Stein*. Comme si le sujet n'était pas encore épuisé, comme s'il n'avait pas encore atteint ce point ultime qui le ferait basculer dans le non-lieu de *l'Amour* (et de l'amour), dans cet univers étrange sans bord ni clôture qu'est le monde de la folie — oubli de la mémoire, ignorance de l'oubli :

Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant (p. 10).

Le couple la femme/le fou déambule sur la plage déserte suivi de près par l'observateur nouvellement arrivé (sans doute Michael Richardson, personnage-clé du *Ravisement de Lol V. Stein*). À eux trois, ils forment un triangle qui se fait et se défait, au gré des pas de chacun et du jeu de la lumière et des ombres :

Le triangle se déforme, se reforme sans se briser jamais (p. 8).

Avec cette figure de triangle de *l'Amour*, « l'être à trois où Lol se suspend¹¹ » reprend vie, mais cette fois dans l'inversion homme/femme au pôle du regard : ce n'est plus une femme (Lol) mais un homme (le voyageur) qui regarde un couple. D'où il apparaît que le *Texte 1, l'Amour*, est en réalité un *Texte 2*, une copie inversée d'un modèle esquissé déjà dans le *Ravisement de Lol V. Stein* :

Trois, ils sont trois dans la lumière obscure, le réseau de lenteur (p. 9).

Malgré les apparences, ce trio est un : les trois personnages n'en font qu'un. Se rendant compte que l'image de l'un est

sans cesse projection de l'image de l'autre, et vice-versa, le lecteur halluciné en vient à se demander s'il n'est pas victime d'une illusion : les vêtements sombres du premier homme correspondent aux vêtements sombres du deuxième (p. 7), les yeux fermés de la femme aux yeux qui ne regardent pas du fou (p. 8), la démarche du premier homme et de la femme, tantôt lente, tantôt hésitante, à celle du deuxième homme au pas régulier et sûr (renversement dans le contraire), et ainsi de suite.

Il y a double, ou identité projective, d'abord entre le fou et la femme, chacun « prisonnier » l'un de l'autre (le mot revient sans cesse dans le texte à propos d'eux), tous deux étroitement liés, le fou servant tour à tour à la femme de guide, de gardien, de compagnon, bref devenant son ombre perpétuelle, toujours « dans le champ de sa présence » (p. 13) : « Il revient toujours. Cette nuit, il reviendra » (p. 137). Double aussi et presque symbiose entre les deux hommes, le voyageur et le fou, la plupart du temps tous deux désignés par le terme « homme », tous deux exécutant les mêmes mouvements mécaniques (marcher, s'arrêter) et adoptant les mêmes postures (assis, couché, debout). À un point tel qu'il arrive qu'on ne sache plus qui fait quoi, qui est qui, au risque de conclure avec la femme que l'un et l'autre ne sont « rien » :

— C'est vrai — elle s'arrête, la voix redevenue tendre — vous n'êtes rien (p. 136).

Le syndrome fusionnel ne se limite pas aux personnages ; il contamine de la même façon choses et lieux. « La totalité, la mer, la plage, la ville bleue, la blanche, puis d'autres aussi, d'autres encore [...] » (p. 20), tout se confond, tout est tout, tout n'est rien. Le monde est à l'envers : la femme devient homme, l'homme regardé, homme regardant, la mer, lumière (p. 103), le soleil, ombre (p. 65). Personnages et lieux, amour et oubli de l'amour, intelligence et folie, passé et présent, tout se précipite dans un magma confus :

Il demande :

— Sur quoi pleurez-vous ?

— Sur l'ensemble.

[...]

— Vous pleurez sur l'incendie ?

— Non, sur l'ensemble (p. 103).

Mais qui parle dans *l'Amour*? Qui dit ainsi la douleur du monde? La marche errante des fous? Qui? Narrateur extradiegétique-hétérodiégétique¹², celui qui raconte reste en marge, dans l'ombre du récit comme le double dans l'ombre de la femme, à l'écart de l'histoire comme les fous à l'écart de la ville. Voix extérieure donc, mais révélatrice; voix témoin, mais qui ne juge pas; voix qui regarde, qui entend et qui enregistre.

À cette voix «en creux», une exception cependant, un «*nous*» qui fait problème: «Nous nommerons cet homme le voyageur — si par aventure la chose est nécessaire — [...]» (pp. 13-14). Le sujet/prédicat («nous nommerons») tout comme la conditionnelle subséquente («si par aventure») trahissent la présence implicite du narrateur qui fait ainsi intrusion dans le texte au niveau du discours. L'équilibre est rompu: l'extradiégétique envahit le diégétique, le sujet énonçant surgit sur la scène de l'énoncé. Sans l'ombre d'un doute, il y a transgression et métalepse narrative.

D'ailleurs *l'Amour* — du moins dans sa récapitulation du passé — peut être considéré comme une vaste métalepse du *Ravissement de Lol V. Stein*, c'est-à-dire comme un récit *métadiégétique* qui ne fait que répéter, reprendre, retracer une nouvelle figure du roman antérieur¹³. La voix narrative de *l'Amour* récupère comme elle peut la mémoire de l'événement de cet amour ancien, elle en exhume les bribes, en tire des lambeaux, qu'elle livre tels quels, avec leurs trous et leurs manques. Les «Je ne sais plus» et les «Je ne reconnais pas» (p. 111) du sujet énoncé sont devenus ceux du sujet de l'énonciation.

Bref, avec cette identification énonçant/énoncé, et à la suite de l'indice majeur d'un «nous» narratif, on peut se demander si la voix du narrateur est aussi objective qu'elle le paraissait au premier abord. Et s'il est possible seulement qu'elle puisse rester neutre dans un registre aussi particulier et aussi subjectif que celui du désir, de l'angoisse et de la folie même.

Texte 2 : la Femme du Gange

L'illustration dans *l'Amour* d'un regard neutre et d'une vision objective sur les choses et sur les êtres est-elle poussée

plus loin dans *la Femme du Gange*, texte écrit d'abord pour le cinéma ? Le scénario de film oblige le narrateur à rester tout à fait à l'écart du texte, privilégie la scène (« showing ») au détriment du commentaire (« telling »), et tend ainsi à distancer le plus possible l'énonciation de l'énoncé. Toutefois le cas de *la Femme du Gange* diffère sensiblement de cette conception d'écriture cinématographique, puisque, au texte initial (texte-image), a été ajouté, greffé un deuxième texte (texte-voix). C'est ce dont Marguerite Duras nous fait part en *Avant-propos* :

La Femme du Gange, c'est deux films : le film de l'image et le film des Voix. Le film de l'image a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario. [...]

Le film dit : le film des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. [...]

Maintenant les deux films sont là, d'une totale autonomie [...] (p. 103).

Cette importante distinction, faite par l'auteur elle-même, tout en marquant la « totale autonomie » des deux textes (autonomie illusoire pour nous cependant), nous oblige à une étude distincte de ce qu'elle appelle d'une part « le film de l'image » et d'autre part « le film des Voix ».

a) « *Le film de l'image* »

Très peu de dialogues, plus de mise en scène que de scènes proprement dites, et cela dans un langage qui exclut toute présence du narrateur — ou du moins qui cherche à le faire. L'œil de la caméra, vigilant (mais non impartial quoi qu'on en dise), capte tel ou tel angle de vision, tel ou tel personnage, fixe avec précision le plus imperceptible mouvement, et s'attarde tantôt à un détail (sac de la femme), tantôt à la globalité du paysage (mer, sable, soleil).

Dans *l'Amour*, il n'y avait plus ni chapitre, ni arrêt ostensible du texte ; malgré les silences et les pauses, le récit se déroulait comme dans un rêve, sans interruption. Dans *la Femme du Gange*, il en serait de même si ce n'était de l'intervention continuelle des voix, venant à tout moment interrompre le « film de l'image » et rompre le fil du discours : comme si le rêve cette fois-ci était sans cesse arrêté puis interprété, repris puis annulé, recommencé puis rejeté.

Le narrateur intervient-il au niveau du texte-image ? Au premier abord, il paraît imperceptible : « Le Voyageur fait demi-tour. La Femme le regarde s'éloigner. Les sirènes cessent » (p. 166). Puis, tout à coup, l'emploi d'une métaphore chargée d'émotion rend sa présence imminente : « *Blue Moon* que pleure un piano. Toujours » (p. 161). Le langage affectif (doutes, plaintes, interrogations) ainsi que le rappel des récits antérieurs (*le Ravissement de Lol V. Stein* et *le Vice-consul*) trahissent un sujet d'énonciation de plus en plus proche :

Est-elle bien morte celle qui traversa S. Thala une nuit de bal, trouée de feu, et sépara les amants de S. Thala ? est-elle bien inoffensive, bien enfermée dans son trou de terre indienne ? Oui. Sous le ciel de plomb de la mousson, elle est sans voix. Non, il doit s'agir de quelqu'un d'autre [...] (p. 160)¹⁴.

Enfin, des *shifters*, ou éléments de contact avec l'instance d'énonciation, introduisent le narrateur comme malgré lui dans l'espace textuel : « ... récit *ici* en cours... d'un *tiers ici* présent... » (p. 160). Dès le début d'ailleurs, une mainmise non camouflée sur la régie interne du texte (« Ce vide, facteur de liaison, restera la charnière selon laquelle, sans cesse, s'articulera le film », p. 113) crée une sorte de connivence entre récit et narrateur d'une part, et entre narrateur et narrataire d'autre part. Dans le « film de l'image », l'énonciateur-absent-du-texte n'est encore une fois qu'illusion et leurre ; il y a bel et bien irruption et brisure du sujet parlant, et le texte n'a de portée que par rapport à lui.

b) « *Le film des Voix* »

Au plus près de l'affect, les narrateurs du « film des Voix » interviennent sans cesse dans le récit comme pour le suspendre, le malmenier, le faire vibrer. Car à travers ces voix qui se souviennent — *voix sans corps* —, c'est le désir lui-même qui se livre — qui *prend corps* :

Voix 1

[...]

Silence.

Ce bal...

Quel amour c'était...

Quel désir...

Silence (p. 113).

Voix 1, douleur, douleur
Quel amour c'était.
Quel désir... Impossible...
Terrible...

Silence (p. 127).

Ces phrases inachevées, souvent sans verbes, tantôt exclamatives, tantôt interrogatives, ces points de suspension et ces silences ponctués d'hésitation et de supplications, de peurs et de pleurs, non seulement révèlent une structure hystérique analogue à celle des voix narratives du *Ravissement de Lol V. Stein*, mais excluant cette fois tout syntagme complet et toute cohésion syntaxique, cantonnent le discours dans un registre particulier, celui du dialogue intime et de l'émotion pure. Dans « le film des Voix », la prédication est toujours incomplète, ou presque. Ambiguë aussi puisque, à tout moment, il y a confusion dans l'échange intersubjectif, équivoque à propos de l'histoire estompée ou escamotée, obscurité sémantique dans le choix des termes et les situations évoquées, etc. Tout cela fait référence à un sujet d'énonciation sans cesse doublé, ou dédoublé (les deux voix, les deux textes), sujet qui projette dans la trame textuelle, à travers une représentation pleine de trous, de vides et de silences, sa propre division et son propre morcellement.

La raréfaction lexicologique et la répétition excessive des mêmes mots (désir, amour, vide, trou, mort) tout autant que la saturation de plusieurs formes syntaxiques et énoncés holo-phrastiques (« Quel amour »... « Quel désir »... « Ce bal »... « Rien »... « Jamais »... « Oui »... « Non »...) ainsi que la diminution de la capacité de verbalisation (hésitation — temps — silence) nous entraînent fatalement vers une énonciation de plus en plus envahie par l'angoisse et la pulsion de mort¹⁵. Quoique anormalement anxieuses et mélancoliques, les deux voix posent cependant sur le récit, « sur l'ensemble », un regard encore lucide. C'est ainsi que grâce à elles, nous avons un résumé (entaché d'émotivité, il est vrai, mais juste) de l'histoire antérieure du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul*; résumé suivi d'une liste fort complète des personnages principaux de ces deux romans (p. 155).

Mais à côté de ce rappel d'une histoire ancienne, c'est avant tout à un monde étrange et imaginaire, celui de la folie, que le texte nous convie. En effet, dans *la Femme du Gange*, il y a

multiplication de fous et on y retrouve non seulement les mêmes fous que dans *l'Amour*, mais d'autres et d'autres encore. « Les fous », c'est ainsi qu'on les désigne tous. Micro-société hors les murs, à l'écart de la société des autres qu'elle transgresse, *la horde des fous* s'est constituée :

Voici, ils passent. À peine perceptibles dans la brume, ce sont eux, les fous de S. Thala, ses habitants profonds : le Fou, L.V.S., la Femme, le Jeune Homme. Les uns derrière les autres, ils vont du même pas, lent. Ils vont. Ils traversent (p. 131).

La régression à un stade archaïque et aux processus primaires est évidente : nous voici en plein univers psychotique. Position schizophrène, il va sans dire, chacun restant seul avec les autres, le sujet toujours en bordure : « Ils passent. Ensemble. Seuls » (p. 131). Il semble bien que la horde joue ici le rôle de corps plein (« Les Fous s'avancent de même. Le *bloc* se déplace », p. 176), d'unité symbiotique à travers laquelle chaque membre, dans une illusoire relation aux autres (relation strictement d'ordre narcissique), cherche à combler un vide primordial — celui de la béance originelle que laisse la perte du corps de la mère : « Silence. Bruit de la *mer coupée*, toujours » (p. 141)¹⁶.

Dans l'entremêlement des pulsions au langage, le risque schizophrénique marque ici les limites du texte. Mutisme ou discours tournant en rond, le résultat est le même : il y a annihilation et annulation de toute signification et de toute signifiante possible. Autrement dit, la folie signe la mort du texte.

Texte 3 : India Song

Dans *la Femme du Gange*, deux voix de femmes commentent sans cesse l'histoire d'amour du *Ravissement de Lol V. Stein*. Ces deux voix nous reviennent, aussi émues, aussi tendues dans *India Song*, « atteintes de folie », nous dit même le narrateur au début du texte : « La mémoire qu'elles ont de l'histoire d'amour est illogique, anarchique. Elles délirent la plupart du temps » (p. 11). Mais cette fois c'est le récit du *Vice-consul* qui les fait ainsi délirer et qu'elles nous récitent, ou bien plutôt qu'elles se récitent, car, comme dans

la *Femme du Gange*, il s'établit entre les deux voix une relation intersubjective de type spécifiquement homosexuel :

Voix 2

**JE VOUS AIME JUSQU'À NE PLUS VOIR
NE PLUS ENTENDRE
MOURIR... (p. 21)¹⁷.**

Chose étrange cependant, ces deux voix de femmes sont doublées dans *India Song* de deux voix d'hommes qui prennent le relais à la fin du texte et qui interprètent à leur tour l'histoire du *Vice-consul*. À l'encontre des voix féminines, «rien ne les lie», dit le texte, si ce n'est «la fascination qu'exerce sur elles l'histoire des amants du Gange, surtout [...] celle d'Anne-Marie Stretter» (p. 105). Mettant l'accent sur la fascination exercée par une femme, le texte tente d'éviter ainsi d'entretenir entre les deux voix masculines toute relation *autre*. Et pourtant, il n'en est rien, puisque cet attrait exercé par Anne-Marie simultanément sur les deux voix crée précisément entre elles, ces voix, un lien bien particulier : au-delà de la figure d'Anne-Marie Stretter, et en même temps à cause d'elle, s'établit en effet entre les voix 3 et 4 un rapport de communion et de compassion qui, du moins en ce qui a trait à la fascination commune, touche de près à l'homosexualité et au narcissisme : «L'histoire des amants du Gange était **DANS** les deux voix. En instance de survivre et de resurgir» (p. 106)¹⁸.

Bref, tout comme les voix 1 et 2 (de femmes), les voix 3 et 4 (d'hommes) se projettent et se jettent de façon narcissique dans le récit évoqué, au risque de ne pas le tolérer et de s'y perdre. Les unes (voix d'hommes) semblent incontestablement les doubles des autres (voix de femmes) et toutes quatre se servent du récit d'Anne-Marie comme d'un miroir dans lequel elles cherchent désespérément à saisir leur propre reflet : «tache sombre», «miroir noir» (p. 119) de leur propre inconsistance et de leur anéantissement.

Mais s'expriment-elles de la même façon, ces voix d'hommes et de femmes ? Chez les voix masculines, on note presque invariablement une prédication logique, des énoncés stables ; le discours s'éloigne de l'anecdotique et s'attache au fait précis, au vérifié. Les voix féminines, au contraire, sont sans cesse perturbées par des excès de douleur et d'angoisse ; elles se cantonnent dans l'imprécis, se complaisent dans

l'énigmatique et le non-nommé. Le langage se perd dans le silence, le flou, dans l'incomplétude de la phrase tout aussi bien que dans l'imprécision du sens. On peut soupçonner ici que l'auteur — pour des raisons idéologiques ou autres — cherche de façon délibérée à illustrer deux types de langage : un discours masculin, clair et articulé, et un discours féminin, celui-ci beaucoup plus fluide et plus diffus.

Les quatre voix, malgré l'attention que le texte leur porte et le fait qu'elles recouvrent à elles seules les deux tiers de la production, ne font cependant qu'encadrer, compléter et commenter le *texte-fantasme* lui-même. Or, ce dernier, au centre même de la trame textuelle (partie 2), nous est présenté sans l'apport des quatre voix — et loin de toute différenciation sexuelle. C'est cette fois à travers une narration plurielle et ondoyante que se déroulera devant nous le spectacle d'*India Song*, drame joué, de façon singulière, par des acteurs eux-mêmes muets. Perdant de vue et d'ouïe les quatre voix précédentes, nous en retrouvons des dizaines d'autres, omniprésentes, indistinctes et indiscrètes (voix de la conscience ? voix surmoïques ?), qui encombraient et hantaient déjà les textes antérieurs. Des conversations parviendront à nos oreilles, des bruits, des rumeurs qui nous feront part de la *scène sans parole* qui se joue dans les salons de l'Ambassade.

Mais, fait curieux, il semble qu'au niveau du *texte-fantasme*, c'est-à-dire au plus près de l'affect, un *seul* registre narratif soit adopté : voix de femmes ou voix d'hommes, seul le langage pulsionnel a cours ici. Et il se traduit dans la pratique textuelle par un même *discours d'angoisse* : interrogations incessantes, hésitations, arrêts, bris syntagmatiques, menace même par moments d'obscurité psychotique.

— Est-ce qu'il n'y aurait pas en chacun de nous... Comment dire ? une chance sur mille d'être comme lui à... enfin... (arrêt) je pose la question... C'est tout...

(Pas de réponse. Silence. p. 67)

Si, dans le champ de la parole, les voix masculines et féminines finissent par s'équivaloir, si chaque voix, chaque personnage, se projette, se double et se dédouble dans chaque autre, de glissements en glissements, d'identifications en identifications, de miroirs en miroirs, jusqu'où les ombres se réfléchiront-elles, jusqu'où les glaces se refléteront-elles,

sinon jusqu'à « ce mur de brume [qui] s'avance sur les îles... » (p. 131), sinon jusqu'à cette Anne-Marie Stretter qui s'avance elle aussi vers les îles, cette femme à la fois image de la mère et de la mort ? Car cette figure maternelle, au cœur du récit et du fantasma, dominant et éclairant tout le texte, porte en elle le germe même de la mort ; en effet, dès le début, c'est à une image mortifère, c'est à une Anne-Marie *morte* qu'on fait référence :

Voix 1

Anne-Marie Stretter écrit sur la tombe ?

Voix 2

Anne Marie Guardi. Effacé.

Sa tombe de cimetière anglais.

Voix 1 (à peine)

Oui.

Silence (p. 44).

Déjà, dans le *Vice-consul*, l'image fragile, irréelle et éthérée d'Anne-Marie risquait à tout moment de s'évanouir, de disparaître ; dans *la Femme du Gange*, c'est chose faite, la mort d'Anne-Marie est consommée ; grâce à la magie du langage, *India Song* nous rend de nouveau, pour un instant — l'espace d'un texte —, le visage aimé : ce « MODÈLE » (p. 12)¹⁹. Ainsi la mise à mort inévitable est suivie d'une résurrection éphémère du corps. Résurrection partielle cependant car, nulle part dans la trame textuelle, la figure d'Anne-Marie ne reprend vie autrement qu'au niveau de la *remémoration* : « Les voix sont un chant très bas qui ne réveillent pas sa mort » (p. 32).

Le titre même le dit, *India Song* est chant, ainsi que le redit la toute première phrase du texte : « Les noms des villes, des fleuves, des États, des mers de l'Inde ont, avant tout, ici, un sens musical » (p. 9). En fait, on peut considérer *India Song* comme un long poème chanté : « Les voix entrelacées, d'une douceur culminante, vont chanter la légende d'Anne-Marie Stretter. Récit très lent, mélodie faite de débris de mémoire [...] » (p. 40). Cette musique, ce rythme sous-jacent font partie du récit, sont inséparables de l'histoire d'amour (et de mort) qui y est racontée, du scénario de film qui s'y déroule. Mais à la rythmicité et à la musicalité inhérentes au texte vient s'ajouter une autre dimension non négligeable : l'apport de la musique elle-même comme élément extérieur et aussi comme élément constituant et signifiant du déroulement textuel. La

mélodie *India Song* imprègne le récit et en accentue le rythme ; la 14^e variation sur un thème de Diabelli de Beethoven en marque le tempo et lui donne une extrême résonance.

Pour sa part, le vice-consul ne peut entendre l'air d'*India Song* sans en être profondément bouleversé. Le chant lui rappelle son enfance lointaine et une mère adorée. Il en va de même pour Anne-Marie Stretter pour qui la musique évoque toujours le souvenir de Venise, de l'enfance et d'une image maternelle aussi. Et particulièrement, la 14^e variation de Beethoven (dont il n'est jamais question autrement que précédée ou suivie du mot « NOIR » ou du syntagme « NOIR COMPLET » écrits en lettres majuscules) est, pour Anne-Marie, source constante de tristesse et de douleur mortelle :

A.-M. S. : Une certaine douleur... s'attache à la musique... depuis quelque temps... pour moi... (p. 85).

Ainsi, dans le champ musical comme dans la trame textuelle, retrouve-t-on l'équation *mère = mort*. La musique, ici déléguée de la mère, illustre en même temps l'image de la mort. Le rappel de la scène du suicide (Anne-Marie s'est jetée à la mer) met fin au récit et à la souffrance :

Rien ne rompt (plus) le calme enchantement de la mort (p. 140).

II. Texte

À travers ce mouvement d'aller-retour d'une œuvre à l'autre, dans cette mise en relief des constantes et des variations qu'offre chacun des textes, la lecture intertextuelle finit par imposer un texte, le « *texte* », creuset de tous les autres, précipité, dépôt (au sens chimique du terme), laissant affleurer le lieu même de l'inconscient. Comme si le langage, d'un récit à l'autre, de façon ponctuelle, était traversé, fissuré par des marques anciennes : frayages, traces, stases d'inscriptions antérieures, d'un autre texte, premier, originaire²⁰.

Le cycle durassien formé par *l'Amour, la Femme du Gange* et *India Song*, que précèdent les deux récits initiaux *le Ravissement de Lol V. Stein* et *le Vice-consul*, nous paraît un parfait exemple de cette pratique langagière, de ce procès inassouvi qu'est le *texte*, tel que nous l'entendons ici. Risque de la folie, péril de la mort, à tout moment cette écriture frôle l'abîme ; à la bordure sémiotique/symbolique, elle laisse

cependant la jouissance envahir les mots — en même temps que la mort.

Que les textes étudiés ici relèvent tous de l'insolite et de l'étrangeté, comment peut-on en douter ? Des fous qui errent sur des plages désertes, des morts qui ressuscitent, des voix sans corps qui parlent et des corps sans voix qui se taisent : l'impossible devient représentation, l'indicible se dit. Et cette marche — ou cette démarche — loin des sentiers littéraires familiers, quoique déroutante et déconcertante au début, finit par être d'autant plus captivante qu'elle débouche au bord même de l'inconscient, dans cette région mal définie, encore inexplorée, que le langage symbolique, toujours, cherche plus ou moins à occulter²¹. Car ce sont les traces éphémères de la toute première enfance qu'on tente désespérément d'inscrire ainsi sur l'espace des sables : « Sur le sable, traces de passages, de piétinements. Bruits de la mer, toujours » (F.G., p. 113).

Inlassablement, texte après texte, une même histoire nous est racontée : celle d'un amour... d'un amour impossible... d'un soir de bal... d'un couple éternel... d'une femme idéale... Et cela recommence.

Pour Freud, il ne fait aucun doute qu'une aussi insistante répétition soit la marque d'une impression psychique profonde et primitive. La compulsion de répétition, par un processus inconscient et irrépressible, pousse le sujet à revivre dans le présent des situations passées, à réactualiser les événements anciens, la plupart du temps douloureux. Des pulsions instinctives déclenchent cet automatisme de répétition et lui permettent de s'imposer au-delà même du principe de plaisir. Soit dans des rêves, des fantasmes ou des fantaisies — ici dans des textes —, le retour du refoulé donne lieu à des scènes répétitives qui, toujours, sont des représentations de restes mnésiques liées aux impressions psychiques et traumatiques de la toute première enfance. On peut dès lors se demander quelle trace inconsciente et primitive éveille ainsi le rappel constant d'une scène de bal et provoque, au niveau du texte, la répétition incessante de cette scène qui revient dans chaque production textuelle de façon lancinante et insistante.

Sous les yeux d'une Lol ravie, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson dansent un soir de bal à S. Thala : c'est /e

Ravissement de Lol V. Stein; sous l'œil vigilant du vice-consul, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson (ou un substitut) dansent au cours d'une réception à l'Ambassade de France : c'est *le Vice-consul*; les trois autres récits ne feront que reprendre les scènes et répéter inlassablement le même scénario. Le bal devient donc le leitmotiv du texte; Lacan dirait qu'il en est le point de capiton. D'une part, la narration s'enlise dans un « événement », un « accident » qui, en dernier ressort, n'est rien d'autre que celui du bal remémoré, lui-même réplique et reconstitution répétitive d'un événement plus ancien encore, celui de la scène primitive, qui se joue et se rejoue d'un texte à l'autre. En somme, le bal conjoint et subsume toutes les situations dramatiques.

Mais comment Duras réussit-elle, à l'intérieur de son œuvre, à récupérer sans cesse l'ancien pour en faire du nouveau? Autrement dit, comment arrive-t-elle à faire passer dans une nouvelle production signifiante *un même signifié*? Chose certaine, il semble que la plupart des procédés employés à cet effet sont tous apparentés, de près ou de loin, aux mécanismes du rêve et qu'ils dérivent tous par conséquent de processus inconscients (ou préconscients) :

- *l'ellipse*, figure de condensation, qui transparaît sur l'axe syntaxico-métonymique, et laisse une impression de sous-entendu tout autant que de silence et de vide;
- *la distanciation corps-voix*, reliée à un processus de déplacement : les corps ressuscités apparaissent (comme dans un rêve) mais se taisent, alors que des voix autres parlent pour eux;
- *la substitution personnages-temps-lieux* : sur l'axe métaphorique cette fois, il y a identification précaire entre tout et tous, identification qui multiplie le sens et prête à une interprétation indéfinie;
- *une non-contradiction permanente* entre intelligence et folie, vie et mort, etc. : au niveau sémantique, le rapprochement des contraires devient une constante;
- *une visualisation des scènes* : tout se déroule comme dans un film, souvent au ralenti, à un point tel qu'il arrive parfois qu'on oublie le langage (pourtant seul instrument de production) pour ne retenir que l'image²².

On peut voir aussi dans cette image réitérée de façon régulière et continue d'une scène de bal, non seulement une répétition de la scène parentale originaire (et du triangle œdipien), mais encore une métaphore du jeu de la pulsion elle-même qui, à travers chaque figure textuelle, cherche à se frayer un chemin, à se poser, recréant, ne serait-ce que factivement, sinon une emprise impossible sur l'objet désiré, du moins son évanescence sublimée. Le texte prend en charge une dynamique libidinale complexe et mortifère. En effet, au cœur de l'écriture durassienne, en même temps que s'inscrit le désir, s'entrouvre à tout moment le gouffre de la mort : chacun des personnages est plus ou moins menacé d'y être englouti. Dans les premiers récits, Anne-Marie Stretter, le vice-consul, le Voyageur, la Femme, sont tous candidats au suicide ; dans le dernier, ils sont morts. À l'hymne du désir répond comme en écho « l'hymne à la mort par eux exécutée. Eux les amants du bal de S. Thala » (*F.G.*, p. 135). « L'air de S. Thala », chanté à pleine voix, unit à jamais dans un même lieu *Thala/ssa* et *Thanatos*. Le seul récit possible désormais ne peut être que la récapitulation, la répétition de cet hymne à la mère et à la mort. C'est *India Song*.

Sur un mode fantasmatique s'amorce ainsi par le biais textuel la restructuration et la restauration du sujet parlant, le texte devenant miroir spéculaire d'un projet spécifique de désir, d'amour et de mort. Les voix des derniers récits (*A.*, *F.G.* et *I.S.*) reprennent à leur compte la demande sans fin du corps désirant (*R.L.V.S.* et *V.C.*) et déploient sur l'axe syntagmatique les jeux d'une libido plus ou moins dirigée vers des pulsions destructrices. Il suffit que ces voix se posent et se fassent entendre pour réussir à mettre en échec ces pulsions ; il suffit que l'hymne à la mort s'inscrive dans le texte pour conjurer et transcender la mort elle-même. En ce sens, les voix textuelles se font instrument de vie et agent réparateur.

Avec le *Ravissement de Lol V. Stein* et le *Vice-consul* déjà, la narration classique — ainsi que son aspect rassurant — était abandonnée pour un univers romanesque moins stable et plus étrange ; avec *l'Amour*, *la Femme du Gange* et *India Song*, le fantasme est mis à nu et présenté tel quel dans une nouvelle position thétiqque qui favorise nettement l'instance discursive (*voix* de plus en plus importantes). Le texte devient alors *exposition* d'un conflit subjectif qui dépasse celui de

l'énoncé pour atteindre celui de l'énonciation ; il se fait ainsi *exploration* du sujet même de l'énonciation.

En cela, Marguerite Duras innove peu puisqu'elle ne fait que suivre l'évolution du roman expérimental contemporain (et, en particulier, celui d'un certain type de nouveau roman des années 60) qui tend à fuir toute convention romanesque implicite, toute appartenance à un genre déterminé, pour se laisser envahir par un mouvement pulsionnel et une rythmicité qui lui sont propres et donner ainsi libre cours à un monde fantasmatique subjectif — plus ou moins occulté, rationalisé, dans le récit traditionnel. Sorte de « mouvement de dépossession, écrit Béatrice Didier, qui est la condition même de l'expression²³ » et qui serait le lieu d'une certaine modernité.

Mais reste que Duras sait (de quelle science infuse ?) nous faire pénétrer, mine de rien, comme *en douce*, dans un univers autre, inconnu et inquiétant — qu'il s'appelle délire, fantasme ou folie. D'où la fascination et la difficulté d'une telle écriture, qui ne peut s'inscrire que dans une énonciation plurielle, ouverte à un infini du texte, à un en deçà du langage. Discours « à côté » en quelque sorte, suscitant en retour une écoute différente, un peu biaisée. Sous les mots, entendre la musique ; sous l'énoncé, lire la pulsation même du sujet.

Bref, c'est la représentation même d'une zone active inconsciente que les récits étranges de Marguerite Duras paraissent mettre en scène. Illustration d'une dynamique textuelle (*conscient-inconscient* en alternance) d'où émerge précisément le « texte » comme résonance d'économie pulsionnelle, comme « surplus » de la rumeur inconsciente²⁴. *L'Amour, la Femme du Gange, India Song* sont ainsi au plus près du rêve. Ils sont rêves. Mais est-il possible d'aller plus loin dans cette voie sans risquer l'éclatement même du texte ?

Université Laval

Notes

¹ Joël Fargues, François Barat, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1975, p. 8.

- ² *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Éditions Spirales, 1981.
- ³ On pense ici à cette réflexion de Claude Mauriac : « J'aime écouter Marguerite Duras, de tous les auteurs contemporains, celui, sans doute, que j'admire le plus. Mais l'écouter directement, dans le silence de ses œuvres, plus que dans ses commentaires et autres, qui, si intelligents et subtils soient-ils, cassent ce silence, justement », in « Marguerite Duras et les territoires du silence », Section hebdomadaire du journal *Le Monde*, 27 octobre au 2 novembre 1977, p. 12.
- ⁴ Cette tendance à coller l'œuvre de Marguerite Duras à sa propre vie tient peut-être, en partie, au fait que dans ses derniers films — qui sont aussi ses derniers textes — Duras apparaît elle-même à l'écran (dans *le Camion*, par exemple) ou est lectrice de ses propres textes (*Agatha*, *l'Homme atlantique*).
- ⁵ Jean Bellemin-Noël fait remarquer à ce sujet : « À viser l'écrivain (au lieu de l'œuvre), autant vouloir psychanalyser la mère d'un patient », in *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Écritures », 1979, p. 9.
- ⁶ *L'Amour, la Femme du Gange, India Song*, Paris, Gallimard, 1971 et 1973. Nos références renvoient à ces éditions, parfois avec les initiales (A., F.G., I.S.).
- ⁷ Voir à ce sujet Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1974, pp. 337-359.
- ⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Éd. de Minuit, 1974, p. 118.
- ⁹ Mallarmé est cité par Kristeva, *op. cit.*, p. 260.
- ¹⁰ *Le Ravissement de Lol V. Stein, le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1964 et 1966 (cités parfois avec les initiales R.L.V.S. et V.C.).
- ¹¹ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* », in *Cahiers Renaud Barrault*, Paris, Gallimard, déc. 1965, p. 12.
- ¹² Voir Gérard Genette, *Figures 111*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Poétique », 1972, p. 255.
- ¹³ *Ibid.*, « Le récit métadiégétique », pp. 241-243.
- ¹⁴ À remarquer que trois types de typographie apparaissent dans *la Femme du Gange* : le premier, de type régulier, est « le film de l'image » ; le deuxième, en caractères gras, « le film des Voix » ; un troisième, de caractère minuscule, fait le pont entre les deux autres. Ce dernier texte est fortement teinté d'émotion et de subjectivité. Il prend souvent la forme d'un monologue intérieur, comme c'est le cas dans la citation ci-dessus.
- ¹⁵ Il est étrange que les critiques de Duras refusent cette pulsion de mort dans l'œuvre de l'auteur. Christiane Makward, dans « Structures du silence/du délire ; Marguerite Duras/Hélène Cixous », *Poétique*, n° 26, 1978, p. 317, va jusqu'à en dénier la possibilité.
- ¹⁶ Souligné par nous.
- ¹⁷ En lettres majuscules dans le texte.
- ¹⁸ *Dans* est en lettres majuscules dans le texte.
- ¹⁹ En lettres majuscules dans le texte.
- ²⁰ Ce texte toujours en train de se faire et de se défaire, il ne faut cependant pas se le représenter, ainsi que le fait remarquer Derrida, comme un texte

« présent ailleurs » : « Le texte inconscient est déjà tissé de traces pures, de différences où s'unissent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont *toujours déjà* des transcriptions », in Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1967, p.314.

- ²¹ Serge Leclair écrit à ce sujet : « *L'inconscient apparaît alors dans ce champ comme l'insistance toujours renouvelée d'une autre logique aux effets extrêmement puissants* », in *Rompre les charmes*, Paris, Inter Éditions, 1981, p. 63.
- ²² On peut d'ailleurs se demander si l'avenir d'un tel discours n'est pas précisément dans le cinéma, où la conjonction des images et de la musique peut parvenir à combler un trop-plein d'émotions que le langage ne peut rendre sans se rompre lui-même. C'est du moins l'impression que nous laisse le film de Duras *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, qui reprend une fois de plus l'histoire d'Anne-Marie Stretter, et dans lequel la combinaison image-musique arrive par moments à se passer du support du langage.
- ²³ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Écritures », 1981, p. 276.
- ²⁴ L'expression « surplus » est de Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 25.