

Ingrid Šafranek
Faculté des Lettres, Zagreb

Figuration du désir La plénitude du vide ou l'écriture paradoxale de Marguerite Duras

La création de Marguerite Duras, *une* sous la discontinuité formelle de son œuvre, retrace la trajectoire du désir. Celle-ci serait, pour elle, dans son «aboutissement inaccompli», le propre de la femme et la source de son écriture. Mais l'art de Duras est un art «féminin» surtout dans la mesure où il se situe entre deux registres, entre le biologique et le symbolique, le corps et le langage, la nature et la culture, le «masculin» et le «féminin». Il constate la séparation mais cherche la rencontre, toujours différée, de l'homme et de la femme, des mots et des choses, de l'auteur et de son lecteur. Il tente de réintroduire l'éros dans le logos qui sont moins incompatibles qu'on ne le croit. L'éclatement systématique du modèle binaire est une critique de la raison logocentrique. «A travers un au-delà de la langue, c'est un au-delà du sujet qui est visé».

«La femme, c'est le désir.»
Marguerite Duras

«L'écriture c'est du désir signifié.»
Jacques Lacan

Si tout acte d'écrire se base sur une demande d'amour, voire sur une nostalgie de l'Autre, si la fonction poétique de la langue est «féminine» par définition, parler d'une écriture du désir et du féminin pourrait paraître pure tautologie. Et pourtant, celle de Marguerite Duras (1914) en est une, il me semble, sans que cela n'affecte en rien sa portée universelle ni sa générosité, au contraire¹.

Composée de signes multiples du désir omniprésent et total, c'est une écriture du liséré, nichée sur le seuil entre les deux mondes, celui du corps et celui du langage. C'est

1. Cet article est issu de la contribution au colloque international «Ethique et poétique de l'écriture féminine», tenu en 1986 à Dubrovnik. Il fait écho à mon article «Marguerite Duras ou le lieu du désir», publié dans cette même revue il y a dix ans (*Studia Romanica et Anglica Zagradiensia*, no 23 (1–2), 1978, pp. 137–52).

une écriture-charnière qui se situe *au bord de l'eau*, lieu symbolique et durassien par excellence. Partagée entre la terre ferme et ce qui la dépasse, tournée vers le large mais ancrée dans la réalité, elle a dès son début l'image du *barrage contre le Pacifique* pour emblème qui deviendra plus tard le *bastingage blanc* dans *Emily L.*: c'est la grille du sens érigée contre la houle océanique de l'inconscient et du «féminin». Profondément soi, elle est noyée dans l'Autre, et ne se retrouve qu'une fois égarée, telle la mendicante indienne métaphorique de son imaginaire.

Située entre le dehors et le dedans, entre le sujet et l'objet du désir, entre le monde des choses et celui des mots, cette écriture est l'écho de la dérive proustienne ainsi que la pensée de cette dérive, son inscription dans la langue. Diffuse et précise comme une *lumière d'hiver*, elle est toute tendue dans l'effort d'articuler la coulée continue de l'*ombre interne*, de «signifier le désir». Celui-ci fait de cette écriture le lieu de la relation et non pas d'exclusion. C'est une oeuvre où on ne dit jamais «je suis» pour renier l'autre, mais une oeuvre-dialogue, qui se veut navette et passage, transfert et interpolation.

La critique de l'ethos patriarcal mais surtout de tout monocentrisme, lui vient du besoin qu'elle partage avec son époque, de constituer un sujet moderne, ex-centrique et comme divisé de l'intérieur. Dans ce glissement global de toutes nos habitudes d'être et de penser il est possible de voir l'écho de la subversion gnostique lointaine, traces de la phénoménologie, la destitution féministe du «nom du Père» et de la raison-pouvoir indivis ainsi que le projet social de la gauche. Ce vaste mouvement progressiste qui met tout en branle concerne non seulement les femmes mais tout le monde, et surtout toutes les «minorités».

Pour le moment la critique n'arrive pas à articuler l'expressivité féminine autrement qu'en tant que question posée. Mais ce n'est pas par seule prudence théorique. C'est que l'«écriture féminine» refuse résolument la réponse à la question «qu'est-ce que l'écriture féminine?» Cette question est de celles qui doivent rester ouvertes, mais c'est ainsi que nous pouvons la poser et reposer de nouveau. Sans ambition totalisante ou réductrice, cherchons à cerner quelques éléments du discours susceptibles d'être le lien par lequel le féminin se faufile dans le texte, et comment il se mettrait à signifier, outre la féminité psychique et commune à tout le monde, un *être-femme*².

L'oeuvre de Marguerite Duras évolue depuis bientôt un demi-siècle sous le double signe de la différence et de la répétition qui frise l'obsession. La constante qu'elle fait varier est l'articulation et la formalisation du désir, cette «transversale» qui relie le sujet à l'objet du désir et à l'inconscient. Le désir de l'autre et du moi enfoui convergent dans l'acte d'écrire qui est tout à la fois transitif et intransitif, social et subjectif, sexué et neutre. Ce désir à double face dont la figuration divise et rassemble toute la création durassienne, est certainement humain. Mais il est tout de même un peu plus particulièrement féminin quand on sait la difficulté qu'on les femmes à être à la fois

2. Plusieurs auteurs posent la question de la féminité de l'écriture durassienne. Citons seulement Xavier Gauthier: *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974; Béatrice Didier: *L'écriture-femme*, Paris, P.U.F., 1981; Madeleine Borgomano: «Une écriture féminine?», *Littérature*, No 53, février 1984; Irma Garcia: *Promenade féminine*, Paris, Des femmes, 1981 et surtout l'ouvrage déjà classique de Marcelle Marini *Territoires du féminin*, Paris, Minuit, 1977. De son article «L'autre corps» in *Ecrire d'elle, Imaginaires de Marguerite Duras*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, je n'ai eu connaissance qu'après avoir prononcé cette communication au Colloque de Dubrovnik.

soi-même et autres (dans l'altérité absolue par rapport au modèle masculin dominant), la difficulté qu'elles ont d'entrer dans le symbolique et d'en créer un qui leur serait approprié.

C'est pourquoi la «nouvelle écriture féminine» d'après 1968 s'oppose non seulement à un ordre traditionnel donné - c'était déjà l'affaire des avant-gardes historiques. Ne pouvant s'identifier à aucune des époques précédentes, elle s'oppose surtout à la tradition réaliste, par son essence logocentrique. L'écriture féminine est ainsi une écriture d'avant-garde. Elle est la critique de la raison cartésienne et de l'économie du discours linéaire et bipolaire, elle dévoile le leurre du sujet supposé autonome. Ce sujet que la pensée moderne découvre fonction de l'objet et Lacan fonction du langage qui l'articule, qui préexiste à lui et qui le détermine. Miner le système qui a dans son centre le logos comme fondement de la pensée traditionnelle et de notre auto-conscience «naturelle», revient à constituer un sujet nouveau, aliéné de lui-même et dans lequel se reconnaissent les femmes ainsi que toutes les autres différences.

Dans cette perspective, la «nouvelle écriture féminine» cherche par des voies différentes à trouver son propre espace, à atteindre à travers les couches géologiques d'une culture qui se veut commune, dans la conscience et dans la *structure* littéraire une parole qui nuancerait les significations médiatisées par les hommes, une parole moins sujette au logos, «ce pouvoir des pères». Mais comment y parvenir?

Quand j'écris, il y a quelque chose en moi qui cesse de fonctionner, quelque chose qui devient silencieux. Je laisse quelque chose en moi l'emporter, quelque chose qui jaillit sans doute de mon être-femme. Mais tout le reste se tait: le mode analytique de penser, le pensée inculquée au collège, pendant les études, par la lecture, l'expérience; je suis absolument sûre de ça. C'est comme si je retournais dans un pays sauvage. Et où je suis Marguerite Duras avec mon être-femme...³

La philosophie post-structuraliste, la psychanalyse contemporaine, la nouvelle histoire... bref, le doute général concernant la légitimité des modèles dominants ainsi que la nouvelle vague du féminisme après 1968 ont préparé de nos jours le terrain pour une autre écriture, pour une autre lecture. La «nouvelle écriture féminine» et la critique féministe ont en leur centre le regard de la femme sur le monde. Cette apparition d'un nouveau sujet historique aura marqué, peut-être, le seuil d'une nouvelle époque. Depuis des siècles relayée de l'ordre symbolique et par là même de la mémoire du monde, la femme, vers la fin des années 60, s'est insurgée contre les lois qui ont régi son éloignement systématique de la conscience de l'humanité. Le nouveau féminisme est surtout une révolution culturelle. «Ré-inscrivez les femmes dans l'histoire» est un mot d'ordre qui en dit long. (Mais quelle femme? demandent certains, conscients du danger que le modèle de la femme blanche, instruite, ne s'impose comme modèle général, qu'elle ne devienne porte-parole de l'espèce féminine et qu'on néglige les différences au coeur même de la différence).

Cependant, dans son refus du «logo-phallo-anthropocentrisme» occidental, l'écriture féminine tend moins à résoudre certaines contradictions qu'à les signaler. La

3. Voir les contributions au Colloque de Dubrovnik dans *Književnost*, No 8-9, 1986, Beograd, pp. 1386 - 1490.

4. D'après *Imaginaires de Marguerite Duras, o.c.*, p. 261.

question reste ouverte: comment dire la différence à l'intérieur d'un même langage universel et qui nous crée? Comment rationaliser le schisme, comment maintenir l'équilibre à la lisière de la folie, du silence, de l'hystérie – tous aspects divers d'un même refus de l'intégration mensongère dans l'«universel»? Enfin, comment éviter que le nouveau sujet, bien que décentré et fissuré, bien qu'il ne souhaite pas pour soi le pouvoir, ne devienne à son tour nouveau centre, nouvelle référence? Comment maintenir cette subversion incitante, la marginalité qui fait craquer la routine, qui remet en cause les fondements mêmes de notre conception du monde? Il s'agit d'inscrire la position périphérique par rapport au centre du pouvoir, à la capitale de la raison, position décalée et aliénée à la fois (*ver-rückt*). De compléter la métaphysique du conscient par l'inconscient comme le veut le Bachelard de la *Poétique de l'espace*. Tout se passe comme si la créativité féminine tendait à jaillir d'une psyché et d'un soma peu différenciés, d'un inconscient où ils ne sont pas encore séparés. L'écriture ainsi comprise donne corps au paradoxe: elle a, tout comme l'amour et chaque ordre symbolique, deux faces inséparables. A la fois sensuelle *et* sensible, elle se veut en même temps le chant *et* la voix.

De même que dans toute opposition à la tradition réaliste, on remarque dans l'écriture féminine d'aujourd'hui deux façons divergentes de déjouer le logocentrisme historique. D'une part, et c'est le cas de Duras, nous sommes complices d'une réduction pseudo-classique qui atteint à son sommet la silencieuse «implosion des mots». C'est un art minimal, mais intense, un art sans art à première vue, un brin masochiste sur les bords, mais avec une affinité extraordinaire pour le langage qui devient comme un sixième sens. Pour que l'épiphanie se produise, pour que le sujet se con-fonde avec l'objet, la Duras de la maturité exige qu'écrire soit surtout *lutter contre l'écriture*. Après le clivage de *Moderato cantabile* en 1958 elle prend le «bavardage masculin» en horreur, tend de plus en plus vers une écriture cruciale, dénudée, cristalline, auto-destructrice et ravie. Désormais, elle opte pour une *littérature du faire contre une littérature du dire: l'écrit n'est jamais bavard*⁵. En même temps qu'une poétique de la contestation, ou comme elle dit du refus, on y reconnaît la parole poétique la plus efficace, la parole absolue «avec toutes ses significations à la fois comme dans le dictionnaire» dont parle Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*. C'est une même option esthétique qui rapproche les textes si divers d'un Pascal ou d'un Racine, de Beckett et de Camus ou, d'une façon particulière, aussi de Duras. Cette énergie taciturne et verticale engendre une écriture *à la fois* classique et moderne, retenue et ambivalente.

Mais d'autre part, concomitante à cet investissement intense et rentré dans la langue poétique, il est une autre voie diversement nuancée pour l'expressivité féminine. Tantôt, c'est l'accumulation baroque des signes d'une corporalité essentielle, corps vu comme matière et emblème (Chantal Chawaf); tantôt, c'est la transformation plus au moins inspirée du discours, le jeu iconoclaste des signifiants dont la primauté est garantie, et qui va de pair avec un décalage savant et ironique par rapport à la convention littéraire réaliste, sur la trace de Joyce (Hélène Cixous, Monique Wittig).

5. Cf. Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 91.

De ces deux tendances, la première du côté du désir et la deuxième du côté de l'épanouissement, les procédés narratifs et stylistiques sont déjà en partie connus⁶. Parmi de nombreuses caractéristiques qui pourraient être lues comme une inscription du désir, je m'arrête ici à deux aspects corollaires de la prose durassienne: à son *obsession du vide* et à la *paradoxalité*, considérés comme moments constitutifs, comme modèles générateurs de cette prose artiste et au plus haut degré «écrite», lisse et travaillée en profondeur comme le bois laqué.

Un *ego chancelant ne crée point* et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles les femmes dans l'histoire manquent à un tel point d'assurance créatrice. Tout se passe comme si une partie de la nouvelle écriture féminine voulait exprimer cette frustration collective, reconstruire l'anonymat et le mutisme des femmes du passé. Elle se fait alors figure globale du refus, figure du silence. A travers tant d'efforts pour cerner le manque, tant de «mots-trous» et de «mots-absences» pour dire le non-lieu de l'être-femme, l'oeuvre durassienne devance par sa foi en une différence féminine les mouvements de libération des femmes ainsi que la sensibilité contemporaine, toute à l'écoute des marginalités.

Mais, dans sa passivité apparente, cette écriture n'est pas forcément le modèle auquel pourrait s'identifier le projet utopique du mouvement féministe ni la «jeune-née» conscience de soi des générations plus exubérantes⁷. Pourtant, pour Marguerite Duras, la féminité de l'écriture semble aller de soi: «peut-être il n'y a que les femmes qui écrivent»⁸. Le fait est que non seulement elle thématise et symbolise la femme et son désir de l'autre et de l'écriture, mais aussi elle inscrit la féminité dans le discours. C'est surtout ce dernier point qui nous intéresse ici car il est le moins évident, le moins voulu aussi. Jailli de l'inconscient, le désir féminise le discours durassien en profondeur. Pour elle, la femme se définit comme le désir, son écriture comme une écriture du désir, c'est-à-dire du «rapport fondamental à l'Autre.» (Lacan) Mais, désirer c'est faire sentir la distance. Une écriture du désir serait donc d'abord une écriture de la distance et du manque, un «aboutissement inaccompli», l'asymptote.

Chez Marguerite Duras le désir féminin est tissé en filigrane dans la trame du récit comme il est dans le «grain de sa voix». Un inconscient féminin peuple les creux de l'écriture, se manifeste à travers des signes négatifs ou contradictoires; il régit le symbolisme profond de son oeuvre tout entière, tapi dans les «interstices du silence» (R. Barthes).

Ici, les pulsions de mort existent en même temps que l'invocation quasi religieuse de la solidarité humaine comme seul horizon de salut possible. Grâce à la polyvalence

6. Sur les caractéristiques de l'écriture-femme, voir entre autres, la liste qui figure dans la contribution de Monique Remy au Colloque de Dubrovnik, voir note 3. Sur le rôle du vide dans l'écriture de Duras voir surtout l'essai de Madeleine Borgomano: «Romans: la fascination du vide» *L'arc*, no 58, 1985 et Béatrice Didier: «Thèmes et structures de l'absence dans *Le ravissement de Lol V. Stein*» in *Imaginaires de Marguerite Duras*, o.c., p. 63.

7. Sur le rapport entre Marguerite Duras et le Mouvement de libération des femmes voir Xavière Gauthier: «Marguerite Duras et la lutte des femmes», *Magazine littéraire*, no 158, mars 1980, pp. 16–19.

8. Phrase provocante que «les parleuses» nuancent aussitôt en ajoutant qu'il s'agit de la «féminité» psychique et créatrice, proche de «l'ombre» de Michèle Montrelay, qui n'est pas uniquement le legs de la femme. *Les Parleuses*, o.c., p. 51.

profonde du texte il est possible de situer sa morale sous le double signe de la frustration et du refus, quelque part entre le désespoir et un espoir eschatologique. Cette écriture négative, pareille à une forme en creux, dit la séparation de la femme du corps/texte/parole, ainsi que le pressentiment d'une nouvelle femme créatrice qui se dessine à l'horizon. Non libérée encore, mais en voie de libération comme Anne Desbaresdes dans *Moderato Cantabile* ou Anne-Marie Stretter dans *Le Vice-Consul*, la femme chez Marguerite Duras, en train de se constituer en sujet, incarne successivement ou simultanément les diverses modalités de cette trajectoire. «Ni Dieu ni personne» comme Lol. V. Stein, elle est comme emportée dans un «accouchement sans fin» de soi-même. L'homme à son tour, s'en trouvera, lui aussi, modifié.

De même qu'elle est à la fois *sujet* et *lieu* de la rencontre avec l'autre dans l'acte amoureux (Luce Irigaray), la femme est sujet ET lieu de la mutation. Elle se trouve de deux côtés du miroir: immergée dans l'immanence, elle annonce pourtant un nouvel humanisme «féminisé» et non compétitif qui saura surpasser la traditionnelle incompatibilité entre l'art et la nature, le conscient et l'inconscient. A l'époque de la crise de valeurs généralisée, la création féminine essaie par l'estime de la réalité, par la resacralisation du banal («j'appelle banale la commune humanité» dit M.D.), de combler le vide qui s'ouvre à la place de l'ancien Sens de la vie. Au lieu du grand projet historique, la raison intime de vivre et d'agir, transcendence du sens comme parti pris.

Mais la prose jamais prosaïque de Marguerite Duras vise plus loin que la sécularisation du mythe comme projet et porte de secours. C'est avant tout la critique de la langue et de l'instance du sujet, conséquences d'un séisme profond qui ébranle les fondements mêmes de la pensée occidentale. Le renouveau de la fonction poétique de la langue passe par la «remotivation du signifiant» (Genette), par sa «déneutralisation» (Kristeva). En remontant le courant de la langue (rendre celle-ci moins abstraite, moins symbolique) et en augmentant par contre le symbolisme du texte (en le sursémantisant par le contexte), il s'agit de créer un «signifiant transcendantal» qui serait à la fois du côté du corps et du côté du langage, de créer une «écriture organique». Celle-ci s'emploie à brouiller les pistes de la vision binaire en se présentant comme un pont entre les deux versants de l'être, entre le dehors et le dedans, entre le moi et le monde.

Son but sera de capter dans les rets du sens la jouissance informe sans pour autant arrêter sa coulée. Pour Marguerite Duras celle-ci se trouve être la plus facile à saisir dans le jeu des blancs, dans les trous du discours comme dans la présence d'un chiasme généralisé et doublement métaphorique: il est figure d'une distance enveloppée d'une proximité, chiffre de l'éros et de l'écriture, du rapport de l'être et du non-être.

Le vide comme lieu du désir

C'est pourquoi en dépit de cette conscience de la «noblesse de la banalité» et de l'«unicité de chaque instant» même routinier («ce qui arrive tous les jours, n'arrive qu'une seule fois»), l'obsession du vide traque Marguerite Duras depuis des décennies. Un remue-ménage anarchisant, le *gai désespoir* et la destruction constructive comme mots d'ordre culminent, on le sait, vers 1968 dans *Détruire, dit-elle* et *Le Camion*; la

passion quasi nihiliste du vide triomphe dans *L'Amour* (1971). Les mêmes signes autophages y menacent non seulement la chair, mais l'ossature même de l'oeuvre. Dans la dentelle aérée du texte, plus de mailles que du fil; à peine annoncées, les choses sombrent dans le «goulot noir» de l'oubli. La téalité y existe uniquement sous forme de traces en exil, comme une présence retournée, comme l'effet de rien.

Le silence insinuant, à la fois don et refus, réticence et abandon, crée chez le lecteur des réactions contradictoires d'aise et de malaise, produit l'ambiguïté fondamentale du texte. Sa transparence n'est qu'apparente, il se donne pour mieux se dérober. Ouvrons ce texte à tout hasard:

L'Histoire. Elle commence.
Elle a commencé avant la marche au bord de la mer,
le cri, le geste, le mouvement de la lumière.
Mais elle devient maintenant visible.
C'est sur le sable que déjà elle s'implante, sur la mer.
(*L'Amour*, p. 13)

Sous la lisibilité trouble de la surface s'ouvrent les limbes des profondeurs, le pied glisse dans la vide. Le texte-vampire aspire le lecteur, un faux minimalisme recouvre les catacombes de significations silencieuses. Ce qui est vide est rempli de l'invisible, une présence secrète imbibe chaque chose. Les mots de tous les jours acquièrent une opacité nouvelle.

La couleur disparaît.
Puis, à son tour le mouvement.
Les dernières mouettes de la mer sont parties.
Le sable, de nouveau, recouvre la plage.
Il dit:
– Il n'y a plus rien.
(*L'Amour*, p. 26)

A l'obsession du vide correspondent au théâtre ces «grands espaces de silence (...) pendant lesquels il n'arrive rien que le passage du temps» :

Silence. Moments très sombres.
JEUNE FEMME (voix basse).
On n'avait jamais vu un amour pareil?
MADELEINE. Jamais.
Silence.
(*Savannah Bay* p. 58)

Les places vides dans le texte, les lacunes dans le signifiant sont le lieu de la rencontre intime entre l'inconscient du lecteur et celui du poète. Le silence est le lieu où se niche le désir, où arrivent à la surface les signaux de l'inconscient encore informe.

Le vide pour Marguerite Duras est intensément plein. L'espace, à l'opposé de chez Proust, y est positif, plein d'une énergie invisible. Le vide est signe de la «mémoire oubliée», de l'«ombre interne» du «magma de l'inconscient». Dans les failles du discours il faut voir le lieu où circule le flux aléatoire de l'inconscient. L'inconscient

féminin repose pour Duras sur le désir fortuit et fatal. Au-delà de la frustration personnelle et historique, il apparaît d'abord comme le désir de l'autre et la demande d'amour. Il s'exprime enfin dans la possibilité d'un discours poétique autre, in-fini, suspendu, toujours «en allée» en apparence et qui émane d'une vision différente du monde. Duras fut une des premières à en parler: «les femmes voient le monde autrement», disent *Les Parleuses* déjà en 1974.

Pour elle, les femmes collent au monde d'une façon particulière de médium, qui est propre aux *poètes*, aux *fous* et aux *enfants* et qui réintroduit le mythe au coeur de la réalité quotidienne. D'autre part, elle lutte avec lucidité et un sentiment très «féminin» pour l'authenticité contre les mythes et les alibis en cours, sans qu'il y ait contradiction. Il semble que le sens profond de tous ces lieux vides et de la destruction/destruction se trouve dans le refus radical de fausses certitudes, du mensonge social global. C'est dans le fond la critique des mythes préfabriqués et du prêt-à-porter bourgeois et patriarcal, dépourvu de toute relation avec le mythe véritable, voire le sacré.

Dans l'oeuvre de Marguerite Duras tout entière on peut relever les mêmes rapports de rupture sous forme d'éliision, de chiasme, de parataxe... On devrait même considérer les oeuvres particulières comme des fragments d'un ensemble imaginaire. Les liens entre eux sont dus à une forte intertextualité sans laquelle leur signification ne serait que partielle, inconsistante, leur portée affaiblie. Elles sont comparables aux fragments d'un continent qui a coulé, à un archipel qui garde sous l'eau le souvenir de son unité perdue. Une même structure en mosaïque avec beaucoup de blanc entre les figures apparaît à tous les niveaux. Ce caractère décousu est typique d'une récente écriture fragmentaire, désireuse de rompre les chaînes de la continuité et de la syntaxe tyranniques et rassurantes, issues d'une certitude qui est étrangère à la femme:

Je ne voudrais rien savoir de la façon dont vous,
vous savez, avec cette certitude issue de la mort,
cette monotonie irrémédiable, égale à elle-même
chaque jour de votre vie, chaque nuit, avec
cette fonction mortelle du manque d'aimer.

(*La Maladie de la mort* p. 50)

Ellipses de temps, ellipses de sens aspirent le lecteur dans leur tourbillon, l'invitent à combler le vide avec sa propre «masse du vécu». Cependant, les espaces et les personnages séparés, comme les fragments d'une oeuvre, ne flottent pas à une distance définitive comme les Délos proustiens; ils ressemblent plutôt aux îles de jacinthes d'eau dans *L'Amant* qui, avec les autres incongruités, sont emportées par le même courant du Mékong/vie/écriture. En accord avec la signification profonde de l'imaginaire durassien, c'est un rapport de contiguïté qui l'emporte sur la séparation. Les alinéas entre deux fragments ne sont pas vides, leur ordre n'est point arbitraire: c'est la structure du contre-point. Dans le rapprochement à distance quelque chose se passe, c'est le rôle du montage au cinéma, lui-même porteur de sens.

Lacunes de sens, opacité des personnages vus exclusivement du dehors, absence de perspective historique, cette fameuse «platitude» du présent continu, caractérisent ce type d'écriture comme une certaine littérature (post) moderniste. Ainsi que l'instabilité du sujet de narration (sauf dans le cas d'un récit autobiographique ou qui se présente comme tel, et encore...). Au niveau du style, la métonymie et la litote, les figures d'éliision

et de réduction, la présence envahissante des pauses, des alinéas et des blancs, la fréquence du mot *silence* qui, exigeant et radical, apparaît chez Marguerite Duras des centaines de fois, tout cela contribue à composer la scène de la frustration, d'un manque quasi métaphysique, polyvalent à coup sûr: il est dur de sortir de soi, d'extérioriser le désir sans le figer. Par ailleurs, le refus de la parole a des traits autistiques; l'ineffable est en rapport étroit avec l'acte sexuel innommable (Lacan). Le texte n'en montre que la trace occultée, l'envers de la tapisserie, laissant libre cours à l'empathie du lecteur.

Autres traits «féminins» de cette écriture: sa musicalité suave et son oralité. (Une certaine esthétique, une dramaturgie de la voix chez Marguerite Duras sont source de l'émotion, font comme le portrait de sa voix au sens propre du mot, dans certains films.) Elle parle comme elle écrit. Ce caractère oral d'un texte tellement *écrit*, sa ponctuation saugrenue, le rythme, l'intonation et la syntaxe du langage parlé et dit à haute voix marquent la présence du corps dans le texte, relèvent de l'investissement moral et émotionnel de la poétesse: «La présence du corps dans la parole est la vérité du langage».¹⁰ Le côté oral suggère une esthétique du corps, d'avant la langue: «j'ai inventé une écriture organique parce que je n'avais pas de références»¹¹, dit Marguerite Duras. Mais les éléments prélangagiers (geste, cri, silence, chant, musicalité) se combinent paradoxalement avec une sursémantisation des mots maigres et rares. Le résultat est une prose poétique fortement symbolique, mais qui dit «un monde totalement corporel». Les mots «verticaux» gardent leurs significations altières et l'ensemble de leurs connotations suggère une réalité hors d'atteinte et indicible. Ainsi le mot polyvalent et le blanc dans le texte ont la même fonction: ils servent à introduire le mythique, à rendre son rôle à la contingence, au hasard et à l'espoir de la rencontre d'un nouveau sens inouï, issu du contexte global de l'oeuvre.

Corporalité, désir, violence, mais estompés, comme en sourdine, feutrés, suggérés. Peindre qu'on ne voit pas. La monochromie fait ressortir la couleur, tout est dans le *rappor*t entre le vide et le plein. Dans la peinture chinoise, la blancheur de la soie bistre entre deux couleurs les maintient à distance, mais elle garde en même temps un sens autonome et mystérieux. Le trouble du haïkai, les surfaces lisses des pierres romanes ou la retenue de l'art classique ont en commun la masse de sens non dits. Grâce à leur suggestivité et à leur discrétion, ils sont largement ouverts à l'autre comme partenaire inconnu.

Sur le plan thématique, on a vite fait de remarquer l'apparition répétée de lieux désertiques, habités par le silence ou la musique, mais à l'abri de la parole. Dans les films de Marguerite Duras comme dans ceux de Bresson, la musique, les bruits et les sons (bruit de la mer, obsédant, sirène de bateau, cris d'oiseaux ou de la gorge humaine, crépitement de la grève...) vont plus loin que les paroles, font ressortir un silence millénaire, antique, «féminin».

C'est une durée d'avant la parole, d'avant l'homme. L'homme, quand il ne peut pas nommer les choses, il est dans la perdition, il est dans le malheur, il est désorienté. L'homme est malade de parler, les femmes, non. Toutes les femmes que je vois se taisent d'abord,

10. Paul Zumthor parle de la voix comme de la vérité du langage, Maud Manoni de la vérité du désir: dans les deux cas le corps se porte garant de l'authenticité du désir, voir note 28.

11. *Les lieux de Marguerite Duras*, o.c., p. 98.

dit-elle à propos de son film *Nathalie Granger*.¹² Les plages dénudées, la «mer dans son absence», les halls d'hôtels vides, les courts de tennis déserts, possèdent déjà la valeur d'empreinte digitale de la poétesse. Plus que des leitmotifs, ils deviennent symboles, allégories. De quel rêve, quelle absence? Leur désert est rempli jusqu'au bord d'une existence invisible. Les jouets abandonnés dans le jardin en disent davantage sur Nathalie Granger absente du cadre du film que ne saurait faire son apparition. Le lieu vide est toujours transi de désir ou de la nostalgie d'un ancien désir mort depuis, il n'est jamais rien.

Les nombreuses formes du vide (silence) recèlent la mémoire oubliée, clament un manque. Est-ce celui d'un dieu ou d'un père, d'un frère aimé et disparu¹³ ou bien celui de l'amour toujours différé, toujours ailleurs? A l'origine, comme partout, la nostalgie de l'amour maternel qui, ici, mène tout droit à l'écriture. On peut dire que, dans la tradition proustienne, l'oeuvre tout entière tourne en rond, dans l'effort de symbolisation, autour de la figure maternelle. «On n'écrit que sur le corps mort de l'amour (...) pour circonscrire le vide par lui laissé.» Ce n'est qu'une fois oubliée, que la mère peut devenir, dans *L'Amant*, l'«écriture courante.»

La fonction maternelle de l'écriture rend songeur. Les yeux fixés sur une absence, l'oeuvre épouse la forme sinon le contenu d'une quête mystique qui va toujours plus loin vers un but informe et inconscient, qu'il s'agit d'approcher le plus possible. Les psychanalystes y verraient la figure du paradoxe narcissique dans sa double tension autistico-symbiotique du «contenant – contenu»¹⁴. En d'autres termes, après le paradis perdu du narcissisme primaire, tout homme, et son oeuvre avec lui, part à la recherche de l'union érotique mythique et impossible, d'une plénitude dont il a d'autant plus la nostalgie qu'il ne l'a jamais réellement connue. D'autres, certes, avant Duras ont compris cette «illusion fusionnelle» durable, mais elle est seule, à en faire, après Proust, le centre absent de son oeuvre. On peut dire que l'unité éparse et invisible de cette oeuvre multiforme consiste justement dans la figure globale d'une recherche illusoire mais récurrente de l'union totale dont la création consolatrice épouse le tracé et les étapes successives: elle devient le ballet du désir. (Le motif obsessionnel du couple qui danse en silence au bord de la mer en est la synecdoque: c'est la quintessence du désir symbolisé trois fois: par le geste, la musique, ce langage en dehors de la langue, et la mer–signe de l'inconscient, de l'unité de l'homme et de l'univers d'avant la raison).

Mais les mots ne peuvent pas embrasser la réalité ni le corps épuiser le désir. Ou bien, comme dirait Marguerite Duras, «aucun amour du monde ne peut tenir lieu de l'amour.» Ce qui est vrai pour tout le monde, l'est encore plus pour les femmes, toujours tenues à l'écart d'elles-mêmes, de leur sexualité, de la réalisation de leurs désirs. C'est pourquoi, pour Duras, la femme et le désir ne font qu'un («la femme, c'est le désir»)¹⁵

12. *Ibid.*, p. 12.

13. Voir les études de Madeleine Alleins: *Marguerite Duras. Médium du réel*, Lausanne, l'Age d'homme, 1984; Madeleine Borgomano: *Duras. Une lecture des fantasmes*, Cistre, 1985 et l'article (discutable) de Jean Pierrot «Histoire d'un fantôme», *Revue des Sciences Humaines*, no 202, février 1986.

14. Cf. Jean-Pierre Caillot et Gérard Decherf: «La position narcissique paradoxale: la défense par l'oscillation contre les angoisses catastrophiques», *Gruppo*, revue de psychanalyse groupale, no 1, 1985, pp. 47–53.

15. *Les lieux de Marguerite Duras*, o.c., p. 102.

et que la formalisation du désir vrai est le véritable lieu de leur écriture: «quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat»¹⁶.

Ce besoin de communion et d'échange – l'humanisme élémentaire de Marguerite Duras – sont teintés de féminisme: la femme est l'autre à l'intérieur de notre civilisation, comme le sont l'Est et le Sud pour le modèle européenocentrique des mondes en dehors de notre civilisation. Cependant, la négation et l'antiphrase, les formes passives et la litote ne sont pas uniquement l'expression littéraire du sens très féminin de l'incomplétude de l'existence, ou la traduction de la socialisation féminine archaïque faite de silence et de déférence. C'est dans la même écriture que se superposent la crise de la gauche dans le monde («le désespoir politique immense»), la propre conscience tragique de la narratrice et le refus passif de coopérer dans un monde de domination et d'injustice. Marguerite Duras remplit ainsi la fonction négative dont parle Julia Kristeva en rejetant tout ce qui est fini, structuré, définitif, comme elle rejette l'organisation patriarcale de la société. Mais cet engagement moral intense n'est pas uniquement destructeur: sur les décombres de l'ancien paradigme mis en question, puis détruit, naît la possibilité de nouveaux types de rapports humains qui sont encore à inventer. L'atopie durassienne mène tout droit à l'utopie, à l'intuition du couple inimaginable de l'avenir. Mais il s'agit d'abord de faire table rase, avant d'accéder, par l'amour, à une nouvelle cohérence.

En matière de vide, c'est *L'Amour* qui, en 1971 représente le point de non retour. Tout fait défaut dans ce texte où la lente dépossesion du moi par le moi s'est faite pour se transcender dans l'objet. Le vide y est à son paroxysme, le motif central les «marées formidables de l'Atlantique», comme des «contrées, des pays de sable, complètement interchangeable; le pays de personne, sans nom».¹⁷ C'est le moins incarné des livres durassiens (on songe aux ambitions de Racine ou de Flaubert d'écrire des livres «sur rien»), et qui débouche sur une révélation de fusion quasi mystique: le dépouillement du moi atteint au sein de la folie, devient lieu de l'épiphanie, de l'Amour total. Mais l'esthétique négative de *L'Amour* posée comme but devient impasse – on sait qu'après ce livre, pendant tout une décennie, Marguerite Duras ne fera que des films.

Et pourtant, chose rare, à travers les films elle continue à chanter la gloire du Verbe infini! Car l'image, «totalement écrite» achève, épuise l'imagination mais non pas la parole. La grande découverte que la bande-son et la bande-image dans un film ne sont pas forcément tautologiques, a aujourd'hui déjà valeur de paradigme durassien. Les deux mouvements sont séparés, mais non pas contradictoires. Ils sont peut-être asymptotiques avec l'espoir d'un point d'intersection toujours différé. Il créent, à eux deux, un sens dédoublé qui continue à vibrer, à distance, dans cette unité à un degré supérieur qu'est le film achevé, mais comme fissuré de l'intérieur. Le rapport paradoxal entre les deux bandes est le même que celui qui régit l'oeuvre dans son ensemble: serait ce le chiffre possible du couple décalé que forment l'éros et le logos, l'homme et la femme, et qui aboutit à l'écriture, voire à l'échange tout court?

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 82.

Car pour Marguerite Duras, l'éros et l'écriture offrent la même (im)possibilité de relation authentique avec autrui. L'éros comme l'écriture ont dans leur fond le même désir (illusoire?) de se transcender dans l'autre, d'atteindre la symbiose rêvée, l'ersatz de l'amour maternel. Mais cet état de choses, commun à tout le monde et à toute création, est devenu ici d'une façon très personnelle et particulière, l'axe intégrant et désintégrant de l'oeuvre, son centre latent mais hors d'atteinte. D'une manière unique depuis Proust, le désir et l'écriture comme rapport à l'autre et au moi fondamental se trouvent thématés et symbolisés dans une grande oeuvre qui, grâce à eux, est UNE sous sa discontinuité. Dans son énorme réseau de formes significatives prédominent les figures du vide et du paradoxe, parce que dans leur am-bivalence ils incarnent le mieux la double nature de l'oeuvre. Celle-ci est destructive et constructive à la fois, signe de mutations et de transformations profondes des rapports entre les humains à l'époque postindustrielle (époque paradoxale où l'on peut voir avec le marxiste américain F. Jameson la plus grande chance et le plus grave danger pour une nouvelle solidarité humaine à l'échelle planétaire)¹⁸.

«Ecrire, c'est donner corps au paradoxe»

Si la thématisation et la stylisation du vide dans l'oeuvre de Marguerite Duras furent maintes fois évoquées, on en a moins souvent dégagé cet autre trait général et corollaire, à savoir le principe global de paradoxalité¹⁹. Celui-ci agit, lui aussi, à tous les niveaux: depuis les rapports entre les oeuvres particulières qui se complètent et se renient, jusqu'aux figures rhétoriques relevant du paradoxe, en passant par la construction, la narration et l'affabulation romanesques. Sans intention totalisante, on pourrait voir dans la création durassienne entière un vaste oxymore structurel, en partie seulement conscient. Il est à la fois émanation de la vision du monde de l'auteur, chiffre du couple, ainsi que principe générateur et métatextuel de l'écriture. Il divise et rassemble la totalité de l'oeuvre.

Le vide, qui n'est pas le néant mais quelque chose comme un champ magnétique, et la paradoxalité comme système relationnel qui, à la fois, sépare et rapproche, ont en commun le désir de l'être tendu tout entier entre les contradictions vers un troisième terme absent. Le lieu de créer comme le lieu de vivre se situent à égale distance entre l'espoir et le désespoir, entre l'imperfection de l'amour et l'absolu de l'Amour, entre le

18. Cf. l'essai de Frederic Jameson sur le postmodernisme dans *New Left Review*, London, no 146, juillet-août 1984, pp. 36-51.

19. On a souvent remarqué l'ambivalence et les contradictions de l'art de Duras en les interprétant comme une dichotomie vie/mort ou bien comme relevant du rapport de soi au monde. Cf. Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité de l'oeuvre durassienne*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 49-50. Pour nous, il s'agit surtout d'un principe esthétique global, syntagmatique et sémiotique, qui rapproche en même temps qu'il éloigne, signe d'un nouveau sens, d'un nouvel ordre instauré par le désir, lieu de l'oscillation et de la contiguïté des différences. En 1978 P. C. Racamier invente le concept de paradoxalité qui est selon lui «tout à la fois un fonctionnement mental, un régime psychique et un mode relationnel...» Cf. P. C. Racamier, *Les paradoxes des schizophrènes*, P. U. F., Paris, 1978, cité d'après l'article de Jean-Pierre Caillot et Gérard Decherf, voir note 14.

refus et l'acceptation du monde. L'ambiguïté fondamentale du texte découle d'une articulation conséquente de la contradiction intérieure à l'esprit de l'auteur, psychologique et philosophique, d'un relativisme moral qui frappe chez quelqu'un aussi épris d'absolu. Mais cette ambiguïté qui vise la totalité est réalisée de telle sorte que le texte entier est traversé par un réseau de significations contradictoires ou seulement divergentes. Cela se passe au niveau sémantique comme au niveau des «macrostructures»:

Vous regardez cette forme, vous en découvrez en même temps
la puissance infernale, l'abominable fragilité, la faiblesse,
la force invincible de la faiblesse sans égale.

(La Maladie de la mort, p. 31)

Pour Dominique Noguez, ce sont ici les hyperboles qui «échangent leurs valences, se contredisent et se renforcent dans la même phrase, forment donc des oxymores»²⁰. Mais d'une façon bien plus générale encore, ces relations paradoxales permettent l'indication, en pointillé, d'un nouveau sens global sans qu'on le formule dans la lanque. Elles *relient* l'oeuvre comme un axe invisible, assurent le rapport entre les fragments, introduisent la cohérence au sein de l'incohérence et vice-versa. A tous les niveaux, le paradoxe et ses familiers - oxymore, chiasme, aporie, synesthésie et catachrèse sont corollaires du vide ... qui n'en est pas un. Ils disent la tension qui existe entre mon propre être et le monde, introduisent une ambiguïté irréductible dans l'unité apparente des choses. Ainsi comprise, la création entière de Duras nous offre un exemple paradigmatique de la stratégie de l'ambivalence, des significations simultanées et divergentes; c'est ainsi qu'elle inscrit un équilibre subtil entre les termes opposés de la mémoire et de l'oubli, de l'impression et de l'expression, du masculin et du féminin, du corps et de l'esprit. Partout le même refus de la dichotomie convenue comme constante. Mais dans le télescopage des termes qui se contredisent, il ne s'agit pas d'une tentative de synthèse hégélienne: les deux pôles ne peuvent pas et ne souhaitent pas se confondre. L'arc tendu entre eux marque cette distance entre deux parties d'un sens qui reste hors de portée. De même que le vide, c'est le lieu d'un dilemme essentiel et aussi la chance d'un contact profond entre le poète et son lecteur. Grâce au contexte, au paradoxe et à la métaphore (les poètes et les mystiques le savent bien) on arrive à vivre quelque chose dans le texte mais en dehors de l'articulation rationnelle. Dans ce sens, le paradoxe revêt le même rôle que la musique, les vibrations de la voix, le silence ou le regard au cinéma, la parataxe, l'ellipse ou le blanc dans le texte. Dans le film *L'Homme Atlantique* par exemple, non seulement le côté visuel se réduit à quelques images qui se relayent, mais une grande partie du film se passe devant un écran noir. «C'est du noir en couleur» nous dit son auteur, sybilline comme d'habitude. Après une parole silencieuse qui, avec le temps, s'était de plus en plus enfoncée dans l'image, nous assistons ici dans un mouvement «parallèle et inverse» à la fuite de l'image elle-même: c'est une nouvelle rupture dans la chaîne signifiante. Le film est devenu concerto pour la voix, pour le «corps des mots», sur le fond d'un écran noir qui fait pendant au blanc dans le texte. La dramaturgie vocale de Marguerite Duras jouant en solitaire de sa propre voix en dit long sur son rapport à la parole en l'investissant de son contenu inconscient et corporel. Le

20. Cf. l'article de Dominique Noguez «La gloire des mots», *L'Arc* no 98, 1985, pp. 25-39, et celui de Danielle Bajomée «La nuit battue à la mort», *Revue des Sciences Humaines*, no 202, 1986, pp. 5-36.

manque de parole comme le manque d'image sont liés «à l'extrême intensité du vécu»²¹, ils disent le désir ineffable, régressif, de la totalité extra-langagière. C'est ainsi que, quand elle chante «le gai désespoir» par exemple, la poétesse ne pense sans doute ni à la gaîté ni au désespoir, mais à une tierce chose qui n'est ni leur somme ni leur mélange, peut-être l'équation: la gaîté est désespoir et le désespoir est gaîté, mais ici aussi l'esprit doit faire le saut, combler le vide. A travers le rapprochement de deux termes jaillit la distance des principes opposés et séparés par la langue. Les deux pôles de l'oxymore restent dans un rapport de contiguïté mais ne se mélangent pas; «l'étincelle» fait le pont et établit le rapport. Le hiatus est lieu d'un nouveau sens non articulé, à peine imaginable.

On sait que le paradoxe avec ses significations simultanées et contradictoires représente pour notre pensée occidentale un effort impossible. C'est une façon de miner, de subvertir la loi fondamentale de la logique européenne, à savoir la loi de la non-contradiction, comme cela se produit dans le zen-bouddhisme par exemple, le surréalisme ou le rêve. Le zen en poésie réunit toujours deux choses opposées ou de catégories différentes: la poésie et la perception, l'esprit et la matière, la pensée et le sentiment... la terre et le ciel. Le sujet et l'objet n'y sont plus dans un rapport d'hégémonie mais de symétrie, interchangeable. La croyance que le monde phénoménal et le monde nouménal sont équivalents donne à cette philosophie, tout comme à l'écriture durassienne, ce caractère bizarre, spirituel et pratique à la fois, qui est typique de la peinture chinoise et du haïkai japonais. C'est bien ce monde, mais ce n'est pas ce monde. C'est le monde quotidien mais vu pour la première fois tel qu'il est en vérité pour qui sait voir son caractère inaugural. L'absence de perspective ainsi qu'une certaine façon un peu myope de «coller au monde» y traduisent l'absence du sujet dominateur et dompteur de la nature. Tandis que l'homme patriarcal veut maîtriser le monde, le poète, la femme et le peintre oriental s'en font complices et parties intégrantes. Une certaine écriture féminine et/ou postmoderniste, centrée sur le sujet marginal, et la pensée orientale ont en commun la même attitude non-anthropocentrique, la même tendance à oublier le moi égoïste, à se fondre dans son objet et dans autrui. Elles jettent un pont entre l'expérience et la réflexion, le conscient et l'inconscient, la vie et l'art, inventent une «métaphysique concrète» (Bachelard) dont le caractère syncrétique recourt au paradoxe pour dire la contiguïté latente des éléments opposés.

«Contradiction, dichotomie, ambivalence, tous ces mots récurrents sous la plume des critiques pour qualifier des aspects de l'oeuvre durassienne, indiquent un va-et-vient entre deux termes opposés sans espoir de résolution finale; à moins que ce ne soit dans un balancement précaire, une ambivalence équilibrée entre deux forces contaires. (...) Il semble donc possible de voir, à la source des nombreux exemples d'ambivalence et de bipolarité trouvés dans l'oeuvre au niveau des thèmes, des personnages, de la structure et du style, un profond sentiment de contradiction ressenti probablement dès l'enfance dans le rapport de soi au monde» dit Yvonne Guers-Villate dans son étude récente²². Pour d'autres, il s'agit surtout de la dichotomie fondamentale vie/mort. Mais

21. Cf. Marcelle Marini, «Une femme sans aveu» *L'Arc*, no 98, 1985, p. 12.

22. *O.c.*, pp. 49-50, voir note 19.

Marguerite Duras elle-même pense avec raison que «l'ambivalence est nécessaire à la création et qu'on ne sortira pas de cette contradiction. Il faut écrire dans ce désespoir-là: Écrire c'est donner corps au paradoxe»²³.

Le fait est que la réduction à l'essentiel – son côté dessin à l'encre noire –, et la paradoxalité se trouvent être à la base de l'esthétique durassienne. De par son mélange du classique et de l'expérimental, du simple et du précieux, elle est l'exemple même de l'ambiguïté, de l'ouverture intense et de la polysémie.

C'est parce que cette écriture inscrit continûment le désir mais sans le mener à son terme, qu'elle reste «écartelée entre les termes écartelés du désir» (comme Lol.V. Stein, personnage-emblème de l'écriture durassienne). D'où la difficulté, pour l'interprète, comme pour le poète de parvenir à cette quadrature du cercle: mettre en mots un sens qui se veut fuyant, en rapport étroit avec l'inconscient, dans un devenir constant, et qui défie la mutilation discursive, l'arrêt du «flux brumeux» de l'écriture. Ce texte appelle une lecture non linéaire, indécidable, qui saurait tenir compte de toutes les significations de l'oeuvre *à la fois*, simultanément, en respectant son ambiguïté profonde tout en perçant à jour ses significations latentes.

Pour en revenir au paradoxal mouvement autodestructeur de la création durassienne, souvenons-nous que ses oeuvres – livres ou films – remettent en question la ou les précédentes. Elles proviennent l'une de l'autre, mais au lieu de se compléter, elles ont tendance à se détruire. En harmonie avec l'esthétique globale de l'ascèse, la création glisse, au moins jusqu'à *L'Amant*, vers l'amenuisement et l'involution. Exemple bien connu: dans le très beau film *India Song* se trouvent, au dire même de l'auteur, trois livres et un film, morcelés et «embarqués» dans un nouvel ensemble. Mais ce n'est pas tout. Le film suivant, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* nie *India Song* lui-même d'une manière unique dans l'histoire du cinéma. La bande-son d'*India Song* épouse dans ce nouveau film les décors détruits et un lieu de tournage ravagé. Les personnages n'existent plus, mais restent présents grâce aux voix qui racontent leur histoire. Il s'agit de détruire l'illusion mimétique certes, mais aussi d'incarner par le désir et la parole le film antérieur dont le souvenir hante l'écran-palimpseste; c'est un appel à la participation du spectateur, même à son insu. C'est le point suprême de la séparation déjà mentionnée du son et de l'image, trouvaille originale de l'auteur, pour éviter le double emploi traditionnel. Ici, les voix viennent littéralement d'outre-tombe au deuxième degré, parce que dans *India Song* déjà elles étaient posthumes par rapport à l'histoire qu'elles racontaient. Ce processus de séparation de la bande-son et de la bande-image, continué jusque dans *Agatha*, *L'Homme Atlantique* et les *Aurélia*, peut être interprété comme un grand oxymore filmique. Le sens d'habitude unique est dédoublé, les deux niveaux du film sont divergents mais non pas contradictoires; ils se rapprochent et s'éloignent, ils créent ensemble un nouveau sens, né de leur non-coïncidence. On relève partout le même effort de destruction-restructuration, effort pour subvertir la dichotomie traditionnelle, de faire cesser le règne du sens unique et péremptoire.

Cette écriture veut toujours passer outre la norme, ainsi que les conventions du genre dans un mélange de prose et de poésie, de vécu et de symbolique. Le livre intitulé

23. *Ibid.*, p. 58, note 1.

India Song porte le sous-titre «texte-théâtre-film»; le genre créé par Duras est une espèce de roman-dialogue qui est à la fois texte et scénario, où la moindre didascalie est travaillée comme un vers. Elle combine non seulement les divers genres mais des médias différents, de même qu'elle est souvent à la fois auteur et interprète dans un art synchrétique de l'avenir.

L'oxymore thématique est si insinuant qu'on pourrait dresser un répertoire complet pour démontrer comment le binarisme traditionnel fait de séries positives et de séries négatives étanches est à tout moment posé, puis insidieusement déjoué: l'amour et la haine ne s'excluent pas tout en s'opposant, de même que la fatalité et la liberté, l'amour et la sexualité, le passé et le présent, la vie et la mort, le féminin et le masculin, la mémoire et l'oubli... Le sens est à double fond. De même, la fameuse structure triangulaire²⁴ des histoires durassiennes est à comprendre comme un oxymore structurel. Entre les deux termes opposés du couple initial apparaît toujours la «transversal du désir» (ou de l'écriture), sous forme d'un troisième terme médiane et inédit (*Moderato cantabile*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *Emily L.*, etc.) Pour ce qui est des personnages, souvent allégoriques, toujours contradictoires, l'ambivalence est posée dès le début: la jeune héroïne de *L'Amant* a le visage de la jouissance avant toute expérience érotique, tandis que sa mère n'a jamais connu le plaisir; la Dame de Vinhlong, effacée et discrète, incarne l'érotisme fatal; Anne-Marie Stretter, si comblée apparemment, rejoint dans son désespoir la mendicante folle dans *Le Vice-Consul*. L'accoutrement de la petite dans *L'Amant* est l'exemple du paradoxe vestimentaire symbolique: le chapeau d'homme bois de rose «contredit» les sandales dorées et la robe de soie, qui, de leur côté, «contredisent le corps chétif d'enfant.» A ce niveau, le paradoxe marque souvent une mise en question de l'identité raciale ou sexuelle: le fils de la narratrice apparaît comme un «Ougandais blanc», la petite Blanche a la peau et les cheveux d'une indigène; l'amant chinois est imberbe et quasi androgyne. Les contours perdent de leur acuité, les antinomies tendent, ostensiblement, vers l'oxymore et le chiasme. Duras, ce «pèlerin de l'absolu», nous introduit ainsi dans un monde où règne la relativité, le non-dogmatisme, dans un mouvement qui ronge les piliers mêmes de notre conception du monde, de soi-même et de l'autre. Partout la même in-différence par rapport au code habituel, la même abolition du vieux paradigme binaire et l'esquisse d'un nouveau paradigme impensable.

Tout comme le vide et le silence du texte durassien, le paradoxe est, on l'a vu plus haut, figure de la non-fermeture et de l'in-défini. Mais il est surtout une espèce de vision panoramique qui, d'un seul regard, embrasse l'insuffisance des mots et le trop-plein des choses de l'existence²⁵. Il peut aussi être vu comme figure du cercle ou de la spirale: c'est un cercle à paliers mobiles, un mouvement sans fin ni début, un rapprochement qui dure.

Au niveau du style, finalement, la fréquence de l'antithèse et de l'oxymore frôlerait le maniérisme s'il n'y avait pas la visée métacfictionnelle et allégorique de l'ensemble et comme une volonté de démonstration. Citons à tout hasard, piqués un peu partout,

24. Au sujet de l'oxymore structurel voir mon article «Die blaue Mauer und das Meer», in *Marguerite Duras*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988, pp. 194-207.

25. Dans son dernier roman *Les yeux bleus cheveux noirs* Marguerite Duras dit la «disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur» (p. 151).