

La passion selon Duras

Francine Bordeleau

Number 18, April–May 1985

Cinq écrivaines : Francine Noël, Julia Kristeva, Louise Vandelac, Marguerite Duras et Anne Delbée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20303ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bordeleau, F. (1985). La passion selon Duras. *Nuit blanche, le magazine du livre*, (18), 50–52.

Entre Moderato Cantabile, paru en 1958, et L'amant, prix Goncourt 84, vingt-cinq années de silence devaient accompagner Marguerite Duras dans la poursuite d'une oeuvre qualifiée de «difficile», voire d'«inaccessible». Cela tient en grande partie à des récits qui excluent les péripéties de l'anecdote pour se consacrer à l'essence des choses, à une écriture «minimale» dont les structures sont cependant fort proches du langage parlé: mots simples, phrases brèves dont la logique obéit davantage à la passion des voix qu'à la recherche stylistique du discours littéraire.

La passion selon Duras

Marguerite Duras



« Les lieux de la mémoire. » Cela pourrait commencer ainsi, avec ce titre qui évoque déjà l'essentiel de l'imaginaire durassien: *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Marguerite Duras s'inspirera en effet, pour la majeure partie de ses livres, de cette Indochine où elle est née en 1914, du passé colonial de l'Inde (entre les deux grandes guerres) et des personnages qui l'auront intensément marquée: telle Anne-Marie Stretter, femme de l'administrateur général en poste à Calcutta, qui se présente dans l'oeuvre de Duras à la manière d'une errance lancinante.

« Je ne sais même pas si c'était son vrai nom, Stretter, je crois ne pas l'avoir inventé, ce nom. Ou bien je l'ai déformé, voyez, ou bien c'était bien ce nom-là, Stretter. C'était une femme rousse, je me souviens, qui ne se fardait pas, qui était très pâle, très blanche, et qui avait deux petites filles. (...) Quelquefois je me dis que j'ai écrit à cause d'elle. »

Les lieux de Marguerite Duras

Un barrage contre le Pacifique (1950), que Duras dit, comme ses six autres romans écrits avant *Moderato*, ne plus reconnaître comme sien, parlait déjà de cette enfance passée aux Indes, et plus précisément de sa mère devenue folle à force de pauvreté et de combats contre une administration corrompue jusqu'à l'os. Si *L'amant* constitue le seul récit véritablement autobiographique de Duras, il n'en demeure pas moins que l'écrivaine a livré des bribes de son existence dans chacun de ses livres. Plus, peut-être, que ne l'aurait laissé supposer cette écriture feutrée, dépouillée, si loin semble-t-il de toute histoire personnelle, de toute histoire tout court. C'est que la question de la fiction — traduire la réalité, le « vécu », en un romanesque obligatoire — ne se pose pas: la mémoire elle-même fait oeuvre de fiction, qui conserve le geste et le sentir dans des mots à peine équivalents, chaque jour se souvenant dans une reformulation nouvelle, chaque jour perdant le centre pour n'en posséder que des traces de plus en plus éparées.

« Elle ne veut pas faire de compromis avec le souvenir, elle est écrasée par le souvenir qui, chaque jour, chaque jour de sa vie est nouveau, reprend sa fraîcheur, une sorte de fraîcheur originelle. C'est ça, Lol. V. Stein, c'est quelqu'un qui chaque jour se souvient de tout pour la première fois, et ce tout se répète chaque jour, elle s'en souvient chaque jour pour la première fois comme s'il y avait entre les jours de Lol. V. Stein des gouffres insondables d'oubli. »

Les lieux de Marguerite Duras

Désir et ravissement

Ce moment incroyable de la fascination, Duras le traque depuis toujours semble-t-il, tous ses livres nous amènent là, dans cette zone muette qui sera

pourtant déchiffrée par la parole. Tous mouvements suspendus, il ne reste tout à coup que l'ambiguïté provoquée par le double sens du ravissement: là où convergent simultanément le bonheur extrême et la capture. Contentement et rapt mêlés, ainsi se déploie le processus du ravissement, ainsi s'élabore la folie qui fait de l'Autre le seul possible en même temps que l'ultime impossibilité.

Ils cherchent, les textes de Duras, comment advient la passion ou, si l'on préfère, l'amour absolu, qui est ici rattaché à l'ordre du désir plutôt qu'à celui du « sentiment ». Nul besoin d'objet: le désir existe en soi, dans un « toujours déjà » échappant à toute référence extérieure, à tout ce qui n'est pas lui. L'homme, atteint de cette « fonction mortelle du manque d'aimer » *La maladie de la mort*, (1980), ne sera souvent qu'un déclencheur passif, alors que les femmes vivent (dans) ce désir depuis toujours semble-t-il; depuis des temps immémoriaux elles auraient vécu dans le souvenir de ce moment à venir.

« Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu le visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. »

L'amant

C'est avec *Le ravissement de Lol. V. Stein* (1965) que cette problématique sera véritablement posée, dans ce récit où douleur et extase, confondus dans la passion même qui s'accapare l'entière de la vie, cohabitent dans le même espace. Le désir, absolument irrésolu, n'est plus un manque: il survient, au même titre que l'épiphanie, comme une révélation. Il est: lieu originel et transparent, rien ne peut advenir avec lui, là surgit une fissure qui n'offre plus aucune prise au discours. Et l'écriture de Duras s'y heurte; tout comme ses « héroïnes », elle explore avec elles le pourquoi de cet absolu posé comme une évidence dans l'existence, tout comme l'est celle de Dieu, et qui confine à la folie, au meurtre, à la mort.

« Elle est à tous les vents, exposée, cette forme de Lol. V. Stein. Anne-Marie Stretter aussi, qui est à qui veut d'elle: prostituée de Calcutta. L.V.S. et A.-M.S. se rejoignent là, dans cette expropriation d'elles-mêmes. Tout est pareil. Toutes mes femmes. Elles sont envahies par le dehors, traversées, trouées de partout par le désir. »

Les parleuses, entretiens avec Xavière Gauthier

Ce long questionnement de la passion (*L'amante anglaise*, *Détruire dit-elle*, *Le vice-consul*, *India Song*, *L'amour* offrent tout autant de perspectives sur le même thème) trouvera son aboutissement dans trois textes très brefs, presque des poèmes en prose. Avec *L'homme atlantique* ♦



(1982), *L'homme assis dans le couloir* (1980) et *La maladie de la mort* (1980), l'écriture se concentre encore plus, tente de cerner au plus près le seul lieu où se vive le désir: le corps. Le rapport érotique sera dès lors décomposé, comme s'il fallait en retracer la genèse, en transcrire les signes. La passion est désormais exposée à l'état brut, pourrait-on dire, sans aucune médiation. Ce sont dès lors des corps engagés non pas dans la formulation du désir, mais dans sa configuration même; ils deviennent le déroulement du désir, ils en sont la trame première et ultime. Loin de tout cliché, l'écriture restitue ici au sexuel sa fonction primitive de situer à même le corps une «métaphysique» immédiate, instantanée, qui peut-être se trouverait dans le plaisir, ou à l'endroit du sexe, ou des mains.

«Tout étant prêt pour ma mort, j'ai commencé à écrire ce dont justement je sais qu'il vous serait impossible de pressentir la raison, d'apercevoir le devenir. C'est ainsi que cela se passe. C'est à votre incompréhension que je m'adresse toujours. Sans cela, vous voyez, ce ne serait pas la peine.»

L'homme atlantique

Écriture et voix

Marguerite Duras a déjà dit de ses textes: «Je les reprends presque avant moi»; retour, donc, vers une matière qui ne se satisfait plus du souvenir, de la métaphysique ou même de l'«intuition», mais qui se situe en profondeur. J'hésiterais à dire qu'il s'agit là de la substance de l'inconscient: l'écriture de Duras ne cherche à rétablir aucune syntaxe. Ce serait plutôt une «voix»: celle du désir de l'écrivaine elle-même, qui émergerait d'un en-deçà du langage. Le texte ne se constitue donc pas comme discours, mais comme le lieu de la voix du désir qui parle ici dans une langue parfois hésitante, imprécise, «trouée» de blancs. L'écriture de Duras trouve là sa particularité, ressemblant au flou de la conversation: autant celle qui retrace une attente pathétique que celle qui suggère des «situations ambiguës et inextricables».

Voix 1 _____

Aujourd'hui l'air sent le sel, l'iode... Vous ne trouvez pas?

Voix 2 _____

Oui.

Voix 1 _____

Quel désir impossible, terrible... Quel amour. Le voyageur regarde toujours.

Voix 1 _____

Avez-vous encore cette envie de mourir?

Voix 2 _____

Oui.

Et puis j'oublie...

Je regarde...

La femme du Gange

Cette voix serait peut-être, également, celle provenant de ce «lieu de l'infinie bonté» (*Le*

vice-consul) qu'est la mère, tant sa présence est importante dans l'oeuvre de Duras. *Moderato, Le vice-consul, Nathalie Granger, Savannah Bay* et même *L'amant* nous en donnent une lecture inhabituelle. Souvent en effet, il sera restitué à la mère son désir, désir dont l'existence assumée signifie dès lors l'abandon de l'enfant. À moins que cet abandon ne soit déjà là dans la mise au monde, ce que l'enfant saurait dès son plus jeune temps. La mère est ici une présence ambivalente, engagée avec ses enfants dans un rapport passionné d'amour et de rejet, tout en demeurant, en dernière instance, le lieu d'une totale acceptation.

Mais l'oeuvre de Marguerite Duras n'est pas que littéraire, elle est aussi cinématographique. Et si certains de ses textes deviennent films (*India Song, La femme du Gange, Le camion, L'homme atlantique...*), il ne s'agit pas d'une simple adaptation de l'écrit, mais de l'exploitation systématique d'un médium totalement différent. Se voulant essentiellement regard, le cinéma scinde ces deux modes que sont la voix et l'image, l'une n'étant jamais le pléonasma ni l'équivalence de l'autre, mais chacune portant en soi sa signification propre: ce qui donne lieu à ce que Duras appelle des «films de voix» et des «films d'images».

«Dans mon cinéma, bien sûr, je ne fais aucun mouvement. Dans mes livres non plus, il y a de moins en moins de mouvements de style, je reste au même endroit. (...) Le cinéma que je fais, je le fais au même endroit que mes livres. C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle.»

Les lieux de Marguerite Duras

Les voix proviendront, une fois de plus, du désir. Mais tout comme le corps, dans l'écrit, ne fait pas métaphore, les voix *seront* le désir. Ni «off», ni commentaires de ce que l'image suggère; elles ont, pourrait-on dire, une existence indépendante, autonome.

En somme, Duras poursuit une oeuvre absolument dépaysante, insoutenable parfois, sans compromis jamais. C'est dans l'angoisse et la fatigue du vivre que se propulse son écriture, nous amenant là dans la folie, passionnément. Et tout comme la passion, une telle écriture est impossible. ■

Francine Bordeleau

Bibliographie

Principaux titres aux éditions Gallimard:

Hiroshima mon amour, 1960; *Le ravissement de Lol. V. Stein*, 1964; *L'amour*, 1971.

aux éditions de Minuit:

Moderato Cantabile, 1958; *Détruire dit-elle*, 1969; *Le camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, 1977; *Agatha*, 1981; *L'homme atlantique*, 1982; *La maladie de la mort*, 1982; *Savannah Bay*, 1982; *L'amant*, 1984.

Principaux films:

La musica, 1966 (co-réalisé par Paul Seban); *Nathalie Granger*, 1972; *La femme du Gange*, 1973; *India Song*, 1975; *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976; *Le camion*, 1977; *Césarée*, 1979; *L'homme atlantique*, 1981.