

CDU 840.09 Perec
Original scientific paper
Accepté pour la publication le 5 décembre 1991

Le cinquième point cardinal: jalons pour une topographie de l'imaginaire durassien

*Ingrid Šafranek,
Faculté des Lettres, Zagreb*

L'oeuvre de Marguerite Duras dans sa totalité est un vaste projet intellectuel et non pas seulement une entreprise poétique sans égale. Par le truchement d'un réseau subtil et complexe d'analogies et de symboles, par une écriture hiératique et palimpseste, elle pense, formalise et symbolise un nouveau rapport mobile entre la subjectivité et l'historicité, toutes deux modifiées dans leur zone de rencontre.

Quand l'écriture n'est pas, à tout moment,
toutes choses confondues en une seule et
de nature indécidable, elle n'est rien.

Pour Ernesto c'était peut-être déjà
une oeuvre, la vie de la mère.

Marguerite Duras

Nous sommes tous des cartographes.

Michel Foucault

Dans la préface de *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec voit le romancier comme un faiseur de puzzles et le lecteur comme quelqu'un qui refait, et dans le sens inverse, le travail du premier. C'est surtout vrai dans le cas des écrivains modernes, désireux de gommer la lisibilité immédiate du texte jusqu'à dans sa profondeur, afin qu'il puisse garder son pouvoir initiatique, afin que «la parole ne tue pas le désir». Et la Quête. Dans cet essai (trop court pour faire ressortir les choses au lieu de les dire), je propose une lecture herméneutique de l'oeuvre de Marguerite Duras (1914), dans une interprétation de ses signes profonds. Tous, polyvalents et «sursignés», ils forment comme une allégorie prismatique et moderne, aux facettes multiples. Tous codés, ces signes mettent aussi en

code le code lui-même, qui n'est lisible que sous forme de référence intertextuelle occultée, et encore!

Poétique du désir

Située entre le vécu et le symbolique, entre le sujet du désir et l'objet du désir, entre le monde des mots et celui des choses, l'écriture de Duras est l'écho de la dérive proustienne ainsi que la pensée de cette dérive, pensée de son inscription dans la langue poétique. Diffuse et bistré comme «une lumière d'hiver» qui ignore, ou cache, son centre, elle est en même temps d'une grande précision, car toute tendue dans l'effort de symboliser le moment même où la coulée continue de «l'ombre interne» devient parole afin de «signifier le désir» (J.-J. Lacan).

Mais dans un mouvement «inverse et parallèle», elle subvertit surtout les fondements mêmes de notre pensée occidentale en visant au-delà ou au-deçà de ses lignes de partage ontologiques. Les deux mouvements font de cette écriture un lieu de relation et non d'exclusion. Qu'il soit thématiqué, formalisé ou symbolisé, le passage de l'Un à l'Autre est posé comme principe générateur et fondamental de l'imaginaire durassien et de son écriture. C'est ainsi que l'ensemble de son oeuvre met en scène, et à tous les niveaux, le dialogue, le dialogue généralisé. On n'y dit jamais «je suis» pour renier l'autre, mais pour l'atteindre ou pour s'ouvrir.

Un même regard confond la navette ET le passage, les deux bords et ce qui les relie. Composée de signes multiples du désir et de l'attraction réciproques, son oeuvre tend à tout moment à relier les deux pôles. Nichée sur le seuil symbolique entre deux mondes, elle jette un pont entre l'Est et l'Ouest (à la fois réels et métaphoriques), le corps et le langage, l'Océan et la terre ferme. La charnière exemplaire est l'image fréquente du bord de l'eau, ce lieu privilégié de l'imaginaire durassien. Tourné vers le large de l'inconscient, de la mort et de l'écriture, l'ensemble de son oeuvre reste quand même solidement ancré dans le réel. Et ce n'est pas un hasard s'il a, dès son début, l'image du «barrage contre le Pacifique» pour emblème. Celui-ci deviendra, quarante ans plus tard, le frêle «bastingage blanc» dans *Emily L.* Les motifs récurrents de grilles, de persiennes, de bastingages et de balustrades parcourent l'oeuvre de Duras. On finit par se demander si ce n'est pas – au niveau de signification le plus profond – une espèce de méta-métaphore de l'écriture, une sorte de tamis du sens érigé contre la houle océanique de l'inconscient, destiné à protéger et laisser passer en même temps, tel le langage et/ou l'écrit?

C'est que, depuis toujours, l'auteur s'emploie à montrer l'osmose qu'il y a entre la vie et la création, entre SA vie et SON oeuvre. Sur les traces de Stendhal, de Proust, de Virginia Woolf et du Sartre de *La Nausée* durant un demi-siècle de création, plus encore que l'osmose, c'est l'interaction des deux qui constitue le centre bifocal de son oeuvre dans son entier. Trouver le sens caché dans le chaos de la vie, et inversement insuffler du désir dans les mots – ce paradoxe à double sens est, certes, le don et la tâche de toute écriture. Il est, à plus forte raison, le foyer secret d'une certaine «écriture du désir» qui inscrit sans trêve ses propres contradictions. L'amour, comme l'écriture, y sont toujours invoqués, mais toujours aussi fuyants, en fuite déjà, ou encore – à venir. Voilà pourquoi

l'oeuvre de Marguerite Duras évolue sous le double signe de la différence et de la répétition qui frise l'obsession (fantasmatique ou intentionnelle?). La constante qu'elle fait varier est la symbolisation et la formalisation du désir universel. En effet, c'est le désir qui relie, au niveau thématique de l'oeuvre, le sujet du désir et son objet, comme il met en relation, d'une façon plus subtile, le corps et le langage, le réel et le symbolique, la forme et le fond.

Un autre motif essentiel de l'iconographie durassienne est le quadrilatère (rizières, courts de tennis, rectangles blancs, fenêtres et chambres vides...). Il représente, peut-être, avec la circonscription du regard qui l'englobe (et les diagonales du désir inscrites en creux), la figure archétypale du réel ET de son idéalisation dans le symbolique. Ou, selon Jung, la figure du Moi dans son rapport avec les quatre éléments du monde.

Quoi qu'il en soit, il me semble à peu près certain que la parabole durassienne (et il serait grand temps de dire que son oeuvre en est une!) inscrit sous la problématique de l'amour-désir, qui est son sens manifeste, celle, occultée (au moins jusqu'à ces derniers temps), du signe poétique lui-même. Tous deux sont conjugués et inséparables, comme la face visible et la face cachée de l'allégorie globale. C'est que l'allégorie permet justement d'établir un rapport paradoxal entre sens lisible et sens caché. C'est qu'elle inscrit la relation qui les rapproche et le hiatus qui les sépare. La pensée doit jeter un pont par-dessus l'abîme qui maintient à distance le vi-sible et le di-sible, le signe et la chose signifiée. Tel un aphorisme ouvert, ou un vaste oxymore structural, l'allégorie durassienne doit être comprise, à son niveau le plus secret, comme une mise-en-abîme de l'écriture naissante mais aussi de son échec. D'une écriture qui saurait dire le passage, délicat et compliqué, de l'amour aux signes de l'amour et de l'écrit, imparfaits tous les deux. Cet effort de dire, de penser ENSEMBLE le désir et l'objet du désir ainsi que leur interaction, est un projet ample qui se trouve être au centre de l'esthétique et de la philosophie modernes.

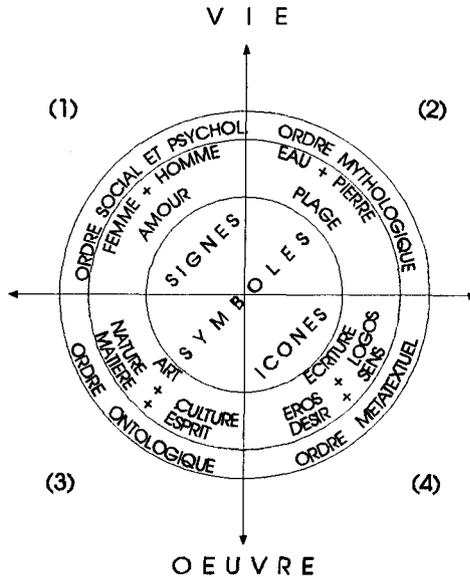
Le rêve de l'écriture absolue

Il me semble qu'il s'agit pour Duras, et dès ses débuts, de symboliser avant tout l'essence même de l'écriture. De mettre en scène, toujours en pointillé, la relation fuyante et précaire entre le réel, l'imaginaire et le symbolique. De créer, sous des travestissements divers, le lieu secret et précis où le mythe personnel est justement sur le point d'accéder à l'expression authentique, à l'histoire. Tous deux, mythe et histoire, s'en trouveront modifiés.

Mais chercher un signe adéquat à la passion mène au-delà du langage, et, à travers lui, au-delà du sujet. «J'ai inventé un discours organique parce que je n'avais pas de références», nous confie l'auteur dans une interview. «Discours organique», tout comme «délire contrôlé» (une autre de ses expressions pour définir son écriture) veulent dire avant tout l'ensemble fait du corps et du langage, leur intersection comme ses figures. L'ensemble fait un mélange proto-postmoderne mais qui a toujours été celui de Duras, de passion et de clairvoyance, de classicisme moderne et d'engagement romantique, d'allure néosymboliste et postsurréaliste. Toute lecture attentive de cet auteur doit donc simultanément tenir compte de tous les niveaux de signification, ce qui

pose un sérieux problème méthodologique. Mais toutes les lectures possibles convergent infailliblement vers le lieu du dialogue ou de l'osmose, où les signes sont aussi symboles et les symboles «icones», c'est-à-dire figures de l'écriture, et, plus particulièrement, de l'écriture propre de Duras.

L'objectif esthétique visé est une «écriture totale» où les signes auraient un multiple fond symbolique tout en gardant une grande simplicité apparente du discours poétique. C'est ainsi que les lectures différentes – thématique, psychologique, sociologique etc..., sont ici inséparables de leur fond ontologique et métatextuel dont elles sont les métonymies.



Quatre niveaux de lectures; au centre, l'«écriture totale»: signes, symboles icones (signes des signes), le tout en même temps.

Dès le niveau thématique et immédiatement lisible, les contraires ne sont pas tout à fait des oppositions: l'homme et la femme sont rapprochés en amour (1), comme le sont la mer et la terre ferme au bord de l'eau (2). A un niveau plus secret, et uniquement à partir du contexte de l'œuvre dans sa totalité, apparaît le thème occulté et essentiel, du passage de l'informe, du flux de l'inconscient ou tout simplement de l'écoulement de la vie, à la forme, à l'expression (3). Dans ce tourbillon d'oscillations généralisées, un seul point reste fixe bien que dissimulé: c'est l'utopie de l'écriture totale. Celle du désir, du désir de l'autre et du dire, conjugués ensemble, dans la précarité de la jouissance et de l'expression, toujours remises (4).

Dans cette optique, les textes les plus opaques ou les plus précieux, tels que *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Savannah Bay*, *La Maladie de la mort*, et bien d'autres

encore, apparaissent par le truchement d'analogies intertextuelles, comme des métaphores de la «spéculation intérieure», comme une mise-en-abîme de l'écriture au second degré. Or, cette volonté de l'écriture de se voir naître et de s'observer, ce sens caché d'auto-signification reste non-dit, du moins jusqu'à ces derniers temps. Mais, chose curieuse, son absence même est représentée en pointillé à travers les différents objets manquants, objets de quête: c'est le motif de l'amant disparu dans *Le Marin de Gibraltar*, du poème égaré (*Emily L.*), de la tête introuvable (*L'Amante anglaise*), de la photo-qui-n'a-pas-été-prise (*L'Amant*), etc...

Ces pièces manquantes du puzzle disent de par leur absence même que la nostalgie de se dire est aussi insatiable que l'amour. Que toute écriture consciente d'elle-même se sait être un dialogue entre l'expression de soi et le langage, voire l'Écriture, la Culture du monde. Leur rapport est celui d'une «flaque de mer dans le tout de la mer, mais de couleur différente» (*Aurélia Steiner*). Sans se mélanger, les deux couleurs déteignent l'une sur l'autre et s'en trouvent toutes les deux modifiées. Cette image suggère comment une qualité nouvelle naît de leur rapprochement, du changement subtil «au coeur des choses» (*Emily L.*), la métaphore.

Or, pour que l'écriture puisse se faire, il faut que le logos comme la raison discursive reculent d'un pas afin que le corps parvienne à la parole. Ce double mouvement réciproque s'inscrit, spatialisé et métaphorique, sous forme de dialogue entre les quatre points cardinaux de la mappemonde de l'univers durassien. Mais ce dialogue a surtout lieu dans leurs zones de contiguïté, de passage de l'un à l'autre. Ce qui forme un réseau que j'appellerais la topographie ontologique et qui me semble structurer l'imaginaire de Duras dans son ensemble. Mais si tous les écrivains sont des «cartographes de l'imaginaire» selon Foucault, le modèle de cette cosmogonie n'est pas statique mais dynamique, en un mouvement rotatif incessant. Et c'est le sens de ce mouvement, bien que caché et lisible seulement sous forme d'intersigne bien camouflé au milieu des strates d'autres significations plus transparentes, qui est l'enjeu véritable de cette création tout entière, son projet utopique, esthétique et philosophique. Il s'agit de fictionnaliser une mise en cause du binarisme rigide de la pensée occidentale, qui repose sur les couples d'oppositions contradictoires. De suggérer qu'entre eux un échange reste non seulement possible, mais nécessaire, car générateur de valeurs nouvelles. Cette topographie en pleine mouvance, traversée de lignes de forces souterraines, dynamise secrètement la vision planétaire de l'imaginaire de Duras.

Le Nord et l'Ouest seraient, selon le symbolisme traditionnel, de même que dans la mythologie privée de l'auteur, du côté de la Culture et de l'Histoire. Le Sud et l'Orient seraient par contre du côté du mythe et de la nature, du côté de l'amour et de l'inconscient. Du côté de la mère. A l'origine de cette géographie mythique se trouvent, bien sûr, les données biographiques qu'on sait. Du Sud-Est asiatique au Nord-Ouest européen, l'itinéraire avait conduit, jadis, la jeune fille et future artiste, des «ruines du continent maternel» et aquatique des bords du Mékong, au monde urbain, et figé. Alors, le pays étrange des mots et des signes deviendra désormais sa patrie.

Mais, chose curieuse, son héroïne principale, Anne-Marie Stretter, comme Emily L. plus tard, referont exactement le même chemin, mais dans le sens inverse. Elles trouveront l'oubli de soi dans les océans du Sud et cesseront d'écrire.

En symbolisant sa venue à l'écriture, Marguerite Duras mythifie, certes, sa propre vie. Son dernier roman *L'Amant de la Chine du Nord* exprime d'une haleine le vécu et ses transpositions littéraires successives, de même que le regard qui les embrasse. Mais ce faisant, elle introduit un sujet nouveau sur la scène du roman: celui du rapport de la femme en elle au corps et à l'écrit, comme celui de la genèse et de la nature d'une écriture *autre*. Celle-ci est certes personnelle; mais elle est en même temps issue d'une culture féminine «silencieuse» et «illettrée» c'est-à-dire sans tradition qui lui serait propre.

Bien que travesti sous des avatars divers, c'est le thème-clef de la création durassienne, inséparable de celui de l'amour fou et du désir absolu. En se penchant dès ses premières oeuvres sur le rapport inhérent et intime qui existe entre désir et création, entre elle-même et sa création, elle devient secrètement et sans le savoir peut-être, la poétesse de l'essence même de l'écriture.

Son écriture deviendra une prose lyrique discrètement engagée et doublement symbolique: ontologique et métatextuelle. Ce dernier niveau, toujours soigneusement voilé au point de passer inaperçu, remonte, après *L'Été 80* à la surface du texte, devient une partie de la trame. Tout se passe comme si, intimement désolée de ne pas être reconnue «de l'intérieur», Duras voulait nous livrer sur le tard, et partiellement seulement, le code de ses cryptogrammes. Deux de ses dernières oeuvres, *Emily L.* et *La Pluie d'été*, jettent une lumière presque indiscrete sur le sens profond, comme sous-marin, de ses oeuvres précédentes. Elles mettent ainsi à jour leur unité secrète d'archipel.

Méta-métaphores de l'écriture

Emily L., ce beau texte qui est à la fois confession, roman et poème en prose, traite ouvertement, pour la première fois, la problématique du signe poétique. Cette oeuvre tend à la symbolisation du passage du réel à l'imaginaire et à l'écrit, doublée de la réflexion sur l'essence même de l'art d'écrire, en général, et sur celui de Duras en particulier. Son ton, personnel et lyrique, est beau mais trompeur. Ce n'est sûrement pas «encore une litanie de plus sur les banlieues durassiennes» (ainsi que l'écrit la critique du *Monde*). D'emblée nous sommes plongés dans une véritable forêt de symboles familiers et qu'il conviendrait d'écrire avec des majuscules à la façon d'Emily Dickinson dont le souvenir n'est pas absent du livre: le Fleuve, la Forêt, le Port (fluvial et taillé dans la terre ferme), l'Océan, l'Embouchure. Les protagonistes du roman forment deux couples, évoquent comme toujours la figure du quadrilatère. Le premier est donné pour «réel», le deuxième est quasiment imaginaire.

L'embouchure du fleuve rapproche la mer et le continent; le port est une mer endiguée; la promenade se transforme en sentier sauvage d'où surgit la menace de l'autre (les Coréens). Le bastingage blanc dont on a déjà parlé plus haut et que la narratrice scrute avec une attention passionnée, sépare les quais et le lit de la rivière. Plus svelte, plus transparent que la lourde masse friable du barrage d'antan, il n'en est que plus solide. Car il laisse passer les flux autant qu'il en protège, à l'instar de la

mémoire «trouée» («la tête-passoire»!), du langage... Ce qui s'inscrit partout est le rapport de contiguïté entre la nature (mer, eau, fleuve, forêt) mais aussi l'humain (corps, peur, désir, soif), et la culture/histoire (terre ferme, pierres, hôtel, église). Entre les deux, il existe toujours un troisième terme, comme le milieu de l'oxymore essentiel, un élément qui les rapproche et les met en relation: c'est le motif tenace du port, de la plage, des lisières de la forêt, des banlieues et des terrains vagues. Même le marbre des temples est de couleur bleue dans le poème en prose *Césarée*, avant de devenir poussière, avant de s'adonner à la mer...

Le motif des bateaux (navires, bac, vedettes, yachts, et j'en passe), comme celui du train, parfois, est pour la même raison crucial, parce qu'il annonce que c'est surtout le passage qui compte, en tant que tel, la communication pure nommée désir. Tandis que le sable mouillé, ou le mélange du sang et de la poussière dans *Aurélia Steiner* représentent entre autres la double nature du signe poétique et même du langage, composée du flux du désir et de ce qu'il imbibe et qui lui résiste. (Le fameux épisode de «la petite madeleine» chez Proust serait dans ce sens aussi hautement symbolique, représentant à lui seul la méta-métaphore, car occultée, du travail créateur).

Dans *Emily L.*, il y a donc deux récits qui se recourent, et quatre protagonistes. Le premier couple, que forment la narratrice et son jeune ami (écrivain-qui-n'écrit-pas, donc lecteur idéal), observe un autre couple dans lequel il se projette et dont il invente l'histoire. On y reconnaît la structure de *Moderato cantabile* et de beaucoup d'autres textes, avec, au centre, la communication de deux amants dans l'imaginaire et par le truchement d'un couple fictif. Le thème de la femme-qui-écrit est voilé ailleurs, sous des métaphores diverses (celle de la femme qui chante, crie, rôde, qui fait la cuisine ou de la musique, ou encore celle de la femme qui ne parle pas, ne mange pas, «n'a pas oublié Nevers» à Hiroshima...). Ce thème est montré pour la première fois ici comme tel, et même à deux reprises. En effet, il y a la narratrice et la poétesse Emily, toutes deux accompagnées de leurs partenaires. Et puis, il y a leur rapport, significatif, rappelant peut-être la rencontre de la «prose» et de la «poésie», de la métonymie et de la métaphore, chacune d'elles bi-valente à son tour, accouplant le «désir» (ou l'inconscient), et le «sens» (dans l'acception lacanienne des termes).

C'est aussi la première fois que Duras thématise ouvertement le problème de la création féminine «étouffée»: Emily est une poétesse qui n'écrit plus. Les hommes de sa vie finissent par avoir raison de son travail: le père qui publie ses poèmes sous son nom de jeune fille, donc le sien, et sans le lui dire; le mari jaloux qui les égare, en vole un et le brûle, ne comprend pas. Il n'y a qu'un jeune homme, le gardien du pavillon dans le parc, qui les lit, les aime et se met à aimer leur auteur. C'est lui le lecteur idéal comme l'est, ailleurs, le fils, le frère incestueux ou, ici, l'ami de la narratrice. Cet homme *autre* appartient à la zone limitrophe entre la culture et la nature, qui est surtout le pays de l'écriture/lecture.

La zone dans laquelle se maintient Ernesto dans *La Pluie d'été* est la même. Cette fois-ci, c'est l'histoire d'un garçon «illettré» mais qui comprend tout, s'identifie à tout, est la générosité même. Il devient «fou» de ne pas pouvoir fondre «dans sa tête et dans son corps» la solitude d'un arbre isolé dans un parc et celle d'un livre brûlé de part en part «par une barre de fer rougie au feu».

Le poème égaré d'Emily parlait de la «rencontre d'un rayon de soleil et d'une musique d'orgue dans une église». La vision d'Ernesto cherche pareillement, mais en

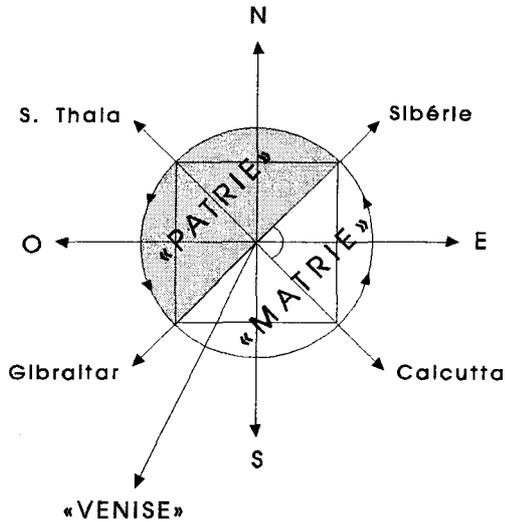
vain, à fondre ensemble un morceau de nature apprivoisée (l'arbre dans le jardin) et le Livre saint brûlé par le désir. Mais, Emily L. ira se perdre dans les mers de l'Asie du Sud, comme jadis Anne-Marie Stretter dans le Delta du Gange. Inversement, Ernesto qui est poète (ou prophète laïque?), dont le silence est peut-être l'écriture, finira par choisir le monde des purs symboles et deviendra «professeur des mathématiques» aux Etats-Unis...

Une rose des vents en bascule et la mer intérieure

Mais il ne faut pas oublier les origines d'Ernesto, métaphoriques elles aussi. Il est fils d'une mère russe qui lui chante la vie. Elle avait vécu jadis un désir ardent dans le transsibérien glacé dont elle a parlé à ses enfants. Le père, un peu «faible d'esprit» est un immigré lui aussi, originaire «de la vallée du Pô» (dont la direction générale est ouest-est). La mappemonde allégorique est ainsi complète. Dans le chassé-croisé des lignes de forces contraires apparaît le Nord-Ouest comme la «patrie», le monde de la raison discursive et de l'histoire, de l'abstrait. Au Sud-Est, c'est la «matric», le monde océanique et mythique de l'enfance, du vécu indicible. Mais à eux seuls, ils ne sont pas créateurs; ni l'un ni l'autre. L'élément créateur est un autre axe, celui de la diagonale qui relie les deux mondes au lieu de les séparer. C'est l'axe Nord-Est Sud-Ouest, entre «Gibraltar» et la «Sibérie centrale» ou la «Chine du Nord». Le long de cet axe, les deux séries, celle du féminin et celle du masculin, celle «du désir» et celle «du sens» entrent en contact et se mélangent. Tout comme elles le font dans le grain paradoxal du texte: «le bal muré», «le marbre bleu», «territoires aquatiques» etc..., font écho, au niveau du style, au même principe d'oppositions partielles, non contradictoires. Or, pour que l'écriture puisse naître, comme l'amour, il faut qu'ait lieu la rencontre du féminin actif ET du masculin perméable; que la nature s'articule («délire contrôlé») et que la raison recule (ivresse, passion, oubli); que le logos s'érotise, devienne corps et désir. L'écriture du désir et la passion physique ont en commun d'être des «discours organiques», de souder les émotions du corps et les signes dans un même geste.

À l'intersection des deux axes métaphoriques se trouve, on s'y attendait, une «Venise» imaginaire, ce lieu mythique par excellence, ce paradoxe vivant. Comme «la vue de Delft» chez Proust, ou Maremma dans *Le Rivage des Syrtes* de Gracq, c'est une ville-mirage où les deux principes échangent leurs indices: chez Proust, pour Elstir, la terre se veut être peinte en termes maritimes, et la mer en termes terriens. Venise est le lieu de communion entre une mer encadrée, «utile», et la splendeur de l'art humain venu du passé mais voué aux éléments. Et puis, il y a le reflet scintillant dans l'eau qui, renvoyé à son tour sur les plafonds des palais miroite encore, à l'image de l'écriture dédoublée... Mais bien qu'étant le foyer secret de l'imaginaire durassien, Venise n'y apparaît qu'en pointillé, à l'intersection de tous les axes de la rose des vents symbolique, comme le centre englouti de la mer intérieure. Pourtant, la Venise réelle, cet amalgame culturel des traditions chrétienne, hébraïque et orientale, n'est nommée qu'une seule fois dans l'oeuvre, comme le lieu natal d'Anne-Marie Stretter, l'idole durassienne. C'est la «matric» idéale de l'écriture-vie d'avant la division ontologique, le symbole de l'union, plus jamais atteinte, du vécu et de la création. (Anne-Marie Stretter, ce personnage

mi-réel, mi-fictif et qui semble avoir inspiré la création tout entière de Duras, était, avant son mariage et son départ aux Indes, pianiste à Venise et y portait le «nom de sa mère»).



Marguerite Duras, cartographe du vécu, de l'imaginaire et du symbolique réunis, ou de l'allégorie au second degré:

Si l'artiste fixe en son for intérieur, et depuis des décennies, cette mouvance même qu'est l'écriture, ce n'est pas seulement parce que c'est le seul moyen de racheter le chaos de la vie. Tout comme l'amour, l'écriture/lecture est le seul lieu de communication privilégiée, lieu du sacré sécularisé, seule planche de salut pour l'homme moderne, celle qui permet l'union de l'homme et du monde *dans* leur séparation. L'idée n'est certes pas nouvelle (voir non seulement du côté de chez Proust, mais aussi Fellini, U. Eco, P. Handke et autres poètes «méta-métaphoriques» du siècle). On dirait presque que c'est LE sujet de notre époque, cette pensée du passage des émotions à leur expression. Mais chez Duras, ce mouvement est double, de même que son inscription. Si la poétesse *dit* et *inscrit*, sans se lasser, l'amour et l'écriture, leur lien et leur parenté, c'est parce qu'ils sont des moyens d'échange, d'identification avec l'autre (hypothétique à vrai dire, mais non pas impossible) en face de ce qui nous dépasse. La métaphore du pur passage amoureux et métaphysique est ce bateau de rêve – un couple d'amants accoudés au bastingage – qui glisse, tel un corps, tel un «pli de la mer», tel un baume à l'aube de mornes pensées, «telle une écriture» (*Les Yeux bleus cheveux noirs*).

Disons que Marguerite Duras cherche à inscrire le passage même de l'horizontale de la vie à la verticalité du sens, de SA vie à SA création. Mais cet effort n'est ni narcissique, ni arbitraire. Là non plus il ne s'agit pas d'un retournement total, d'une équation simple où l'amour égale l'écriture, et vice-versa.

Ce topos postmoderne, qui dérive de l'idéal antique de l'harmonie entre la nature et la culture, a été repris plus tard par les romantiques («la nature est l'art») et les néoclassiques (Camus). Plus subtilement, Marguerite Duras fait tourner la roue d'un quart de cercle seulement et dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (voir le schéma). Elle voudrait saisir et suggérer la nature et le lieu de la co-relation entre la subjectivité et l'histoire. A mi-chemin naît le dialogue, naît le mariage entre les contraires complémentaires, mais sans mener pour autant à la synthèse ni au renversement total des valeurs. Plus que d'un relativisme occidental, la philosophie de Duras semble être imprégnée par le bouddhisme et son principe d'intégration partielle de l'autre. Ainsi ne s'agit-il pas pour elle de dire l'historicité et/ou la subjectivité, mais d'inscrire le mythe individuel en contact avec l'histoire. Dans cette écriture de con-fusion tout est dans l'instant, flottant par excellence, et jamais accompli. C'est pourquoi, après avoir déplacé les protagonistes du logos masculin vers le Sud-Est, et ceux du féminin créateur vers le Nord-Ouest, Duras nous laisse découvrir que les véritables lieux de création et d'amour sont doubles, toujours dans la zone de contact et d'osmose partielle. Ici apparaît l'image d'un paradigme futur, incarné par le Marin de Gibraltar (qui, à lui seul marie les deux séries, l'océan et la pierre), par l'homme androgyne aux «yeux bleus cheveux noirs» mais surtout par le modèle exemplaire des parents d'Ernesto. La création de Duras pense ainsi un modèle de l'humain qui s'avère prémonitoire. Encore faudra-t-il que l'extraordinaire intelligence généreuse de cette oeuvre majeure soit reconnue, comme l'est déjà – sa beauté.

Car l'enjeu en est total: personnel, politique, esthétique, philosophique, moral. Il est presque sans égal dans l'histoire de la littérature moderne. Grâce à son investissement artistique énorme, Duras double sa poésie d'une poétique à la fois personnelle et générale. Celles-ci à leur tour, sont dédoublées, souterrainement et secrètement, d'une prophétie laïque, voire d'une maïeutique subtile. Le tout inscrit en pointillé le tracé jamais abouti du *devenir autre*, et la pensée de ce devenir.

Dire à la fois le désir ET la chose désirée est devenu quasiment un lieu commun de la littérature contemporaine, la signature de l'époque. Et pourtant, chez Duras il ne s'agit pas tout à fait du relativisme total des postmodernistes. Sous les apparences couve chez elle l'espoir secret et encore *moderne* de pouvoir changer le monde, de l'améliorer. Son oeuvre marie l'idéalisme et l'empirisme, le mythe personnel et l'objectif moral et philosophique en les inscrivant ensemble grâce à une écriture «sursignée» et «totale». Celle-ci forme dans la totalité de ses apparences multiples et décousues (prose, théâtre, cinéma, journalisme) un vaste et cohérent projet esthétique et humain.

L'écriture apparaît alors, dans le sens le plus profond et le plus exigeant du terme, comme le seul point d'arrêt dans l'oscillation perpétuelle et paradoxale du monde. C'est l'oeil du cyclone, le cinquième point cardinal qui résume tous les autres, le calme de la mer intérieure au coeur du tourbillon des sphères. En amour c'est le «point proche du non-désir», l'accomplissement.

A l'instar de Proust, l'auteur ne cherche pas seulement à neutraliser les différences, mais à saisir le sens de leur fusion, du processus lent de leur mutation partielle et réciproque. Plage, amour, art, écriture... désignent le même jeu des différences ontologiques mises en dialogue. Pourtant, celui-ci a lieu à travers «la porte fermée» comme à la fin d'*Emily L.*: car la distance reste toujours, malgré le lien.

C'est que chanter la communion malgré et dans la différence est le seul, le grand projet de l'oeuvre de Marguerite Duras. Ce projet recoupe spontanément l'histoire et la philosophie contemporaines qui lui donnent raison. Son écriture met en scène intuitivement depuis longtemps déjà ce qu'il est convenu d'appeler la crise du sujet moniste et la critique de la pensée binaire. Tout son travail de symbolisation, de cryptage compliqué, va dans le même sens, n'a qu'un but: il s'agit d'imaginer un nouvel équilibre dans un monde où chacun serait changé à l'écoute de l'autre.

Il n'était peut-être même pas nécessaire que le faiseur de puzzles nous donne avec ses oeuvres récentes ce dernier coup de pouce, qu'il nous livre la clef de son dess(e)in secret. Car la création de Marguerite Duras dans son ensemble, de par son contexte même, présente partout, à qui sait regarder, la même structure prismatique et cristalline – du chaos recréé. Tout à la fois délirante et lucide, son écriture berce toutes ses significations contradictoires dans un même mouvement réconciliateur. Suave et butée, elle est en même temps séduisante et hiératique, toujours palimpseste. Les mots y comptent tout autant que l'histoire, l'histoire tout autant que les mots, les symboles tout autant que les deux réunis. Tous ensemble ils tendent à dire l'union toujours naissante, jamais accomplie, l'union du monde, du langage et de l'être pensant:

Vous êtes ce qui n'aura pas lieu, et qui, comme tel, se vit. De tous vous ressortez toujours unique, inépuisable lieu du monde, inaltérable amour.

(Aurélia Steiner)

OEUVRES CITÉES DE MARGUERITE DURAS:

- Un Barrage contre le Pacifique* (1950, roman, Gallimard)
- Le Marin de Gibraltar* (1952, roman, Gallimard)
- Moderato cantabile* (1958, roman, Editions de Minuit)
- La Revissement de Lol. V. Stein* (1964, roman, Gallimard)
- L'Amante anglaise* (1967, roman, Gallimard)
- Césaire* (1979, film, Films du Losange)
- Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver* (1979, film, Films du Losange)
- L'Eté 80* (1980, Editions de Minuit)
- Savannah Bay* (2^e éd. augmentée, 1983, Editions de Minuit)
- La Maladie de la mort* (1982, récit, Editions de Minuit)
- L'Amant* (1984, Editions de Minuit)
- Les Yeux bleus, cheveux noirs* (1986, Editions de Minuit)
- Emily L.* (1987, Editions de Minuit)
- La Pluie d'été* (1990, P.O.L.)
- L'Amant de la Chine du Nord* (1991, Gallimard)

PETA STRANA SVIJETA
NAZNAKE ZA TOPOGRAFIJU IMAGINARIJA KOD M. DURAS

Cjelokupni opus Marguerite Duras je razuđen etičko-poetički projekt, a ne samo pjesnički poduhvat bez premca. Zahvaljujući finoj i gustoj mreži skrivenih analogija i intertekstualnih alegorija, kao i svom hijeratičkom i palimpsestičkom pismu, ona promišlja, formalizira i simbolizira nov dinamički suodnos između subjektiviteta i historiciteta koji se oboje mijenjaju u zoni dodira. U mjestu osmoze između (vlastitog) života i (vlastitog) stvaralaštva.