

L'ENVERS

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
INSTITUT DE LITTÉRATURE FRANÇAISE
JOANE TISSOT, TILLEULS 7, 2300 LA CHAUX-DE-FONDS

DE FIGURATIONS

L'ÉCRITURE DE JUN
2010

L'INDICIBLE DANS

JOANE
TISSOT

LE MARIN DE

GIBRALTAR, /1952/

LA DOULEUR, /1985/

EMILY L. /1861/ **ET**

LA MER ÉCRITE /1996/

DE MARGUERITE

DURAS

MÉMOIRE
DE MASTER
SOUS LA
DIRECTION
DE
MURIEL PIC

Je voudrais écrire un livre, comme j'écris en ce moment, comme je vous parle en ce moment. C'est à peine si je sens que les mots sortent de moi. En apparence rien n'est dit que le rien qu'il y a dans toutes les paroles.

Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, 157.

Table des matières

INTRODUCTION	3
I. LES REGIONS DANGEREUSES DE L'ECRITURE	9
1. L'indicible matrice	10
Des livres sur rien	10
Des livres impossibles : récits conditionnels	13
Des livres écrits dans l'ignorance : ne pas savoir et ne pas comprendre	17
2. Déplacer le lieu de l'écriture	18
En marge des genres : des textes hybrides	19
Dérives : répétition et parataxe	23
3. Une géographie	24
Le Sud : la chaleur et le lointain	25
La mer : voyage vers les profondeurs	27
II. LA SCENE DE L'INDICIBLE : « L'ECRITURE DU NON-ECRIT »	30
1. Forcer le silence	31
Faire advenir la parole	32
Le dire en difficulté : indices métalinguistiques	35
Voix et bavardages	39
2. La langue désarticulée	42
Une écriture de tous les excès : silences, cris, rires, pleurs	42
Le texte disloqué	44
3. L'écriture hors d'elle : images et deixis	49
Donner à voir en un regard	49
Les indicateurs, l'outside de la langue	52
Apparition et fulgurance	55
III. MATERIALISER L'INDICIBLE : DES LIVRES OUVERTS	58
1. L'autre texte	59
Le texte à venir	59
Le texte manquant	62
Le texte emprunté	65
2. Poétique du même : le corps de l'écrit	67
Autotextualités	67
Le ressassement : bribes et morceaux	70
3. Réflexivité : faire exister le texte et le sens	72
Refléter le texte : la mise en abyme de la production	72
Refléter la lecture : la mise en abyme de la réception	74
L'inassouvissement, le désir	76
CONCLUSION	79
BIBLIOGRAPHIE	84

Introduction

Introduction

Je ne peux rien dire.
Je ne peux rien écrire.

Marguerite Duras, *Écrire*, 71.

Confronté au caractère extrême de certaines expériences ou à la violence des sentiments, le langage apparaît souvent incapable d'expression de sorte que l'acte d'écriture est fréquemment perçu comme un acte de dépassement de la difficulté à dire. Le texte constitue alors la trace de l'anéantissement de l'indicible ; l'écriture étant rendue possible, le langage semble sortir victorieux de sa lutte avec ce qui ne peut être dit. Or, l'œuvre de Marguerite Duras contrarie cette vision salvatrice de l'écriture. En effet, l'objet de ce travail sera de montrer que l'indicible constitue le point névralgique autour duquel se déploie, se nourrit et se construit l'écriture durassienne. D'autres auteurs, plus anciens ou contemporains, ont aussi placé certaines de leurs œuvres sous le signe de l'indicible – il faut penser à *Olivier ou le secret* de Mme de Duras, à *Armançe* de Stendhal et à *Sarrasine* de Balzac qui thématisent cette question autour d'un secret qui ne peut être révélé ou encore à Charlotte Delbo dont l'œuvre rend compte de l'indicible historique lié à Auschwitz par exemple –, mais chez aucun d'entre eux l'indicible ne tient la place centrale qu'il a dans l'œuvre durassienne. Chez Duras l'indicible n'est pas un simple thème traité au détour d'une œuvre unique, il s'inscrit dans le geste d'écriture qui, tout entier, travaille à le figurer.

L'approche privilégiée dans les pages qui vont suivre est articulée autour de deux pôles directement liés à la notion d'indicible dont il convient de préciser le sens. En effet, il importe d'abord de noter que le terme « indicible » désigne quelque chose « qu'on ne peut caractériser par le langage »¹, « qui ne peut être dit, traduit par des mots »², c'est-à-dire « un manque de nature langagière »³. Or, dans la mesure où « indicible » relie immédiatement la difficulté d'expression au champ linguistique et littéraire, il s'agit, au sein de l'isotopie de l'« inexprimable »⁴, du terme qui permet le mieux d'aborder l'œuvre de Duras puisque celle-ci se présente comme une *lutte scripturaire* engagée avec la difficulté d'expression qui interroge sans cesse les possibles de la *langue* au travers du travail opéré sur elle. Ensuite, il faut remarquer que « indicible » partage avec les mots « indice », « index », « deixis » la racine étymologique indo-européenne *deik-*, *dik-* signifiant « montrer »⁵. En ce sens, le terme « indicible » cerne les deux aspects centraux autour desquels s'articule notre étude du rôle tenu par « ce qui échappe aux mots » dans l'œuvre de Duras : le travail scripturaire et la figuration. Notre analyse cherchera effectivement à comprendre l'indicible dans l'écriture durassienne sous les angles du dire et du montrer car le manque à dire questionne chez Duras les stratégies de représentation classiques. De fait, « ce qui ne peut être dit » ne peut

¹ *Le Petit Robert*.

² *TLFI*.

³ Cogard, K., « Un lieu paradoxal : la description négative », in Mura-Brunel, A. et Cogard, K. (éd.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, 61.

⁴ Le terme « inexprimable » a fonction d'hyperonyme dans l'isotopie.

⁵ *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, articles « index » et « dire ».

être rejoint dans l'acte imitatif de la simple parole descriptive et doit, dès lors, être figuré. Ainsi, ce travail se propose d'étudier les stratégies de figuration de l'indicible dans l'œuvre durassienne. Dans cette perspective, il faut noter que la notion de figuration doit être comprise non pas comme le fait de produire une représentation mimétique, mais comme un acte qui implique « un détour hors de la ressemblance »⁶ et qui, de la sorte, fait *signe vers*, *désigne* dans un déplacement, fait *place à*, sans jamais reproduire. Par ailleurs, il est essentiel de remarquer que, dans l'œuvre de Duras, deux pans du concept d'« indicible », rarement distincts, jouent un rôle : l'indicible et l'indicibilité. L'indicible renvoie à ce qui ne peut être dit – c'est-à-dire à une « chose » –, tandis que l'indicibilité désigne le fait que l'on ne peut pas dire. Le plus souvent lorsque « indicible » est employé comme un substantif – l'indicible ou un indicible – il désigne aussi bien une réalité difficilement énonçable que la difficulté d'expression elle-même. En ce sens, notre étude cherchera à saisir et comprendre les deux faces de la notion dans l'œuvre durassienne.

Si l'abondante littérature critique sur Duras s'est déjà intéressée au rôle tenu par l'indicible dans son œuvre, elle l'a fait, selon nous, de manière incomplète. En effet, de la même façon qu'ont les articles et les colloques consacrés à l'œuvre de Duras de « pulluler » tandis que les monographies⁷ font cruellement défaut, la fonction de l'indicible chez Duras est souvent évoquée, mais ne constitue jamais l'objet unique d'une étude sur l'auteur : la question de l'indicible est soit effleurée au détour d'une phrase dans des articles qui ne sont pas directement centrés sur son étude, soit le travail de Duras est un exemple parmi d'autres au sein de monographies et d'articles dédiés à l'analyse de la place de l'indicible ou du silence – il y a déjà là une nuance – dans la littérature du XX^e siècle en général⁸. Quelques articles portant uniquement sur Duras font néanmoins exception en focalisant leur analyse sur la problématique de l'indicible, mais ils sont rares et n'offrent jamais, de par leur format, une vue large du sujet.

En conséquence, ce travail vise à présenter l'indicible comme une clé de lecture essentielle de l'œuvre de notre auteur. Il s'agit donc de placer la notion d'indicible au cœur de notre réflexion et d'offrir une analyse complète du rôle qu'elle joue dans l'écriture durassienne. Notre approche se propose de saisir la question de l'indicible chez Duras à partir de son écriture, à l'inverse du mouvement de la critique qui évoque plutôt le travail de l'auteur dans le cadre d'études générales s'intéressant au développement d'une écriture du silence durant le XX^e siècle – développement dont on peut, sur les traces d'Adorno et de Blanchot⁹, situer l'origine historique dans la Shoah et

⁶ Didi-Huberman, G., *Fra Angelico. Dissemblances et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, 8.

⁷ La bibliographie critique sur Duras s'avère en ce sens trompeuse, s'il existe de nombreux ouvrages critiques sur Duras, il s'agit essentiellement d'ouvrages collectifs regroupant des articles éclectiques ; les auteurs ayant réalisé une étude conséquente sur Duras sont rares.

⁸ Trois ouvrages illustrent notamment cette tendance : *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle* de A. de la Motte, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot* de M.-C. Killeen et *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain* de A. Mura-Brunel.

⁹ Adorno, T. W., *Prismes*, Paris, Payot & Rivages, 2003, 26 : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes ». Blanchot, M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 80 : « L'holocauste, événement absolu de l'histoire, historiquement daté, cette toute-brûlure où toute l'histoire s'est

qu'on peut lier au « courant littéraire » du Nouveau Roman notamment. Duras lorsqu'elle évoque son travail d'écrivain met toujours en avant le travail de l'écriture¹⁰ et c'est dans cette perspective que s'oriente notre problématique. Notre démarche ne cherchera en effet pas à cerner la notion d'indicible du point de vue de l'Histoire ou de l'histoire littéraire, ni à qualifier l'indicible durassien¹¹, mais elle tentera plutôt de donner de la profondeur à une perspective critique qui en manque – l'indicible a constitué jusqu'ici davantage un horizon critique flou qu'une clé d'interprétation de l'œuvre de Duras – en offrant une analyse serrée de la manière dont se mettent en place dans les textes de Duras des figurations de l'indicible qui constituent l'originalité de son œuvre. Les critiques perçoivent presque toujours l'indicible comme un obstacle à franchir ; ce travail s'attachera à prouver qu'il ne s'agit pas pour Duras de le dépasser, mais plutôt de le signifier. Par ailleurs, cette étude de l'indicible chez Duras permettra d'évoquer différemment les questions du désir, du corps et de la séduction qui ont fait l'objet de nombreuses analyses. Notre travail déplacera de façon implicite le nœud de ces problématiques de la relation amoureuse vers l'écriture : l'indicible fait de l'écriture le corps qui séduit et que l'on désire parce qu'il est inaccessible.

Quatre ouvrages doivent donner à cette approche singularité et cohérence : *Le Marin de Gibraltar* (1952), *La Douleur* (1985), *Emily L.* (1987) et *La Mer écrite* (1996, photographies d'Hélène Bamberger)¹². L'abondante production artistique de Duras impose en effet à ses commentateurs la nécessité du choix ; le nôtre s'est porté sur l'œuvre fictionnelle (*Le Marin* et *Emily L.*) et autobiographique (*La Douleur* et *La Mer*) de Duras. *La Douleur*, l'unique texte de Duras évoquant directement la Deuxième Guerre mondiale et la Shoah, doit être perçu comme une porte d'entrée pour notre réflexion dans la mesure où la question de l'indicible au sein de la littérature du XX^e siècle demande à être abordée sous le signe d'Auschwitz et parce qu'il s'agit d'un texte qui témoigne de l'importance de cette question dans l'œuvre durassienne de son origine à sa fin : en effet, *La Douleur*, dont le titre affirme l'évidence de l'indicible, est publié en 1985, mais a été écrit entre 1943 et 1949¹³. Autour de cette œuvre centrale – à la fois dans la perspective adoptée dans ce travail et au sein de notre corpus – gravitent trois textes, liés par des thématiques proches, qui éclairent du point de vue chronologique l'ensemble de l'œuvre de Duras – *Le Marin* est une

embrasée, où le mouvement du sens s'est abîmé [...]. Comment le garder, fût-ce dans la pensée, comment faire de la pensée ce qui garderait l'holocauste où tout s'est perdu, y compris la pensée gardienne ? Dans l'intensité mortelle, le silence fuyant du cri innombrable ».

¹⁰ Duras écrit en ce sens : « Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine [...] » (Duras, M., *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, 20).

¹¹ Si l'indicible chez Duras peut être rattaché principalement à deux pôles, la souffrance liée à l'horreur de la guerre et les relations amoureuses, il nous paraît réducteur et contradictoire de chercher à le définir car « la chose indicible » – comme Duras travaille à le montrer – demeure inatteignable.

¹² Les éditions choisies auxquelles nous nous référerons désormais sont les suivantes : Duras, M., *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952 ; Duras, M., *La Douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 ; Duras, M., *Emily L.*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « M Double », 2008 [1987] ; Duras, M. (texte) et Bamberger, H. (photographies), *La Mer écrite*, Paris, Marval, 1996. Dans la suite de ce travail, les titres apparaîtront comme suit : *Le Marin*, *La Douleur*, *Emily L.*, *La Mer*. Les titres des récits contenus dans le recueil de *La Douleur* seront écrits entre guillemets.

¹³ Les archives publiées par S. Bogaert et O. Corpet (Duras, M., *Cahiers de la guerre*, Paris, P.O.L / Imec éditeur, éd. de S. Bogaert et O. Corpet, 2006) en attestent.

œuvre de jeunesse, tandis qu'*Emily L.* et *La Mer* appartiennent aux derniers temps de l'œuvre durassienne (le cycle Yann Andréa)¹⁴ – et qui invitent non seulement à saisir, à divers moments de l'œuvre, la place tenue par l'indicible, mais aussi à cerner une évolution relative à notre problématique puisque Duras développe de manière toujours plus ostensible une écriture de l'indicible. De plus, les ouvrages choisis permettent d'analyser la fonction de l'indicible au sein de genres différents et, de ce fait, confèrent à ce travail davantage de profondeur. L'association de deux textes autobiographiques à deux romans ouvre notamment notre réflexion sur l'histoire – *La Douleur* – et l'image – *La Mer* – qui sont des éléments essentiels pour l'étude de l'indicible dans la littérature au XX^e siècle.

Notre propos s'attachera donc à cerner la fonction de l'indicible au sein du processus de création et d'écriture chez Duras dans une perspective inédite, celle de la figuration et non du dépassement, et au travers d'un corpus singulier – les œuvres choisies, notamment *Le Marin* et *La Mer*, demeurent peu étudiées. Effectivement, cette étude aimerait montrer que le travail d'écriture de Duras peut être interprété dans le rapport particulier qu'il entretient avec une indicibilité initiale et inapprivoisable. Elle cherchera donc à mettre en évidence que l'œuvre durassienne peut être lue, dès les premiers textes et de manière toujours plus flagrante, comme un affrontement scripturaire de l'indicible qui met au jour non pas ce qui ne peut être dit, mais le fait que l'on ne peut pas dire et qui donne ainsi lieu à une des écritures les plus singulières du XX^e siècle.

Dans ce dessein, ce travail mettra d'abord en lumière que l'œuvre durassienne s'origine dans l'indicible. Non seulement l'auteur bâtit ses récits autour d'un « manque à dire » qui prend racine à la fois au cœur du langage et dans l'expérience¹⁵, mais le texte lui-même grandit et prend forme en relation avec l'indicible. Duras engage en effet un mouvement de dérive de l'écriture qui doit permettre au texte de ne pas sombrer dans le silence. L'écrit se déploie en s'écartant, en se déplaçant vers un ailleurs de l'écriture – « décrit » dans une géographie de l'indicible. Ensuite, notre analyse démontrera que l'écriture durassienne ne cherche pas à traduire l'expérience ou le sentiment innommable, mais qu'elle travaille à rendre compte de l'expérience de l'indicible en mettant véritablement en scène l'indicibilité – jusqu'à ce que la difficulté à dire devienne le sujet inavoué de l'écriture. Il s'agira de mettre en évidence que Duras pointe sans cesse du doigt – de l'index : « celui qui indique, révèle, dénonce »¹⁶ – l'existence de l'indicible en inscrivant son indicibilité dans l'écriture. Enfin, cette étude cherchera à cerner de quelle manière Duras donne à l'indicible une vie matérielle qui contribue, d'une façon différente, à sa figuration et réaffirme son caractère irré-

¹⁴ *La Douleur* fonctionne en ce sens comme un texte-relais entre les deux pôles chronologiques du corpus puisqu'il est rédigé précocement et publié tardivement.

¹⁵ L'expression la plus claire de l'existence de cette béance initiale se trouve dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) : « Ça aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. [...] en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine [...] ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie [...] ». (in Duras, M., *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997, 762). Nous verrons cependant que cette défaillance apparaît sous d'autres formes ou d'autres noms dans les œuvres de notre corpus.

¹⁶ *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, articles « index » et « dire ».

ductible. Notre propos s'attachera à saisir alors de quelle façon la matérialisation de l'indicible génère des livres ouverts qui relèguent la création du sens au second plan au profit d'un art de la suggestion et quel rôle joue le lecteur face à cette écriture qui ne dit pas, mais montre qu'on ne peut pas dire.

Ce parcours devrait ainsi révéler que l'écriture de Duras se voue à « donner lieu [à l'indicible] (et non [à] tenir lieu de lui) »¹⁷ et que les choix thématiques et stylistiques qui font son originalité se justifient donc par la volonté de mettre en échec « la rhétorique apprêtée de la littérature »¹⁸ pour dévoiler son incapacité à dire l'indicible et développer une rhétorique différente capable non pas de traduire l'indicible mais de le figurer. En définitive, nous espérons montrer comment l'œuvre de Duras interroge sans cesse, au travers du prisme de l'indicible, les possibles de la littérature et de quelle façon elle se singularise, par le biais de ce travail réflexif, en développant une rhétorique au service de la figuration de l'indicible qui met finalement au jour l'existence d'un *envers de l'écriture* – habituellement ignoré – qui est comme cet endroit personnel « par envers soi » évoqué par Emily L., présent « pour garder en soi la place d'une attente [...] »¹⁹.

¹⁷ Bouthors-Paillart, C., « Lol ou l'innommable », in Alazet, B. et Blot-Labarrère, C. (dir.), *Marguerite Duras. Cahier de l'Herne*, 86, Paris, Herne, 2005, 150.

¹⁸ Kristeva, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 233.

¹⁹ *Emily L.*, 135.

I. Les régions dangereuses de l'écriture

I. Les régions dangereuses de l'écriture

[...] l'écriture l'avait emportée vers des régions dangereuses où elle n'aurait jamais dû aller.

Marguerite Duras, *Emily L.*, 134.

À l'origine des œuvres de Duras se situe toujours une béance, une expérience ou un sentiment extrême et indicible qui, de ce fait, « n'existe » pas. L'écrit se déploie à la fois à partir de ce manque initial et hors de lui. En effet, l'indicible doit être perçu comme le centre de l'œuvre de Duras, un centre dont l'écriture s'éloigne sans cesse pour essayer de mieux le rejoindre – non pas dans une perspective de franchissement du manque à dire mais de figuration²⁰. Les textes durassiens sont donc caractérisés par leur origine absente, cette indicible matrice qui « menace de disparition les mots dans un silence léthal »²¹, de sorte que le lieu de l'écriture – de l'inscription du sens – se voit toujours déplacé pour échapper au gouffre²² de l'indicible. L'écriture semble effectivement ne pouvoir advenir que dans les marges des genres et du texte. Ce mouvement de dérive, d'écartement de l'écriture engagé par Duras, invite à percevoir un ailleurs de l'écriture qui est rejoué, au sein des œuvres étudiées, dans une géographie toute particulière. Le chapitre qui suit s'attache donc à décrire et explorer ces régions dangereuses de l'écriture durassienne.

1. L'indicible matrice

Chez Duras, l'indicible donne lieu au texte, il en constitue le point de départ, mais surtout il forme son centre absent. Effectivement, l'événement ou le sentiment qui ne peut se dire, tout en étant à la source du récit, s'en voit expulsé dans la mesure où il reste – et doit rester – inracontable. Divers procédés de narration mettent en évidence dans l'écriture durassienne ce paradoxe *fondamental*.

Des livres sur rien

En premier lieu, il est intéressant de constater que les œuvres de notre corpus sont caractérisées par des intrigues inexistantes. En effet, les romans comme les récits de type autobiographique laissent au lecteur le sentiment qu'il ne se passe rien. Dans *Le Marin*, près de 130 pages sont consacrées au récit de la rupture du narrateur et de Jacqueline alors qu'il s'agit seulement, comme le dit Duras, du « préambule »²³ à la véritable histoire du roman, celle de la rencontre du narrateur

²⁰ La notion de « figuration » est polysémique : d'une part, elle renvoie à la notion de représentation miroir (voir art figuratif) ; d'autre part, et c'est le sens qui nous intéresse, elle dénote le travail de la figure qui fait *signe vers* sans pour autant proposer une représentation mimétique de ce qu'elle indique. Cette seconde acceptation définit la façon dont Duras cherche à appréhender l'indicible. En effet, comme le souligne G. Didi-Huberman, « le mystère [nous pourrions dire l'indicible], parce qu'il est insaisissable, n'est que *figurable* – et en disant cela nous comprendrons mieux en quoi la notion de figure recouvre une sorte de *contrainte structurale du détour*, de la relation indirecte, donc lacunaire » (« Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », in *L'Image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, 211).

²¹ Bouthors-Paillart, C., *op. cit.*, 149.

²² L'image de l'abîme, de la béance, du trou est celle que choisit Duras elle-même pour référer à la défaillance langagière : voir le « mot-trou » de Lol V. Stein in Duras, M., *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997, 762.

²³ Nyssen, Hubert, « Marguerite Duras. Un silence peuplé de phrases », in *Les Voies de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1969, 132.

et d'Anna. De plus, dans la deuxième partie de l'oeuvre, durant laquelle le narrateur et Anna poursuivent la recherche du marin de Gibraltar sur les mers, le premier plan de la narration est presque occulté par l'histoire du marin de Gibraltar racontée par Anna²⁴ alors même que cette dernière déclare paradoxalement qu'« il n'a pas d'histoire »²⁵. Ainsi, les actions se limitent à quelques rares sorties hors du bateau pour chercher le marin notamment – À Sète (274-315), Léopoldville (378-404), dans le bassin du Congo et la savane de l'Ouéllé (404-429) –, de sorte que l'un des marins du *Gibraltar* souligne : « On ne va nulle part, on ne fait presque rien [...] »²⁶, et les indications livrées par le narrateur sur la relation qu'il entretient avec Anna restent elliptiques alors qu'il s'agit, véritablement, du nœud romanesque. Les actions sont également très limitées dans le roman *Emily L.* puisque la narratrice et le narrataire²⁷ passent leur journée au bar de l'hôtel de la Marine à observer un autre couple, celui d'Emily L. et du Captain, dont ils parlent abondamment et dont l'histoire occupe finalement presque tout le roman au détriment du récit de la leur. Dans les textes de type autobiographique, on retrouve cette même langueur. Le journal de « La Douleur », notamment, narre essentiellement l'attente du retour des camps de Robert L. vécue par Duras et *La Mer* donne à lire et à voir des paysages et des pensées qui n'accordent guère de place au récit d'événements.

Les textes étudiés sont, en fait, marqués par une forme de *décentrement*. La narration s'écarte de ce qui apparaît être le cœur ou le nœud de l'oeuvre pour s'ouvrir à d'autres récits – tels que le récit enchâssé de la relation du marin de Gibraltar et d'Anna, l'histoire d'Emily L. et du Captain, ou les anecdotes jalonnant le journal de « La Douleur » –, initialement secondaires, qui finissent par occuper une place prépondérante dans l'oeuvre. Ce mouvement de la narration vers les franges du texte s'explique par la nature indicible que revêt l'élément central de l'oeuvre ; l'événement ou l'émotion qui donne cours au texte, qui pousse à l'écriture, demeure toujours inexplicable et inexplicable. Duras produit ainsi des livres dont le centre est absent car indicible : des livres sur rien – et où il ne se passe par conséquent presque rien –, et répond ainsi au propos de Derrida pour qui « le supplément [– l'écriture –] vient à la place d'une défaillance, d'un non-signifié, d'un non-représenté, d'une non-présence »²⁸. L'Origine, pour Derrida comme pour Duras, ne peut effectivement jamais être retrouvée dans la mesure où le supplément « la tient à distance [...]. Car [elle] est à la fois désirée et redoutée »²⁹. De fait, l'indicible – qui est l'origine chez Duras – est à la fois

²⁴ Il y a dans *Le Marin* deux niveaux narratifs : la diégèse, c'est-à-dire le récit premier réalisé par le narrateur extradiégétique et homodiégétique, et le récit métadiégétique : le récit second pris en charge par Anna qui devient alors narratrice intradiégétique et homodiégétique.

²⁵ *Le Marin*, 163.

²⁶ *Ibid.*, 197.

²⁷ *Emily L.* présente deux niveaux narratifs comme *Le Marin*. Le premier, la diégèse, met en scène le couple narratrice/narrataire observant le couple Emily L./Captain, le second propose le récit de l'histoire du couple Emily L./Captain par le couple narratrice/narrataire (le narrataire prend par moments en charge la narration et les rôles s'inversent). Il faut noter que le couple Emily L./Captain se présente comme une mise en abyme du couple narrateur/narrataire, les deux couples se répondent comme des doubles.

²⁸ Derrida, J., *De la Grammatologie*, Paris, Seuil, 1967, 429.

²⁹ *Ibid.*, 223.

au centre de l'écriture, qui d'une certaine manière aimerait l'atteindre, et absent de l'écriture, puisqu'elle ne peut le prendre en charge sans risque de le faire disparaître.

En effet, l'amour naissant entre le narrateur du *Marin* et Anna, qui est l'événement majeur de la fiction, ne peut faire l'objet d'aucune explication « car il est bien entendu que c'est le marin de Gibraltar qu'elle aime [...] »³⁰. Ainsi, le narrateur et Anna se refusent à qualifier les liens qui les unissent :

- Qu'est-ce qui nous arrive ? demanda-t-elle très bas.
- Rien.
- Je la lâchai tout d'un coup.
- Si.
- Rien, dis-je. J'ai trop dormi.³¹

Et un peu plus loin :

- Alors, dis-moi, qu'est-ce qui nous arrive ?
- Il ne nous arrive rien.
- J'eus une voix sans doute un peu dure.³²

Plus exactement, ils les nient grâce au mot « rien » qui signale, en réalité, le centre absent du roman, cet amour existant rendu inexistant de ne pouvoir être dit. De la même manière, la narratrice d'*Emily L.* fait part à son compagnon de son désir de raconter leur histoire et ce dernier affirme alors : « Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu »³³. L'élément qui est à la source de l'écriture – l'amour impossible de la narratrice pour cet homme homosexuel – est nié car, indicible – en plus d'être invivable –, il existe mais ne peut *être*. Dans « La Douleur », le mot « rien » apparaît souvent, comme dans *Le Marin* et *Emily L.*, mais il a une fonction un peu différente puisqu'il indique directement l'absence – de nouvelles et de Robert – car c'est le vide laissé par ce dernier qui constitue la matrice indicible du texte : « Aucune nouvelle. – Rien ? Aucune indication ? – Aucune »³⁴.

Une isotopie du néant – ce terme nous renvoie au « mot-trou » évoqué par Lol. V. Stein qui est le vide du texte et son tout – se met donc en place dans les ouvrages de notre corpus. En effet, non seulement l'énonciation impossible du nœud de l'intrigue conduit, comme nous venons de le montrer, à l'affirmation ou à la mise en évidence de son inexistence – à sa réduction à « rien » –, mais c'est l'ensemble de nos œuvres qui est traversé par les termes « rien », « tout », « aucun », etc.³⁵. Ces mots sont employés par Duras à tout moment en remplacement d'éclaircissements du narrateur ou d'un personnage, ils fonctionnent à la fois comme des raccourcis et comme leur contraire puisqu'en disant tout – l'absolu –, ils ne disent rien. Duras exprime cette idée dans *La Mer* : « On

³⁰ *Le Marin*, 6.

³¹ *Ibid.*, 262.

³² *Ibid.*, 264.

³³ *Emily L.*, 23.

³⁴ *La Douleur*, 14. D'autres exemples jalonnent le texte : « Rien ? – Rien » (40), « Rien de nouveau depuis tout à l'heure ? – Rien. Je n'en peux plus » (49), ou encore « Rien. Le trou noir » (59).

³⁵ Il serait possible de multiplier les exemples attestant de la prégnance de cette isotopie, en voici quelques-uns : « C'est un très petit pont ouvert sur les marais de la Seine comme sur l'espoir des enfants qui passaient par là. Tout doit être cassé autour » (*La Mer*, 28) ; « Je vous dis qu'il n'y a rien, que je vous regardais pour le plaisir » (*Emily L.*, 139) ; « En apparence rien n'était arrivé » (*La Douleur*, 50) ; « C'est curieux tout de même, aucune nouvelle à ce point-là » (*La Douleur*, 44) ; « – Qui est le marin de Gibraltar ? demandai-je. – Je te l'ai dit, dit-elle, un assassin de vingt ans. – Et encore ? – Rien d'autre » (*Le Marin*, 163).

ne sait plus rien, presque, à force de savoir Tout »³⁶. Au travers de leur valeur hyperbolique et absolue, « rien » et « tout » désignent donc l'indicible, l'impossibilité d'évoquer quoi que ce soit avec précision. Dans *Le Marin*, on lit par exemple :

- J'ai dormi sur le pont, je n'ai jamais dormi comme ça.
- Tu avais *tout* oublié ?
- *Tout*, dis-je. En me réveillant je n'y comprenais plus *rien*.
- Plus *rien* ?
- Plus *rien*.³⁷

« Tout » et « rien » restent ici complètement indéfinis : le narrateur peut aussi bien avoir oublié qu'il se trouve sur un bateau, qu'il a rompu avec Jacqueline ou qu'il aime déjà Anna alors que ce n'est pas censé arriver ; ainsi, l'isotopie du néant fait croire à la plénitude du sens en même temps qu'elle engage le retrait de celui-ci. En définitive, non seulement le nœud de l'intrigue échappe à toute formulation et laisse ainsi place à un vide dans la narration, mais nos œuvres manifestent aussi plus globalement le sens fuyant de la narration. La béance qui est à l'origine de l'écriture engendre donc des textes qui ne racontent jamais l'histoire qu'ils renferment pourtant, mais qui donnent à déchiffrer ce « rien », cette impossibilité, qui devient l'histoire. En ce sens, Duras vise, comme le note M.-C. Killeen, à mettre en « valeur ce *rien* qui est toujours là mais que l'on tend à escamoter. L'écrivain rappelle incessamment que la place vide doit être lue aussi »³⁸.

Des livres impossibles : récits conditionnels

L'indicible qui est à la source de l'écrit est encore manifesté par Duras lorsqu'elle s'attache à mettre en lumière l'incertitude narrative qui parcourt ses textes et qui peut être perçue comme le signe de la nature indicible des éléments évoqués. De fait, Duras emploie divers procédés de modalisation de la narration qui révèlent les difficultés des diverses instances narratives³⁹ à appréhender et exprimer ce qu'elles cherchent à raconter.

En effet, ces dernières ne cessent de manifester leurs doutes face au contenu de leurs énoncés. En premier lieu, elles usent fréquemment de certains verbes qui expriment l'incertitude tels que croire, paraître, sembler ou devoir⁴⁰. Les constructions associant une forme conjuguée de « devoir » et un infinitif, ainsi que celles où apparaît le verbe « croire » se multiplient notamment pour signaler une spéculation, une possibilité, comme dans *Emily L.* : « Je dis que le Captain n'a

³⁶ *La Mer*, 20.

³⁷ *Le Marin*, 216, nous soulignons.

³⁸ Killeen, M.-C., *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, 154.

³⁹ Notons que la multiplication des instances narratives constitue en soi une forme de modalisation de la narration qui tend à dévoiler les hésitations du narrateur dans la mesure où ce dernier cède la parole à d'autres et paraît, de ce fait, ne pas être en possession de toutes les informations nécessaires au récit.

⁴⁰ Les occurrences sont extrêmement nombreuses. Pour illustration : « J'ai dû parler » (*Emily L.*, 56), « ils avaient dû vivre » (*Emily L.*, 43), « ils avaient dû se connaître » (*Emily L.*, 43), « il avait dû savoir » (*Emily L.*, 69), « il devait être » (*Emily L.*, 71), « Ce devait être » (*Emily L.*, 89), « J'ai dû l'être » (*Le Marin*, 233), « ça doit beaucoup vous changer » (*Le Marin*, 168), « il a dû dire » (*La Douleur*, 16), « il doit pleurer » (*La Douleur*, 30), « cela doit faire » (*La Douleur*, 33), « Elle devait avoir » (*La Douleur*, 41), « il a dû avoir » (*La Douleur*, 107), « il doit savoir » (*La Douleur*, 160) « il a dû être » (*La Douleur*, 192), « Paraît que c'est » (*La Mer*, 12), « ça paraît impossible » (*La Douleur*, 110), « Je crois » (*Emily L.* : 137 ; *Le Marin* : 172, 198, 214, 232, 248, 249 ; *La Douleur* : 29, 39, 49, 58, 66, 78, 79, 81, 99, 103, 104, 108, 113, 116, 121, 123, 131, 133, 194), « on a cru » (*La Mer*, 60), « on croit » (*La Douleur*, 34, 36, 47, 157).

jamais dû tout à fait comprendre cette fille de l'île de Wight »⁴¹, ou un doute : « Je crois éprouver un léger regret d'avoir raté de mourir vivante »⁴². Ensuite, de nombreuses locutions adverbiales et de nombreuses conjonctions marquent également une prise de distance du sujet de l'énonciation face à son énoncé. « Peut-être », « sans doute », « oui », « non », « ou bien », « ou », « si » sont autant de signes de réserve vis-à-vis du sens définitif de l'énoncé que l'on retrouve abondamment dans les œuvres analysées⁴³. Le narrateur du *Marin* utilise ces formules pour montrer qu'il livre une interprétation hésitante :

Oui, peut-être aurait-elle voulu que je lui demande quelle était notre destination, *ou bien* à la rigueur, que je lui dise quelque chose sur mon départ, *ou* sur le crépuscule, *ou* sur la mer, *ou* sur la marche de son bateau, *ou peut-être* même sur les sentiments qui vous venaient à se trouver sur ce bateau [...] j'aurais pu croire qu'elle attendait de moi un certain avis sur ces choses nouvelles pour moi. Mais je ne le crus vraiment pas. Je crus *plutôt* le contraire, qu'elle passait et repassait derrière moi, pour savoir si j'aurais un avis sur toutes ces choses si nouvelles pour moi [...]. Mais comment avoir un avis, même sur le crépuscule, même sur l'état de la mer ? Du moment qu'on s'embarquait sur ce bateau, et ce n'était pas qu'on le décidait, on ne pouvait plus avoir un seul avis, même sur le soleil couchant.⁴⁴

En introduisant son propos par « Oui, peut-être », le narrateur répond à une question qui, si elle ne figure pas dans le texte, paraît se poser. De ce fait, il révèle son incertitude et met en cause d'emblée la validité de sa réponse, qui s'avère, du reste, plurielle puisqu'elle propose diverses explications contraires sur lesquelles pèse une même contingence – marquée par les modalisations soulignées et la répétition du verbe « croire » – dont le narrateur signale la présence sur le navire. Cet exemple dévoile, par ailleurs, deux autres types de modalisation : le mode conditionnel et la forme interrogative, qui interviennent à diverses reprises dans les œuvres de notre corpus et qui indiquent la potentialité ou le doute. « La Douleur » livre notamment plusieurs illustrations de l'utilisation de ces modalisateurs. Effectivement, le conditionnel y apparaît régulièrement lorsque Duras évoque le retour possible de Robert L. qui, en plus d'être incertain, constitue une forme de fantasme : « Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée : “ Qui est là. – C'est moi ” »⁴⁵. Par ailleurs, notre auteur interroge dans ce journal son propre texte pour révéler son caractère second par rapport à l'expérience indicible, et par conséquent ses manques indubitables, mais aussi pour souligner l'incompréhension qui l'habite face à cette expérience :

Qu'est-ce que c'est que toute cette histoire ? De quoi s'agit-il ? Qui c'est ça, Robert L. ? Plus de douleur. [...] Qui est ce Robert L. ? A-t-il jamais existé ? Qu'est-ce qui fait ce Robert L., quoi ? Qu'est-ce qui fait qu'il soit attendu, lui et pas un autre. Qu'est-ce qu'elle attend en vérité ? Quelle autre attente attend-elle ?⁴⁶

La forme interrogative exprime ici le rapport compliqué que les instances narratives entretiennent avec ce qu'elles cherchent à raconter. Remarquons que, dans ce passage de « La Douleur »⁴⁷, la

⁴¹ *Emily L.*, 71.

⁴² « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier », in *La Douleur*, 108.

⁴³ La base de données *Frantext* permet de prendre la mesure de l'abondance de ces expressions dans *La Douleur*, le seul texte de notre corpus à être numérisé : elle n'y dénombre pas moins de 54 occurrences de « peut-être » et 24 occurrences de « sans doute » (sur les 218 pages du texte).

⁴⁴ *Le Marin*, 178, nous soulignons.

⁴⁵ *La Douleur*, 13.

⁴⁶ *Ibid.*, 50. Par ailleurs, la voix se présente ici comme la manifestation, la figuration du corps absent.

⁴⁷ *Idem*, et dans d'autres au sein de notre corpus : *La Douleur*, 52 et *Emily L.*, 108.

mise à distance est encore renforcée par un changement de pronom : le « je » de la narration se transforme brutalement en « elle », si bien que la narratrice semble soudainement parler de quelqu'un dont elle ne saurait rien, elle demande d'ailleurs : « Qui est-elle ? ». En dernier lieu, il faut noter que la mise en doute de la véracité de la narration est aussi réalisée par la présence de qualificatifs qui marquent le soupçon, comme dans *Le Marin* où les personnages désignent l'histoire du marin de Gibraltar de « drôle d'histoire » (77, 78 et 175), d'« histoire de fou » (205), d'« histoire à dormir debout » (198) et d'« histoire de con » (410) et soulignent ainsi leur incrédulité, mais aussi la nature inconcevable de ce récit.

L'ensemble des procédés de modalisation conduit finalement à une mise en doute générale de la véracité ou de la validité des récits produits par les différentes instances narratives – la part réservée à la narration dans les œuvres de Duras s'amenuise d'ailleurs en conséquence. En effet, d'une part, la narration (fictive ou autobiographique) se met en place sous nos yeux et, d'autre part, la précarité du sens livré par celle-ci est sans cesse soulignée, de sorte qu'il paraît toujours y avoir plusieurs évocations possibles du même élément. Un passage d'*Emily L.* met en évidence de manière intéressante « cette manière de construire la fiction devant nous »⁴⁸ :

Ce temps qu'ils passaient en ce moment même à Quillebeuf, là, devant nous, dans le café de la Marine, ce temps énorme, de rien, de ne rien faire, c'était celui qu'ils avaient trouvé pour vivre leur histoire.

– Le temps.

– Oui.

Mais peut-être le Captain était-il là pour se cacher sur la mer ? Après un meurtre ? Et elle peut-être se cachait-t-elle d'une croyance, ou d'une peur qu'elle noyait dans le whisky chaque jour la nuit venue ?⁴⁹

Au travers de la réunion de plusieurs modalisateurs – formes interrogatives, adverbes (« peut-être » et « oui »), conjonction « ou » –, Duras révèle la façon dont la narratrice – et elle-même – crée son récit. Elle tâtonne, elle choisit une hypothèse parmi d'autres sans savoir s'il s'agit de la meilleure pour cerner ce qu'elle veut exprimer. En exposant ainsi les possibles de la narration auxquels elle a renoncé, elle souligne le caractère fuyant de l'objet raconté ; de fait, il pourrait bien s'agir finalement de tout autre chose ou, du moins, il n'est pas certain que la manière de le dire soit la bonne. Ainsi, Duras retire à la narratrice d'*Emily L.* (ainsi qu'au narrataire qui parfois devient narrateur) son omniscience apparente. Lorsque celle-ci raconte l'histoire du couple du Captain et d'*Emily L.*, elle semble *a priori* en connaître tous les détails, mais en réalité elle invente à partir de bribes entendues. Les procédés de modalisation laissent donc entrevoir de multiples récits potentiels qui apparaissent comme autant de façons envisageables pour tenter de dire l'indicible, mais surtout comme autant d'invitations à prendre conscience de l'impossibilité à fixer un sens définitif et juste. Le narrateur du *Marin* remarque en ce sens qu'il a « l'impression qu'il y a dix histoires du marin de Gibraltar »⁵⁰; effectivement, il faut constater avec P. Masson que

⁴⁸ Noguez, D., « La gloire des mots », *L'Arc*, 98, 1985, 35.

⁴⁹ *Emily L.*, 42-43.

⁵⁰ *Le Marin*, 320.

l'histoire du marin est « un cliché manipulable à volonté »⁵¹ – Anna elle-même le reconnaît indirectement lorsqu'elle demande : « -Et si j'avais tout inventé ? »⁵² – car elle métaphorise la quête de l'Amour et non d'un amour. Ainsi, pour tout ce qu'il représente, le marin est un personnage multiple – le narrateur parle « des marins de Gibraltar » ou dit du marin qu'il est « indistinct des autres »⁵³ – qui demeure indescriptible et qui devient interchangeable comme le révèle Epaminondas :

– Quand même, dit-il, elle exagère. Il n'y a pas deux hommes qui se ressemblent à ce point, sur la terre, qu'on puisse les confondre [...].

– À moins, continua-t-il, que ça existe, qu'il en existe qui se ressemblent assez pour qu'on puisse les remplacer l'un par l'autre. Je veux dire, si on décide de ne pas y regarder de trop près. [...]. Un jour ou l'autre, elle y arrivera. Elle dira c'est ça et ce sera ça et puis voilà, et qui pourra dire le contraire ? qui ?⁵⁴

Le marin de Gibraltar ne se laisse donc jamais appréhender – la périphrase qui lui sert de nom en est un signe supplémentaire⁵⁵ –, ce qui le caractérise, en réalité, c'est cette impossibilité à être caractérisé. Personnage-trou, il échappe au langage qui seul pourrait le faire exister, Epaminondas le souligne : « elle *dira* c'est ça et ce sera ça ». La Shoah est appréhendée de la même façon dans « La Douleur », Duras écrit au sujet de Robert L. : « Il a écrit un livre sur ce qu'il *croit* avoir vécu en Allemagne : *L'Espèce humaine* »⁵⁶, elle souligne ainsi qu'il n'y a pas un témoignage sûr possible, seulement des témoignages possibles.

La narration chez Duras, parce qu'elle s'attaque à des objets indicibles, se trouve irrémédiablement marquée par l'incertitude – ce qui est dit ne semble jamais tout à fait satisfaisant dans la mesure où ce qui devrait être dit ne peut l'être – et s'ouvre ainsi à une multitude de récits possibles. Ceux-ci, sans être développés, donnent pourtant à lire la fragilité du sens au centre des œuvres de Duras. L'indicible féconde donc la narration pour donner naissance à ces livres impossibles qui racontent des histoires dont on ne peut rien dire de sûr et qui, à force de multiplier les sens possibles, laissent seulement voir l'impossibilité d'arrêter le sens. Les livres impossibles de Duras, ce sont ces œuvres dont on ne sait plus véritablement de quoi elles parlent, sinon de la difficulté à dire de quoi elles parlent, car, en fin de compte, c'est l'objet même de la narration qui échappe à la connaissance et à la compréhension des instances narratives.

Des livres écrits dans l'ignorance : ne pas savoir et ne pas comprendre

En effet, les instances narratives, en plus de prendre distance par rapport au contenu de leur énoncé au travers de procédés de modalisation, ne cessent d'affirmer leur ignorance – ou plutôt de nier leur savoir – comme le signale le retour inlassable des expressions « ne pas savoir », « ne rien savoir » ou « ne plus rien savoir » (conjuguées de diverses manières). Les expériences et les senti-

⁵¹ Masson, P., « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », in Burgelin, C. et Gaulmyn, P. (éd.), *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, 333.

⁵² *Le Marin*, 324.

⁵³ *Ibid.*, 178 et 185.

⁵⁴ *Ibid.*, 295-296.

⁵⁵ Les noms incomplets des autres œuvres de notre corpus – Emily L., D., Robert L., etc. – peuvent également être perçus comme les indices d'une difficulté à cerner les personnages qui les portent.

⁵⁶ *La Douleur*, 82.

ments auxquels font face les différents personnages de nos œuvres, parce qu'ils sont extrêmes, les laissent démunis : ils ne savent pas et ne comprennent pas. En effet, « [c]ertaines histoires sont insaisissables »⁵⁷, elles échappent à l'analyse de l'intelligence et, de ce fait, aux mots qui pourraient rendre leur transmission possible. La narratrice de « La Douleur » affirme en ce sens qu'elle se trouve avec Robert L. « dans cette zone inaccessible aux autres, inconnaissable aux autres, là où ça brûle et où on tue »⁵⁸ dont elle ne peut rien dire sinon son inintelligibilité.

Ainsi, le seul savoir qui semble rester aux personnages de nos œuvres est celui de leur ignorance. Effectivement, certains protagonistes peuvent même être perçus comme des figures du non-savoir. Emily L. possède l'innocence d'un enfant :

En un instant elle redevient pour lui *celle qui ne sait pas, celle qui ignore* la puissance de son pouvoir sur lui, le Captain. Cette innocence allait jusqu'à l'écriture de ces poèmes dont elle ignorait qu'ils tenaient leur valeur de leur obscurité même.⁵⁹

tandis qu'Anna passe pour une insensée : « – Peut-être que tu es quand même un peu folle »⁶⁰. Duras présente donc certains de ses personnages de manière à souligner leur rapport particulier au savoir, qui semble pouvoir être défini à la manière de Blanchot, comme un « rapport de non-rapport »⁶¹. Mais, du reste, c'est elle-même qu'elle met en scène comme une figure du non-savoir dans « La Douleur » puisqu'elle frôle la folie dans son attente comme le remarque D. : « Vous êtes une malade. Vous êtes une folle »⁶². Plus encore, l'auteur signale l'état d'ignorance absolue dans lequel elle se trouvait durant le début de l'attente de Robert :

On ne sait pas encore pour les camps, on est en août 1944. C'est au printemps seulement qu'on verra. Nous sommes encore purs de tout savoir sur ce qui s'est passé depuis 1933 en Allemagne. Nous sommes aux premiers temps de l'humanité, elle est là vierge, virginale, pour quelques mois. Rien n'est encore révélé sur l'Espèce Humaine.⁶³

Duras, dans ce passage, nous invite donc à percevoir sa propre ignorance, mais aussi à entrevoir une modification irrémédiable de la nature du non-savoir suite à la découverte des atrocités nazies : le non-savoir ne sera plus jamais l'absence pure de savoir, mais le savoir de rien ; c'est-à-dire la conscience des limites de l'esprit humain face à l'inconcevable, à l'indicible – M.-C. Killeen parle avec justesse du « désœuvrement qui surgit au contact de l'indicible »⁶⁴. Aussi, cette phrase de « La Douleur » paraît-elle s'appliquer à plusieurs protagonistes de notre corpus et à Duras elle-même : « Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais »⁶⁵. Effectivement, l'ignorance proclamée des personnages et de l'auteur apparaît davantage comme une forme de lucidité face à la « chose » indicible qu'ils reconnaissent ne pouvoir appréhender ni par la raison, ni par les mots.

⁵⁷ *Emily L.*, 56.

⁵⁸ *La Douleur*, 62.

⁵⁹ *Emily L.*, 86, nous soulignons.

⁶⁰ *Le Marin*, 186.

⁶¹ Killeen, M.-C., *op. cit.*, 160, reprenant les propos de Blanchot, M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 73.

⁶² *La Douleur*, 33.

⁶³ « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier », in *La Douleur*, 123. Les majuscules à « Espèce Humaine » laissent penser que Duras réfère ici au livre rédigé par Robert Antelme à son retour de déportation.

⁶⁴ *Op. cit.*, 155.

⁶⁵ *La Douleur*, 16.

Il s'avère important de remarquer que les signes d'ignorance émanant de Duras elle-même se multiplient puisqu'ils touchent à la question de la production du texte. En effet, notre auteur souligne dans le préambule au journal de « La Douleur »⁶⁶ qu'elle « ne sai[t] plus rien » des circonstances dans lesquelles le texte a vu le jour et révèle son incapacité à appréhender son propre texte, « cette chose », écrit-elle, qu'elle « ne sai[t] pas encore nommer ». De la même façon, elle dit de « L'Ortie brisée » : « je ne sais plus de quoi il s'agit »⁶⁷. Le paratexte de *La Douleur* contribue donc à illustrer la relation étrange que Duras entretient avec ses textes ; elle semble en effet ne pas mieux savoir que ses personnages ou que ses lecteurs de quoi elle parle ou ce qu'elle veut dire. Ainsi dans *La Mer*, un texte testamentaire, elle déclare : « Je ne sais plus rien »⁶⁸.

Ces éléments tendent donc à confirmer que les écrits de Duras prennent racine dans l'indicible car leurs objets échappent à la parole même de l'auteur. Duras paraît d'ailleurs ne savoir qu'une chose de ses livres : elle ne sait rien d'eux ; elle déclare en effet dans *Écrire* que « L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité » et elle ajoute que « si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant d'écrire, on n'écrit jamais. Ce ne serait pas la peine »⁶⁹. L'écriture se présente donc comme un moyen de rejoindre l'inconnu – qui est aussi l'indicible –, non pas parce qu'on croit pouvoir le traduire, mais parce qu'on se doit d'essayer de le faire apparaître. En ce sens, les formes prises par la narration – intrigues inexistantes et modalisations – manifestent l'indicible matrice, cette béance qui creuse le texte et instille le doute jusqu'au non-savoir qui, chez Duras, est le savoir de ne pas savoir, le savoir de rien, du manque, de la défaillance, de *l'indicible* et de son *indicibilité*.

2. Déplacer le lieu de l'écriture

L'indicible engendre donc l'écrit chez Duras, mais l'écriture loin de chercher à le cerner, à combler le manque qu'il crée, s'en écarte pour ne pas sombrer dans le silence, car essayer de traduire l'indicible c'est se taire, tenter d'« y accéder, c'est [donc le] manquer »⁷⁰. Comme l'explique C. Bouthors-Paillart⁷¹, l'écriture de Duras est marquée par un mouvement centrifuge qui trouve son contraire dans la dynamique centripète générée par le danger que fait peser l'indicible sur la possibilité même d'écrire. Ainsi, l'écriture durassienne s'éloigne irrémédiablement de son point de départ tout en le cherchant. Cette tendance de l'écriture à la dérive⁷², déjà perceptible dans la narration, se dessine notamment au travers d'un double mouvement de déplacement du lieu de l'écriture vers les marges du genre et du sens.

⁶⁶ *Ibid.*, 12.

⁶⁷ *Ibid.*, 194.

⁶⁸ *La Mer*, 26.

⁶⁹ Duras, M., *Écrire, op. cit.*, 52 et 53.

⁷⁰ Derrida, J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 105.

⁷¹ *Op. cit.*, 149.

⁷² Le terme est ici entendu dans son sens maritime.

En marge des genres : des textes hybrides

Duras met en place dans ses œuvres une dynamique de l'écartement pouvant être lue de deux manières contradictoires qui, à notre sens, sont complémentaires. D'abord, l'origine indicible de l'écrit engage logiquement un travail d'écriture qui procède de loin en loin à la recherche d'une manière d'inscrire du sens malgré tout ; ensuite, l'écriture, en dérivant irrémédiablement, donne à voir, en négatif, la place vide qui constitue son centre. Le mouvement de dérive de l'écriture chez Duras se voue donc à la désignation de l'indicible.

Duras institue d'abord un déplacement – nous pourrions dire une transgression – au sein des genres. Comme l'inscription du sens ne peut se faire au sein des genres existants, il faut déplacer les lieux de l'écriture, créer des nouveaux territoires d'écriture où l'indicible pourra sinon s'énoncer, au moins se manifester. L'écart – par rapport à la norme littéraire – fait alors *signe* ; s'il ne dit pas, il dévoile une quête – celle de l'écriture malgré tout – et une défaillance – celle du dire et de la littérature.

De prime abord, nos œuvres semblent appartenir à des genres bien définis, d'autant plus qu'aucune d'elles n'a fait l'objet d'une adaptation cinématographique ou théâtrale comme c'est le cas pour nombre de textes durassiens. *Le Marin* et *Emily L.* sont clairement qualifiés de romans par les éditeurs, tandis que *La Douleur* et *La Mer* peuvent facilement être identifiés comme des textes autobiographiques : le premier rassemble des récits qui font référence aux activités de résistante de l'auteur durant la Seconde Guerre mondiale⁷³, le second est présenté comme tel puisqu'il s'agit de l'album des « promenades dans l'automobile noire »⁷⁴ effectuées entre 1980 et 1994 par Duras, Yann Andréa et Hélène Bamberger.

Cependant, en portant une plus grande attention aux caractéristiques de nos œuvres, il faut constater qu'aucune d'elles ne s'inscrit sans résister dans un genre déterminé. De fait, remarquons d'abord que *Le Marin*, qui apparaît comme l'archétype du roman traditionnel pour bien des critiques⁷⁵, propose en réalité une parodie du dispositif romanesque par lequel il est défini. Duras met en évidence dans *Les Parleuses*⁷⁶ deux des caractéristiques habituellement associées au *Marin* : d'une part, son orientation romantique – dénoncée par Queneau – et, d'autre part, son ancrage fort dans le réel. Or, il importe de montrer que *Le Marin* n'est pas le roman traditionnel réaliste à tendance romantique présenté par la critique. Duras, dans *Le Marin*, subvertit les traits du roman réaliste et brise, de ce fait, toute possibilité de lecture romantique puisque *Le Marin* « serait du romantisme s'il [le personnage du marin] existait vraiment »⁷⁷. De fait, les points de repère vrai-

⁷³ Deux parmi ceux-ci font exception : « Aurélia Paris » et « L'Ortie brisée », il s'agit de textes en rapport avec la guerre, mais non directement autobiographiques.

⁷⁴ *La Mer*, 69.

⁷⁵ Y. Guers-Villate choisit par exemple de classer « ensemble les quatre premiers romans [de Duras] car ils sont de facture assez conventionnelle » (*Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985, 11), tandis que C. Hanania rappelle que les commentateurs associent *Le Marin* à « une période de pré-écriture durassienne » (« Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivain à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », in Sammer, A. et Patrice, S. (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, 25).

⁷⁶ Duras, M. et Gauthier, X., *Les Parleuses*, Paris, Ed. de Minuit, 1974, 66-67.

⁷⁷ *Ibid.*, 227.

semblables qui constituent l'arrière-fond réaliste du *Marin* tels que les indications géographiques et historiques, les descriptions et les dialogues deviennent de plus en plus extravagants. Les régions lointaines d'Afrique qui forment le paysage de la dernière partie du roman ainsi que l'évocation de la chasse au koudou – rendue mythique par Hemingway – provoquent, comme le remarque P. Masson, « un débordement déréalisant »⁷⁸ ; Duras continue à produire des signes de vraisemblance, mais leur caractère exotique génère de l'invraisemblance, le récit se rapproche donc progressivement de « l'épopée »⁷⁹ d'autant que le marin acquiert les traits d'une figure légendaire puisqu'il possède de multiples facettes et représente l'Amour même. De plus, les dialogues reproduits par le narrateur, qui devraient participer à créer l'illusion référentielle, concernent des sujets toujours plus farfelus comme la chasse au koudou ou la mer de glace et les sauriens⁸⁰. La conversation sur les sauriens tend d'ailleurs à prendre des airs de théâtre de l'absurde. En effet, à partir du souhait, comique, du barman de « pisser dans le verglas »⁸¹, la discussion dérive – de façon incontrôlée – sur l'époque glaciaire et les sauriens, puis se perd :

- *I am saurien*, dit Jojo, ça veut dire quelque chose en anglais.
- Ah ah ! s'esclaffa Epaminondas, *I am very saurien* ! [...]
- Alors, dit Legrand à Anna, vous en pincez pour les sauriens ? [...]
- C'est pas dit, dit Anna, pas n'importe lesquels.
- *I am not very rassaurien*, dit Epaminondas.⁸²

Les échanges sont dépourvus, dans ce passage, de sens clair, au contraire de ce que dit Jojo. Les propos des personnages sont décousus, ils fonctionnent par implicite et ils mobilisent de manière étrange les ressources de la langue, de sorte que, au lieu de livrer des informations réalistes, la conversation crée un effet comique qui questionne le dispositif romanesque mis en place. Duras maintient donc des marques de vraisemblance caractéristiques du roman réaliste, mais elle les subvertit et propose ainsi une parodie du sous-genre⁸³ qu'il constitue.

Duras se distancie également des contraintes génériques dans *La Douleur* où les règles du genre autobiographique sont mises à mal. En effet, en premier lieu, « La Douleur » ne répond pas à tous les critères du journal alors qu'il est présenté comme tel par Duras : « J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers [...] »⁸⁴. De fait, les dates sont souvent imprécises ou absentes, le temps de l'écriture ne correspond pas directement au temps de l'énonciation et le propos ne livre pas clairement les événements et sentiments vécus par Duras en avril 1945, mais laisse place à ce que Duras nomme le « désordre phénoménal de la pensée et du sentiment »⁸⁵ sans rechercher d'explications alors que normalement, comme le signale P.-Y. Bourdil, les journaux « reprennent pour leur compte les longues chaînes de raisons cartésiennes »⁸⁶. En second lieu, il faut noter que

⁷⁸ Masson, P., *op. cit.*, 344.

⁷⁹ *Le Marin*, 351.

⁸⁰ *Ibid.*, 379-402.

⁸¹ *Ibid.*, 382.

⁸² *Ibid.*, 396-397.

⁸³ Ici entendu sans connotation négative comme l'ensemble cohérent formé par le roman réaliste au sein du genre du roman.

⁸⁴ *La Douleur*, 12.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ Bourdil, P.-Y., « *La Douleur*, l'attente », in *Les Miroirs du moi. Les héros et les fous*, Paris, Editions de l'Ecole, 222.

les autres récits de facture autobiographique du recueil – « Monsieur X. », « Albert des Capitales » et « Ter le milicien » – laissent également entrevoir des signes de subversion. En effet, selon P. Lejeune⁸⁷, lorsqu'on parle de genre autobiographique, on se réfère à deux pactes conclus entre l'auteur et le lecteur : le pacte autobiographique à proprement parler qui implique « l'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage »⁸⁸ et le pacte référentiel qui présuppose que l'autobiographie vise non pas la vraisemblance, mais la ressemblance. Or, si les textes de *La Douleur* semblent *a priori* répondre aux critères de Lejeune puisque Duras déclare au sujet de « Monsieur X. » qu'il s'agit d'« une histoire vraie »⁸⁹ et affirme, à propos d'« Albert des Capitales » et de « Ter le milicien », que « Thérèse c'est [elle] »⁹⁰ ; ceux-ci transgressent pourtant les frontières du genre. Nous pouvons d'abord constater que le pacte autobiographique n'est pas clairement établi puisque le narrateur ne porte pas toujours le même nom que l'auteur – en ce sens Thérèse n'est pas Marguerite. Ensuite, il est nécessaire de remarquer que le pacte référentiel est fortement fragilisé ; Duras peut bien certifier la véracité des faits évoqués, le temps écoulé entre la rédaction des textes et leur publication⁹¹, le travail de réécriture dont ils ont fait l'objet et l'absence de souvenirs de Duras à leur sujet sont autant d'éléments qui tendent à remettre en cause la référentialité. Ainsi, il importe d'observer que Duras brouille les pistes ; elle fait apparaître des éléments – notamment dans le paratexte – qui invitent à croire à l'autobiographie qu'elle déconstruit presque instantanément. Elle écrit ainsi de « La Douleur » : « Je sais que je l'ai fait », puis quelques lignes plus loin : « Je ne sais plus rien »⁹². Par conséquent, la frontière entre autobiographie et roman s'amenuise.

Dans *Emily L.* et *La Mer*, cette limite devient encore plus ténue puisque le biographique infiltre le romanesque et inversement. En effet, *Emily L.*, texte présenté comme fictionnel, sème le doute sur l'identité de la narratrice. De fait, cette dernière ressemble étrangement à Duras : toutes deux sont écrivains, ont déjà un certain âge et vivent une histoire d'amour avec un homme blond, homosexuel et plus jeune qui aimerait écrire ; l'identité entre auteur et narrateur demeure incertaine, mais les rapprochements proposés invitent le lecteur à interroger constamment le pacte romanesque. Dans *La Mer*, le pacte autobiographique présenté par Yann Andréa à l'issue de l'ouvrage⁹³ est mis à mal car la confrontation du texte et des images favorise une lecture romanesque : les textes ne répondent effectivement que rarement aux images réalisées lors des promenades en automobile, mais racontent des histoires étrangères.

⁸⁷ Lejeune, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁸⁸ *Ibid.*, 27.

⁸⁹ *La Douleur*, 90.

⁹⁰ *Ibid.*, 138.

⁹¹ Les archives publiées par S. Bogaert et O. Corpet (Duras, M., *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L/Imec, 2006) montrent que les textes autobiographiques de *La Douleur* ont commencé à être rédigés en même temps que *Le Marin*, c'est-à-dire entre 1943-1949.

⁹² *La Douleur*, 12.

⁹³ *La Mer*, 69.

Chez Duras, l'écriture se déplace donc toujours vers les marges du genre et, plus on avance chronologiquement dans son œuvre, plus ce phénomène est flagrant. En ce sens, *La Mer* peut être perçu comme l'achèvement d'un processus de subversion toujours plus présent qui vise véritablement à créer des textes inclassables, *hybrides*. En effet, dans *La Mer*, Duras exploite comme jamais encore les frontières génériques. Non seulement elle mélange des éléments romanesques, tels que la fiction, à l'autobiographie, mais elle pratique aussi une écriture fragmentaire – dont les prémices sont déjà perceptibles dans *La Douleur* et dans *Emily L.* – et poétique qui fait appel à deux langages, l'écriture et la photographie. De fait, sur chaque page paire de *La Mer* un très court texte est inscrit, parfois un vers comme en page 42 : « Le calme du blanc. Le reste est le temps »⁹⁴, auquel répond en vis-à-vis une photographie réalisée au cours des balades en automobile. Dès lors, il est impossible de déterminer à quel genre appartient l'œuvre : c'est aussi bien un recueil de poèmes, un texte testamentaire autobiographique, des aphorismes, qu'un album de photographies. Ce texte se refuse, en définitive, à choisir car ce qu'il a à dire – la mort peut-être – ne peut *tenir* dans les limites d'aucun genre et déborde les frontières établies en littérature⁹⁵. Duras explique d'ailleurs ce mélange ainsi : « J'ai pris la photographie de la mer et je l'ai éditée, *je suis partie avec dans un livre* »⁹⁶ ; il s'agit donc bien d'un déplacement, d'une dérive.

Un passage de « La Douleur » exprime le rapport que nous établissons entre la dérive de l'écriture vers les marges du genre et l'indicible, le voici :

Il n'y a plus la place en moi pour le première ligne des livres qui sont écrits. Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente. Derrière nous s'étale la civilisation en cendres, et toute la pensée, celle depuis des siècles amassée.⁹⁷

Duras révèle ici non seulement les insuffisances de la littérature, mais aussi celles de la langue face à certaines expériences ; elle révèle un manque : la pensée est, face au chaos, « sans moyens »⁹⁸ pour se dire. Dans cette perspective, le mouvement de dérive de l'écriture vers les limites du genre qu'elle engage toujours plus profondément dans son œuvre doit être lu comme une tentative de renouvellement des moyens d'expression littéraire, mais aussi comme une manière d'indiquer les manques de la littérature. Le déplacement au sein des genres manifeste ainsi la propension de l'écriture durassienne à dériver hors des frontières de la langue normée à la quête du sens qui se dérobe dans la littérature.

Dérives : répétition et parataxe

La dérive s'inscrit, dans l'œuvre de Duras, non seulement au niveau macrostructural au travers de la subversion des genres, mais également au niveau microstructural par le retour de deux procédés littéraires connexes : la répétition et la parataxe. En effet, ces deux éléments – caractéristi-

⁹⁴ *La Mer*, 42.

⁹⁵ Il faut bel et bien parler de débordement, car cette idée est inhérente à celle de dérive : le verbe dériver signifie « détourner de son cours naturel » (*TLFI*) un cours d'eau, c'est-à-dire le faire sortir de ses rives, de ses limites.

⁹⁶ *La Mer*, 64, nous soulignons.

⁹⁷ *La Douleur*, 48.

⁹⁸ *Idem*.

ques du style de l'auteur⁹⁹ – contribuent, selon nous, à créer cette dynamique centrifuge de l'écriture. La répétition et la parataxe permettent à Duras de construire le sens de loin en loin, par ajouts successifs, comme le montre entre autres cet exemple :

On aurait dit des plantes, des choses comme ça, intermédiaires, des sortes de végétaux, des plantes humaines, à peine nées que déjà mourantes, à peine vivantes que déjà mortes. Oui, des choses innocentes et punies. Des arbres. Des arbres privés d'eau et de terre, punis. Condamnés à s'affaler comme des êtres humains, là, sous nos yeux.¹⁰⁰

Duras propose ici une comparaison simple au départ puisqu'elle crée une analogie entre le couple du bar de la Marine et des « plantes », mais elle complexifie cette perception en greffant d'autres éléments à la comparaison initiale. Ceux-ci sont juxtaposés sans coordination à la proposition première et en précisent petit à petit le sens ; dans ce cadre, la répétition joue un rôle intéressant puisqu'elle n'est jamais, comme le remarque justement D. Noguez, « pure euphonie, ni pure insistance : elle apporte comme un surcroît d'être à ce qui est répété »¹⁰¹, Duras reprend pour affiner en additionnant. Un mot est répété, mais associé à d'autres, et ainsi le sens évolue ; lorsque la narratrice d'*Emily L.* écrit successivement « loin d'eux, tout à coup, loin de tout »¹⁰², elle ne dit pas deux fois la même chose, elle prolonge, complète le sens de la première occurrence de « loin ». Répétition et parataxe fonctionnent donc souvent de pair pour générer le sens de façon singulière. L'écriture de Duras paraît effectivement dériver à partir d'un mot ou d'un syntagme et le texte semble se construire en s'éloignant du premier sens proposé, comme si celui-ci n'était pas le bon ou du moins comme s'il fallait le préciser encore et encore. Aussi, la parataxe atteint-elle parfois son paroxysme : l'énumération, comme dans cet exemple où la juxtaposition d'adjectifs indique cette errance du sens : « La mer est restée là, convenable, discrète, parfaite, INVISIBLE, ETERNELLE »¹⁰³ – les majuscules permettent finalement à l'auteur d'élire deux termes.

Parataxe et répétition se retrouvent également au sein des dialogues fort nombreux des œuvres de notre corpus, elles émanent alors de l'interaction de différents personnages :

- Je cherche quelqu'un, dit-elle, je voyage.
- Lui ?
- Oui.
- Vous ne faites que ça ?
- Que ça. C'est un travail énorme.¹⁰⁴

Dans cet extrait, Anna répète la proposition du narrateur et la complète en y juxtaposant un syntagme nouveau qui donne son sens au « ça » encore indéterminé prononcé par le narrateur. La forme du dialogue se prête bien à cette façon de construire le sens par reprise et addition puisque

⁹⁹ Duras est qualifiée d'écrivain de la parataxe et de la répétition par de nombreux critiques, par exemple A. de la Motte écrit que « La répétition [...] est l'armature structurelle qui sous-tend la majorité des récits durassiens » (*Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*, Berlin, LIT Verlag, 2004, 174) et D. Noguez parle de Duras comme d'un « Écrivain de la parataxe » (*op. cit.*, 26).

¹⁰⁰ *Emily L.*, 17. Nous avons choisi de parler de parataxe plutôt que d'épanorthose au sujet de cet exemple car le mouvement du texte est moins correctif qu'additif.

¹⁰¹ Noguez, D., *op. cit.*, 29.

¹⁰² *Emily L.*, 27.

¹⁰³ *La Mer*, 64.

¹⁰⁴ *Le Marin*, 150.

chaque intervenant peut apporter des précisions à ce qui vient d'être dit ; aussi faut-il remarquer qu'il s'agit de procédés récurrents dans les dialogues chez Duras.

Ces deux stratégies contribuent donc à créer un mouvement de l'écriture vers les franges du sens ; le premier mot, ou la première phrase, donnés à lire ne sont jamais définitifs, mais demandent toujours à être précisés, complétés, de sorte que l'inscription du sens est toujours reportée, décalée. La répétition et la parataxe creusent un écart entre le mot écrit et l'écriture du sens qui se manifeste dans l'espacement et le différer qui est aussi la différance selon Derrida : « ce qui s'écrit *différance* marque l'étrange mouvement, l'unité irréductiblement impure d'un *différer* (détour, délai, délégation, division, inégalité, espacement) »¹⁰⁵. En déplaçant le lieu de l'inscription du sens, en retardant sans cesse celle-ci, Duras la repousse aux marges du texte. Elle met de la sorte à nouveau en évidence le centre indicible de son œuvre puisqu'elle expose, en reportant l'arrêt du sens, l'indicibilité avec laquelle elle est aux prises et suggère l'incapacité dans laquelle elle se trouve de rejoindre par le langage le point d'où son œuvre s'origine puisque « répéter, c'est toujours faire advenir autre chose, une chose en perpétuel décalage avec ce qu'elle répète »¹⁰⁶.

En définitive, la dérive de l'écriture durassienne vers les franges du genre et du sens tend à révéler une quête exploratoire – la marge, non-lieu par excellence, terrain métaphoriquement honni puisque laissé vide, devient le *lieu* privilégié de l'écriture – et à dévoiler, en négatif, la béance – ou la défaillance – qui se trouve à sa source. Mais elle démontre aussi la façon dont Duras se situe toujours dans les régions dangereuses de l'écriture.

3. Une géographie

L'ensemble des éléments soulignés jusqu'ici esquisse une topographie, scripturaire, de l'indicible chez Duras ; le registre de la spatialité permet en effet de cerner à la fois le rôle matrice de l'indicible, la dynamique de l'écriture durassienne et ses lieux privilégiés. Or, cette lecture « spatiale » et figurative de la question de l'indicible est soutenue dans nos oeuvres, au niveau thématique, par la présence d'une géographie particulière qui rejoue métaphoriquement les tendances déjà évoquées. Effectivement, le Sud et la mer sont les territoires élus par nos récits et il est possible de tisser des parallèles entre ces choix thématiques et les caractéristiques de l'écriture durassienne pour faire apparaître avec plus de clarté les contrées dangereuses de l'écriture de l'indicible chez Duras.

Le Sud : la chaleur et le lointain

Le Sud constitue l'un des deux repères géographiques récurrents de notre corpus. Si nos textes ne présentent pas nécessairement des récits localisés au Sud – le cadre de la diégèse dans *Emily L.*, *La Mer* et *La Douleur* n'est pas le Sud –, ils se réfèrent tous à deux éléments le symbolisant : la chaleur et le lointain, qui tendent à révéler et à métaphoriser la place tenue par l'indicible dans les

¹⁰⁵ Derrida, J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, quatrième de couverture.

¹⁰⁶ Bourgeois, S., *Marguerite Duras : une écriture de la réparation*, Paris, l'Harmattan, 2007, 171.

œuvres de Duras. En effet, la chaleur, d'abord, met au jour l'inexprimable auquel sont en proie les personnages car elle génère une inertie qui les invite à se confronter à eux-mêmes et à ce qu'ils n'osent s'avouer et avouer. Dans *Le Marin*, le narrateur fait face au début du roman, lorsqu'il se trouve à Florence, à une chaleur encore inconnue, dont il dit d'ailleurs : « Ce fut un véritable événement que cette chaleur-là »¹⁰⁷. De fait, pendant ces jours de canicule, écrasé par la température élevée, il reste assis dans un café à boire des menthes glacées et, dans cette immobilité-là, cette hébétude-là, il se rend compte de son désamour pour sa compagne : « En cinq jours, je la regardais pour trois ans. Je découvris beaucoup de choses »¹⁰⁸. L'expression « je découvris », répétée à sept reprises entre les pages 43 et 45, marque cette prise de conscience qui est liée, comme le narrateur l'explique, à la chaleur : « La source intarissable de – comment dire ? – ma nouvelle passion pour elle fut évidemment la chaleur »¹⁰⁹. Celle-ci force le narrateur à prendre le temps de voir Jacqueline telle qu'elle est et l'oblige à affronter ses sentiments – c'est d'ailleurs sous un soleil de plomb que le narrateur quitte Jacqueline. La chaleur crée donc une atmosphère propice à l'introspection et dévoile des zones d'ombre jusque-là inavouables, Nietzsche note en ce sens : « la chaleur de midi : c'est le moment opportun et le lieu propice pour voir ce qui ne peut être vu »¹¹⁰. La chaleur sur laquelle s'ouvre *Emily L.* plonge également le roman dans une certaine langueur ; comme le narrateur du *Marin*, la narratrice et le narrataire restent assis dans un café et se confrontent à leur histoire – notamment à travers l'image miroir que le Captain et Emily L. leur renvoient. Duras se sert donc de la chaleur comme d'un catalyseur qui contribue à révéler l'existence de l'indicible – sans forcément amener à son expression –, mais elle lui donne aussi une valeur métaphorique.

Effectivement, dans « La Douleur », la fièvre qui accompagne la narratrice tout au long du récit – « Toujours de la fièvre, je suis en nage »¹¹¹ – et dont Robert L. souffre au retour des camps est le symptôme d'un mal plus profond qui demeure indicible et inconnaissable¹¹². Ainsi, lorsque Duras écrit que Robert L. « ne peut pas encore supporter le soleil »¹¹³, il semble qu'elle fait métaphoriquement référence à son incapacité à parler de ce qu'il a vécu en dehors du livre qu'il a écrit. Nous sommes donc tentés de percevoir globalement la chaleur chez Duras comme un signe de la difficulté d'expression, comme une fièvre qui atteint par moments les personnages devant le vertige de l'indicible. D'autant plus que, dans *Le Marin*, la chaleur accompagne les personnages tout au long du récit et se fait particulièrement intense lorsque ceux-ci vivent des situations où ils sont mis, d'une manière ou d'une autre, face au nœud indicible du récit – la triangulation Anna, narrateur, marin. Ainsi, quand Anna et le narrateur traversent le plateau de l'Ouellé en quête du marin

¹⁰⁷ *Le Marin*, 31.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 43.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 44.

¹¹⁰ Nietzsche, F., *La Vision dionysiaque*, Paris, Allia, 2004, 33.

¹¹¹ *La Douleur*, 52.

¹¹² Notons en ce sens que la fièvre semble se présenter métaphoriquement comme la marque de la brûlure de l'Histoire que constitue Auschwitz.

¹¹³ *La Douleur*, 83.

et se rapprochent potentiellement de lui, « une chaleur extraordinaire » règne et Anna a le « front couvert de sueur »¹¹⁴. L'analogie entre cette dernière et la narratrice fiévreuse de « La Douleur » est d'ailleurs intéressante puisqu'elle se répète lorsque Anna et le narrateur sont à Tanger et deviennent inexorablement plus proches, on lit alors : « Elle avait très chaud ; ses cheveux étaient collés sur son front »¹¹⁵.

De plus, la chaleur est à rapprocher de la brûlure du feu – le narrateur du *Marin* parle de la chaleur comme d'« un calme incendie »¹¹⁶ – qui joue un rôle intéressant dans nos textes. De fait, le poème central de l'œuvre d'Emily L. est jeté au feu par le Captain¹¹⁷, tandis que le *Gibraltar*, le yacht d'Anna, brûle à la fin du *Marin*¹¹⁸ ; or, ces deux éléments sont les symboles du nœud indicible des histoires qui les contiennent. Le crime du Captain, qui n'est jamais révélé, mais dont Emily L. se doute, et le poème disparu lui-même – qui évoquait l'indicible – sont au cœur de l'histoire du couple. De la même manière, le bateau dans *Le Marin* est au centre du roman parce qu'il est le carrefour de la triangulation amoureuse : à la fois relique de l'histoire d'Anna avec le marin et scène de la naissance de l'amour avec le narrateur. La chaleur du feu signale donc aussi métaphoriquement le lieu de l'indicible.

D'autre part, nos textes évoquent fréquemment le Sud au travers des références qu'ils font aux régions lointaines des Tropiques, voire de l'hémisphère sud. En effet, si le récit ne s'y déroule pas directement comme dans *Le Marin* – le périple de l'équipage du *Gibraltar* les conduit toujours plus près de l'Equateur –, les narrateurs ou les personnages mentionnent ces territoires éloignés. Le Captain, dans *Emily L.*, signale les derniers voyages qu'il a entrepris avec sa femme : « Il a parlé de la Malaisie, de Malacca, des îles de la Sonde »¹¹⁹, tandis que la narratrice parle du « Siam »¹²⁰. Dans *La Mer*, Duras cite le Siam, mais aussi le Gange, le Chili et le Japon. Or, il importe de mettre en évidence la charge symbolique véhiculée par l'évocation de ces pays lointains. Effectivement, ceux-ci représentent métaphoriquement l'inconnu, le mystère et l'étranger ; il s'agit de « continuités terriennes perdues dans la géographie »¹²¹, la fille de la patronne de l'hôtel de la Marine avoue d'ailleurs au Captain lorsqu'il raconte ses voyages « qu'elle connaî[t] les noms, Java, Sumatra, Singapour, mais que forcément elle ne les situ[e] pas, ou très mal »¹²². Ainsi, ces contrées sont comme le centre indicible des œuvres de notre corpus : on sait qu'elles existent sans les connaître, sans pouvoir véritablement les appréhender. D'autre part, elles apparaissent comme l'envers du monde¹²³ de nos récits dans la mesure où le cadre diégétique principal de ces derniers

¹¹⁴ *Le Marin*, 404.

¹¹⁵ *Ibid.*, 334.

¹¹⁶ *Ibid.*, 31.

¹¹⁷ *Emily L.*, 86.

¹¹⁸ *Le Marin*, 428.

¹¹⁹ *Emily L.*, 39.

¹²⁰ *Ibid.*, 47.

¹²¹ *La Mer*, 38.

¹²² *Emily L.*, 39.

¹²³ Remarquons que, dans « La Douleur », l'allusion à d'autres régions apparaît à plusieurs reprises. D'abord, le fossé où serait mort Robert L. que s'imagine Duras peut être perçu comme un territoire lointain et inconnu, qu'elle nomme « l'autre côté » (*La*

est généralement le Nord – même l'Italie du début du *Marin* apparaît comme une région septentrionale par rapport à l'Afrique centrale de la fin du roman. Le passage du détroit de Gibraltar dans *Le Marin* marque ainsi le franchissement d'une limite, celle qui sépare le connu de l'inconnu, le narrateur note en effet : « Et le détroit arriva et avec lui sa [...] troublante et [...] vertigineuse inactualité. Les eaux, insensiblement, changèrent de couleur »¹²⁴. En ce sens, ces régions lointaines ne sont pas sans rappeler les lieux privilégiés de l'écriture durassienne que sont la marge et la limite – l'envers du texte. Les personnages de nos œuvres sont effectivement attirés par ces territoires éloignés et dangereux – la jungle traversée dans *Le Marin*, le fossé dans « La Douleur », les volcans du Pacifique dans *Emily L.* sont autant de régions véritablement dangereuses –, comme l'écriture de Duras l'est par certaines « régions » d'écriture encore inexplorées, qui du reste sont dites, dans *Emily L.*, « étrangères », « obscures, indécises » et « dangereuses »¹²⁵.

La mer : voyage vers les profondeurs

La mer est le deuxième repère géographique qui joue un rôle important dans nos œuvres. De fait, *Le Marin* est un récit qui se déroule en grande partie sur la mer puisque les deux personnages principaux sont embarqués sur un yacht, le *Gibraltar*, à la recherche du marin du même nom ; le Captain et Emily possèdent un bateau avec lequel ils voyagent sans cesse de sorte qu'ils vivent pour ainsi dire sur la mer ; et *La Mer* se présente, dès son titre, comme un ouvrage dédié à la mer. Celle-ci est donc très présente dans notre corpus, mais deux éléments en particulier qui lui sont liés apparaissent de façon récurrente dans nos textes et font écho, comme la chaleur et le lointain, à la topographie scripturaire de l'indicible, il s'agit du voyage maritime et des profondeurs.

En effet, il importe d'abord de constater que les périples maritimes entrepris dans *Le Marin* et *Emily L.* rappellent le mouvement centrifuge de l'écriture durassienne en réponse à l'indicible. C. Hanania remarque avec raison, au sujet du *Marin*, que « L'errance maritime apparaît comme une métaphore scripturale, récurrente chez Duras, dont les récits et l'écriture sont souvent « portés » par un adjuvant concret »¹²⁶, mais il faut en dire plus : c'est non seulement l'avancée du récit – et de son écriture – qui est symbolisée par la progression du bateau vers le Sud – et ses contrées inconnues –, mais aussi la dérive¹²⁷ de l'écriture durassienne vers des nouvelles régions d'écriture. En effet, le *Gibraltar* est incontestablement à la dérive puisqu'il ne suit aucune route précise, tel que le souligne un des marins : « Quand on arrive quelque part c'est toujours par hasard, sauf quand on reçoit un message, mais c'est rare »¹²⁸. Il va de port en port de la même manière que l'écriture de Duras se bâtit de loin en loin ; tous deux avancent dans le même mouvement d'écartement. Le voyage sur la mer d'Emily L. et du Captain prend les mêmes contours :

Douleur, 17) de manière intéressante. Ensuite, elle détermine deux côtés du monde, l'un qui a connu sur son sol la Shoah, l'autre pas : « Nous sommes de ce côté du monde où les morts s'entassent dans un inextricable charnier » (*La Douleur*, 60).

¹²⁴ *Le Marin*, 323.

¹²⁵ *Emily L.*, 84, 85 et 134.

¹²⁶ Hanania, Cécile, « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », in Sammer, A. et Patrice, S. (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, 28.

¹²⁷ Ce substantif appartient d'abord au langage maritime d'ailleurs.

¹²⁸ *Le Marin*, 197.

Ce devait être après la perte de ce poème qu'elle [Emily L.] avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d'autre des poèmes et de l'amour que de les perdre sur la mer.¹²⁹

Dans ce passage, la narratrice insiste sur l'idée de perte contiguë à celle du voyage qui nous autorise à percevoir celui-ci aussi comme une dérive dans la mesure où ce terme indique, au sens propre, « la déviation d'un bateau [...] par rapport à sa route »¹³⁰, le moment où celui-ci perd le cap et commence à se perdre. De plus, le périple sur la mer est ici directement lié à l'écriture, puisque c'est la disparition du poème le plus important – qui constitue le centre absent de l'histoire du Captain et d'Emily L. – qui motive Emily L. à lever l'ancre. Dans nos œuvres, le voyage sur la mer acquiert donc un caractère symbolique particulier qui soutient l'idée que l'écriture durassienne se réalise dans un mouvement d'écartement par rapport à sa matrice indicible ; mais de manière plus générale, c'est la mer elle-même qui invite à la dérive chez Duras, comme elle l'écrit dans *La Mer* : « Il y a toujours un enfant qui veut suivre la mer pour voir »¹³¹, et qui métaphorise de la sorte la dynamique centrifuge à l'œuvre dans nos textes.

Dans cette perspective, il importe de relever que le rôle métaphorique tenu par la mer est double. Les évocations maritimes sont aussi l'occasion de mentionner les « profondeurs abyssales »¹³² qui peuvent être perçues comme une image de l'indicible, car, comme les expériences et les sentiments extrêmes, elles demeurent inconnaissables, inaccessibles, inintelligibles et donc indicibles. Un passage d'*Emily L.* illustre cet intérêt pour les profondeurs :

Vous me demandez la profondeur des petites mers malaises. Je vous ai dit qu'elles étaient basses, elle avaient cent cinquante à deux cents mètres de profondeur, mais que c'était dans ces régions-là qu'on tombait sur des fosses abyssales de dix kilomètres de profondeur.¹³³

Les « fosses abyssales » mentionnées ici rappelle le fameux « mot-trou » de Lol V. Stein déjà évoqué dans ce travail comme une des expressions les plus claires du « manque à dire » chez Duras et, de ce fait, elles semblent le figurer. En effet, nous avons déjà pu remarquer que si l'écriture de notre auteur est une écriture de l'indicible, elle est aussi une écriture des profondeurs, puisque ce sont les images du trou, du précipice, de la béance, du gouffre qui figurent le mieux la façon dont l'indicible travaille dans un premier temps la langue et l'écriture ; car chercher à révéler l'existence d'un indicible, c'est révéler un abîme¹³⁴ – qui creuse l'être et la langue. D'autre part, la mer et les profondeurs évoquent, comme les régions du Sud, l'envers du monde connu et font ainsi écho à la fois à l'indicible qui est l'envers du dit et à la marge qui est l'envers du texte.

En définitive, la géographie particulière qui se dessine dans les œuvres de notre corpus tend à métaphoriser à la fois l'indicible et la façon dont l'écriture de Duras se construit autour de celui-ci. L'atlas d'Anna offre en ce sens peut-être la meilleure illustration du rôle de métaphore scriptu-

¹²⁹ *Emily L.*, 89.

¹³⁰ *TLFI*.

¹³¹ *La Mer*, 54.

¹³² *Le Marin*, 173.

¹³³ *Emily L.*, 41.

¹³⁴ En effet, il faut noter la manière dont l'indicible crée un vide dans le texte (écriture des profondeurs), mais il faut garder à l'esprit que s'engage ensuite un mouvement horizontal, celui de la dérive, qui participe également à la figuration de l'indicible.

rale joué par les indications géographiques dans notre corpus puisqu'il condense et résume ces dernières et offre de la sorte une véritable description de l'écriture durassienne :

C'était un atlas dépliant en matière plastique qu'elle avait fait faire en Amérique du Sud. Il ne signalait des continents que les seuls contours habités, mais très précisément [...]. Il indiquait aussi les fonds et les courants, ce qui faisait que les continents, blancs et vides, étaient aussi nus que les mers, d'habitude. C'était l'atlas d'un univers renversé, d'un négatif de la terre.¹³⁵

En effet, l'écriture de notre auteur est étrangement similaire à cet atlas : d'abord parce que le texte de *La Mer* semble donner une vie littéraire à cet atlas qui écrit la mer au lieu des continents, ensuite parce que, de la même manière que l'atlas signale les continents en révélant ce qui les entoure, l'écriture figure l'indicible en colonisant ses abords. L'indicible, comme les continents, acquiert ainsi « un espace ontologique, si vide et abyssal fût-il – qui tire sa *dimension* ontologique de sa viduité même »¹³⁶. L'écriture durassienne ne dit effectivement jamais ce qu'elle vise, mais le donne à voir en négatif, le figure, et, c'est pourquoi, elle s'aventure inexorablement vers des régions dangereuses ; l'écriture négative¹³⁷ développée par Duras conduit forcément notre auteur aux antipodes, loin des contrées géographiques et littéraires familières et confortables.

La topographie esquissée dans cette partie participe donc à mettre en lumière non seulement que l'écriture durassienne s'origine dans l'indicible et qu'elle se déploie à partir de lui dans un mouvement d'écartement qui la conduit vers de nouveaux lieux d'écriture, mais également que la prose chez Duras ne cherche pas à traduire l'indicible qui se trouve à sa source, mais à le figurer puisque le propre de la figure et de la figuration est, comme le note G. Didi-Huberman, de faire « détour hors de la chose que l'on veut pourtant, " figuralemment ", présenter »¹³⁸. Il s'agit bien de dévoiler en négatif la béance initiale qui creuse le texte et non pas de la combler. Il importe maintenant de mieux cerner en quoi l'écriture de Duras apparaît véritablement comme une anti-écriture, une « écriture du non-écrit », qui ne dit pas, mais montre que l'on ne peut pas dire.

¹³⁵ *Le Marin*, 201.

¹³⁶ Bouthors-Paillart, C., *op. cit.*, 151.

¹³⁷ Notons ici que l'écriture durassienne dévoile l'indicible en ne disant pas, par la négative, mais aussi par la négation. En effet, nous devons souligner l'importance de la négation dans la figuration de l'indicible ; certains éléments relevés le démontrent : l'isotopie du néant, l'incertitude, et le non-savoir qui parcourent nos textes sont marqués par le négatif.

¹³⁸ *Op. cit.*, 2007, 196.

II. La scène de l'indicible : « l'écriture du non-écrit »

II. La scène de l'indicible : « l'écriture du non-écrit »

Il y aurait une écriture du non-écrit.
Un jour ça arrivera. Une écriture
brève, sans grammaire, une écriture
de mots seuls. Des mots sans
grammaire de soutien. Egarés. Là,
écrits. Et quittés aussitôt.

Marguerite Duras, *Écrire*, 71.

L'écriture doit être perçue comme l'un des enjeux majeurs de l'œuvre durassienne dans la mesure où elle est un moyen privilégié pour témoigner de l'indicible. En effet, notre auteur n'essaie pas de franchir l'obstacle de l'indicible d'où s'origine son œuvre en le traduisant par des mots, mais elle cherche plutôt à rendre compte, au cœur de l'écriture, de l'expérience de l'indicible et de l'indicibilité. Duras pointe donc sans cesse du doigt – de l'index : « celui qui indique, révèle, dénonce »¹³⁹ – l'existence de l'indicible en inscrivant son indicibilité dans l'écriture, en portant « le manque à dire » sur la scène de l'écriture. Pour ce faire, elle met en œuvre des procédés stylistiques et thématiques qui travaillent à montrer par l'écriture – faute de pouvoir dire par les mots – que l'on ne peut pas dire et qui forment ainsi « une écriture du non-écrit », c'est-à-dire une écriture qui non seulement n'écrit pas directement ce qu'elle figure, mais qui défigure l'écrit en accordant une place particulière à la parole, en brisant les codes de la langue littéraire et en s'ouvrant de diverses manières à l'image. Ce chapitre se propose donc de mettre en lumière à la fois les particularités de cette écriture et la façon dont elles participent à figurer l'indicible.

1. Forcer le silence

Beaucoup de critiques s'attachent à montrer que, face à l'indicible, Duras produit une écriture du silence¹⁴⁰, une écriture qui tend à se taire ; or, il faut, au contraire, relever que l'œuvre durassienne accorde une grande place à la parole¹⁴¹ et à ses voi(es)x. En effet, si Duras use parfois de stratégies du silence, elle travaille aussi à figurer l'indicible en montrant de quelle manière il altère le dire – le mot est pris dans son sens oral, ici dire s'oppose à écrire. La parole joue donc un rôle paradoxal dans l'écriture durassienne puisqu'elle brise le silence qui entoure l'indicible et signale, dans le même temps, celui-ci en dévoilant son indicibilité.

¹³⁹ *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française.*

¹⁴⁰ Voir notamment : De la Motte, A., *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*, Berlin, LIT Verlag, 2004 et Mura-Brunel, A., *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

¹⁴¹ Entendue à la fois comme « l'acte de langage par lequel un sujet produit un énoncé » (Van den Heuvel, P., *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, 45) et comme la représentation, forcément écrite, du discours prononcé (vocal) par les personnages. La parole est donc appréhendée dans cette partie comme un acte et comme le produit de cet acte, mais surtout elle est définie comme phénomène initialement oral. Notons que nous précisons si nécessaire dans le texte si nous nous référons au fait de parler ou au produit de cet acte.

Faire advenir la parole

Quand bien même la parole est omniprésente dans l'œuvre de Duras¹⁴², elle ne va pas de soi. Effectivement, dans nos œuvres, les personnages sont poussés de diverses manières à parler et l'écriture durassienne tend, ainsi, à mettre en évidence une certaine réticence des protagonistes à s'exprimer.

D'abord, il faut relever les nombreux encouragements explicites à parler qui parcourent *Le Marin* – et qui apparaissent aussi çà et là dans le reste du corpus. Dans ce texte, le narrateur invite sans cesse Anna à s'exprimer. Dès leur rencontre, il lui demande clairement de parler de son histoire avec le marin : « – Je voudrais que vous me parliez de lui »¹⁴³ ; or, si *a priori* le narrateur semble simplement s'intéresser à ce récit, en réalité il souhaite surtout qu'Anna dise quelque chose car la parole s'affiche comme *existence*. En effet, les requêtes du narrateur ne touchent rapidement plus un sujet en particulier, mais concernent exclusivement le fait de parler, comme le montre ce court exemple : « – Parle-moi, dis-je »¹⁴⁴. Le narrateur affirme d'ailleurs le caractère secondaire du contenu de l'énoncé par rapport à l'énonciation elle-même :

- Je n'ai pas très envie de parler, dit-elle, un peu suppliante.
- Alors, dis-je, *invente ce que tu veux, mais il faut que tu me parles.*
- J'approchai deux chaises longues. Elle s'allongea à regret. J'allai lui chercher un whisky.
- Ça a duré six mois ?
- Ça ne se raconte pas, dit-elle.
- Tu as épousé le patron du yacht, tu es devenue riche, des années ont passé.
- Trois ans, dit-elle.¹⁴⁵

Il apparaît en effet qu'il s'agit davantage de forcer le silence qui entoure une histoire qui « ne se raconte pas » que d'accéder véritablement – ou véridiquement – à celle-ci. En ce sens, les encouragements du narrateur trahissent la présence d'un indicible en révélant la difficile advenue à la parole d'Anna, mais ils signalent surtout l'effort sans cesse renouvelé au sein du couple pour établir un semblant de dialogue. L'indicible est partout : dans le récit d'Anna – l'histoire insaisissable du « plus grand amour du monde »¹⁴⁶ –, mais aussi entre les protagonistes – Anna encourage également le narrateur à s'exprimer dévoilant une réticence réciproque : « Elle m'encourageait à parler »¹⁴⁷. Aussi faut-il percevoir les exhortations à parler comme des révélateurs de la difficulté du couple à communiquer :

- Ce fut un instant comme si nous avions parlé. Mais cela passa et cela ne fut bientôt plus suffisant.
- Elle mit son visage sur le mien et elle resta, immobile, un long moment.
- Dis-moi quelque chose, n'importe quoi.
- Anna.
- La montre sur la table marqua deux heures. Nous n'avions pas sommeil.
- Encore quelque chose, dit-elle.

¹⁴² En effet, les dialogues sont très abondants dans nos œuvres, de même que les discours rapportés (style direct et indirect). Il faut par ailleurs rappeler que les passages purement narratifs sont peu nombreux chez Duras ; dans *Le Marin* et *Emily L.*, les récits enchâssés tiennent une place presque dominante par exemple, or ce sont les résultats d'une prise de parole.

¹⁴³ *Le Marin*, 140.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 185.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 217, nous soulignons.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 314.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 189.

– Je me plais sur ce bateau.¹⁴⁸

Dans cet extrait, on lit à la fois le besoin fort de parler qui hante le couple et l'insuffisance des paroles prononcées. L'emploi de l'impératif confère au dire un statut de nécessité et l'indétermination des propos d'Anna invite le narrateur à « parler pour parler » signalant, de ce fait, la pauvreté du dialogue, mais aussi le rôle rassurant de la parole : attestation de l'existence de l'autre et de soi. En ce sens, les encouragements explicites à parler émis par les protagonistes manifestent doublement l'indicible, ils dévoilent son existence en révélant la résistance du dire – qu'il faut appeler de ses vœux – et en indiquant d'emblée la déficience de la parole recherchée puisqu'il s'agit de dire « quelque chose » qui n'est jamais la chose car celle-ci reste indicible.

Dans les autres œuvres de notre corpus, cette réticence des personnages à parler est également mise en évidence par Duras, mais par le biais de procédés moins explicites qui parcourent déjà *Le Marin*. En effet, l'écriture durassienne est marquée par l'usage répété, au sein des dialogues, de la forme interrogative ou de l'affirmation à valeur de question. Or, ces deux traits stylistiques contribuent à renforcer l'orientation maïeutique prise par les échanges entre personnages qui désigne indirectement l'indicible. Le narrateur du *Marin* enjoint sans arrêt Anna à en dire plus que ce soit en répondant à une question ou en complétant et corrigeant une affirmation¹⁴⁹. Duras met en place dans ce roman un jeu de questions-réponses, ou plutôt d'appels-réponses, qui génère les échanges et qui explique leur expansion, mais qui permet aussi au récit d'Anna de progresser et donc au roman d'avancer :

- Il t'avait téléphoné.
- Il m'avait téléphoné.
- Il t'a dit : je peux te voir ?
- On ne peut pas raconter ça, dit-elle.
- Tu as envie de le raconter, dis-je le plus doucement que je le pus, et moi j'ai envie de t'entendre le raconter. Alors ? il a dit : je peux te voir ?
- Oui. Il m'a donné rendez-vous [...].¹⁵⁰

L'aspect maïeutique de ce dialogue – le narrateur à l'aide d'assertions ou de questions directes amène Anna à poursuivre son récit – illustre la façon particulière dont sont construits les échanges et la manière dont Duras rend compte de l'émergence difficile de la parole.

Dans « La Douleur », la plupart des dialogues fonctionnent de la sorte, la parole n'advient que parce que les personnages, tour à tour, travaillent à l'arracher à leur interlocuteur :

Quelquefois je dis : « Excusez-moi. » Au bout d'une heure, je dis : « Comment se fait-il qu'on n'ait aucune nouvelle. » Il dit : « Il y a des milliers de déportés qui sont encore dans des camps, qui n'ont pas été atteints par les Alliés, comment voulez-vous qu'ils vous préviennent ? » Ça dure longtemps, jusqu'au moment où je demande à D. de jurer que Robert reviendra. Alors D. jure [...].¹⁵¹

Dans ce passage, Duras interroge D. tout en connaissant déjà sa réponse, la forme double de son propos, question par la structure grammaticale et affirmation par la ponctuation, est révélatrice : elle cherche à s'entendre dire ce qu'elle sait déjà, à conduire D. à dire ce qui la rassure. L'extrait

¹⁴⁸ *Ibid.*, 314.

¹⁴⁹ Voir *supra*, 32, extrait correspondant à la note 143.

¹⁵⁰ *Le Marin*, 249.

¹⁵¹ *La Douleur*, 18.

démontre donc que les personnages luttent avec le silence puisque le dire doit être extirpé ; en effet, aucune parole ne va de soi dans ce contexte car, alors que l'attente est inqualifiable et son dénouement inconnu, rien d'autre ne peut être évoqué ; ainsi, les appels à la parole qui marquent les échanges dans « La Douleur » permettent de saisir que le dire bute sur une réalité qu'il peine à appréhender. Cette réalité indicible change dans *Emily L.*, mais les deux mêmes procédés se retrouvent dans les dialogues du couple narratrice-narrataire, comme dans cet exemple où la phrase incomplète du narrataire invite indirectement la narratrice à se justifier et fait ainsi advenir la parole autour d'un des nœuds indicibles du récit :

- Cette histoire, encore... Ce n'est pas possible...
- Je n'ai décidé de rien... Ce n'est pas ça. [...] ¹⁵²

D'autre part, il est intéressant de noter que l'histoire du Captain et d'Emily L. est relatée par la narratrice, mais sous l'impulsion du narrataire qui l'interroge : « Vous me demandez si Emily L. a revu le jeune gardien de l'île de Wight » ¹⁵³. Ainsi, toutes les prises de parole semblent, dans les œuvres du corpus, découler d'une exhortation plus ou moins explicite à parler.

De plus, outre les procédés langagiers relevés, il faut remarquer, au niveau thématique, l'importance donnée, chez Duras, à l'alcool comme « facteur de langage [qui] enrichit le vocabulaire et libère la syntaxe » ¹⁵⁴. En effet, l'alcool soutient doublement la parole : il désinhibe et favorise l'émergence du dire – Duras écrit en ce sens que « la parole de l'ivresse alcoolique [...] semble [...] toujours intelligible, simple » ¹⁵⁵ – et il permet de « supporter le vide de l'univers » ¹⁵⁶ qui est aussi l'indicible dans nos œuvres. Ainsi, divers personnages de notre corpus entretiennent une relation privilégiée à la boisson. Dans *Le Marin*, le narrateur et Anna boivent énormément et l'alcool accompagne notamment leurs discussions. Le narrateur invite Anna à parler par des procédés de type langagier, mais aussi en lui servant à boire ; de fait, presque systématiquement lorsque cette dernière rechigne à parler ou s'arrête, le narrateur lui propose un verre pour qu'elle continue : « Elle s'arrêta une nouvelle fois de parler. Je lui servis un verre de vin » ¹⁵⁷, à moins que ce ne soit elle qui le réclame :

- Ah, si je te parle de tous, il faut que je boive quelque chose, dit-elle.
- Attends.
- Je cours au bar et je revins avec deux whisky. Elle but le sien. ¹⁵⁸

L'alcool facilite donc la venue de la parole tout en permettant d'endurer ses manques ; il *comble* – boire c'est se remplir – le vide laissé par la parole et le vide de la parole. Aussi, tient-il également une place particulière au sein du couple formé par Emily L. et le Captain puisqu'il les aide autant à tolérer le silence installé entre eux qu'à le briser. Soûls, ils parviennent effectivement à parler et oublient qu'ils ne se disent rien :

¹⁵² *Emily L.*, 22.

¹⁵³ *Ibid.*, 132.

¹⁵⁴ Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 144.

¹⁵⁵ Duras, M., *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, 1987, 34.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 25.

¹⁵⁷ *Le Marin*, 248.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 203.

Quatre Pilsen noires, le Captain, et elle trois bourbons. Ils ne savent plus exactement de quoi ils parlent. De tout sans doute et en même temps [...]. Ils se racontent des choses pour eux-mêmes [...].¹⁵⁹

L'alcool a donc le pouvoir de faire parler, Duras écrit d'ailleurs dans « Monsieur X. » : « Il s'en faut de très peu pour que je lui dise qu'on va l'abattre. D'un verre de vin, peut-être seulement »¹⁶⁰. L'alcool chez Duras délie donc les langues et les mots, il ouvre la voix et crée l'ivresse de la parole – et de l'écriture. Cependant, comme l'explique D. Carlat, « Le discours alcoolique se déploie au-dessus d'un cri impossible par lequel serait retrouvée une efficacité illimitée de la parole »¹⁶¹, il rompt donc le silence, mais ne permet pas de dépasser l'indicible, seulement de le figurer. La parole alcoolique demeure effectivement insaisissable.

En définitive, les éléments soulignés tendent à rapprocher les échanges des œuvres de notre corpus de l'interrogatoire décrit dans « Albert des Capitales ». Dans ce texte, Thérèse cherche à faire avouer un donneur, à le faire parler de ce qu'il ne peut dire et les procédés d'encouragement à la parole déjà mis en évidence s'y retrouvent abondamment¹⁶². En ce sens, l'ensemble des dialogues de notre corpus semble révéler, comme la forme de l'interrogatoire, un rapport compliqué de la parole à l'objet qu'elle vise. Dans les deux cas, « il y a des épaisseurs presque impossibles à crever. Des couches et des couches de vérités profondes, difficiles à atteindre » qui demandent un « Travail de *défoncement* »¹⁶³ ; et, si celui-ci ne permet pas nécessairement d'accéder à ces « couches », il signale leur présence. Si la parole a besoin d'être déliée, c'est parce qu'elle se trouve confrontée à l'indicible ; ainsi, Duras, en travaillant à inscrire dans ses textes la difficile venue des personnages à la parole, indique de manière détournée le nœud indicible autour duquel gravitent finalement les échanges entre les protagonistes.

Le dire en difficulté : indices métalinguistiques

La parole n'advient donc, chez Duras, qu'au terme d'un processus qui contribue à figurer l'indicible et, lorsqu'elle a lieu, notre auteur œuvre encore à montrer qu'elle est en difficulté. En effet, dans les textes étudiés, Duras introduit de nombreuses indications de type métalinguistique¹⁶⁴ qui tendent à signifier la fragilité du dire.

Il est d'abord intéressant de constater que les instances narratives de nos œuvres donnent régulièrement des précisions de type didascalique qui mentionnent le dire ou son absence et qui confèrent ainsi à la parole une valeur particulière. Effectivement, la parole est évoquée pour elle-même, les narrateurs ne rapportent pas seulement les discours nécessaires à leur récit, ils insistent sur le fait qu'il y a parole. Habituellement, dans des textes en prose, les discours rapportés sont

¹⁵⁹ *Emily L.*, 91.

¹⁶⁰ *La Douleur*, 132.

¹⁶¹ Carlat, D., « L'alcool », in Burgelin, C. et Gaulmyn, P. de (éd.), *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, 71.

¹⁶² Exhortations explicites à parler : « – Ce qu'on veut, dit Thérèse, c'est que tu nous dises d'abord où se trouve Albert des Capitales [...] » (*La Douleur*, 155) ; questions et affirmations à valeur d'interrogation : « Si elle [la carte] n'était pas jaune, elle était... Quoi ? » (*Ibid.*, 165) ; et adjuvant concret : « Taper dessus jusqu'à ce qu'il éjacule sa vérité [...] » (*Ibid.*, 161).

¹⁶³ *La Douleur*, 162, nous soulignons.

¹⁶⁴ Nous entendons par « indication métalinguistique » tout discours produit au sujet d'une parole ou, plus largement, d'un acte d'énonciation ; il s'agit de tout dire sur le dire.

introduits, suivant qu'il s'agit de style direct ou indirect, soit par des signes de ponctuation – deux points et ouverture des guillemets ou tirets de dialogue – éventuellement accompagnés d'un verbe de parole qui, dans un dialogue, apparaît au sein du propos restitué, soit par un verbe annonciateur du dire auquel ils sont subordonnés. Or, il importe de noter que l'écriture durassienne multiplie les marques annonciatrices du dire et que l'acte de parole est, de cette manière, mis en avant :

– Pourquoi êtes-vous seule dans tout le port à avoir peur de ces gens ?

Je vous ai souri. *Je vous ai dit* :

– On m'a dit que c'était probablement les colonies, l'enfance là-bas et l'alcool. Que ce n'était rien mais que ça ne cesserait jamais tout à fait.

– Vous ne m'en avez jamais parlé comme d'une chose qui pouvait revenir.

– Je me disais que c'était mieux d'être seule à le savoir. [...].

Vous riez avec moi. *Je dis* :

– C'est de vous que j'ai peur.¹⁶⁵

Ce dialogue entre la narratrice et le narrataire d'*Emily L.* illustre le recours de l'écriture durassienne à des signes de parole inutiles. De fait, alors que l'échange est suivi et que les tirets de dialogue suffisent à indiquer les tours de parole, les dire de la narratrice sont introduits à deux reprises par un verbe de parole, de plus placé avant les propos énoncés – il est plus courant de lire « ai-je dit » ou « dis-je » à la suite de l'énoncé –, de sorte que l'acte d'énonciation est mis en exergue. Duras révèle ainsi non seulement que les paroles prononcées ne sont pas anodines – les propos précédés d'un verbe annonciateur du dire relèvent de l'aveu –, mais aussi que l'acte de parler ne va pas de soi puisqu'il mérite d'être souligné. Le redoublement des marques de parole apparaît dans la plupart des dialogues d'*Emily L.*, mais aussi dans *La Douleur*, comme le montre cet extrait :

Au bout d'une heure, *je dis* : « Comment se fait-il qu'on n'ait aucune nouvelle. » *Il dit* : « Il y a des milliers de déportés qui sont encore dans des camps [...]. »¹⁶⁶

Ici aussi l'insistance sur le dire, en érigeant la parole en phénomène à noter, dévoile la difficulté des personnages à s'exprimer.

Par ailleurs, au sein des discours rapportés en style indirect, il est possible de relever le même procédé : la narratrice d'*Emily L.*, par exemple, multiplie les verbes introducteurs de parole mettant de ce fait en évidence l'acte de dire : « Je vous ai parlé. Je vous ai dit que j'avais décidé d'écrire notre histoire » ou « Vous parlez encore de cette femme-là du bar. / Vous dites que cette femme [...] »¹⁶⁷. L'acte d'énonciation est ici mis en avant aux dépens du contenu de l'énoncé et cette insistance sur le fait de dire se retrouve au sein de discours rapportés en style indirect appartenant à d'autres textes, notamment à *La Douleur* où chaque mot est arraché à l'horreur : « Dès qu'ils se sont éloignés de Dachau, Robert L. a parlé. Il a dit qu' [...]. Alors il a commencé à raconter [...] »¹⁶⁸, si bien que l'acte de dire se passe presque de contenu, comme dans ce passage où le style indirect est préféré au style direct par Duras car, de la sorte, elle peut répéter le verbe « dire » et montrer que dans « Albert des Capitales », c'est bien la parole qui est en jeu :

¹⁶⁵ *Emily L.*, 50, nous soulignons.

¹⁶⁶ *La Douleur*, 18, nous soulignons.

¹⁶⁷ *Emily L.*, 21 et 108.

¹⁶⁸ *La Douleur*, 64, nous soulignons.

D. *dit* qu'il faut être patient.
Thérèse *dit* qu'il faut plus être patient, qu'on l'a assez été.
D. *dit* qu'il ne faut jamais être impatient [...].
D. *dit* qu'en partant d'Albert des Capitales, on arriverait à prendre la chaîne [...]. Il *dit* que le don-
neur, c'est peu de chose [...].¹⁶⁹

Dans cette perspective, il importe de noter que parfois le narrateur ne rapporte aucun des discours prononcés et érige de la sorte la parole au rang d'événement : « Et la tête. Hagarde, mais sublime, [...] [p]arlait. Parlait », « Puis on parle de la mort. Et puis on se tait », ou « ils avaient parlé d'un bateau »¹⁷⁰. Le dernier exemple est particulièrement intéressant car, comme le remarque B. Stimpson, l'emploi de l'indicatif plus-que-parfait annonce dans *Emily L.* « les événements les plus marquants »¹⁷¹ – le livre s'ouvre d'ailleurs avec ce temps verbal –, ainsi Duras souligne doublement le caractère événementiel de la parole.

Il apparaît donc que Duras écrit « je dis » ou « vous parlez » comme on précise dans un texte dramatique « il sort » parce que la réplique qui suit ne le mentionne pas clairement ou pas du tout. Au travers d'indications didascaliques, elle rend *visible* et *lisible* le fait de parole comme l'auteur dramatique donne à voir et à lire les actions qui accompagnent les répliques. En effet, les précisions d'ordre didascalique tendent à la fois à rendre plus « ostensibles » les actes d'énonciation et à « dire qu'on dit » – à mentionner en toutes lettres qu'il y a parole – et, en ce sens, elles participent à signifier que le dire est en difficulté. En effet, la parole est exhibée car elle est menacée par l'indicible, elle fait événement car il existe une difficulté d'expression.

Cette dernière est d'ailleurs explicitement mise en évidence par les commentaires métalinguistiques livrés par certains personnages ; ceux-ci signalent effectivement que la parole est en difficulté et mettent ainsi au jour une indicibilité qui n'est pas toujours de même nature. Il faut d'abord remarquer que de nombreux commentaires tendent à dénoncer l'incapacité des mots à traduire certaines réalités et dévoilent ainsi une indicibilité directement liée aux ressources langagières. Dans *Emily L.*, la narratrice avoue à plusieurs reprises son embarras pour trouver une façon appropriée d'atteindre par le langage ce qu'elle cherche à exprimer. Elle déclare par exemple au sujet de la peur : « C'est là. Sans langage pour se dire »¹⁷². Le Captain souligne aussi sa gêne lorsqu'il doit parler des voyages sur la mer : « *God... How can I possibly tell you...* »¹⁷³, le discours produit indique ainsi son propre manque de moyens, tandis que la présence d'une langue étrangère crypte le texte pour signaler avec plus de force encore la difficulté qui existe à rejoindre le sens par les mots. *Emily L.* met en lumière de manière similaire l'obstacle rencontré par le dire lorsqu'elle évoque, dans son poème brûlé, la « différence interne au cœur des significations »¹⁷⁴, c'est-à-dire l'impossibilité du langage à fixer un sens qui permette de communiquer et les blessures causées par cette déficience. *Emily L.* est l'œuvre du corpus où les commentaires métalinguistiques por-

¹⁶⁹ *Ibid.*, 146, nous soulignons.

¹⁷⁰ *La Douleur*, 73 ; *La Mer*, 14 ; et *Emily L.*, 19.

¹⁷¹ Stimpson, B., « Sujet, voix et écriture dans *Emily L.* », *Dalhousie French Studies*, 50, 2000, 135.

¹⁷² *Emily L.*, 51.

¹⁷³ *Ibid.*, 38.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 114.

tant sur les insuffisances du langage sont les plus présents car ils font écho à l'un des thèmes explicites du roman : la difficulté à écrire ; cependant des exemples tirés des autres textes étudiés tendent également à formuler l'« inadéquation entre la langue et l'expérience extralinguistique »¹⁷⁵ qu'elle vise ; en voici deux : « Il [l'étranger] retient enfermé en lui une chose qu'il ne sait pas dire, livrer. [...] Il ne sait pas comment on parle de la mort » et « Moi je la trouvai belle au-delà de ce que je pourrais jamais dire »¹⁷⁶. Ainsi, il importe de constater qu'une part des commentaires métalinguistiques s'attache à exprimer une indicibilité purement langagière qui tend à dévoiler l'existence d'un indicible dit « pragmatique » par F. Bancaud¹⁷⁷ car inhérent aux limites de la langue.

L'autre part des discours métalinguistiques contribue à exposer une autre forme d'indicibilité. Effectivement, au sein de notre corpus, plusieurs personnages indiquent qu'ils ne peuvent pas parler sans que cette impossibilité d'expression puisse être attribuée aux déficiences de la langue. Dans *Le Marin*, les deux protagonistes expriment tout au long du récit l'embarras qu'ils éprouvent à parler¹⁷⁸, cependant le dire n'est pas alors en détresse en raison des insuffisances de la langue, mais parce que pèse sur lui une forme de censure dont l'expression transparaît dans cet échange :

- Alors, dis-moi, qu'est-ce qui nous arrive ?
- Il ne nous arrive rien. [...]
- Tu sais, dit-elle, qu'il y a de grandes différences entre dire les choses et ne pas les dire ?
- Tu me l'as dit. Mais je ne savais pas qu'il y en avait à ce point.¹⁷⁹

Effectivement, ce passage démontre que nos protagonistes ne se taisent pas véritablement – la proportion très importante des dialogues dans *Le Marin* le souligne d'ailleurs –, mais qu'ils taisent leur amour car sa formulation lui donnerait une existence qu'il n'est pas censé avoir. L'événement central du roman est le seul qui ne peut être évoqué, si bien que plus rien ne semble pouvoir être dit : « On ne se dit rien. Nous n'avions plus rien à nous dire, ou plutôt nous ne pouvions plus rien nous dire, même bonjour »¹⁸⁰. En ce sens, le couple formé par Emily L. et le Captain est aussi confronté à certains obstacles car, à l'instar des protagonistes du *Marin*, ils s'interdisent d'aborder certains sujets tels que les différences qui les séparent : « A elle [Emily L.], il [le Captain] ne pouvait pas parler de ça [leur différence de naissance], elle refusait »¹⁸¹ ou le geste criminel du Captain envers le poème qu'Emily L. soupçonne :

- J'aurais voulu vous [le gardien de la propriété] dire une chose afin que ce soit dit... mais je suis empêchée de le faire...

¹⁷⁵ Cogard, K., « Un lieu paradoxal : la description négative », in Mura-Brunel, A. et Cogard, K. (éd.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, 61.

¹⁷⁶ « L'Ortie brisée », in *La Douleur*, 201 et *Le Marin*, 333.

¹⁷⁷ Bancaud, F., « Écrire l'indicible douleur dans le journal intime », in Rétif, F. (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, 196.

¹⁷⁸ Pour illustration : « Nous nous forçons à parler » (158), « Nous n'eûmes plus rien à nous dire » (234), « – Parle-moi, dit-elle. / – Je ne peux pas » (272), « – Alors, tu vas rester là à te taire, à te taire ? » (313), « Nous ne nous étions pas dit un seul mot » (324) ; « nous nous regardions sans parler. De quoi, dès lors, aurions-nous pu parler ? » (418), « on ne se dit plus rien » (149), « – Voilà, dit-elle, je n'ai plus rien à te raconter » (257), « Nous ne pouvions pas nous parler » (263), « Nos conversations, lorsque nous en avions, ne portaient que sur la chasse au Koudou » (378).

¹⁷⁹ *Le Marin*, 264-265.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 323.

¹⁸¹ *Emily L.*, 101.

- Une chose que vous n’avez jamais dite ?
- Jamais.¹⁸²

Dans ces deux exemples, comme dans ceux qui sont tirés du *Marin*, les personnages disent qu’ils ne peuvent pas dire et fournissent ainsi des informations métalinguistiques qui dévoilent finalement une indicibilité particulière, non pas liée à un manque linguistique, mais à un interdit qui entrave le dire. Si F. Bancaud¹⁸³ parle d’indicible « doxal » lorsqu’un interdit moral, politique, religieux ou esthétique impose des limites à la représentation, il s’agit ici d’autre chose encore car l’interdit se construit au coeur du récit.

En définitive, les précisions didascaliques comme les commentaires métalinguistiques démontrent que la parole se heurte à « une chose » qu’elle ne peut énoncer – que ce soit parce que les ressources langagières font défaut ou parce qu’un interdit fait obstacle à la parole – et, par ce biais, ils pointent du doigt l’existence d’un indicible. Duras, au travers de l’emploi de ces procédés, travaille donc à montrer que le dire a lieu – pas de dire sur le dire sans dire –, mais aussi qu’il rompt seulement le silence qui entoure l’indicible sans rejoindre ce dernier – parler de l’impossibilité à parler d’une réalité ce n’est pas dépasser cette impossibilité.

Voix et bavardages

Les procédés relevés jusqu’ici mettent donc en lumière un paradoxe qu’il importe de mieux appréhender, puisqu’ils dévoilent à la fois les difficultés avec lesquelles la parole lutte, mais aussi sa constante présence¹⁸⁴ dans l’œuvre durassienne. En effet, une tension entre parole et silence apparaît lorsque Duras signale que le dire est en difficulté alors même qu’il a lieu dans la mesure où un acte d’énonciation indique « la non-réalisation d’un [autre] acte d’énonciation », c’est-à-dire le silence¹⁸⁵. Or, cette tension n’est pas seulement liée à des procédés ponctuels, mais elle se manifeste continuellement dans nos œuvres au travers de deux éléments liés qui permettent de saisir le caractère ambigu de la parole dans l’œuvre durassienne : la voix, qu’il faut percevoir comme le pendant sonore de la parole – on parle d’entendre une voix lorsque le son prime sur la signification –, et le bavardage, qui désigne à la fois l’abondance de paroles et leur peu d’intérêt. De fait, les différents passages du corpus déjà cités dans ce chapitre soulignent la place prépondérante accordée à la parole : les dialogues et plus généralement les discours rapportés, en style direct ou indirect, sont effectivement très nombreux et donnent à l’œuvre durassienne un caractère très oral. Le lecteur a l’impression d’entendre le texte plus que de le lire. Chez Duras, l’écrit parle sans cesse, non seulement parce que les paroles des personnages occupent une grande place dans l’oeuvre, mais aussi parce que les passages narratifs sont marqués par l’oralité, comme le révèle cet extrait

¹⁸² *Ibid.*, 117.

¹⁸³ *Op. cit.*, 196.

¹⁸⁴ Les indications didascaliques soulignent par exemple que le roman *Emily L.* peut être lu comme un grand dialogue puisque les parties apparemment narratives – et perçues *a priori* comme extérieures à l’échange narratrice-narrataire – sont introduites de façon répétée par un verbe de parole qui les replace au sein du dialogue narratrice-narrataire, comme le montre cet exemple : « Je dis : / Ils étaient restés trois ans [...] » (121).

¹⁸⁵ C’est de cette manière que P. Van den Heuvel définit le silence : « la non-réalisation d’un acte d’énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée » (*Parole mot silence. Pour une poétique de l’énonciation*, Paris, José Corti, 1985, 67).

de *La Mer* où l'omission du pronom « il » et de l'adverbe de négation « ne » fait écho à des raccourcis typiquement oraux : « Paraît que c'est un bateau russe. Faut pas raconter que c'est pas vrai »¹⁸⁶. La tendance à l'emploi de nombreux déictiques qui est habituellement une marque du langage en contexte, c'est-à-dire du langage parlé, renforce également l'aspect oral du texte. Ainsi, l'écriture durassienne tend à faire entendre des voix car tout y semble prononcé et non pas écrit. De la sorte, l'œuvre de Duras apparaît comme une œuvre bavarde, d'une part parce que le silence y est rare, d'autre part parce qu'on y parle pour *dire rien* : le fait de parole comme fait de voix est mis en avant au détriment du fait de parole comme acte de communication. L'omniprésence des voix invite donc à appréhender la parole dans l'œuvre durassienne sous l'angle du bavardage, car il est vrai que d'une manière générale les discours rapportés sont marqués par la pauvreté de leur contenu¹⁸⁷. Par exemple, au moment où le narrateur du *Marin* dîne à la trattoria en compagnie de Jacqueline avec qui il vient de rompre et rencontre Anna pour la première fois¹⁸⁸, la discussion porte sur le pastis et les raisins d'Eolo. Comme il ne peut évoquer ce qui se joue là, le narrateur fait la conversation, il note d'ailleurs qu'« il fallut bien parler de quelque chose »¹⁸⁹ et répond encore à Carla, qui reproche à son père de mentionner les coliques que lui cause le raisin, qu'« – Il faut bien parler de quelque chose [...] »¹⁹⁰. Ce passage du *Marin* est représentatif de la façon dont Duras cherche à mettre en évidence, au cœur de l'écriture, que, bien que les voix forcent le silence, l'indicible creuse toujours le dire. Si l'écriture durassienne se construit autour d'une béance, la parole advient, dans les textes du corpus, en réponse au vide du silence engendré par l'indicible qu'elle rend tangible en le reproduisant¹⁹¹. En effet, pour le narrateur du *Marin*, il s'agit bien de briser le silence qui entoure ce temps où meurt et naît l'amour, mais la discussion banale qui le recouvre rend manifeste l'indicible car rien n'est dit de ce qui se passe véritablement, la parole ne livre finalement aucune information – si ce n'est sur elle-même. Comment dire ce qui ne peut l'être ? Il n'est possible que d'évoquer cette impossibilité ou de parler d'autre chose. Les bavardages montrent en ce sens que l'indicible ne peut être dépassé, mais qu'il n'engendre pas forcément le silence ou alors un silence au cœur des mots. La parole rejoue ainsi le mouvement général de l'écriture mis en lumière au premier chapitre et résumé ainsi par Duras : « Écrire ce n'est pas raconter des histoires. [...] C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence »¹⁹². En effet, pour les personnages de nos récits, parler c'est dire quelque chose qui n'est pas la parole voulue et qui, par sa présence, signale l'absence de cette autre parole qui toujours leur échappe. L'indicible n'empêche donc pas le dire, le préfixe

¹⁸⁶ *La Mer*, 12.

¹⁸⁷ Il importe ici de préciser que ce n'est pas l'œuvre de Duras qui parle pour ne rien dire, mais les personnages ; les bavardages des protagonistes ont une fonction intéressante dans les textes durassiens et, en tant que procédé littéraire, ils ne doivent pas être perçus péjorativement.

¹⁸⁸ *Le Marin*, 106-113.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 107.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 111.

¹⁹¹ Notons que les injonctions à parler que nous avons déjà évoquées tendaient également à révéler la vacuité des paroles prononcées puisqu'elles appelaient à parler de « quelque chose ».

¹⁹² Duras, M., *La Vie matérielle*, op. cit., 35.

« in- » n'indique pas une pure privation, mais une altération au sein du dire – étymologiquement le préfixe « in- » signifie la négation et l'inclusion – que les bavardages révèlent d'ailleurs. Effectivement, le bavardage a la particularité d'actualiser les ressources de la langue pour ne rien dire, c'est-à-dire qu'il amorce un acte de communication qu'il ne réalise pas car tout message en est absent, le dire a ainsi lieu sans possibilité de communication :

« Je crois qu'il n'y a pas beaucoup d'espoir à avoir. » D. a un air excédé et il ne répond pas. Je continue : « Demain c'est le vingt-deux avril, 20% des camps seront délivrés. [...] » D. n'a pas la force de me répondre mais je continue.¹⁹³

La parole de la narratrice prend ici l'aspect du bavardage car elle est à la fois abondante – la reprise de « je continue » le signale – et répétitive, elle dit en effet ce qui est déjà su ; aussi ne sert-elle aucune véritable intention de communication et brise-t-elle même toute possibilité d'échange : de fait, D. ne répond pas et ne peut répondre car rien n'est dit, aucun message n'est délivré. Cet extrait tend donc à confirmer le propos de L. R. Schehr qui remarque que « le dialogue se scinde en monologues indépendants »¹⁹⁴ chez Duras ; en effet, l'indicible altère le dire à deux niveaux ; d'une part, la parole est vidée de son contenu – pour signaler l'indicible il ne faut rien dire ou dire rien –, d'autre part, la communication est interrompue, de sorte que les dialogues ne prennent que rarement la forme d'un véritable échange dans notre corpus. Le plus souvent ils sont décousus, comme si chacun des interlocuteurs poursuivait son discours hors de toute interaction. Ce court extrait illustre ce phénomène :

– Les Coréens, c'est un titre de livre.
Je vous ai dit que je vous aimais.¹⁹⁵

Les protagonistes parlent l'un après l'autre, mais sans se répondre, ils ne *dialoguent* pas.

Voix et bavardages permettent donc de saisir la tension entre parole et silence qui habite toute l'œuvre de notre auteur ; en désignant à la fois la rumeur émise par la parole et le vide qui s'en dégage, ces deux éléments révèlent l'ambiguïté de la parole dans l'écriture durassienne. En effet, la parole force le silence tout en l'inscrivant en son cœur, elle est le moyen paradoxal pour dire sa propre impossibilité et pour signaler finalement l'indicible. Ainsi, Duras cherche à montrer que c'est au cœur du dire que se manifeste l'indicible et la place prépondérante qu'elle accorde à la parole dans son œuvre doit être lue comme une tentative de rendre compte de l'indicible et de son impossible dépassement. L'exigence de la figuration implique de « se détourner de la chose pour la donner à voir »¹⁹⁶ et Duras opère de la sorte, elle se détourne de l'indicible pour le donner à lire dans le dire : c'est en faisant parler ses personnages – et en écrivant elle-même – qu'elle manifeste que rien n'est dit, qu'elle indique un silence – un silence qui creuse la langue.

¹⁹³ *La Douleur*, 40.

¹⁹⁴ Schehr, L. R., « Disloquations : De la communication durassienne », in Alazet, B., Blot-Labarrère, C. et Harvey, R. (éd.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 237.

¹⁹⁵ *Emily L.*, 142.

¹⁹⁶ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, 2007, 213.

2. La langue désarticulée

Si la parole est l'un des lieux privilégiés de l'inscription de l'indicible dans l'œuvre durassienne, notre auteur tend à montrer que les difficultés d'expression touchent aussi bien la langue en général que la parole des personnages. En effet, Duras travaille à rendre compte d'une expérience de l'indicible et de l'indicibilité qui traverse le dire au sens large – l'expression parlée comme écrite. Ainsi il convient maintenant de cerner dans l'écriture durassienne divers éléments stylistiques et thématiques qui contribuent à signifier que la langue, notamment littéraire, est mise en question et en péril par l'indicible.

Une écriture de tous les excès : silences, cris, rires, pleurs

En premier lieu, il faut constater que, dans l'écriture durassienne, silences, cris, rires et pleurs apparaissent de manière répétée et qu'ils manifestent l'insuffisance de la langue. En effet, la restitution par le signe écrit¹⁹⁷ du silence, des cris, des rires ou des pleurs est récurrente chez Duras et joue un rôle important dans la figuration de l'indicible puisqu'elle permet d'exprimer la présence d'un au-delà du langage en signifiant les limites de ce dernier. Silences, cris, rires et pleurs n'appartiennent effectivement pas à la langue articulée ; s'ils font signe, ils n'ont pas, comme les mots, de sens déterminé et Duras en fait mention justement quand les mots ne peuvent rendre compte d'une certaine réalité, quand la langue est mise en échec. Dans « La Douleur », deux passages, qui sont à mettre en relation, témoignent de la manière dont ces éléments se substituent au langage face à un événement et à des sentiments qui dépassent les possibles du dire, il s'agit du moment où Duras apprend que Robert L. est vivant et de celui de son retour¹⁹⁸. Effectivement, Duras écrit que « Quelque chose a crevé avec les mots disant qu'il [Robert L.] était vivant [...] »¹⁹⁹, or « ce quelque chose » n'est pas défini, mais il s'exprime par le cri (« Elle hurle », « ça sort en plaintes, en cris »), par les pleurs (« ça sort en eau de partout ») et par le rire (« D. rit »). De la même manière, l'émotion qui accompagne l'arrivée de Robert L. à la rue Saint-Benoît n'est pas traduite par des mots, mais transparaît au travers de l'évocation des « cris » – le terme apparaît trois fois en quelques lignes –, des hurlements : « J'ai hurlé », « Je hurlais », « La guerre sortait dans des hurlements », et des « sanglots »²⁰⁰. Face à la surcharge des sentiments, l'« incapacité de verbalisation ou l'inutilité de celle-ci »²⁰¹ est ici rendue patente et débouche, comme le signale P. Van den Heuvel, sur « un retour à la parole primitive [...] à la non-parole, ou plutôt, à la parole première, irrationnelle, non construite, désarticulée »²⁰². Dans le recueil de *La Douleur*, la langue articulée laisse souvent place à cette autre parole qui est aussi une parole de tous les excès, une parole de l'au-delà de la parole – une pure parole peut-être –, car les récits

¹⁹⁷ Ces éléments sont soit traduits par des mots : « silence », « on se tait », « elle riait », etc., soit par des signes typographiques tels que des points de suspension ou des blancs.

¹⁹⁸ *La Douleur*, 51 et 68-69.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 51.

²⁰⁰ *Ibid.*, 68-69.

²⁰¹ Van den Heuvel, P., *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, 59.

²⁰² *Idem.*

contenus dans cette œuvre sont étroitement liés à l'horreur de la guerre dont la rhétorique littéraire ne peut témoigner. Cris, silences, rires et pleurs apparaissent également dans les autres textes de notre corpus pour pointer du doigt l'indicible. Le narrateur du *Marin*, au moment, déjà évoqué²⁰³, où il fait la rencontre d'Anna, ressent par exemple une irrésistible envie de crier :

Et j'avais une envie supplicante de parler, de parler ? Non. De crier. Et une chose très précise : le besoin que j'éprouvais de partir sur ce bateau. [...] Si j'avais crié je n'aurais certainement rien pu sortir d'autre que des sons inarticulés, « yacht », par exemple [...].²⁰⁴

Ici, le désir de crier réfréné par le narrateur tend à signifier qu'il est empêché de parler non seulement parce que Jacqueline est là, mais aussi parce que l'émotion est trop forte pour pouvoir formuler une phrase. Le cri potentiel, « yacht », devient finalement signifiant, non seulement parce qu'il véhicule l'excès des sentiments, mais aussi parce qu'il condense le sens – le yacht est le symbole du nœud indicible du récit. L'envie de crier à la vue d'Anna se répète à la fin du roman, lorsque le narrateur marche avec elle dans la jungle ; le rapport entre cri et indicible est alors explicitement mis en lumière : « à force de la regarder, je crus soudain voir d'elle autre chose que je ne pourrais nommer et que peut-être je n'aurais pas dû voir, et je poussai un cri »²⁰⁵. Le cri a, dans ces extraits, un rôle double puisqu'il fonctionne à la fois comme un révélateur de sentiments et comme un indice de l'indicible. En ce sens, P. Van den Heuvel souligne que les formes extrêmes de la parole que sont le cri, le rire, le silence ou les pleurs « peuvent être vu[e]s, paradoxalement, soit comme l'avènement de la parole parfaite et l'aboutissement à la connaissance totale, soit comme le recours tragique au domaine du non-dire et du non-savoir »²⁰⁶. En effet, on peut considérer que le silence dit que rien ne peut être dit et consiste donc en un moyen d'expression : il permet effectivement de désigner une impossibilité d'énonciation et contribue, par là, à l'appréhension de ce qu'il ne dit pas. *Emily L.* livre dans cette perspective cet exemple intéressant :

– Alors, comme ça, vous voyagez tout le temps.

Ç'avait été un moment très pénible pour nous tous.

Un silence se fait entre le Captain et la jeune femme.²⁰⁷

La fille de la patronne du bar interroge ici le Captain au sujet de ses voyages et le silence qui suit ses propos signale l'indicible qui entoure les voyages du couple et, par ce biais, permet au lecteur de comprendre qu'il ne s'agit pas de simples périples d'agrément et de saisir leur rôle central dans l'histoire du couple formé par Emily L. et le Captain.

Duras développe donc une écriture des excès qui indique l'insuffisance de la langue en se portant au-delà de ses limites, hors du champ de l'articulé, mais qui continue à signifier, comme l'explique Blanchot en parlant du cri :

Le cri, comme l'écriture (comme le vif aurait toujours déjà excédé la vie), tend à excéder tout langage, même s'il se laisse reprendre comme effet de langue, à la fois subit (subi) et patient, la pa-

²⁰³ Voir *supra*, 40.

²⁰⁴ *Le Marin*, 114.

²⁰⁵ *Ibid.*, 405.

²⁰⁶ Van den Heuvel, P., *op. cit.*, 60.

²⁰⁷ *Emily L.*, 37.

tience du cri, ce qui ne s'arrête pas en non-sens, tout en restant hors sens, un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffable-indéchiffable.²⁰⁸

Il résume ici toute l'ambiguïté des éléments non-articulés apparaissant dans l'écriture durassienne : s'ils sont sans signification, ils participent à la signifiante du texte. En effet, ce sont des indices de l'indicible et de l'indécible que le lecteur doit interpréter ; par leur entremise, Duras parvient à montrer l'incapacité des mots, du langage, de l'écrit à rendre compte d'un trop-plein d'émotions, mais aussi de sens. D'ailleurs, il est intéressant de noter, avec P. Michelucci, que ces éléments ne sont pas des faits de l'écrit, mais des faits de la parole et que « [p]ar leur truchement il semble que Duras attaque de propos plus ou moins délibérés [...] l'*aurea mediocritas* de l'écrit qui a été consacrée par la pratique belle-lettriste de la littérature romanesque »²⁰⁹. Duras paraît effectivement mettre en question les possibles de « la rhétorique apprêtée de la littérature »²¹⁰ en faisant appel au cri et au silence : le non-articulé désarticule la langue littéraire classique²¹¹. La présence dans l'écriture durassienne des cris, du silence, du rire et des pleurs apparaît donc finalement comme une façon ponctuelle, mais aussi plus générale, de signaler les défaillances de la langue en montrant véritablement qu'il existe un au-delà – ou un en deçà – du dire et du dire littéraire notamment.

Le texte disloqué

En ce sens, il faut constater que Duras use de plusieurs procédés stylistiques, apparemment non directement liés à la question de l'indécible, qui contribuent en réalité au développement d'une écriture singulière brisant les codes littéraires non pas pour rejoindre ou réduire l'indécible, mais pour lui faire une place en l'exhibant. En effet, notre auteur met en œuvre une écriture qui ne prétend pas se substituer à la langue littéraire classique pour pouvoir dire ce qui ne peut l'être, mais qui porte les traces – les stigmates – du manque à dire. En effet, l'écriture durassienne est marquée dans sa chair par l'indécible, diverses figures interrogent les possibles de la langue et manifestent ses limites, car, comme l'explique L. Jenny :

S'il est vrai que le figural²¹² est une question posée à ma compétence linguistique (telle forme est-elle recevable comme forme de la langue ?), c'est aussi une question posée à la compétence – au sens banal – de la langue : jusqu'à quel point est-elle apte à représenter « ce qu'il y a à dire » dans la forme qui est la sienne ?²¹³

Il est d'abord nécessaire de lire sous cet angle la tendance de l'écriture durassienne, déjà abordée dans le premier chapitre de ce travail²¹⁴, à la parataxe et à la répétition. En effet, il s'agit de deux procédés qui s'opposent au beau style dans la mesure où ils signalent une maîtrise insuffi-

²⁰⁸ Blanchot, M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 86.

²⁰⁹ Michelucci, P., « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La Douleur* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003, 102.

²¹⁰ Kristeva, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 233.

²¹¹ En ce sens, l'omniprésence de la parole au sein de l'écrit déjà mise en lumière semble participer également de ce travail de dénonciation des manques de la langue écrite ou du moins de la langue écrite littéraire.

²¹² L. Jenny parle ici du figural en tant que « bouleversement formel toujours virtuellement à l'œuvre dans le discours » (15), il préfère ce terme à celui de figure, mais il désigne bien par là les figures de style que produit le discours.

²¹³ Jenny, L., *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, 28.

²¹⁴ Voir *supra*, 22-24.

sante de la langue du point de vue de l'articulation des idées et du vocabulaire et qui, chez Duras, dévoilent une recherche infructueuse du sens ou du mot juste. L'accumulation des propositions et le retour d'un même vocable présentent la langue comme un espace où la création cohérente d'un sens est impossible et où les mots font toujours défaut.

Dans cette perspective, il est intéressant d'étudier plusieurs autres stratégies dont Duras fait usage pour déconstruire la langue et créer l'écriture « sans grammaire, de mots seuls »²¹⁵ à laquelle elle dit aspirer dans *Écrire*, avant de s'intéresser à des procédés qui mettent en lumière, à l'instar de la répétition, l'insuffisance des mots mêmes.

En premier lieu, il faut donc souligner que l'écriture durassienne est marquée par des ruptures de sens dues à la présence de figures de construction qui brisent l'enchaînement logique et grammatical du texte et qui, par ce biais, fragilisent sa cohérence. En effet, d'abord, Duras recourt à l'ellipse qui prend chez elle une forme particulière car il s'agit moins d'omettre certaines informations que de sauter d'un sujet à l'autre. Chez notre auteur, les ellipses ne sont effectivement que rarement signalées par un indicateur temporel – comme dans cet exemple : « Puis le temps a passé encore. / Ça a été le premier été de la paix, 1946. / Ça a été une plage en Italie »²¹⁶ –, elles se manifestent le plus souvent par un brusque changement de sujet ou de voix alors qu'on s'attendrait à lire un développement ou une explication supplémentaire :

Le problème qui avait dû se poser devait être celui du temps qu'il y avait à vivre. Cela sans enlever un seul jour, une seule heure, un seul lieu, une seule phrase.

Vous dites :

- On se demande si l'irréalité de leur présence ne vient pas du vide qui accompagnait le voyage, du seul défaut de cette perfection, le voyage.

Le Captain. Il est très ralenti par la passion qu'il a pour elle, aussi secrète que pendant le premier été.²¹⁷

Duras semble, dans ce passage d'*Emily L.*, procéder par touches, trois thèmes sont abordés de manière suivie et très brève sans qu'aucun lien logique ou syntaxique ne soit établi entre eux ; des retours à la ligne signalent même leur éloignement. Ainsi, chaque paragraphe forme une unité fragmentaire, c'est-à-dire un tout qui demande pourtant à être complété ; ainsi, l'ellipse est double : le propos des narrateurs semble, par sa brièveté, écourté et son articulation à la narration reste inexplicée. L'ellipse apparaît véritablement comme une figure²¹⁸ du trou car elle inscrit dans le texte le blanc et l'absence – de toute parole et de tout récit – en marquant une interruption qui n'est jamais comblée. Cependant, l'ellipse chez Duras est moins le résultat d'une pure omission que le signe d'une sorte de rétention ou de réticence : il semble en effet que le narrateur ne *puisse* pas en dire plus ou le dire mieux, de sorte qu'il faut orienter le discours vers un autre sujet.

En ce sens, elle se confond partiellement avec un autre procédé fréquent dans nos œuvres qui rompt également l'enchaînement grammatical et logique du texte : l'aposiopèse. Il s'agit

²¹⁵ Duras, M., *Écrire*, op. cit., 71.

²¹⁶ *La Douleur*, 81.

²¹⁷ *Emily L.*, 95.

²¹⁸ Dans les deux sens du terme, il s'agit autant d'une figure de rhétorique que d'une image.

d'une figure qui consiste à interrompre le discours, à suspendre le sens d'une phrase ; elle apparaît régulièrement au sein des dialogues durassiens pour indiquer un silence ou une hésitation, elle est alors souvent soulignée par des points de suspension :

- Je voudrais savoir lesquelles tu as faites.
- Les plus grosses, dit-elle, les plus ridicules. Mais parfois je me demande si ce sont bien des erreurs, si ce n'est pas moi qui ...
- À force de voir personne ?²¹⁹

L'aposiopèse est également présente au cœur de passages narratifs et se fait alors plus discrète : « Je vous dis encore sur la peur. J'essaie de vous expliquer. Je n'y arrive pas »²²⁰. Dans cet extrait, la narratrice suspend la phrase où devrait intervenir le contenu de ce qu'elle dit sur la peur car elle ne sait pas comment parler de ce sentiment. L'aposiopèse génère donc – comme l'ellipse – un silence dans le texte révélateur des déficiences de la langue : Duras préfère interrompre l'écriture et laisser parler le vide du silence qui fait alors sens dans la mesure où le lecteur perçoit l'empêchement des personnages à parler et du texte à s'écrire.

Dans le même registre, il importe de noter la présence d'anacoluthes dans l'écriture durassienne qui brisent également l'enchaînement syntaxique et qui contribuent à signifier la résistance de la langue à livrer *un* sens :

Je vous ai dit que j'avais décidé d'écrire notre histoire. Vous n'avez pas bougé. Vous avez continué à regarder cette femme comme si vous n'aviez pas compris que c'était à vous que je parlais.²²¹

Dans cet exemple tiré d'*Emily L.*, le référent de « cette femme » reste ambigu car aucun lien anaphorique clair ne peut être établi, s'agit-il d'Emily L. ou de la narratrice qui parle d'elle à la troisième personne pour indiquer la distance du narrataire ? La construction grammaticale prête à confusion de telle manière que le sens demeure en suspens. L'anacoluthes permet aussi parfois d'infléchir le sens d'une expression ; Duras parle dans « La Douleur » de « cette grâce particulière à Robert L. » avant de modifier le syntagme en « cette grâce à lui particulière »²²² – on attendrait « cette grâce qui lui est particulière » –, la différence de signification entre les deux propositions est ténue, mais la seconde accentue le lien direct entre la grâce et Robert L. de telle façon que ce dernier semble en être le possesseur. L'anacoluthes interrompt donc, à l'instar de l'ellipse et de l'aposiopèse, l'enchaînement textuel et, par ce biais, Duras met le sens en question et signale les défaillances de la langue normée à appréhender et à exprimer certaines nuances.

Duras développe donc une écriture qui tend à s'affranchir des règles grammaticales et syntaxiques afin d'en montrer les limites et qui accorde au mot une place centrale. De fait, les nombreuses phrases nominales et infinitives qui jalonnent les œuvres de notre corpus témoignent d'une attention particulière portée aux mots. En effet, ce type de construction syntaxique permet de mettre en évidence un ou plusieurs mots tout en précisant la portée : « – C'est ça. La mort. On

²¹⁹ *Le Marin*, 202.

²²⁰ *Emily L.*, 51.

²²¹ *Ibid.*, 21.

²²² *La Douleur*, 84.

ne peut pas la supporter »²²³ ; dans cet exemple issu d'*Emily L.*, Duras exhibe le substantif « La mort » qui, dans sa solitude, prend tout son sens. Le plus souvent, les phrases nominales sont donc réduites chez Duras à un mot unique dont le sens est renouvelé par le biais de son isolement : « Vous regardez l'endroit. La chaleur. Les eaux plates du fleuve. L'été »²²⁴. Ici, l'enchaînement de trois phrases nominales dynamise une description somme toute banale notamment parce que l'absence de verbe provoque un effet inattendu : le lecteur tend à lier le verbe « regarder » aux phrases qui suivent, ainsi le narrataire semble regarder « La chaleur » et « L'été » qui sont pourtant intangibles et, de ce fait, ces deux éléments acquièrent une épaisseur particulière. Les phrases infinitives apparaissent également comme un moyen de donner de l'importance et du sens à un mot et à ce qu'il désigne :

Il faudrait que j'arrête ce battement dans les tempes. Sa mort est en moi. Elle bat à mes tempes.
Arrêter les battements dans les tempes – *arrêter* le cœur – le *calmer* – il ne se calmera jamais tout
 seul, il faut l'y aider. *Arrêter* l'exorbitation de la raison qui fuit, qui quitte la tête.²²⁵

Les formes infinitives marquent ici une insistance – renforcée d'ailleurs par la répétition de « arrêter » – qui reflète le caractère obsédant des battements et le souhait violent qu'ils cessent et qu'une tournure grammaticale classique, comme celle de la première phrase de l'extrait, ne peut dévoiler. Les phrases nominales et infinitives mettent donc en question les possibles de la langue littéraire normée en déconstruisant les structures syntaxiques ordinaires et attribuent aux mots une place de premier plan²²⁶ tout en travaillant à leur donner la profondeur sémantique qui leur manque. Ainsi, si le mot prime par rapport à la construction grammaticale dans nos oeuvres, l'écriture durassienne est néanmoins marquée par les traces de la déficience lexicale de la langue.

Effectivement, non seulement la portée des mots est interrogée par l'usage de phrases nominales et infinitives, mais il importe également de citer deux traits stylistiques qui révèlent l'insuffisance des mots pour exprimer ou désigner certaines réalités. En effet, deux figures de sens, la périphrase et l'oxymore, peuvent être lues chez Duras comme les signes de la pauvreté des ressources lexicales de la langue. De fait, ces procédés trahissent, à travers un processus de substitution qui prend soit la forme du détour soit celle de l'association incongrue, une béance lexicale. La périphrase est effectivement souvent employée par Duras ; une expression longue remplace alors un mot qui ne semble pas convenir ou qui n'existe pas. Par exemple, Anna dans *Le Marin* parle des « femmes des marins de Gibraltar »²²⁷ pour désigner les femmes à la fois libres et esclaves, comme elle, car il n'y a pas de mot pour dire cette contradiction. De la même façon, dans « La Douleur », Robert L. est désigné à son retour des camps par l'expression « la forme sur le di-

²²³ *Emily L.*, 61.

²²⁴ *Ibid.*, 10.

²²⁵ *La Douleur*, 15, nous soulignons.

²²⁶ Que Duras revendique explicitement : « Je pose des mots beaucoup de fois, des mots d'abord, vous voyez, c'est comme si l'étendue de la phrase était ponctuée par la place des mots. Et que par la suite, la phrase s'attache aux mots, les prend et s'accorde à eux comme elle le peut » (Entretien de M. Duras avec B. Pivot, *Apostrophes*, émission du 28 septembre 1984, Paris, A2 prod., 1984).

²²⁷ *Le Marin*, 161.

van »²²⁸ car le prénom « Robert » ne correspond pas à cette chose-là, mais désigne un être humain qui n'existe plus ; la périphrase devient alors aussi bien un signifiant de substitution que le signifiant de la perte du signifié même, de sa désincarnation. Qu'il s'agisse d'une personne : les noms des personnages sont remplacés de façon récurrente par des périphrases dans l'écriture durassienne²²⁹ comme pour signaler l'insuffisance d'un simple nom pour appeler – au sens de qualifier – quelqu'un, ou d'une chose : « les épaisseurs d'acier »²³⁰ pour dire les avions par exemple, « l'acte de nommer [...] ne va jamais de soi »²³¹ chez Duras si bien que les mots paraissent toujours manquer. Duras doit en effet sans cesse emprunter des détours, inventer des expressions qui pourront se substituer aux vocables déficients et rendre compte, sinon de ce qu'elle cherche à dire, au moins des défaillances de la langue. Le recours à l'oxymore s'inscrit dans la même perspective puisqu'il dénonce l'incapacité des mots à traduire certaines expériences en proposant des associations de vocables inédites et sémantiquement illicites. En effet, cette figure manifeste les limites d'une rhétorique trop scolaire en montrant que ce sont les alliances les plus contradictoires qui produisent le plus de sens. De fait, l'oxymore met en relation deux significations antinomiques dont résulte une nuance sémantique qu'aucun mot à lui seul ne peut transmettre : « Dans le même instant je cesse de vous parler pour toujours et je vous parle pour la première fois », « un jeune homme crie tout bas », « les morts sont invisibles. Là », « Vous, c'est parce que vous êtes écrivain que vous n'écrivez pas », « sa terrible fille si charmante », « Celle-ci brille dans sa nuit noire »²³². On saisit donc que l'oxymore est une façon d'ouvrir les mots, de creuser une brèche dans leur sens courant²³³. Il faut noter que dans *La Mer*, la mise en regard d'un texte et d'une image qui ne se répondent pas génère une forme d'oxymore unique, comme aux pages 22 et 23 où ces mots : « Bleue. Elle est. C'est indéniable. C'est bleu » côtoient la photographie d'une église où n'apparaît aucune teinte de bleu. Ici, par ailleurs, l'évocation de la couleur bleue figure l'indicible en formant comme un écran qui recouvre – cache – l'image et les mots et empêche leur saisie.

Duras met donc en place des procédés qui brisent les normes de la langue littéraire – qu'elle dit « sans risque aucun »²³⁴ – et qui tendent à créer ce que Barthes appelle « une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage »²³⁵, une écriture « sans grammaire ». L'écriture durassienne, par l'entremise des libertés prises et des maladresses volontaires, se fait donc reflet des déficiences de la rhétorique classique, mais aussi de sa propre impossibilité et de

²²⁸ *La Douleur*, 70.

²²⁹ On lit par exemple dans nos œuvres : « le Captain », « la femme du Captain », « la patronne de la Marine », « l'enfant », « l'homme », « l'étranger », « le marin de Gibraltar », « l'Américaine », « le jeune aviateur anglais », ou encore « l'enfant de la photographie ».

²³⁰ *La Douleur*, 211.

²³¹ Noguez, D., *op. cit.*, 31.

²³² *Emily L.*, 23-24, *La Douleur*, 91, *La Mer*, 44, *Emily L.*, 56, *Emily L.*, 64, *Le Marin*, 378.

²³³ En ce sens, le travail scripturaire de Duras peut se lire comme un travail de déconstruction, de défoncement (voir *supra*, 35), de défiguration de la langue. L'oxymore autant que la parataxe, la répétition, la périphrase, les phrases nominales, l'ellipse, etc. sont des procédés qui brisent une certaine construction linéaire du texte.

²³⁴ Duras, M., *Écrire*, *op. cit.*, 35.

²³⁵ Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 55.

ses propres manques : « Le texte devient la gravure »²³⁶ de son propre empêchement et se fait « l'indice d'un ailleurs de la signification »²³⁷, d'un au-delà du langage.

En définitive, Duras défigure le dicible – désarticule dans tous les sens du terme la langue – pour figurer l'indicible, c'est-à-dire l'impuissance de la langue vis-à-vis de la création du sens en général. En défigurant le dire ordinaire, Duras crée en effet une nouvelle figure de l'indicible : la langue elle-même devient l'image où apparaît l'indicible car en *s'écartant* de la rhétorique littéraire ordinaire, l'écriture durassienne signale son manque à dire. Les éléments relevés dans cette partie tendent effectivement dans leur ensemble à signifier que le sens excède les possibles de la langue littéraire et du langage articulé de telle manière qu'il reste insaisissable.

3. L'écriture hors d'elle : images et deixis

Chez Duras, la langue apparaît débordée, dépassée non seulement parce que des procédés en signalent les limites, mais aussi parce que certains éléments mettent au jour une tendance de l'écriture à s'extérioriser en s'ouvrant notamment au champ de la monstration. Si la question de la figuration qui est au cœur de ce travail implique de manière continue la notion d'image – il s'agit bien pour Duras de rendre visible l'indicible en inscrivant dans le texte les traces d'une indicibilité irréductible –, il importe de constater que le champ de la monstration fonctionne également au sein de l'écriture durassienne comme une empreinte de l'indicibilité. En effet, dans l'œuvre de Duras divers éléments relevant du domaine du montrer – et du voir – témoignent de l'insuffisance de la langue en portant l'écriture hors d'elle.

Donner à voir en un regard

En premier lieu, il semble important de remarquer le rôle particulier accordé au regard dans les œuvres de notre corpus. D'une part, un champ lexical du regard très présent parcourt nos textes et, d'autre part, de nombreuses images jalonnent nos œuvres de sorte que la vue paraît par moments se substituer à la parole et à l'écriture.

Il faut d'abord s'intéresser à la façon dont, dans l'œuvre durassienne, le champ lexical du regard, constitué notamment par les verbes « regarder » et « voir » et par les mots « regard » et « yeux »²³⁸, dévoile une propension du regard à remplacer la parole – et métaphoriquement l'écriture. En effet, le regard acquiert dans les œuvres de notre corpus un pouvoir de signification qui semble surpasser celui des mots :

J'écoutais mal ce qu'elle disait. Je la regardais parler, ce qui est très différent. Et ce qu'il y avait dans mes yeux elle le voyait parfaitement bien.²³⁹

Ici, alors que le narrateur du *Marin* et Anna sont en pleine discussion, ce dernier indique que c'est en réalité par le regard qu'il est en train de communiquer avec Anna : il fait voir ce qu'il veut dire.

²³⁶ Certeau, M. de, « Marguerite Duras : On dit », in Bajomée, D. et Heyndels, R. (éd.), *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, 257.

²³⁷ Boué, R., *L'Eloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, Paris, L'Harmattan, 2009, 80.

²³⁸ Pour exemple voir notamment : *Le Marin*, 54-55, 102, 107, 111, 405 ; *La Mer*, 7, 16, 38, 48, 52, 58 ; *Emily L.*, 9-13, 33, 53, 137 ; *La Douleur*, 69, 81, 85, 182.

²³⁹ *Le Marin*, 188.

Ainsi, les jeux de regards jouent un rôle primordial dans nos œuvres et Duras en rend compte avec précision – le verbe « regarder »²⁴⁰ est certainement le plus employé par notre auteur avec le verbe « dire » – car ils se substituent souvent à l'expression verbale des personnages et contribuent à cerner à la fois la complexité des sentiments qui les lient et l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent de les exprimer :

Je vous le dis :

– Je vous aimais d'un amour effrayant.

La méfiance revient dans vos yeux. Votre regard fuit au-delà des falaises.²⁴¹

Le regard du narrataire trahit son malaise vis-à-vis de l'amour que lui porte la narratrice et qu'il ne peut accepter : il fuit comme le narrataire lui-même aimerait fuir cet amour invivable. La parole est dans le regard qui donne à voir ce qui ne peut être dit – et qu'on ne peut pas dire. En ce sens, le regard tend à creuser dans l'écriture une béance puisqu'il fait signe vers l'extérieur de la langue qui est aussi son au-delà.

Par ailleurs, le regard semble aussi chez Duras prendre la place de l'écrit car l'acte de regarder – ou de voir – génère du texte :

On regarde l'autre rive, le port pétrolier, et au loin, les hautes falaises du Havre, le ciel. Puis on regarde le bac rouge qui traverse, les gens qui passent, les eaux du fleuve.²⁴²

Dans cet exemple, la description qui se dessine est subordonnée à l'action de regarder des personnages, Duras ne paraît ainsi pas produire du texte, elle ne donne pas à lire une description, mais à voir un paysage, une image ; l'énonciation, comme le note S. Loignon²⁴³, est alors performative. La phrase d'ouverture de *La Mer* : « Chaque jour, on regardait ça : la mer écrite »²⁴⁴ crée une impression identique, notre auteur semble placer sous les yeux du lecteur le livre qu'il tient dans les mains et la mer qui en est l'objet ; ainsi, en écrivant l'acte de regarder ou de voir, Duras fait voir ce que le texte dit et entraîne l'écriture à sortir de ses frontières. Le champ lexical du regard qui ponctue les textes de notre corpus ouvre donc l'écriture durassienne à l'image puisqu'il s'agit d'exposer ce qui est vu par les personnages.

La propension de la prose durassienne à se situer hors-langue est cependant encore plus marquée par le recours à de véritables images. En effet, d'abord, il faut constater que l'évolution de l'œuvre durassienne conduit à l'incorporation de photographies dans *La Mer*, le dernier ouvrage de l'auteur. L'image, jusqu'à cette ultime œuvre, pouvait être évoquée, mais elle n'était jamais reproduite dans le texte – dans *Le Marin* le tableau de l'Annonciation apparaît dans le texte²⁴⁵ sans être visuellement présent comme « une photo de Belsen »²⁴⁶ dans *La Douleur* – ; néanmoins, les références directes à des images, qui sont toujours plus importantes – voir *L'Amant* –, préfigurent leur

²⁴⁰ Il apparaît jusqu'à six fois par page (*Emily L.*, 13, par exemple).

²⁴¹ *Emily L.*, 137.

²⁴² *Ibid.*, 9.

²⁴³ Loignon, S., « Jamais d'autre que toi », in De Chalonge, F. (éd.), « *L'été 80, Emily L.*, Yann Andréa Steiner de Marguerite Duras », *Roman 20-50*, 40, 2005, 19.

²⁴⁴ *La Mer*, 7.

²⁴⁵ *Le Marin*, 50.

²⁴⁶ *La Douleur*, 42.

apparition en regard du texte dans *La Mer*. Cet ouvrage donne effectivement une place particulière à l'image puisqu'une page sur deux est occupée par une photographie, mais aussi parce qu'il en fait un vecteur de sens. Les images proposées n'illustrent pas simplement le texte, au contraire celui-ci apparaît secondaire, à la fois parce qu'il retrace, après-coup et à tâtons, l'expérience dont témoigne la photographie et parce qu'il semble s'effacer, par sa brièveté, devant celle-ci. Ce que l'écriture peine à dire, l'image le donne à voir en un regard et sans hésitation, au point que la dernière photographie de l'ouvrage prend littéralement la place du texte puisqu'elle se situe sur la page de gauche qui est réservée dans le reste de l'œuvre à l'écrit²⁴⁷. Le recours à la photographie rend finalement une nouvelle fois compte des insuffisances de la langue, de l'indicible, car, selon D. Méaux, « l'image argentique apparaît comme le paradigme d'une écriture qui se heurte constamment aux manques de la langue puisqu'elle vise quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la *diégésis*, mais du vécu »²⁴⁸ ; l'écriture durassienne cherche donc hors d'elle le moyen de véhiculer ce qu'elle ne peut raconter. L'image se fait alors mot : elle condense la présence de l'absence.

En ce sens, il est nécessaire de s'intéresser encore à deux procédés qui appartiennent au champ visuel et qui contribuent également à signifier la mise en échec du langage dans l'expression de certaines réalités : il s'agit des signes typographiques et des tropes. Duras fait effectivement usage des signes typographiques comme d'« une incitation à regarder l'écrit, à voir le texte »²⁴⁹. De fait, certains mots apparaissent en majuscules : « BLEU », « DES BOIS », « VU », « INVISIBLE, ETERNELLE »²⁵⁰, « FEMMES PREPOSEES A L'ETRANGLEMENT DES ENFANTS JUIFS », « ON LUI REMETTAIT UNE ENVELOPPE. IL DISAIT MERCI MONSIEUR PUIS IL ALLAIT BOIRE UN APERITIF AU CAFE DES CAPITALES »²⁵¹ ; d'autres en italiques : « surtout de " *ne pas avoir de temps* " », « *Je ne peux pas supporter ça* »²⁵² ou les propos non traduits de l'anglais dans *Emily L.* ; d'autres encore sont isolés – et ainsi rendus visibles – par des doubles retours à la ligne ou des points de suspension :

[...] qui ne faisaient réellement peur qu'aux gens de passage.

Tout à coup je n'ai plus voulu rien entendre de vous.

Nous sommes revenus dans le café [...].²⁵³

ou « – Tu ne peux vraiment pas te passer de... ces erreurs ? »²⁵⁴ ; ainsi, Duras transforme le texte en image : les mots se détachent sur la page qu'il n'est plus nécessaire de lire mais de regarder.

À ces images créées à partir de la matérialité du texte, s'ajoutent des images verbales, des tropes, qui fonctionnent « comme autant de prises de vue, d'album photographique en puissance »²⁵⁵. Les métaphores et les comparaisons notamment se multiplient pour livrer une vision – au lieu

²⁴⁷ *La Mer*, 68.

²⁴⁸ Méaux, D., « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras », in Harvey, S. et Ince, K. (éd.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2001, 151.

²⁴⁹ Simon, M., « La Mer écrite », in Arrouye, J. (éd.), *La Photographie au pied de la lettre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, 180.

²⁵⁰ *La Mer*, 24, 38, 48 et 64.

²⁵¹ *La Douleur*, 64 et 153.

²⁵² *Ibid.*, 104 et 127.

²⁵³ *Emily L.*, 46.

²⁵⁴ *Le Marin*, 209.

²⁵⁵ Loignon, S., *op. cit.*, 12.

d'une explication – d'un personnage, d'un événement, d'un sentiment : « Comme une plante, aussi, Ter. Comme une espèce d'enfant », « Et le poème avait été là, devant lui, étalé comme un crime », « la ville fut en proie à un calme incendie, sans flamme, sans cris » (l'incendie désigne par métaphore la canicule), « – Non, dit-elle, il n'y a plus de Koudous. / – Le monde en est plein, dis-je, tu n'y connais rien. / – Ce n'est plus lui, dit-elle, que maintenant j'attends »²⁵⁶ (la chasse au koudou se présente ici comme la métaphore de la recherche du marin de Gibraltar).

Le regard joue donc un double rôle dans nos œuvres : d'une part, le regard des personnages se substitue au dire puisque les yeux des protagonistes en disent souvent plus que leur parole et à l'écriture car la description de l'acte de regarder remplace l'acte de raconter ; d'autre part, Duras livre plusieurs types d'images au regard du lecteur qui suppléent aux mots. Ainsi, l'écriture durassienne tend à sortir de ses frontières, trop étroites, pour *montrer* ce qu'elle ne peut dire et qu'elle ne peut pas dire ; elle fait alors *signe* autrement : lorsque l'écriture se double d'images, elle cesse de véhiculer, intrinsèquement, un sens pour indiquer, hors d'elle, ce qu'elle cherche à signifier. Ainsi, il faut noter avec S. Cohen que « La parole durassienne [...] fonctionne dans un mode authentiquement, littéralement indicatif : elle fait voir »²⁵⁷.

Les indicateurs, l'outside de la langue

Dans cette perspective, il importe de constater que l'écriture durassienne est fortement marquée par la présence d'indicateurs, appelés aussi déictiques²⁵⁸ – il s'agit d'indices spatio-temporels (ici, maintenant, là, ...), de pronoms personnels et possessifs de la première ou deuxième personne (je, tu, nous, vous, votre, mon, ...) et de démonstratifs (ceci, ça, ce, cet, ...). En effet, les déictiques peuvent être reliés au champ de la monstration dans la mesure où, sans signification en dehors du contexte de leur énonciation, ils montrent plus qu'ils ne disent tel que le souligne J.-F. Lyotard : « la signification d'un indicateur est inséparable de sa désignation »²⁵⁹ ; de fait, comme le geste de l'index – « instrument de la *demonstratio ad oculos* »²⁶⁰ –, les indicateurs désignent sans dire, montrent sans signifier.

En principe, le texte littéraire fait peu de place aux indicateurs puisque le lecteur n'a pas nécessairement connaissance de la situation d'énonciation des personnages et que, sans cette connaissance, il est difficile d'établir le sens d'un déictique ; ainsi, les anaphoriques – qui renvoient à un élément déjà défini dans le texte – sont généralement prédominants à l'écrit. L'écriture durassienne fait donc exception en privilégiant l'emploi de déictiques et elle travaille ainsi à s'extérioriser à la fois en quittant le domaine de la signification pour celui de la monstration et en

²⁵⁶ *La Douleur*, 184, *Emily L.*, 82, *Le Marin*, 31, *Le Marin*, 337.

²⁵⁷ Cohen, S. D., « La présence de rien », *Cahiers Renaud-Barrault*, 106, 1983, 18.

²⁵⁸ J.-F. Lyotard utilise le terme d'indicateurs dans *Discours, figure* plutôt que celui de déictiques car de cette manière il rend compte de manière claire du rôle de ces éléments dans la langue ; le mot déictique, issu de *deixis* qui signifie en grec « action de montrer », témoigne étymologiquement de la même chose mais son sens est moins directement accessible. Nous parlerons donc indifféremment d'indicateurs et de déictiques.

²⁵⁹ Lyotard, J.-F., *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1974, 39.

²⁶⁰ Bühler cité par Benjamin, W., « Sociologie du langage », in *Œuvres 2. Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, 109-110.

se référant, clairement, à l' « Outside »²⁶¹. Les phrases d'ouverture d'*Emily L.* : « Ça avait commencé par la peur. / Nous étions allés à Quillebeuf, comme souvent *cet été-là* »²⁶², illustrent la façon dont les expressions déictiques jettent un pont entre l'écriture et le monde sensible : le démonstratif « ça » se réfère ici à quelque chose qui n'est pas précisé dans le texte et qui se situe donc hors-langue tandis que les mots « cet été-là » ne permettent pas de situer temporellement le récit en dehors de la situation concrète de son énonciation à laquelle ils se réfèrent. Les déictiques ouvrent donc une brèche dans le corps du texte – non seulement car ils donnent à voir l'outside de la langue, mais aussi parce qu'ils paraissent ne pas appartenir directement au langage. Effectivement, les déictiques font geste vers, mais ne disent pas, comme dans ce passage de *La Mer* où Duras évoque une chose oubliée qu'elle désigne – portant ainsi doublement l'écriture hors d'elle en faisant signe vers le monde et vers la photographie qui se trouve vis-à-vis du texte – sans la nommer – peut-être justement parce qu'elle s'est perdue :

De ça, on a tout oublié. D'abord on a cru que c'était fait par un passant, un touriste, puis non. On a tout laissé comme ça. Comme c'était.

Dans *ce cas-là* on nomme quand même, sans ça on retrouverait rien, et ça marche : parce que le mot qui est écrit on l'oublie jamais.²⁶³

Ou dans cet extrait : « Dans cette lumière qui accompagne le vent »²⁶⁴ où la narratrice indique un phénomène qui appartient au monde qu'elle ne décrit pas, mais dont elle signale, révèle, montre, l'existence par l'entremise du démonstratif « cette ».

Il faut remarquer par ailleurs que lorsque Duras n'utilise pas d'expressions purement déictiques, elle recourt à des cataphores : c'est-à-dire à des mots ou des groupes de mots qui renvoient à un élément du texte à venir – on peut parler de relation anaphorique renversée²⁶⁵. Or, dans ce type de construction, comme le représenté ne précède pas l'élément représentant – la cataphore –, ce dernier est d'abord perçu comme un déictique. De fait, dans cet exemple : « Elle, la femme du Capitain »²⁶⁶ ; le pronom « elle » s'apparente à un déictique puisqu'il semble indiquer une réalité extralinguistique avant qu'une signification, « la femme du Capitain » – qui est le conséquent de la cataphore –, ne lui soit conférée au sein du texte²⁶⁷. En outre, « les fréquentes formules présentatives introduites par « il y a » ou « c'est » »²⁶⁸ ou encore « voici » donnent également forme à cette écriture indicative – sans être nécessairement déictiques – puisqu'elles rendent compte de l'*existence*

²⁶¹ Titre d'un ouvrage de Duras rassemblant des textes journalistiques : *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981.

²⁶² *Emily L.*, 9, nous soulignons.

²⁶³ *La Mer*, 60, nous soulignons.

²⁶⁴ *La Douleur*, 82.

²⁶⁵ La relation anaphorique implique un antécédent dans le texte, tandis qu'une relation cataphorique implique un conséquent ; c'est la différence entre : la pomme, je l'ai mangée et je l'ai mangée, la pomme.

²⁶⁶ *Emily L.*, 43.

²⁶⁷ Notre corpus livre de nombreux exemples semblables : « Ça continuerait donc ? Oui. Ça continue. On est en vie » (*La Mer*, 28) ; « Ça, c'est la capitale des mouettes » (*La Mer*, 66) ; « Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée : " Qui est là. – C'est moi. " [...] Il faut que je sois raisonnable : j'attends Robert L. qui doit revenir » (*La Douleur*, 13-14) ; « Eux, nous les avons vus au bar de la Marine [...] Eux aussi ils étaient des Anglais de l'Angleterre » (*Emily L.*, 16-18, il faut attendre la page 32 pour qu'un nom soit donné à l'homme et que la femme soit qualifiée par « la femme du Capitain »).

²⁶⁸ Snauwaert, M., « L'écriture courante de Marguerite Duras », in Rabaté, D. et Viart, D., *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, 232.

d'un objet hors du texte : « C'est du bois. DES BOIS »²⁶⁹. Cet exemple illustre le rôle indicatif de « c'est » qui désigne une réalité extérieure au texte puisqu'il fait référence au bois représenté sur la photographie en regard du texte ; mais il montre surtout que « c'est » appartient également au champ de la monstration dans la mesure où il est associé à des signes typographiques et à une photographie.

Du reste, il faut noter que les figures de la deixis sont souvent suivies d'indications descriptives particulièrement précises ; or cette association contribue à placer la réalité décrite sous les yeux du lecteur, c'est-à-dire à créer une hypotypose, comme le montre cet exemple :

voici qu'il y a des gens, là-bas, au fond de cette place, à la sortie du chemin abandonné, là où il ne devrait y avoir personne. Ils sont arrêtés et ils regardent vers nous. Ils sont une quinzaine, tous par-
rillement habillés de blanc. Il s'agit d'une même personne indéfiniment multipliée.²⁷⁰

Dans cet extrait, les indicateurs se multiplient – « voici », « là-bas », « là », « cette » – pour mettre le monde à portée de mots du lecteur, tandis que des éléments descriptifs s'y ajoutent – trois appositions qualificatives suivent le flou du « là-bas » notamment – pour qu'une image puisse se former et que la réalité apparaisse devant les yeux du lecteur. Ainsi, l'hypotypose doit être vue comme un aboutissement de l'écriture indicative dans la mesure où elle permet de produire une image vivante par les mots.

En définitive, les figures de la deixis sont une manière pour Duras de faire signe vers l'extérieur du texte et de la langue, de montrer ce que le texte ne dit pas ou ne peut pas dire. En effet, J.-F. Lyotard remarque avec justesse qu'« avec ces indicateurs, le langage est comme percé de trous par où le regard peut se glisser, l'œil voir au-dehors et s'y ancrer »²⁷¹ ; les déictiques permettent effectivement à l'écriture de s'exiler hors d'elle-même, vers l'outside auquel elle réfère alors directement. En ce sens, Lyotard ajoute qu'« indiquer échappe au dire parce qu'il y est supposé dans la dimension de désignation ; toute totalisation se fait dans le volume ouvert d'abord par une détotalisation jumelle, celle qui met à part le discours et son objet, la signification et la référence. Cette référence appartient au montrer, non au signifier, elle est insignifiable »²⁷². Par l'entremise des déictiques, Duras manifeste donc l'écart qui sépare toujours la langue de ce à quoi elle cherche à référer ; la « langue signifiante » ne peut en effet rejoindre ce qui lui est extérieur – le signe n'est jamais la chose elle-même –, car la référence appartient au champ de la monstration que les indicateurs, parce qu'ils ne signifient pas mais désignent, ouvrent. L'écriture durassienne fait donc place avec les déictiques, comme avec les images, au non-langage à la fois pour tenter d'exprimer ce que le système fermé de la langue ne parvient pas à dire, mais aussi pour signaler l'indicible en soulignant l'insuffisance des ressources de la langue.

²⁶⁹ *La Mer*, 38.

²⁷⁰ *Emily L.*, 11. Voir également et notamment : *Emily L.*, 39 et *La Mer*, 38, 66 et 8.

²⁷¹ Lyotard, J.-F., *op. cit.*, 39.

²⁷² *Idem.*

Apparition et fulgurance

Duras semble donc accorder au montrer une puissance que l'écriture ne posséderait pas. Or, cette vision doit être nuancée dans la mesure où le motif de l'apparition, très présent dans les textes de notre corpus, remet en cause la possibilité même de toute visibilité.

En effet, le motif de l'apparition parcourt les œuvres du corpus²⁷³ et répond toujours d'assez près à la définition religieuse du terme puisque quelque chose se rend visible mais pour un court moment. D'abord, il faut remarquer que certains personnages rêvent ou sont victimes de sortes d'hallucinations, ils voient alors des images qui disparaissent presque aussitôt. La Magra apparaît en rêve au narrateur du *Marin* : « [...] chaque nuit, un fleuve m'apparaissait. Il était grand. Il était glacé, vierge de toute trace de femme. Je l'appelais doucement la Magra. [...] Mais le jour venu, le fleuve disparaissait de ma vie »²⁷⁴, tandis que la narratrice du journal de « La Douleur » a des visions, comme l'illustrent ces deux exemples : « Dans une espèce de survie, je vois que la mer est verte, qu'il y a une plage un peu orangée, le sable » et « Dans un fossé, la tête tournée contre terre, les jambes repliées, les bras étendus, il se meurt. Il est mort »²⁷⁵. Parfois, c'est un souvenir qui surgit avant de s'effacer, ainsi le narrateur du *Marin* repense à Jacqueline et voit le train dans lequel elle voyage : « Le souvenir de Jacqueline me revint à la mémoire et de nouveau je fus dans ce train où il faisait une chaleur torride, qui filait, filait dans la nuit »²⁷⁶, avant de l'oublier complètement : « Je n'avais pas eu de femme avant elle. Jacqueline devint cette nuit-là un souvenir très ancien qui jamais plus ne me fit souffrir »²⁷⁷. Le motif de l'apparition est donc inextricablement lié à celui de la disparition lorsqu'il s'agit de rêve, d'hallucination ou de souvenir. Or, il importe de constater que les visions réelles des personnages y sont également associées ; effectivement, au sein de nos récits, ce qui se rend visible au regard des personnages est presque immédiatement soustrait à celui-ci, notamment par le biais de l'éblouissement. Dans le *Marin*, le *Gibraltar* apparaît plusieurs fois comme une vision au narrateur et l'aveugle par sa brillance :

[...] j'osais regarder le yacht. Il était d'une éblouissante blancheur. C'était impossible de le regarder longtemps, il cinglait les yeux comme un fouet. Pourtant je le regardais jusqu'à la limite de mes yeux, jusqu'à ne plus le voir.²⁷⁸

De manière analogue, il est difficile à certains moments pour le narrateur de voir Anna en raison de la lumière : « Elle sortit de sa cabine. Elle vint près de moi. Je dus fermer les yeux comme le matin quand j'avais vu la mer » ou « Je la voyais mal dans la lumière de l'entrepont et j'avais très envie de mieux la voir »²⁷⁹. Ainsi, chez Duras, l'apparition semble devoir être perçue sous l'angle

²⁷³ Plusieurs procédés déjà cités nourrissent ce motif : les phrases nominales en isolant un mot semblent faire exister la réalité qu'il désigne ; les images introduites dans *La Mer* sont autant de manières de rendre présent ce qu'elles figurent ; les expressions – parfois déictiques – « ça » ou « c'est » donnent une existence à ce qu'elles indiquent et l'hypotypose fait apparaître, au sens de rendre visible, ce que les mots disent.

²⁷⁴ *Le Marin*, 47-48.

²⁷⁵ *La Douleur*, 39 et 16.

²⁷⁶ *Le Marin*, 144.

²⁷⁷ *Ibid.*, 153.

²⁷⁸ *Ibid.*, 93. Pour illustration par ailleurs : « un ruban d'écume brillante marquait leur [reprend le fleuve et le yacht] rencontre » (67), « il m'apparut, toujours éblouissant, blanc, sur la mer » (100), « Le yacht apparut. Son pont était éclairé et vide » (151).

²⁷⁹ *Ibid.*, 200 et 232.

de la fulgurance, non seulement parce que toute apparition est rapide et soudaine, mais aussi parce que ce qui s'offre à la vue des personnages est rendu aussitôt invisible par son éclat. En effet, dans *Le Marin*, le yacht n'est pas le seul élément perçu par les protagonistes à briller à l'excès : « L'ange resplendissait toujours, incendié de soleil. [...] J'aurais voulu le voir mieux [...] », « Un chiffre m'apparut en lettres de feu, il tomba sur moi et me laissa comme foudroyé », « [...] les flancs neigeux des montagnes de Carrare étincelaient », « Le ciel était en feu et les carrières de Carrare étincelaient de blancheur », « Deux avions le survolaient, étincelants »²⁸⁰. Dans *Emily L.*, le blanc et la lumière viennent également rappeler la notion de fulgurance. De fait, le poème brûlé d'Emily L. évoque « la terrible lumière de certains après-midi d'hiver »²⁸¹, tandis que le couple narratrice-narrataire porte, tout au long du texte, une attention particulière à la lumière et à la couleur blanche²⁸² : « on traverse des zones d'éclatement solaire », « Toutes les installations pétrolières, les aciers, les brillances ont étincelé », « On a regardé le bastingage blanc », « C'est une lumière dorée, rose et or que renvoient les brillances du port pétrolier de l'autre rive », « on a parlé de la lumière du plateau »²⁸³.

De plus, la question de la fulgurance est thématifiée par la présence de nombreux miroirs – l'objet évoque le reflet, l'éclat, l'éblouissement – dans nos œuvres sur lesquels apparaissent furtivement des images qui renvoient le plus souvent à la notion de perte, comme dans cet exemple où Anna aperçoit son reflet et prend conscience – devant le film que joue le miroir – que celle qu'elle était a disparu :

Je me suis assise dans la petite arrière-salle du café, face à une glace dans laquelle se reflétaient le bar et l'entrée. Je me souviens, je me suis vue dans cette glace, c'est drôle, je ne me suis pas reconnue, j'ai vu...

– ... la femme du marin de Gibraltar, dis-je.²⁸⁴

Le lexique de la fulgurance – dans ces diverses acceptations sémantiques – accompagne donc le motif de l'apparition comme pour insister sur son ambiguïté intrinsèque.

En effet, l'isotopie de la fulgurance souligne la duplicité de l'apparition – tout apparition implique inéluctablement un retrait et une disparition – en montrant que la frontière entre visibilité et invisibilité est étroite. Ainsi, la fulgurance signale les limites du visible ou plutôt une altération en son cœur ; elle interroge effectivement le champ de la monstration dans lequel s'engouffrent parfois les œuvres de notre corpus. En associant à l'apparition l'éblouissement et la brièveté, la fulgurance manifeste la manière dont, au sein même du visible, la vue est gênée, troublée et finalement empêchée : le narrateur du *Marin*, par exemple, ne parvient plus à voir le *Gibraltar* non pas parce que celui-ci est hors de son champ de vision, mais parce que son image excède les possibilités du regard. En ce sens, la fulgurance permet de rejouer dans le champ de la monstration le rap-

²⁸⁰ *Ibid.*, 54, 69, 97, 157 et 323.

²⁸¹ *Emily L.*, 83.

²⁸² Le blanc, qui est la couleur de l'éblouissement, est également la marque du silence et de l'impossible à dire. Le blanc symbolise l'absence de parole et, en ce sens, la question de la fulgurance renvoie directement à la pureté du silence, à ces moments où rien n'est dit – ou vu.

²⁸³ *Emily L.*, 29, 62-63, 63, 103 et 144.

²⁸⁴ *Le Marin*, 249.

port compliqué qui s'instaure dans l'écriture entre dicible et indicible. En effet, à l'instar de l'indicible qui n'est pas chez Duras l'absence de dire, mais l'inscription dans le dire d'une difficulté qui signale l'existence d'un au-delà du dire, l'invisible se présente comme un débordement qui a lieu au cœur du visible, comme un trop-plein de voir qui indique son dépassement. Ainsi, la fulgurance tend à la fois à relativiser la puissance du champ visuel et à rappeler que c'est sur la scène de l'écriture, dans le dire, que se manifeste l'indicible. Une métaphore de la fulgurance qualifie d'ailleurs l'écriture dans *Emily L.* :

Écrire, c'est aussi ne pas savoir ce qu'on fait, être incapable de le juger, il y a certainement une parcelle de ça dans l'écrivain, *un éclat qui aveugle*.²⁸⁵

Les éléments mis en évidence dans ce chapitre participent finalement dans leur ensemble à former une écriture singulière qu'il est possible de définir comme « une écriture du non-écrit » dans la mesure où non seulement elle accorde à la parole – phénomène de l'oral – une place primordiale, elle déconstruit la rhétorique ordinaire et elle se porte au-delà de ses propres limites à travers la question de la monstration, mais aussi dans le sens où elle n'écrit pas ce qu'elle dit : « Si [Duras] tisse, c'est afin de rendre visibles les interstices ; dans son tissu le fil existe pour et par les trous »²⁸⁶. En effet, l'écriture durassienne ne décrit pas l'indicible, mais se présente comme la scène sur laquelle il s'exhibe, elle est le lieu de sa figuration. Duras met en œuvre une rhétorique originale capable non pas de dépasser le manque à dire, mais de le signifier au travers de divers indices dévoilant une indicibilité insurmontable. Notre auteur montre de multiples manières que l'on ne peut pas dire et, « puisque les mots qui tendent à nous échapper ne font rien d'autre que vouloir désigner un au-delà en eux »²⁸⁷, elle indique sans cesse l'existence de cet au-delà qui est l'indicible.

²⁸⁵ *Emily L.*, 58-59, nous soulignons.

²⁸⁶ Cohen, S. D., *op. cit.*, 31. La métaphore du tissage renvoie ici, par le biais de l'étymologie, à la construction du texte.

²⁸⁷ Didi-Huberman, G., *op. cit.*, 2007, 208.

III. Matérialiser l'indicible : des livres ouverts

III. Matérialiser l'indicible : des livres ouverts

J'essaie de faire ce que j'appelle des livres ouverts, des propositions, des structures dans lesquelles le lecteur « coule » son livre à lui.

Nyssen, Hubert, « Marguerite Duras. Un silence peuplé de phrases » (entretien), in *Les Voies de l'écriture*, 129.

Duras fait davantage que désigner l'indicible en exhibant ses traces dans l'écriture, elle lui donne une « vie matérielle » qui renforce sa figuration et réaffirme son caractère irréductible. En effet, l'indicible, malgré sa nature intangible, prend corps dans l'œuvre durassienne car notre auteur crée des livres ouverts qui confèrent à l'écriture le statut d'événement²⁸⁸ et à l'écrit celui de matériau de sorte que la création du sens est reléguée au second plan au profit d'un art de la suggestion invitant l'auteur et le lecteur à construire le sens après-coup. Effectivement, plusieurs procédés de matérialisation montrent que le sens n'est pas l'enjeu majeur de l'écriture durassienne, mais que c'est l'écriture elle-même qui est au centre de l'œuvre en tant que lieu privilégié de l'inscription de l'indicible et de tous les possibles.

De fait, la mise en scène de l'écriture au travers de la place accordée à d'autres textes, de l'écrit par l'entremise d'un jeu avec sa matérialité et du livre en train de se faire par le biais de la réflexivité, permet à Duras de dévoiler que l'indicible – qui est l'ouverture absolue du sens – hante toujours l'écriture, mais qu'étrangement ce qui ne peut être dit ou écrit, ce qui n'est pas dit ni écrit, peut toutefois être lu et *exister* – hors scène en quelque sorte. Le chapitre qui suit s'attache donc à étudier divers procédés de matérialisation – touchant l'écriture et l'écrit – qui participent non seulement à figurer d'une manière différente l'indicible, mais aussi à mettre en lumière la nature essentiellement suggestive de l'écriture durassienne et, finalement, le rôle particulier qu'y joue le lecteur.

1. L'autre texte

Les quatre textes de notre corpus semblent se démultiplier au travers de nombreuses références à d'autres textes. En effet, Duras ouvre ses textes à d'autres et, par ce biais, elle fait de l'écriture un événement à raconter, mais aussi du texte existant un *prétexte* pour évoquer l'autre texte – qui contient en puissance ce que le texte écrit ne peut pas dire. L'autre texte apparaît ainsi autant comme un moyen de conférer à l'écriture le statut d'événement que comme une manière de manifester l'indicible qui habite le texte.

Le texte à venir

L'autre texte prend chez Duras des formes différentes et, en premier lieu, celle du texte à venir. En effet, dans les œuvres de notre corpus, certains personnages font mention de leur intention

²⁸⁸ « Après l'écriture du texte tout venait trop tard, tout, parce l'événement avait déjà eu lieu, justement, l'écriture » Duras, M., *Le Navire Night* (1979), Paris, Mercure de France, 1986, 10.

de produire un récit, un texte qui est à venir et qui reste alors encore imaginaire. Ainsi, le narrateur du *Marin* a le projet d'écrire un roman sur Anna : « – Un jour, dis-je, j'écrirai sur toi un roman américain »²⁸⁹, et, tout au long de l'oeuvre que nous lisons, les protagonistes évoquent non seulement ce livre qui est à écrire, mais relèvent aussi l'aspect déjà romanesque de leur histoire. Effectivement, Anna et le narrateur soulignent, au cours de leurs conversations, les épisodes qui devront figurer dans le roman ; Anna demande, par exemple, au narrateur de préciser l'importance de ses premières retrouvailles avec le marin :

– Dans ton roman américain, me dit-elle, si tu parles de cette rencontre, il faudra dire qu'elle a été pour moi, très importante. Qu'elle m'a permis de saisir, de comprendre... un peu, ce que voulait dire cette histoire, c'est-à-dire le sens qu'il pouvait avoir lui, en tout cas, et même aussi, celui qu'il avait eu pour moi... et que c'est depuis qu'elle s'est produite que je crois dans les choses possibles de le rencontrer encore, de rencontrer n'importe qui, n'importe quand.²⁹⁰

Anna donne donc ici des explications supplémentaires sur la valeur de cette rencontre destinées au texte à venir. De la même manière, le narrateur indique : « – Dans mon roman américain, dis-je, tu éloigneras bien des gens avec ton yacht. On dira, cette femme, sur ce yacht. Quand même... »²⁹¹. Nos protagonistes font donc directement référence au texte à venir, mais ils présentent également leur histoire comme un roman potentiel en relevant le caractère romanesque :

– C'est marrant, dis-je, si on racontait cette histoire dans un livre, personne ne la croirait.
– La sienne à elle ?
– Oui, la sienne à elle.
– C'est une femme romanesque.
Il rit lui aussi.
– C'est ça, dis-je, romanesque.²⁹²

Cet échange entre le narrateur et l'un des membres d'équipage, sans mentionner le roman américain en projet, confère à l'histoire d'Anna un statut proche de celui de la fable qui en fait une histoire à raconter – le narrateur du *Marin* annonce d'ailleurs par ce biais son entrée en littérature puisqu'il s'agit de passer d'une écriture de la loi, évoquée quelques lignes plus haut : « – ça consistait en quoi le boulot ? / – À recopier des actes de naissance, de décès »²⁹³, à une écriture romanesque. En ce sens, cet extrait fait aussi bien référence au roman à écrire qu'à celui qui est écrit²⁹⁴ et que le lecteur tient dans ses mains, à l'instar de cet autre exemple : « C'est une histoire à dormir debout, comme on dit. On en raconte tant que ça ferait un roman »²⁹⁵. Par ailleurs, il faut remarquer que les personnages, lorsqu'ils n'évoquent pas clairement le roman américain, mentionnent

²⁸⁹ *Le Marin*, 204.

²⁹⁰ *Ibid.*, 217-218.

²⁹¹ *Ibid.*, 246.

²⁹² *Ibid.*, 213.

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ On peut parler avec Lucien Dällenbach de « mise en abyme de l'énoncé » (*Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 76), le roman dont parle le narrateur est un double du roman que nous sommes en train de lire ; mais il est également possible d'envisager cette référence comme une « mise en abyme de l'énonciation » car il y a « mise en évidence de la production » (Dällenbach, L. *Ibid.*, 100).

²⁹⁵ *Le Marin*, 198.

l'attente d'un récit à venir : « – Quand tu me parleras, qu'est-ce que tu me diras ? / – Tout ce que tu attends que je te dise [...] »²⁹⁶.

Dans *Le Marin*, le texte existant se double donc d'un autre texte qui n'est pas encore écrit, mais qui tend à prendre la place du texte que l'on peut lire car il semble qu'il contiendrait potentiellement les réponses que le roman écrit ne livre pas tel que le laisse entendre le narrateur en conclusion du texte existant : « La mer fut très belle vers les Caraïbes. Mais je ne peux pas encore en parler »²⁹⁷. De la même façon, le roman *Emily L.* est parcouru par le fantôme d'un autre texte, annoncé comme à venir : « Je vous ai parlé. Je vous ai dit que j'avais décidé d'écrire notre histoire. [...] / J'ai répété ce que je vous avais dit, que j'allais écrire l'histoire que nous avons eue ensemble [...] »²⁹⁸. La narratrice informe ici son compagnon de son intention de raconter leur histoire tout en précisant que ce qu'elle « écri[t] en ce moment, c'est autre chose dans quoi elle serait incluse, perdue, quelque chose de beaucoup plus large peut-être... Mais elle directement, non, c'est fini ... »²⁹⁹. Il n'est donc plus possible de se méprendre : le texte existant ne relate pas l'histoire du couple narrateur-narrataire au travers de celle d'Emily L. et du Captain. Aussi, le sens du roman échappe-t-il à toute tentative de compréhension car manque cet autre texte dont on pourrait croire qu'il s'agit du roman produit par Duras mais qui est en réalité différent et qui seul pourrait expliquer la nature de la relation qui lie la narratrice au narrataire. Le texte à venir rend manifeste cette fuite du sens, d'autant que la narratrice précise : « Notre histoire, elle ne sera nulle part, elle ne sera jamais tout à fait écrite »³⁰⁰. En effet, Duras signifie de la sorte qu'il n'y a pas de fin à l'écriture, que le texte à écrire est toujours présent à côté du texte écrit comme un possible et comme un signe des déficiences de l'écriture puisqu'« écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer »³⁰¹.

Les références au texte à venir rendent donc tangible l'acte d'écriture en l'annonçant comme un événement, un fait, et en rappelant indirectement l'existence du texte déjà produit – mentionner un autre texte en voie de réalisation renvoie par la négative au texte existant qui n'est pas cet autre et met en lumière le geste d'écriture qui va avoir lieu et qui a déjà eu lieu – et elles matérialisent ainsi l'indicible. De fait, le texte à venir révèle la possibilité manquée par le texte produit de dire sans y suppléer puisqu'il n'existe pas – ou pas encore – ; aussi, la fuite en avant de l'écriture – mise en scène par les évocations du texte à venir – doit-elle se lire comme une manifestation concrète de l'indicible. Dans cette perspective, il importe de relever encore les mots de la narratrice survenant à la fin du journal de « La Douleur » :

²⁹⁶ *Ibid.*, 260. L'autre texte est ici une attente de parole, de présence ; il est l'expression d'un désir car l'attente est le signe d'une séduction à venir.

²⁹⁷ *Ibid.*, 430.

²⁹⁸ *Emily L.*, 21.

²⁹⁹ *Ibid.*, 22.

³⁰⁰ *Ibid.*, 55.

³⁰¹ *Ibid.*, 23.

Chaque jour elle [Ginetta] croit que je pourrai parler de lui [Robert L.], et je ne peux pas encore. Mais ce jour-là je lui dis que je pensais pouvoir le faire un jour. Et que déjà j'avais écrit un peu sur ce retour.³⁰²

Cet extrait qui évoque le récit à venir sur Robert L. – celui que l'on est en train de lire – est doublement intéressant. D'abord, il fonctionne comme un procédé de matérialisation de l'écriture en mentionnant le moment où rien n'avait encore été écrit sur Robert L. ; en effet, quelque chose de tangible semble s'être déroulé entre l'instant évoqué et celui de sa lecture : l'écriture. Ensuite, ce passage, puisqu'il se situe à la fin du texte existant, tend à laisser croire au lecteur que ce qu'il vient de lire n'est pas le texte que Duras annonce comme à venir, mais son balbutiement et, ainsi, notre auteur peut encore une fois indiquer sinon un manque à dire, au moins les déficiences de l'écrit proposé. Duras écrit en ce sens :

Écrire à côté de ce qui précède l'écrit c'est toujours le gâcher. Et il faut cependant accepter ça : gâcher le ratage c'est revenir vers un autre livre, vers un autre possible de ce même livre.³⁰³

En effet, l'écriture, parce qu'elle rate inmanquablement sa cible, se joue comme un recommencement qui est aussi un déplacement³⁰⁴ dont le texte à venir est la trace.

Ainsi, les indications relatives à des textes à venir livrées par différents narrateurs et personnages de notre corpus, en mettant en scène ce retour de l'écriture sur elle-même, donnent corps à l'indicible. Effectivement, l'acte d'écriture réalisé apparaît insuffisant et la potentialité d'un texte disant ce que le texte écrit ne dit pas ne suffit pas à arrêter une signification, mais contribue au contraire à maintenir un doute sur l'interprétation à donner au texte véritablement produit, à ouvrir encore davantage le sens.

Le texte manquant

La notion d'ouverture permet d'approcher une autre modalité de ce que nous avons choisi d'appeler l'autre texte : le texte manquant. En effet, les œuvres de notre corpus mentionnent plusieurs textes qui frappent par leur absence et dont le manque creuse la toile du texte d'une béance. Ces textes sont comme des nœuds de sens qui font défaut et qui délient l'interprétation vers de multiples possibles. Ainsi, il faut citer, en premier lieu, le poème brûlé d'Emily L., un texte qui a été écrit mais dont le contenu exact se dérobe – Duras parle en ce sens de régions « obscures, indéfinies » et « étrangère[s] »³⁰⁵ de l'écriture. Effectivement, non seulement le poème est incompris du Captain – son unique lecteur –, mais de plus ce dernier « [a] jeté la poésie dans le feu du poêle »³⁰⁶ – et donc détruit le corps du texte de la même façon qu'il eut supprimé Emily L. « si elle lui avait été infidèle avec son corps »³⁰⁷ –, si bien que la narratrice ne peut l'évoquer que de manière paraphrastique : « C'était un poème sur », « il était question », « elle disait que », « il était

³⁰² *La Douleur*, 84.

³⁰³ Duras, M., *Écrire, op. cit.*, 29.

³⁰⁴ Cette question parcourt l'ensemble de notre travail, de la problématique de la figuration qui implique un mouvement de détour, en passant par celle de la dérive étudiée dans notre premier chapitre, pour finir par celle de l'autre texte.

³⁰⁵ *Emily L.*, 85 et 84.

³⁰⁶ *Ibid.*, 86.

³⁰⁷ *Ibid.*, 78.

dit, ou presque dit »³⁰⁸, de même qu'Emily L.³⁰⁹. En conséquence, si le propos général du poème est connu, le texte en lui-même demeure absent et, de ce fait, la compréhension des bribes livrées devient incertaine. La phrase : « il s'agissait de la perception de la dernière différence : celle, interne, au centre des significations »³¹⁰ ne se laisse par exemple que difficilement interprétée hors de son *contexte*, or il est clair que, d'une certaine manière, elle résume l'enjeu du roman qui dès lors nous échappe. Le texte le plus important, celui qui doit donner du sens au roman, se trouve justement être celui qui manque, de sorte que le texte existant semble s'effacer derrière le vide laissé par le poème et Emily L. déclare en ce sens : « Le seul poème véritable est obligatoirement celui qui a disparu. Pour moi, ce livre n'existe pas »³¹¹. Ici, Emily L. fait référence à son recueil de poésies – à un des éléments de la fiction –, mais ses propos paraissent s'appliquer à l'œuvre – réelle – de Duras : en effet, le texte manquant empêche le texte produit d'exister complètement car il lui soustrait une part de sa signification. Le texte manquant l'est donc d'abord concrètement dans la mesure où il n'apparaît pas dans le texte écrit, le trou, avant de l'être abstraitement puisqu'il fait ensuite défaut sur le plan de la signification. Ainsi, les références au poème disparu dans *Emily L.* permettent de matérialiser la présence de l'indicible en manifestant l'absence de l'écrit essentiel, mais aussi d'indiquer une béance dans la constitution du sens qui révèle également l'indicible.

Dans *La Douleur*, il est intéressant de constater que le texte manquant est le texte existant lui-même. En effet, Duras déclare en préambule de « La Douleur » :

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphles-le-Château.
Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.³¹²

Cette première phrase du livre souligne d'abord que les textes contenus dans le recueil ont été oubliés jusqu'à leur publication³¹³ et qu'il est donc possible de considérer *La Douleur* comme le texte manquant de l'œuvre durassienne³¹⁴. Ensuite, elle révèle que le recueil doit être perçu, au travers de l'évocation de sa matérialité – il s'agit de « deux cahiers » –, comme une archive et comme une relique. Le paratexte, parce qu'il relate la découverte du texte oublié, devient *inventio reliquarum*³¹⁵ ; *La Douleur* est tout ce qui *reste* de l'expérience de la guerre et de l'attente et, en ce sens, le texte acquiert à la fois le statut de témoignage que l'on attribue à l'archive et l'aspect sacré que porte la relique, ainsi que le mentionne Duras : « Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés »³¹⁶.

³⁰⁸ *Ibid.*, 81-83.

³⁰⁹ *Ibid.*, 113-114.

³¹⁰ *Ibid.*, 85. Reprise presque à l'identique page 114.

³¹¹ *Ibid.*, 117.

³¹² *La Douleur*, 12.

³¹³ En 1976, Duras publie de façon anonyme « La Douleur » dans la revue *Sorcières* sous le titre « Pas mort en déportation », mais l'ensemble des textes contenus dans les cahiers n'est édité qu'en 1985 alors que les archives attestent de leur écriture précoce entre 1943 et 1949.

³¹⁴ L'analogie entre ce *trou* de mémoire et le « mot-trou » du *Ravissement de Lol V. Stein* est à relever : « La Douleur » apparaît comme le texte-trou de l'œuvre de Duras.

³¹⁵ L'*inventio reliquarum* est un récit qui porte sur la découverte miraculeuse d'ossements d'un saint ou d'un objet ayant touché ce saint ; il faut effectivement noter que le terme « invention », dans la langue savante, renvoie à l'étymologie (*invenire*, « trouver ») et signifie donc « action de trouver » (*Le Robert. Dictionnaire de la langue française*).

³¹⁶ *La Douleur*, 138.

En effet, Duras, comme le souligne B. Alazet³¹⁷, fait ses premiers pas dans l'écriture avec la guerre comme toile de fond, mais celle-ci est étrangement absente – du moins explicitement – de ses deux premiers romans – *Les Impudents* (1943) et *La Vie tranquille* (1944) –, mais aussi du reste de son œuvre jusqu'à la publication de *La Douleur*. Or, l'expérience de la guerre et de la mort de l'autre répétée dans l'histoire, dont témoigne *La Douleur*, peut être considérée comme l'expérience fondatrice de l'œuvre durassienne dans la mesure où elle est le lieu de l'indicible par excellence – de la souffrance de soi, de l'autre et du texte. Duras écrit effectivement :

En 1945 pendant la découverte des charniers allemands des camps de concentration. Je me postais dans les gares et devant les entrées des hôtels avec des photos de mon mari et de mes amis et j'attendais sans espoir aucun [...] le retour des survivants. Je ne pleurais pas, j'étais apparemment comme d'habitude sauf *que je ne pouvais plus parler du tout* [...].³¹⁸

L'horreur de la guerre et des camps est donc à la fois l'origine historique de la tendance au développement d'une écriture du silence au XX^e siècle et l'origine des choix littéraires de Duras. En effet, à partir de cette expérience de la mort – de l'autre et du sens – qui engendre le mutisme et qui interroge comme jamais auparavant les limites de la langue et de la représentation, la question de l'indicible ne quitte plus l'œuvre durassienne et devient même, comme cherche à le montrer cette étude, son centre et son point de fuite. Aussi, *La Douleur* peut-il être perçu comme le texte premier de Duras, celui sans lequel il est difficile de lire le reste de l'œuvre – B. Alazet parle d'un « Texte tutélaire et caché, qui vient aujourd'hui recouvrir des pages blanchies de son attente »³¹⁹ –, puisqu'il rend compte du traumatisme laissé par la guerre dans les esprits et dans la langue. En ce sens, l'oubli de Duras qui l'a transformé en texte manquant est symptomatique ; il trahit à la fois le refoulement des souvenirs les plus durs, mais aussi leur caractère indicible – *La Douleur* se présente effectivement comme le signe d'une écriture du *différer*, au sens derridien de détour, délai, espacement, qui est aussi une écriture de l'indicible. Plus encore, en manquant à l'appel, *La Douleur* devient la marque d'une indicibilité insurmontable : le texte essentiel – Duras écrit : « *La Douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie »³²⁰ – est toujours celui qui fait défaut. Ainsi, si le poème brûlé dans *Emily L.* ouvre le roman à toutes les interprétations tout en indiquant l'absence du texte indispensable, l'oubli de *La Douleur* a longtemps creusé une béance dans l'œuvre durassienne et se présente encore comme la matérialisation concrète d'un manque qui habite toujours l'écrit et le dire.

Les textes manquants tendent donc à effacer le texte existant – ils sont présentés comme plus importants – sans proposer d'alternative, de sorte que l'établissement du sens est rendu une nouvelle fois difficile puisque le texte porteur de signification fait défaut. Duras met ainsi en lumière l'incapacité de la langue écrite à livrer un sens plein et figure de cette manière non seulement l'indicible, mais aussi le statut particulier de l'écriture : l'acte d'écriture est à la fois le chemin et le

³¹⁷ Alazet, B., « L'embrasement, les cendres », *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n°4, 1986, 147-160.

³¹⁸ Duras, M., *Les Yeux verts, Cahiers du cinéma*, n°312/313, juin 1980, 23.

³¹⁹ *Op. cit.*, 158.

³²⁰ *La Douleur*, 12.

but, le geste d'écriture fait événement car le texte reste immanquablement en souffrance puisque rien ne peut être dit.

Le texte emprunté

Une dernière forme de l'autre texte se retrouve dans notre corpus, il s'agit du texte emprunté. En effet, il est possible de mettre au jour un certain nombre de relations intertextuelles³²¹ dans nos œuvres dont la présence rend également tangible l'indicible. De fait, en empruntant à d'autres leurs mots, Duras provoque un nouveau déplacement : le texte qui parle, qui dit quelque chose, n'est plus celui que le lecteur est en train de lire ; ainsi, le texte existant manifeste une fois encore ses manques puisque l'autre texte semble mieux à même de rendre compte de ce qu'il ne dit pas. Le texte emprunté apparaît donc comme une trace matérielle de la difficulté d'expression. Effectivement, dans *Emily L.* par exemple, les éléments du poème disparu évoqués révèlent une intertextualité avec un poème d'Emily Dickinson³²². De fait, la paraphrase du poème proposée dans le roman³²³ reprend par moments presque littéralement le texte de Dickinson sans employer les guillemets, « même si aux italiques de *Winter Afternoons* (p. 116) peut être attribué une valeur citationnelle, et non seulement un caractère de convention pour un syntagme en langue étrangère »³²⁴. L'emprunt à E. Dickinson peut se lire comme un moyen de combler le manque laissé par le poème disparu, mais en réalité il accentue la béance déjà ouverte puisqu'il signale, en double, l'incapacité du texte écrit à créer du sens. De fait, les informations livrées sur le poème n'appartiennent pas au texte durassien, mais à l'autre texte – la paraphrase du poème compile des bribes du poème de Dickinson – si bien que le texte durassien semble toujours buter sur une difficulté d'expression et continue à figurer l'indicible.

De façon similaire, dans *La Douleur*, le texte emprunté devient une manière pour Duras de témoigner de ce dont on peut à peine parler. En effet, se tisse, dans « La Douleur » notamment, un réseau intertextuel avec différents journaux³²⁵ auxquels Duras emprunte à la fois des informations et des mots. Parfois, elle pratique la citation avec guillemets : « *La Pravda* écrit : « La douzième heure a sonné pour l'Allemagne. Le cercle de feu et de fer se resserre autour de Berlin » »³²⁶, d'autres fois, elle indique sa source mais ne recourt pas à la citation proprement dite : « En der-

³²¹ Nous différencions dans ce travail les relations intertextuelles impliquant des liens entre deux œuvres d'auteurs différents des relations autotextuelles se définissant par la reprise par un auteur d'éléments de sa propre œuvre.

³²² Dickinson, E., *The Complete Poems*, London, Faber and Faber, 1970, poème n°258 pour le texte en anglais. Voici une traduction française : « Il est certain biais de lumière / L'hiver après-midi, / Accablant, comme la lourde / Harmonie des cathédrales – / Céleste blessure infligée – / De cicatrice, nulle trace, / mais une différence interne / Au sein des significations. / Rien ne peut l'enseigner – personne / C'est le sceau du désespoir, / Une affliction impériale / Qui nous est envoyée par l'air. / À sa venue le paysage écoute – / L'ombre suspend son souffle / Quand elle part, on dirait la distance / Sur le visage de la mort. » (Dickinson, E., *Poèmes*, Paris, Aubier Flammarion, édition bilingue, traduction de Guy Jean Forgue, 1970, 74). Ce n'est pas la seule intertextualité, mais la plus intéressante pour notre perspective. *Emily L.* entretient également des relations intertextuelles avec H. James et notamment *La Bête dans la jungle* dont nous ne parlerons pas, pour une approche de cette question voir : Borgomano, M. « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis... », in Sammer, A. et Patrice, S. (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, 81-92.

³²³ *Emily L.*, 82-85 et 113-116.

³²⁴ Planté, C., « *Je vous écris, j'écris*. Sur quelques lettres dans les récits », in Burgelin, C. et Gaulmyn, P. de (éd.), *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, 151-152.

³²⁵ *Combat* notamment, un quotidien français clandestin de gauche lié au mouvement de Résistance du même nom.

³²⁶ *La Douleur*, 59.

nière minute *Combat* annonce que l'offre de capitulation aurait été faite en s'adressant aussi à la Russie »³²⁷. Il arrive également que Duras mélange les types de relations intertextuelles, comme dans cet exemple où la description d'une image se mêle à la citation claire et à l'allusion :

Il faut acheter le journal. Encore une photo de Belsen, une fosse très longue dans laquelle sont alignés des cadavres, des corps maigres comme on en a jamais vu. « Le cœur de Berlin est à quatre kilomètres du front. » « Le communiqué russe sort de son habituelle discrétion. » M. Pelven fait semblant de gouverner la France, il annonce la remise en ordre des salaires, la revalorisation des produits agricoles. M. Churchill dit : « Nous n'avons plus longtemps à attendre. » La jonction est peut-être pour aujourd'hui entre les Alliés et les Russes.³²⁸

Ici, le texte emprunté est protéiforme (image, mots, contenu approximatif) et se présente comme un moyen de rendre compte de la complexité de la réalité dont il est impossible de témoigner par l'enchaînement ordinaire des phrases. Ainsi, il ouvre – à l'instar d'autres procédés utilisés par Duras tels que l'oxymore, l'ellipse, etc. – le sens, il invite à une compréhension non-linéaire du texte produit non seulement parce qu'il faut sortir de ce dernier, aller vers l'autre texte – ou faire retour vers lui –, pour saisir des bribes de signification, mais aussi parce qu'il s'agit justement d'accéder à des fragments de sens qui ne sont jamais *le* sens. Le texte emprunté prend donc en charge, dans « La Douleur », ce que le texte durassien ne semble pouvoir dire comme l'illustre cet exemple où les propos du journal racontent l'horreur à la place de la narratrice : « En deuxième page du *F.N.* on annonce que mille déportés ont été brûlés vifs dans une grange le treize avril au matin du côté de Magdebourg »³²⁹. Les références intertextuelles attestent de la *présence* d'un autre texte qui matérialise finalement l'existence d'un trou, d'une béance, dans le texte durassien puisque c'est le manque qui appelle l'autre texte.

Par ailleurs, le texte emprunté signale que « nous sommes déjà entrés en littérature »³³⁰ et, de ce fait, il manifeste un écart – entre le signe et son référent – car ce qui est dit n'est pas la chose elle-même ; le narrateur du *Marin* souligne cela :

- Dans votre roman américain, dites-moi, parlerez-vous des koudous ? Comme M. Hemingway en a déjà parlé, est-ce qu'on ne trouvera pas ça de mauvais goût ?
- Sans M. Hemingway, dis-je, nous n'en parlerions pas, alors, est-ce qu'il vaudrait mieux mentir et dire que nous parlions d'autre chose ?³³¹

Cet extrait indique l'emprunt à Hemingway réalisé à la fois par le texte existant et par le texte à venir ; ainsi, il situe ces textes non pas par rapport à une certaine expérience du monde, mais dans le réseau des livres déjà écrits, si bien que toute l'expédition menée par l'équipage en Afrique apparaît comme une fiction dans la fiction, l'irréalité originaire de l'épisode est renforcée et le texte ne semble plus à même de produire du sens. Le texte emprunté tend à mettre au jour une sorte de délire littéraire qui relègue, une fois encore, le sens à l'arrière-plan et qui, de la sorte, révèle à nouveau la difficulté du texte existant à dire.

³²⁷ *Ibid.*, 63.

³²⁸ *Ibid.*, 42.

³²⁹ *Ibid.*, 43.

³³⁰ Masson, P., *op. cit.*, 343.

³³¹ *La Marin*, 412.

Enfin, l'autre texte, sous toutes ses formes, présente la pratique d'écriture comme finalité de l'œuvre existante. En effet, en opérant un déplacement continu vers un ailleurs de la signification, l'autre texte montre que le texte écrit est toujours insuffisant et que l'événement réside dans *l'écriture* – dans le mouvement toujours recommencé du geste de l'écriture – qui manifeste l'indicible ; effectivement, ce qui peut être lu est déjà su, l'indicible est toujours hors du texte existant dans un à-venir, un en deçà, un au-delà que l'autre texte matérialise.

2. Poétique du même : le corps de l'écrit

Si les références à l'autre texte tendent à faire de l'écriture l'événement majeur de l'œuvre durassienne au détriment de la constitution du sens, le même, comme indice du retour et du ressassement, confère à l'écrit le statut de matériau et contribue de la sorte également à figurer l'indicible en maintenant la question du sens à l'arrière-plan du processus d'écriture. En effet, en soulignant le caractère matériel de l'écrit, Duras appréhende le texte d'abord comme une structure et ensuite comme un contenu : le texte *est*, mais ne dit pas forcément.

Autotextualités

La question du même doit d'abord être perçue sous l'angle de l'autotextualité. Effectivement, l'œuvre durassienne puise dans ses propres ressources, c'est-à-dire que, d'un livre à l'autre, un certain nombre de thèmes, de motifs, d'épisodes, de décors, voire de phrases sont repris à l'identique, ou presque. Les textes de notre corpus forment donc une partie d'un réseau d'autoréférences qui lie toute l'œuvre. En premier lieu, il convient donc d'étudier les relations qui se tissent entre les œuvres de notre corpus et il faut d'abord remarquer une parenté évidente entre *Le Marin* et *Emily L.* De fait, non seulement le thème central des deux récits, l'impossibilité de l'amour, est analogue, mais certains motifs très présents comme le voyage sur la mer, l'alcool, le yacht, la triangulation amoureuse apparaissent également dans les deux textes. Ce faisceau de ressemblances est accentué par des indices référentiels plus directs encore, Duras écrit par exemple dans *Emily L.* :

Mais peut-être le Captain était-il là pour se cacher sur la mer ? Après un meurtre ? Et elle peut-être se cachait-elle d'une croyance, ou d'une peur qu'elle noyait dans le whisky chaque jour la nuit venue ?³³²

Ici, notre auteur rapproche de manière étrange les protagonistes d'*Emily L.* de ceux du *Marin*, effectivement, les suppositions avancées par la narratrice semblent directement évoquer le personnage du marin de Gibraltar – qui se cachait sur la mer après le meurtre de Nelson Nelson – et celui d'Anna – qui boit comme pour oublier ce qui lui arrive. Plus encore, certains détails infimes se répondent dans les deux œuvres ; ainsi, Emily L. et Anna portent par exemple toutes deux des sandales qui, dans des circonstances différentes, leur glissent des pieds : « Elle [Emily L.] a laissé tomber ses petites sandales d'enfant en coton rose, plates »³³³ et « Elle [Anna] était assise sur le

³³² *Emily L.*, 43.

³³³ *Ibid.*, 141.

bord de la couchette et ses sandales se détachèrent et tombèrent par terre »³³⁴. Par le truchement des références autotextuelles, *Emily L.* paraît rejouer, avec quelques variations, *Le Marin* ; ces deux œuvres entretiennent donc une relation de ressemblance particulièrement forte. Or, si les autres textes du corpus ne possèdent pas le même degré de parenté, de multiples liens peuvent être établis entre eux. Duras mentionne dans *La Mer* « Le petit bac de Quillebeuf » qui apparaît souvent dans *Emily L.* en indiquant que c'est le « titre d'une histoire jamais écrite encore. / Sauf par moi seule »³³⁵, *Le Marin* évoque un personnage qui « voulait faire un album sur la mer »³³⁶ dont le projet renvoie donc à l'existence de *La Mer*, tandis que le recueil de *La Douleur* laisse par exemple entrevoir plusieurs références au *Marin* – ou peut-être est-ce l'inverse sachant que la rédaction des textes date de la même période. De fait, le journal de « La Douleur » évoque d'abord, presque mot à mot, les mêmes paysages italiens que *Le Marin*. Pour s'en rendre compte il suffit de mettre en regard cet extrait de « La Douleur » :

Au-dessus des roseaux on voit les *flancs neigeux des carrières de marbre de Carrare*. Au-dessus il y a des montagnes plus hautes qui *étincellent de blancheur*. De l'autre côté, plus près, on voit *Monte Marcello*, juste au-dessus l'embouchure de La Magra. On ne voit pas *le village de Monte Marcello* mais seulement *les collines*, les bois de *figuiers* et tout au sommet les *flancs sombres* des pins.³³⁷

Avec ces deux passages du *Marin* :

Au-dessus de nous, sur notre gauche, *les flancs neigeux des montagnes de Carrare étincelaient*. De l'autre côté, sur *les collines*, les *villages* paraissaient, par contraste, très *sombres*, enfouis dans leurs murailles, leurs vignes et leurs *figuiers*.³³⁸

Le ciel était en feu et *les carrières de Carrare étincelaient de blancheur*. Toutes les cheminées de *Monte Marcello* fumaient déjà.³³⁹

Non seulement les lieux sont identiques, mais le lexique utilisé également. Ensuite, certains éléments du récit « L'Ortie brisée »³⁴⁰ se trouvent repris dans un épisode anecdotique du *Marin*³⁴¹. En effet, le narrateur du *Marin* s'arrête sur un chemin comme l'étranger de « L'Ortie brisée » et, comme lui, ramasse une ortie qui le pique ; la configuration des lieux est similaire dans les deux textes – le vocabulaire employé pour la décrire également³⁴² – et le geste des deux personnages est non seulement analogue, mais aussi rapporté par des expressions très semblables :

Il y avait devant moi une ortie en fleur, superbe. [...] Je me penchai et dans une sorte de déclin, je cassai l'ortie et je la froissai dans ma main. Pourquoi ? pour tordre le cou à cette durée. Je réussis. Je l'eus dans ma main et ça me fit très mal. J'entendis le rire de l'enfant.³⁴³

Devant l'étranger il y avait une touffe d'orties en fleurs. [...] L'étranger se penche, il casse une tige de la plante et il la froisse dans sa main. Il fait une grimace, il jette l'ortie, il frotte ses mains brûlées. On entend le rire de l'enfant.³⁴⁴

³³⁴ *Le Marin*, 264.

³³⁵ *La Mer*, 32.

³³⁶ *Le Marin*, 205

³³⁷ *La Douleur*, 82-83, nous soulignons.

³³⁸ *Le Marin*, 97, nous soulignons.

³³⁹ *Ibid.*, 157, nous soulignons.

³⁴⁰ In *La Douleur*, 195-206.

³⁴¹ *Le Marin*, 290-294.

³⁴² Voir *Le Marin*, 290-291 et « L'Ortie brisée », in *La Douleur*, 195-196.

³⁴³ *Le Marin*, 293.

³⁴⁴ « L'Ortie brisée », in *La Douleur*, 204.

Le même épisode est donc ici inséré dans des contextes très différents puisque dans *Le Marin* il s'agit d'une sorte de parenthèse au sein du récit – le narrateur vient brièvement se réfugier sur ce chemin – alors que « L'Ortie brisée » constitue un récit plein, au sein duquel le geste de l'étranger apparaît comme un signe du désœuvrement qui suit la guerre. La reprise, dans deux textes très différents, des mêmes éléments semble indiquer que ceux-ci ne sont pas signifiants dans la mesure où il est possible de les insérer, presque tels quels, dans des environnements textuels sans relation.

En effet, le retour du même entre les textes du corpus paraît signaler la nature finalement matérielle de l'écrit qui est avant tout un outil. Les thèmes, les motifs, les épisodes et les mots échangés entre nos œuvres ne paraissent pas véhiculer de sens intrinsèque puisqu'ils peuvent se substituer l'un à l'autre. Ainsi, Duras en répétant les mêmes éléments au sein de notre corpus présente l'écrit comme un matériau à façonner et manifeste ainsi sa difficulté à dire, à porter le sens. De fait, notre auteur rejoue ses textes pour montrer, d'une part, qu'ils ne signifient pas : l'écrit n'implique pas un sens arrêté puisque les mots sont interchangeables, et, d'autre part, qu'ils sont toujours insuffisants : l'écrit est emporté plus loin car ce qu'il cherche à dire n'est jamais atteint.

En ce sens, il faut se demander si Duras ne rejoue pas les mêmes thèmes, motifs, mots pour leur faire perdre tout sens et figurer ainsi le manque à dire. Les relations autotextuelles prennent chez notre auteur une telle dimension qu'elles invitent le lecteur à toujours revoir le texte qu'il lit à la lumière d'un autre texte qui doit encore être appréhendé en relation à une autre œuvre, de sorte que le sens est toujours remis en question. En effet, les autoréférences ne se limitent pas aux frontières de notre corpus, mais forment un réseau complexe au travers de la production artistique durassienne – comme en témoigne notamment *La Mer* qui reprend des éléments appartenant à toute l'œuvre³⁴⁵ – au sein duquel le sens semble se perdre. De fait, la reprise de l'histoire de l'enfant et de l'amant chinois, racontée trois fois par Duras – dans *Un Barrage contre le Pacifique*, dans *L'Amant* et dans *L'Amant de la Chine du Nord* –, empêche par exemple l'établissement définitif d'un sens car chaque version, bien que similaire, interroge les autres³⁴⁶.

L'autotextualité inscrit donc la matérialité de l'écrit – il s'agit bien de déplacer des morceaux d'un livre à l'autre – dans l'œuvre durassienne et, par ce biais, elle contribue à en indiquer les limites ; effectivement, Duras signale, par le truchement du retour du même, que l'écrit ne véhicule pas un sens unique et définitif, mais forme au contraire une structure ouverte sur des sens multiples.

³⁴⁵ Ce texte évoque notamment le « jeune aviateur anglais » (30, 46) d'*Écrire*, « les tennis déserts » (58) du *Vice-Consul* (Duras, M., *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1997, 864), « les colonies de vacances » (54) de *L'Été 80*, la guerre (30, 40, 44) de *La Douleur*, il mentionne le « Siam » (38) du *Barrage contre le Pacifique*, le « Gange » (36) du *Vice-Consul*, et le « bac de Quillebeuf » (32) d'*Emily L.*

³⁴⁶ Il en va de même pour *Le Vice-Consul* (roman), *La Femme du Gange* (film) et *India Song* (texte, théâtre et film) par exemple ou plus généralement pour toutes les œuvres cinématographiques de Duras dont est tiré un texte et tous les textes qui sont adaptés au cinéma ou au théâtre (*L'Homme atlantique*, *L'Amante anglaise*, *Détruire, dit-elle*, *Le Navire Night*, *Agatha*, etc.).

Le ressassement : bribes et morceaux

D'autres éléments soutiennent cette vision ; en effet, il est intéressant de remarquer que, chez Duras, le texte se présente, à l'instar de l'œuvre, comme une chambre d'échos. Les différentes œuvres de notre corpus montrent une propension au ressassement, c'est-à-dire que, dans les limites qui les constituent, certains éléments font retour. Le ressassement trahit donc doublement le travail de l'écriture à l'œuvre chez Duras puisqu'il manifeste à la fois la volonté d'amener le lecteur près du sens, mais aussi la façon dont le texte devient corps, matière.

En effet, au niveau microstructural, Duras procède de la même manière qu'au niveau de l'œuvre, elle travaille le texte comme un matériau au sein duquel elle « découpe » des morceaux (motifs, phrases, mots) qu'elle « colle » ailleurs. Ainsi, dans le *Marin*, certaines phrases sont employées deux fois à plusieurs pages d'intervalle – et par des personnages différents –, comme le montre, entre autres, cet exemple :

[le chauffeur de la camionnette parlant de la pêche sous-marine au narrateur]
– On ne peut pas s'imaginer quand on n'a jamais fait. On a peur la première fois et après on ne peut plus se passer. C'est très belles, les couleurs, les poissons ils passent sous le ventre. C'est calme, on ne peut pas s'imaginer.³⁴⁷

[le narrateur parlant de la pêche sous-marine à Eolo]
– On ne peut pas s'imaginer, dis-je, ce que c'est, quand on n'en a jamais fait. C'est très beau, il y a des couleurs extraordinaires. Les poissons vous passent sous le ventre, et puis c'est calme, on ne peut pas s'imaginer.³⁴⁸

Emily L. et *La Douleur* laissent entrevoir le même procédé :

Je vous regarde, encore. Vous avez légèrement pâli, là, autour de la bouche. Très peu. Mais c'est arrivé.³⁴⁹

Vous avez encore pâli, à peine, encore là, au-dessus des lèvres, mais c'est encore arrivé.³⁵⁰

Ou : « garder toutes ses forces pour le supplice »³⁵¹ dont on retrouve un double quelques pages plus loin : « encore besoin de la place vide pour le supplice »³⁵². Des phrases identiques parcourent donc les œuvres de notre corpus et semblent indiquer aussi bien la difficulté des mots à exprimer d'emblée ce qu'ils ont à dire que la pauvreté des ressources de la langue puisque Duras use exactement des mêmes termes lorsqu'elle évoque des événements similaires.

Dans cette perspective, il importe de rappeler³⁵³ que le retour du même prend, à l'échelle du texte, également la forme de la répétition. Un mot est alors répété et, comme ce travail l'a montré, son sens est le plus souvent modifié à chaque occurrence par ajouts (parataxe) ; ce nouvel exemple illustrera le phénomène pour mémoire :

Tout est devenu *bleu*. C'est *bleu*. C'est à crier tellement c'est *bleu*.
C'est du *bleu* venu des origines de la Terre, d'un cobalt inconnu.³⁵⁴

³⁴⁷ *Le Marin*, 20.

³⁴⁸ *Ibid.*, 74. Le narrateur reprend non seulement les mots du chauffeur, mais aussi une parole mal maîtrisée ; ainsi, Duras souligne doublement le manque de la langue qui incite chacun à répéter ce qui a déjà été dit, même si cela a été mal dit.

³⁴⁹ *Emily L.*, 23.

³⁵⁰ *Ibid.*, 27.

³⁵¹ *La Douleur*, 14.

³⁵² *Ibid.*, 19.

³⁵³ Voir *supra*, 22-24.

³⁵⁴ *La Mer*, 24, nous soulignons.

Ici, le mot « bleu » est repris, mais son sens change au fur et à mesure que des précisions sont apportées ; d'abord indéfini, banal, le terme prend et perd son sens dans la répétition. Le retour du même, sous cette forme, tend donc à mettre en lumière une difficulté de l'écrit à signifier puisqu'il révèle le caractère mouvant du sens. Finalement, le ressassement « organise esthétiquement une perte de sens »³⁵⁵ : en essayant de structurer le sens, la répétition le soustrait car, à force de détails, la signification s'opacifie. Par ailleurs, les répétitions donnent à l'écrit une vie matérielle puisqu'elles mettent doublement en évidence la façon dont Duras joue avec le signifiant. De fait, la reprise d'un mot contribue à souligner l'aspect matériel de l'écrit dans la mesure où, comme l'exemple cité le montre, la répétition concerne le signifiant, le corps de l'écrit : sa forme visible et sonore – c'est-à-dire tangible –, et non le signifié. Ainsi, par le truchement de la répétition, non seulement Duras se refuse à arrêter le sens, mais elle le relègue également à l'arrière-plan au profit de la visibilité et de la musicalité de l'écrit. Effectivement, les répétitions se structurent souvent en anaphores chez Duras, comme dans cet extrait de *La Mer* :

La gare abandonnée du fait de la guerre. *Reste* le bleu des fleuves et quelquefois celui du ciel. *Reste* aussi la pluie. Et les arbres. Et les légendes. *Restent* les larmes non enterrées. *Reste* l'honneur américain. *Reste* la vérité de l'histoire qui s'est passée entre les deux titres, autour du mort, le jeune aviateur anglais.³⁵⁶

Ou dans ce passage de *La Douleur* :

Ou bien c'était un autre jour sans vent.
Ou bien c'était une autre année. *Un autre* été. *Un autre* jour sans vent.³⁵⁷

L'anaphore permet ici de souligner un mot – visuellement et phonétiquement – et de lui conférer une existence en dehors de son sens. Elle rejoue ainsi au niveau microstructural la tendance générale de l'œuvre durassienne à donner à l'écrit une existence matérielle hors de la scène de l'écriture où l'inscription du sens est trop incertaine.

Au travers du même, l'écrit – les mots – est appréhendé dans sa dimension physique, en tant que signifiant – Duras note en ce sens : « c'est de l'encre, c'est l'écrit »³⁵⁸ et nous aurions envie d'ajouter c'est bleu souvent – et non comme signifié et il manifeste ainsi la difficulté de la langue à *dire* quelque chose – de fait l'écrit montre alors plus qu'il ne fait sens. La reprise du même, à l'échelle du texte, permet donc à Duras d'indiquer la difficulté de la langue à porter un message puisqu'elle dévoile à la fois la propension de l'écrit à se répéter – comme si les mots demeuraient incompris et insuffisants – et la tendance des mots à ne jamais signifier deux fois la même chose – deux bribes identiques le sont par la forme et pas nécessairement par le contenu.

En définitive, le même donne corps à l'écrit et contribue à figurer l'indicible en indiquant l'ouverture du sens qui caractérise l'écriture durassienne. En effet, en faisant de l'écrit un matériau, notre auteur signale que le sens demeure en suspens – Duras dit d'ailleurs : « Le livre n'est pas

³⁵⁵ Certeau, M. de, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, 71.

³⁵⁶ *La Mer*, 30, nous soulignons.

³⁵⁷ *La Douleur*, 85, nous soulignons. Ici, il y a deux anaphores différentes, l'une reprend « ou bien c'était un autre », l'autre juste « un autre ».

³⁵⁸ Duras, M., *Écrire*, op. cit., 53.

assouvissant, il ne clôt rien »³⁵⁹ –, que l'écrit ne peut pas dire, mais seulement suggérer et que, dès lors, la signification, si elle existe, ne survient qu'après-coup, hors de la scène du texte.

3. Réflexivité : faire exister le texte et le sens

Dès lors que le sens fait défaut à l'écrit, le texte n'existe pas – du moins en tant que production signifiante. En ce sens, il importe de prêter attention à divers éléments qui, dans les oeuvres de notre corpus, mettent en lumière les contours du texte, le lieu où l'écrit prend forme et le sens vie. En effet, les procédés de réflexivité touchant l'énonciation³⁶⁰ sont abondants chez Duras et font à la fois exister le texte, en reflétant ses modalités de production, et le sens, en inscrivant la question de la réception au sein de l'oeuvre, et, comme le note avec justesse L. Dallenbäch, « le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible »³⁶¹, à figurer dans l'écriture son envers.

Refléter le texte : la mise en abyme de la production

En premier lieu, il faut s'intéresser à la façon dont Duras inscrit dans le texte les traces de sa production. Effectivement, notre auteur livre des informations qui présentent le producteur du récit et qui renseignent sur la manière dont le texte est conçu, comme s'il importait de manifester la réalité du texte en train de s'écrire ; Duras semble vouloir montrer que le texte qu'elle écrit existe en tant qu'objet à façonner.

Ainsi, il importe d'abord de remarquer que les textes de notre corpus mettent en scène des auteurs, c'est-à-dire que les auteurs implicites – les narrateurs en l'occurrence – sont explicitement présentés comme des figures de producteurs et, par ce biais, ils renvoient à l'auteur empirique. De fait, les narrateurs du *Marin* et d'*Emily L.* se présentent comme des romanciers – l'un annonçant : « j'écrirai sur toi un roman américain »³⁶², l'autre prévenant : « Je vous ai dit que j'avais décidé d'écrire notre histoire »³⁶³ –, des liens entre les narrateurs des récits de *La Douleur* et Duras elle-même sont tissés dans le paratexte du recueil³⁶⁴ et le narrateur de *La Mer* est explicitement associé à l'auteur Duras : « Hélène Bamberger photographie ce qu'elle voit, elle, M.D. [...] On oublie, Et puis pendant l'été 94, elle écrit ces mots [...] »³⁶⁵. Par ailleurs, cette première mise en abyme énonciative – les narrateurs rejouent bel et bien dans la diégèse l'acte de production littéraire réellement effectué par Duras – est renforcée par la présence d'autres personnages qui écrivent. En effet, dans *Emily L.* notamment, outre la narratrice, le narrataire et le personnage d'Emily L. sont décrits comme des écrivains : Emily L. écrit des poésies et le narrataire est désigné comme tel :

³⁵⁹ Citée par Borgomano, M., « « Comme une messe de mariage » : une lecture d'*Emily L.* par Margurite Duras », *Œuvres et critiques*, 28, n°2, 2003, 53.

³⁶⁰ Il faut parler, avec L. Dallenbäch, de « mise en abyme de l'énonciation » qu'il définit comme : « 1) la présentification diégétique du producteur ou récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception » (*Op. cit.*, 100).

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² *Le Marin*, 204.

³⁶³ *Emily L.*, 21.

³⁶⁴ *La Douleur*, 12, 90 et 138.

³⁶⁵ *La Mer*, 69.

« Vous, c'est parce que vous êtes un écrivain que vous n'écrivez pas »³⁶⁶. En mettant en scène des *écrivants*, Duras met en abyme sa propre fonction, le texte réifie ainsi l'auteur empirique puisqu'un faisceau d'indications le désigne finalement. La présentification du producteur dans le texte permet donc de renvoyer à la situation concrète de production – Duras écrivant – et invite déjà à appréhender le texte lu dans sa dimension physique.

En outre, il convient de noter que la mise en abyme de l'énonciation ne touche pas que la figure du producteur, mais également la production en tant que telle, *l'écrivance*³⁶⁷. Effectivement, les œuvres du corpus révèlent de nombreux commentaires concernant la façon d'écrire et de concevoir le texte en train de se faire³⁶⁸ qui mettent au jour ses conditions de production. *Emily L.* livre plusieurs de ces indications réflexives. Certaines font directement référence au livre en cours : « Non... ce que j'écris en ce moment, c'est autre chose dans quoi elle [l'histoire de la narratrice et du narrataire] serait incluse, perdue, quelque chose de beaucoup plus large peut-être... »³⁶⁹ ; d'autres touchent aux poèmes d'Emily L. et ne réfèrent qu'indirectement à l'œuvre durassienne, comme le montre cet exemple où la narratrice évoque la conception de l'écriture d'Emily L. qui renvoie à celle de Duras³⁷⁰ :

Elle [Emily L.] était quelqu'un qui avait tendance à croire que partout on écrivait le même poème sous des formes différentes. Qu'il y avait qu'un seul poème à atteindre à travers toutes les langues, toutes les civilisations.³⁷¹

D'autres encore sont relatives à l'écriture en général et font donc écho au geste d'écriture à l'origine de toute œuvre et, en particulier, de celle que l'on est en train de lire :

Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition.³⁷²

Cet extrait exprime une certaine façon de penser l'écriture qui semble être appliquée dans *Emily L.* puisque le style de ce roman répond d'assez près aux éléments cités – les répétitions, les hésitations, les ellipses nombreuses sont autant de traces de cette manière de concevoir l'écriture –, ainsi il met au jour le processus de production du livre en cours. Les commentaires réflexifs fleurissent également dans les autres œuvres de notre corpus ; en effet, le paratexte de *La Douleur* donne

³⁶⁶ *Emily L.*, 56.

³⁶⁷ Ce terme apparaît dans le titre de l'article de C. Hanania « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* » (*Op. cit.*) et désigne alors une forme d'écriture non aboutie. Nous l'employons dans un sens différent, l'écrivance se définit ici comme la part matérielle de l'écriture : c'est la main qui tient le stylo, les mots inscrits sur la page, la façon dont le texte se fait aussi – vite, lentement, difficilement, etc. En ce sens, l'écrivance n'est qu'une part de l'écriture : l'acte d'écrire dans son aspect physique, qui exclut le résultat de ce mouvement que constitue le sens.

³⁶⁸ Les commentaires touchant au texte dans le texte, comme les poèmes d'Emily L. ou le roman du narrateur du *Marin*, doivent être associés à l'œuvre englobante car, dans la mesure où les auteurs diégétiques sont des figures de Duras, les textes qu'ils produisent sont le reflet de l'œuvre durassienne.

³⁶⁹ *Emily L.*, 22.

³⁷⁰ En effet, les éléments mis en lumière dans ce chapitre tendent à montrer que Duras réécrit toujours le même livre sous des formes différentes, la question de l'autre texte et celle de l'autotextualité semblent manifester cela : il s'agit bien, d'imaginer, d'emprunter, de se remémorer ou de produire un autre texte qui prolongera ou reprendra celui qui existe déjà.

³⁷¹ *Emily L.*, 81. D'autres exemples similaires jalonnent ce texte, en voici un où Emily L. parle du moment de la rédaction du poème disparu : « Il me semble me souvenir du moment où ça s'est passé, si je ferme les yeux je sens encore l'effort de ma main pour écrire vite, ne pas oublier [...] » (114). Ici le souvenir d'Emily L. paraît appartenir à Duras et ce passage met indirectement en évidence les conditions de production du texte en train de se faire.

³⁷² *Ibid.*, 153-154.

diverses informations sur la pratique d'écriture de Duras, tandis que la narratrice de *La Mer* évoque par exemple très clairement la façon dont le livre s'est fait : « J'ai pris la photographie de la mer et je l'ai éditée, je suis partie avec dans un livre »³⁷³.

Nos œuvres ne passent donc pas les conditions de leur engendrement sous silence comme c'est le plus souvent le cas, bien au contraire elles mettent en lumière les conditions matérielles de génération du texte. Ainsi, le texte se met en scène – on ne lit plus seulement une histoire, mais aussi l'histoire de sa production – et acquiert une existence car en se prenant pour objet, le texte souligne la présence de son double matériel : le corps du texte – la structure constituée de signes linguistiques inscrits par un auteur réel sur le papier et qui n'est pas le texte signifiant, le récit ou l'histoire.

Refléter la lecture : la mise en abyme de la réception

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant de constater que les textes de notre corpus mettent également en évidence la question de leur réception. En effet, Duras cherche, cette étude l'a montré, à rendre compte d'une fuite du sens qui figure l'indicible, elle dit de ses textes qu'il s'agit de « structures »³⁷⁴ et elle l'illustre au cœur de son travail d'écriture – notamment au travers de la mise en exergue du processus de production du texte, mais aussi par l'entremise d'autres procédés de matérialisation tels que le recours au même ou à l'autre texte – ; dès lors, il importe de s'interroger sur la manière dont le lecteur peut appréhender ces textes qui disent et montrent qu'ils ne peuvent pas dire. Or, Duras, par le jeu de la réflexivité, met en scène la problématique de la réception propre à son œuvre.

Effectivement, les mises en abyme énonciatives concernent également la réception ; de diverses manières, notre auteur renvoie à la situation d'énonciation dans laquelle se trouve le lecteur et dévoile les particularités de celle-ci. De fait, les textes de notre corpus mettent en scène des lecteurs dont les expériences de lecture doivent être perçues comme les reflets de l'expérience du lecteur durassien.

Ainsi, dans *Le Marin*, le narrateur essaie de lire sans y parvenir :

Encore une fois, je ne réussis pas à dormir. J'essayai de lire. Mais je n'y réussis pas davantage, sans doute n'aurais-je pu lire qu'une seule histoire mais, voilà, celle-ci n'était pas encore écrite. Alors je jetai le livre par terre. Puis je me mis à le regarder et à rire. La moitié de ses pages s'était retournée et il pouvait rappeler à qui le voulait bien, la pose de quelqu'un qui vient de se casser la gueule.³⁷⁵

Ici, le narrateur ne peut pas lire car ce qu'il aimerait pouvoir lire c'est sa propre histoire pour en connaître le dénouement, en ce sens il est pareil au lecteur durassien auquel l'issue comme le sens du récit qu'il est en train de lire – vivre – échappent, notamment parce que l'essentiel – ce rien qui lie Anna et le narrateur – n'est jamais expliqué. Finalement, ce qui reste au lecteur c'est l'objet-livre dans sa matérialité comme le souligne, dans cet extrait, la personnification du livre. En ce

³⁷³ *La Mer*, 64.

³⁷⁴ Nyssen, Hubert, « Marguerite Duras. Un silence peuplé de phrases » (entretien), in *Les Voies de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1969, 129.

³⁷⁵ *Le Marin*, 210.

sens, il est intéressant de noter que lorsque Anna et le narrateur évoquent la réception du futur roman américain, ils indiquent la possible obscurité de son sens et en minimisent l'importance :

- Ah, j'aimerais bien que les gens prennent ça pour un récit de voyage.
- Ils le prendront, puisque nous voyageons.
- Tous ?
- Peut-être pas tous. Une dizaine, peut-être pas.
- Et ceux-là, qu'est-ce qu'ils croiront ?
- Ce qu'ils voudront, tout ce qu'ils voudront. Mais vraiment, tout ce qu'ils voudront.³⁷⁶

Dans cet extrait, le narrateur souligne la relativité du sens et revendique une lecture ouverte où le lecteur peut croire ce qu'il veut sur les bases de quelques indices ; or, le lecteur réel du *Marin*, procède de la sorte : en commentant ce texte nous avons nous-même spéculé sur la nature de la relation qui lie Anna et le narrateur car aucun long développement ne permet d'en saisir la portée exacte. Ainsi, Duras met ici en évidence le caractère seulement suggestif de son écriture et l'implication d'une telle pratique sur la lecture : parce que l'écriture ne peut pas dire, parce que le sens reste ouvert, la lecture devient le lieu de l'invention par excellence. En effet, les mises en abyme de la réception décrivent une façon de lire créatrice et signalent de la sorte que le sens prend forme hors du texte, hors de la langue. La narratrice de « La Douleur » exprime cette impossibilité du texte à faire sens dans les limites qui sont les siennes :

On a essayé de lire, on aura tout essayé, mais l'enchaînement des phrases ne se fait plus, pourtant on soupçonne qu'il existe. Mais parfois on croit qu'il n'existe pas, qu'il n'a jamais existé, que la vérité c'est maintenant. Un autre enchaînement nous tient ; celui qui relie leur corps à notre vie.³⁷⁷

La lecture littérale n'est plus possible ici car l'écriture ne peut rien dire qui fasse écho à ce que vit la narratrice, la lecture n'apparaît dès lors plus comme un processus qui permet d'atteindre, sinon une vérité, au moins une certaine connaissance du monde, mais plutôt comme une expérience qui place le lecteur face au vide du sens. Dans cette perspective, l'incompréhension devient un critère positif de lecture puisqu'il rejoint l'intention de Duras de rendre compte d'une indicibilité insurmontable :

Une fois il [le Captain] lui avait parlé de ça, de la souffrance dans laquelle le jetaient ces poésies parce qu'il ne les comprenait pas. Elle [Emily L.] avait dû se tromper sur le sens de son aveu. Elle lui avait dit en effet que du moment que ces poésies le faisaient souffrir c'est qu'il avait sans doute déjà commencé à les lire, à les comprendre.³⁷⁸

Cet extrait d'*Emily L.* manifeste effectivement le paradoxe que l'indicible inscrit dans la lecture : saisir la signification d'une oeuvre chez Duras – comme chez Emily L. qui est une figure de notre auteur –, c'est ressentir le manque produit par le texte, c'est se sentir étranger au texte et percevoir qu'il ne peut pas dire, que l'écriture est avant tout *écriture*. Aussi l'incompréhension doit-elle être appréhendée à la fois comme le signe de l'aboutissement de l'écriture durassienne et d'une lecture réussie et comme une invitation adressée au lecteur à construire un sens qui lui est propre.

³⁷⁶ *Ibid.*, 413. Pour illustration supplémentaire : « - Ce n'est pas clair, dit-elle, en riant, ce que tu dis. Si tu racontes des choses comme ça dans ton roman américain, personne n'y comprendra rien. / - Pourvu que les gens de ce bateau y comprennent quelque chose, dis-je, ça sera déjà ça. On ne peut pas faire tout comprendre à tout le monde » (209).

³⁷⁷ *La Douleur*, 47.

³⁷⁸ *Emily L.*, 78.

En ce sens, il importe de constater que Duras met également en scène le lecteur empirique – que nous sommes – en l’interpellant au sein de ses œuvres, notamment pour l’appeler à lire car, finalement, c’est au cœur de la lecture que le texte se met à exister – en tant qu’unité signifiante. Ainsi, Duras apostrophe son lecteur dans le paratexte de *La Douleur* : « Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés »³⁷⁹, elle rappelle ici l’importance de la lecture dans la constitution de la signification dans la mesure où les textes sacrés font le plus souvent l’objet d’une exégèse rigoureuse qui participe à déterminer leur sens. Dans *La Mer*, la question de la lecture acquiert une place particulière car il s’agit non seulement de lire le texte, mais également les images, comme en témoignent les expressions : « Lire : l’ombre », « Lire : les colonies de vacances », « Lire ça : qu’on est en vie »³⁸⁰, qui apparaissent à la fois comme des conseils de lecture, mais aussi comme des exhortations à considérer les photographies comme des signes dont le lecteur doit tirer une signification. « Lire : l’ombre » se trouve, par exemple, en face d’une image figurant l’ombre d’une barrière de balcon en fer forgé, de sorte que, par le biais de cette formule, Duras semble ordonner au lecteur non pas de regarder l’image, mais de la déchiffrer. Il s’agit alors également de lire le négatif qui renvoie à l’indicible – l’ombre n’est pas la chose mais son dehors, comme l’indicible n’est pas le dire mais son envers. Le rôle actif joué par le lecteur est donc mis en évidence dans *La Mer* qui livre d’ailleurs un exemple qui résume à lui seul les modalités de réception de l’œuvre durassienne :

C’est peut-être le Chili ou un Japon très revu et très corrigé.
Ça dépend de vous, cher spectateur.³⁸¹

Cet extrait souligne non seulement que le lecteur de *La Mer* doit réaliser un double travail de lecture du fait de la présence des images – il est en ce sens « spectateur » autant que lecteur –, mais aussi que c’est au lecteur qu’appartient finalement le pouvoir de donner du sens.

En définitive, les mises en abyme énonciatives touchant à la question de la réception dévoilent les particularités de celle-ci et participent une nouvelle fois à figurer l’indicible en montrant que le texte, la langue, ne peuvent faire sens par eux-mêmes. En ce sens, la mise en scène de lecteurs et de la lecture contribue à faire exister le sens ; en effet, non seulement elle rend tangible le hors-texte où prend forme le sens – ce lieu où un lecteur, le livre à la main, devient créateur –, mais elle donne également corps au sens de l’œuvre durassienne en manifestant l’indicible.

L’inassouvissement, le désir

Les procédés de réflexivité révèlent une grande flexibilité dans l’appréhension de l’œuvre durassienne ; Duras, tel qu’elle le revendique, propose à son lecteur des « structures dans lesquelles [il] coule son livre à lui »³⁸². Le lecteur durassien doit donc composer avec cette œuvre trouée fortement marquée par ce que W. Iser appelle « la négativité », c’est-à-dire l’« horizon non formulé »³⁸³ du texte ; en effet, la figuration de l’indicible passe par des omissions (blancs) et des réfuta-

³⁷⁹ *La Douleur*, 138.

³⁸⁰ *La Mer*, 20, 54 et 28.

³⁸¹ *Ibid.*, 26.

³⁸² Nyssen, H., *op. cit.*, 129.

³⁸³ Iser, W., *L’Acte de lecture : théorie de l’effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, 387.

tions (négations) qui « situent tous les éléments formulés dans le texte »³⁸⁴ par rapport à un texte sous-entendu. Ainsi, la négativité « forme “ une structure créatrice de possibilités ” sur laquelle repose la liberté interprétative [...] du sujet récepteur »³⁸⁵. Or, face à ces « livres ouverts », il est possible de cerner deux types de lecteurs : les bons et les mauvais lecteurs, que Duras met en scène dans *Emily L.* comme le remarque C. J. Murphy³⁸⁶. Effectivement, dans ce roman, tous les personnages n'ont pas la même attitude vis-à-vis de l'œuvre d'Emily L.. Si le gardien et le notaire de l'île de Wight « sont respectueux de l'impossibilité de l'écrit et de la nature “ détruite ”, effacée, du poème d'Emily L., “ Winter Afternoons ” »³⁸⁷, le Captain ne parvient pas à tolérer que le sens du poème lui échappe, il se sent « trahi » par celui-ci qui lui apparaît « comme un crime »³⁸⁸. Du reste, Jacqueline, l'ancienne compagne du narrateur du *Marin*, peut également être perçue comme une mauvaise lectrice dans la mesure où elle ne peut supporter le doute : « elle ne souffrait pas de douter de quoi que ce soit au monde hormis du doute qu'elle trouvait “ criminel ” »³⁸⁹. Les mauvais lecteurs sont donc ceux qui ne savent pas trouver dans l'inassouvissement de la lecture le plaisir d'une lecture finalement infinie qui est aussi une lecture du désir.

En effet, l'écriture durassienne, par le truchement de la figuration de l'indicible, peut être apparentée au *modus loquendi* mystique dont Michel de Certeau dit ceci :

en se donnant un référent secret, les « paroles mystiques » n'emblaient pas seulement sur tout le répertoire des séductions ou des manipulations que génère le caché ; elles sont prises elles-mêmes dans les rapports labyrinthiques des fictions qu'elles produisent avec les réalités qu'elles soustraient.³⁹⁰

De fait, le non-dit ou l'impossible à dire, que l'œuvre durassienne cherche sans cesse à faire apparaître, est le référent secret du travail de Duras, ce vers quoi tend toute son écriture sans pouvoir l'atteindre. Dès lors, l'écriture durassienne, à l'instar des paroles mystiques, joue doublement le jeu de la séduction – l'indicible attire non seulement pour le mystère qu'il dégage mais aussi pour les voies de lecture qu'il ouvre. En ce sens, Duras « produit [...] du secret pour produire de l'interprétation »³⁹¹. L'écriture durassienne n'explique pas – peut-être de peur de décourager son lecteur : « Vous n'écoutez pas aussi parce que vous croyez que dans ce que je dis il y a à comprendre »³⁹² –, ainsi, dans la lecture, il ne s'agit pas de comprendre ou alors seulement l'impossibilité de comprendre. La lecture du texte durassien reste toujours inassouvie et génère de la sorte de multiples interprétations, mais surtout du désir, celui d'approcher le nœud de l'œuvre : l'indicible.

En définitive, les procédés de matérialisation et de réflexivité mis en œuvre par Duras permettent à la fois de figurer l'indicible, en montrant que le texte existe d'abord en tant que maté-

³⁸⁴ *Idem.*

³⁸⁵ Schuerewegen, F., « Théories de la réception », in Delcroix, M. et Hallyn, F. (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1990, 330.

³⁸⁶ Murphy, C. J., « Le non du lieu. Écrire l'*outside* dans *Emily L.* », in De Chalonge, F. (éd.), « L'été 80, *Emily L.*, Yann Andréa Steiner de Marguerite Duras », *Roman 20-50*, 40, 2005, 79.

³⁸⁷ *Idem.*

³⁸⁸ *Emily L.*, 78 et 82.

³⁸⁹ *Le Marin*, 45.

³⁹⁰ Certeau, M. de, *La Fable mystique*, op. cit., 134.

³⁹¹ *Ibid.*, 135.

³⁹² *Emily L.*, 52.

riau et en tant que structure car il ne peut faire sens, et de cerner le rôle particulier du lecteur dans ce contexte. Duras, en prenant le parti de figurer l'indicible dans son œuvre, produit effectivement une écriture suggestive qui invite le lecteur à construire un sens – parmi d'autres – après-coup, à éclairer l'obscurité dans laquelle l'indicible plonge l'écriture dans la mesure où, comme l'écrit Duras, « Un livre ouvert c'est aussi la nuit »³⁹³.

³⁹³ Duras, M., *Écrire, op. cit.*, 29.

Conclusion

Conclusion

On a mis la caméra à l'envers et on a filmé ce qui entrainait dedans [...].

Marguerite Duras, *Le Navire Night*, 14.

L'indicible traverse toute l'œuvre durassienne : d'une part, il transparait dès les premières publications de notre auteur et jusqu'à sa mort – l'étude du *Marin* (1952) et de *La Mer* (1996) témoigne de cette pérennité du thème dans le travail de Duras –, d'autre part, il intervient dans toutes les dimensions de son écriture. Le parcours analytique proposé au fil de ces pages a effectivement mis en lumière le rôle constant tenu par l'indicible dans l'œuvre durassienne. Duras travaille à chaque étape de l'écriture à figurer l'indicible : de l'origine du texte – c'est-à-dire du choix de l'intrigue – à sa réception, en passant par son écriture à proprement parler, elle s'attache à faire signe vers l'indicible et, par ce biais, à montrer que le manque à dire habite toujours, paradoxalement, le dire. L'écriture durassienne révèle ainsi de multiples manières sa propre impossibilité. En effet, notre auteur, sans jamais évoquer directement la question de l'indicible³⁹⁴, parvient à signaler la constante présence de celui-ci au travers de stratégies de figuration extrêmement variées qui, finalement, visent le même but : dire que l'on ne peut pas dire, écrire pour signifier que l'écriture – l'inscription du sens – ne peut jamais être atteinte.

En ce sens, ce travail a permis de mettre en exergue, davantage que la place centrale de l'indicible dans l'œuvre durassienne, *une écriture* qui se présente comme un tour de force. En effet, parce qu'il ne peut être rejoint sans disparaître, l'indicible engendre une écriture qui figure, mais qui ne reproduit, ne traduit, ne dit pas. Il fait naître une écriture qui prend le pari de faire apparaître ce qu'elle ne contient pas : *son envers*. Nos analyses ont effectivement révélé le travail scripturaire paradoxal de Duras qui consiste à dévoiler la part de l'écriture qui se tait au travers d'un mode de représentation, la figuration, qui se refuse à la représentation telle que nous la concevons. Duras exprime ainsi ce paradoxe constitutif de son écriture :

C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.³⁹⁵

Elle souligne ici les « contradictions » de son écriture où réside en définitive son originalité. De fait, la rhétorique durassienne se singularise parce qu'elle cherche à dire l'en deçà ou l'au-delà de la langue qui représente son à-côté, ce qu'elle ne peut formuler et qui demande donc, à défaut, à être figuré. Or, au travers du geste de la figuration, notre auteur crée une rhétorique où le détour, le déplacement, et la négativité jouent un rôle essentiel, de sorte que l'écriture indique non seulement son envers – l'indicible –, mais se mue en écriture de l'envers où tout semble fonctionner à rebours. En effet, non seulement l'enjeu central de l'œuvre littéraire est ce qui ne s'y trouve pas –

³⁹⁴ Pour preuve, la base de données *Frantext* qui répertorie douze textes de Duras (*Les Impudents*, *Un barrage contre le Pacifique*, *Moderato cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, *India Song*, *L'Eden cinéma*, *L'Été 80*, *L'Amant*, *La Douleur*, *Cahiers de la guerre et autres textes*) dénombre seulement quatre occurrences du terme « indicible », de plus dans des contextes non significatifs.

³⁹⁵ Duras, M., *Écrire*, op. cit., 28.

son centre absent –, mais la possibilité même de sa désignation implique de s'en écarter. Ainsi, c'est dans le sillage d'un retrait fondateur que le livre peut se faire et exister comme l'indice seulement du texte qui devrait être mais que la langue ne peut atteindre : chaque œuvre chez Duras indique, dans le silence qu'elle cherche à révéler, dans les déficiences qu'elle dévoile, dans l'impossibilité à dire qu'elle exhibe, dans le sens qu'elle ouvre infiniment, son envers : ce qu'elle ne dit pas, ce texte vers lequel elle tend, mais qui demeure inaccessible car ce qu'il cherche à dire ne peut l'être.

L'écriture durassienne se porte donc hors de ses limites puisqu'elle manifeste toujours ce dehors – de la langue, du dire, du sens, du texte – qui est à la fois l'impossible et le désiré. Or, cette attirance pour l'impossible – le négatif – qui se lit dans l'œuvre littéraire au travers de la question de l'indicible peut être perçue comme un élément fondateur également de l'œuvre cinématographique – et finalement de l'œuvre dans son ensemble. En effet, plus encore que la notion d'indicible, ce qui semble lier l'œuvre littéraire à l'œuvre cinématographique, c'est *une même écriture*. Les films de Duras manifestent ce qu'ils ne disent et ne montrent pas. Ainsi, dans *Les Mains négatives*³⁹⁶, la bande-son évoque un homme face à des empreintes de mains préhistoriques laissées dans une grotte proche de l'océan, tandis que l'image fait place à un long travelling dans Paris, de sorte que le film paraît désigner ce qu'il ne contient pas : la voix indique ce que l'image ne montre pas, tandis que l'image montre ce que la voix ne dit pas. De manière similaire, *Le Camion*³⁹⁷ se présente comme le film du projet du film puisqu'il montre, en alternance, Duras et Depardieu parlant du film, non encore tourné, du *Camion* et un Camion qui roule. *Le Camion* se lit ainsi, dans le même temps, comme le dehors du film seulement potentiel, comme la marque de son inexistence et de son impossibilité et comme le meilleur indice de sa présence. En ce sens, M.-F. Grange note que « c'est tout le film qui s'absente, représenté par un autre film qui n'est pas le bon »³⁹⁸ ; ainsi, le film recherché est, comme le « mot-trou », présent par la force du manque qu'il produit. À l'instar du texte chez Duras qui fait signe vers son extérieur en indiquant qu'il ne peut pas dire, le film durassien semble donc se porter vers un autre film qui se dessine comme l'impossibilité du film. L'écriture cinématographique fait donc sien l'écart, le détour, mis au jour dans cette étude au travers de la notion de figuration ; M.-F. Grange explique d'ailleurs que :

L'image ne sera plus le réceptacle de l'action ni des personnages de la fiction ; ce qui sera montré ne sera plus l'objet direct du film, son sujet ou son motif, pour reprendre une terminologie picturale. Ce dont ces films nous entretiennent est toujours en dehors ou à côté (cf. le rôle du hors-champ) de ce qui est figuré, en dehors ou à côté de ce qui est montré. Et c'est l'écart entre ce qui figure sur l'écran et cet objet de la fiction qui est le lieu de la remise en cause de la représentation. Une représentation pour une autre, une figuration pour une autre, ainsi se décale le référent fictionnel, toujours ailleurs et toujours absent.³⁹⁹

³⁹⁶ Duras, M., *Les Mains négatives*, Films du Losange, 1979.

³⁹⁷ Duras, M., *Le Camion*, distr. D.D. Prod, 1977.

³⁹⁸ Grange, M.-F., « La représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de *India Song* (1974) à *L'Homme atlantique* (1981) », in Burgelin, C. et Gaulmyn P. de (éd.), *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, 461.

³⁹⁹ *Ibid.*, 455.

Si M.-F. Grange emploie le terme de figuration dans un sens différent – celui de la représentation mimétique – de celui que nous lui avons attribué, ce qu'elle décrit ici finalement c'est la figuration telle que nous l'avons définie. En effet, Duras, dans ses films, fait bel et bien signe vers autre chose que ce qu'ils représentent directement et, par le truchement de ce détour, c'est leur dehors qui apparaît. Duras exprime cela lorsqu'elle parle du tournage du *Navire Night* :

J'ai découvert qu'il était possible d'atteindre un film dérivé du *Night*, qui témoignerait de l'histoire plus encore (mais à un point incalculable) que ne l'aurait fait le soi-disant film du *Night* que j'avais cherché pendant des mois. On a mis la caméra à l'envers et on a filmé ce qui entrait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages aussi.⁴⁰⁰

Le film – ou le texte – se présente donc comme une pièce de monnaie dont on ne peut exposer qu'une des faces qui figure alors l'autre dans le silence de sa représentation.

Notre approche de l'oeuvre de Duras mériterait donc de se poursuivre en s'écartant – à son tour – ; en effet, l'oeuvre cinématographique semble pouvoir être lue, sinon sous l'angle de l'indicible, au moins à travers l'éclairage de la figuration et du négatif, de sorte que c'est le travail artistique de Duras dans son entier qui paraît demander à être abordé sous le signe de l'envers. En ce sens, les analyses menées au cours de ce travail ont confirmé que l'indicible constitue, chez Duras, une clé de lecture primordiale. De fait, la notion d'indicible se trouve au cœur des oeuvres de notre corpus, mais elle se présente également comme une porte d'entrée vers la compréhension de ce qui fait la singularité de l'écriture durassienne. Ce travail, au travers de l'étude de l'indicible, a effectivement cerné un mode de représentation propre non seulement à l'oeuvre littéraire, mais également au projet cinématographique de Duras, dont il serait intéressant de continuer l'étude à l'échelle de l'oeuvre. En effet, notre démarche, loin de considérer l'indicible uniquement comme un des grands thèmes sous-jacents de l'oeuvre durassienne, a permis, nous le croyons, de mettre en évidence son rôle dans la mise en oeuvre d'une rhétorique originale représentative de l'oeuvre dans son ensemble et de mieux comprendre les particularités de cette dernière.

Ce parcours analytique a également révélé l'important travail de réflexion engagé par Duras autour de l'écriture et de la représentation. Apparemment, son oeuvre témoigne d'un refus du théorique puisqu'elle ne compte pas de véritable essai sur l'écriture – *Écrire* se présente moins comme tel que comme un livre à la frontière des genres –, mais la voie critique suivie dans ces pages a contribué à dévoiler le regard réflexif que Duras pose sur l'écriture au sein même de ses oeuvres fictionnelles et biographiques. Par le truchement de l'indicible et de la figuration, Duras interroge sans cesse les possibles de la langue et remet en question les principes même de la représentation. L'écriture durassienne travaille donc doublement à faire apparaître son envers : elle désigne non seulement son dehors informulable, mais aussi ses mécanismes cachés.

Finalement, notre démarche a mis en lumière le pouvoir d'attraction de l'oeuvre durassienne sur son lecteur. L'écriture de Duras crée du désir pour cet au-delà qu'elle figure sans permettre de le rejoindre ; le lecteur se trouve dans une position ambiguë : il souhaite à la fois atteindre le sens

⁴⁰⁰ Duras, M., *Le Navire Night* (1979), Paris, Mercure de France, 1986.

que le texte lui refuse et conserver le mystère pour que vive le désir de lire encore, il « veut connaître l'histoire depuis les origines, et à chaque lecture ignorer toujours plus avant que ce qu'il ignore déjà »⁴⁰¹. En ce sens, ce travail aura, nous l'espérons, permis de mieux apprécier ce tour de force que constitue l'écriture durassienne : fasciner son lecteur en disant et en montrant que rien ne peut être dit, en soustrayant le sens qui fonde habituellement toute écriture et toute lecture.

⁴⁰¹ *Emily L.*, 153.

Bibliographie

Bibliographie

Corpus étudié

- Duras, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952
- Duras, Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985
- Duras, Marguerite, *Emily L.*, Paris, Editions de Minuit, coll. « M double », 2008 [1987]
- Duras, Marguerite, *La Mer écrite*, Paris, Marval, 1996 (Photographies de H. Bamberger)

Bibliographie et filmographie de Marguerite Duras

- *Les Impudents* (roman), Paris, Plon, 1943
- *La Vie tranquille* (roman), Paris, Gallimard, 1944
- *Un Barrage contre le Pacifique* (roman), Paris, Gallimard, 1950
- *Le Marin de Gibraltar* (roman), Paris, Gallimard, 1952
- *Les Petits chevaux de Tarquinia* (roman), Paris, Gallimard, 1953
- *Des Journées entières dans les arbres* suivi de : *Le Boa – Madame Dodin – Les Chantiers* (récits), Paris, Gallimard, 1954
- *Le Square* (roman), Paris, Gallimard, 1955
- *Moderato cantabile* (roman), Paris, Editions de Minuit, 1958
- *Les Viaducs de la Seine-Et-Oise* (théâtre), Paris, Gallimard, 1959
- *Dix heures et demie du soir en été* (roman), Paris, Gallimard, 1960
- *Hiroshima mon amour* (scénario et dialogues), Paris, Gallimard, 1960
- *Une aussi longue absence* (scénario et dialogues), en collaboration avec Gérard Jarlot, Paris, Gallimard, 1961
- *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (récit), Paris, Gallimard, 1962
- *Le Ravissement de Lol V. Stein* (roman), Paris, Gallimard, 1964
- *Théâtre I : Les Eaux et forêts – Le Square – La Musica*, Paris, Gallimard, 1965
- *Le Vice-Consul* (roman), Paris, Gallimard, 1965
- *La Musica* (film), co-réalisé par Paul Seban, distr. Artistes Associés, 1966
- *L'Amante anglaise* (roman), Paris, Gallimard, 1967
- *L'Amante anglaise* (théâtre), Cahiers du Théâtre national populaire, 1968
- *Théâtre II : Suzanna Andler – Des Journées entières dans les arbres – Yes, Peut-être – Le Shaga – Un Homme est venu me voir*, Paris, Gallimard, 1968
- *Détruire, dit-elle*, Paris, Editions de Minuit, 1969
- *Détruire, dit-elle* (film), distr. Benoît-Jacob, 1969
- *Abahn, Sabana, David*, Paris, Gallimard, 1970
- *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1971
- *Jaune le soleil* (film), distr. Films Molière, 1971
- *Nathalie Granger* (film), distr. Films Molière, 1972
- *India song* (texte, théâtre, film), Paris, Gallimard, 1973
- *La Femme du Gange* (film), distr. Benoît-Jacob, 1973
- *Les Parleuses* (entretiens avec Xavière Gauthier), Paris, Editions de Minuit, 1974
- *India song* (film), distr. Films Armorial, 1975
- *Baxter, Vera Baxter* (film), distr. N.E.F. Diffusion, 1976
- *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (film), distr. Benoît-Jacob, 1976
- *Des Journées entières dans les arbres* (film), distr. Benoît-Jacob, 1976
- *Le Camion* (film), distr. D.D. Prod, 1977
- *Le Camion*, suivi d'*Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Editions de Minuit, 1977

- *Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte, Paris, Editions de Minuit, 1977
- *L'Eden-cinéma* (théâtre), Paris, Mercure de France, 1977
- *Le Navire Night*, suivi de *Césarée – Les Mains négatives – Aurelia Steiner – Aurelia Steiner – Aurelia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979
- *Césarée* (film), Films du Losange, 1979
- *Les Mains négatives* (film), Films du Losange, 1979
- *Aurelia Steiner*, dit *Aurelia Melbourne* (film), Films Paris-Audiovisuels, 1979
- *Aurelia Steiner*, dit *Aurelia Vancouver* (film), Films du Losange, 1979
- *Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Paris, Albatros, 1980
- *L'Homme assis dans le couloir* (récit), Paris, Editions de Minuit, 1980
- *L'Été 80*, Paris, Editions de Minuit, 1980
- *Les Yeux verts*, Cahiers du Cinéma, 1980
- *Agatha*, Paris, Editions de Minuit, 1981
- *Agatha ou les lectures illimitées* (film), prod. Berthemont. 1981
- *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981 (rééd. P.O.L., 1984)
- *La Jeune fille et l'enfant* (cassette), Editions des Femmes, 1981 (adaptation de *L'Été 80* par Yann Andréa, lue par Marguerite Duras)
- *Dialogue de Rome* (film), prod. Coop. Longa Gittata, 1982
- *L'Homme Atlantique* (film), prod. Berthemont, 1981
- *L'Homme Atlantique* (récit), Paris, Editions de Minuit, 1982
- *Savannah Bay*, Paris, Editions de Minuit, 1re éd., 1982, augmentée, 1983
- *La Maladie de la mort* (récit), Paris, Editions de Minuit, 1982
- *Théâtre III : La Bête dans la Jungle*, d'après Henry James, adaptation de James Lord et Marguerite Duras – *Les Papiers d'Aspern*, d'après Henry James, adaptation de Marguerite Duras et Robert Antelme – *La Danse de Mort*, d'après August Strindberg, adaptation de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1984
- *L'Amant*, Paris, Editions de Minuit, 1984
- *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985
- *La Musica deuxième*, Paris, Gallimard, 1985
- *Les Enfants* (film), distr. Benoît-Jacob, 1985
- *Les Yeux bleus cheveux noirs* (roman), Paris, Editions de Minuit, 1986
- *La Pute de la côte normande*, Paris, Editions de Minuit, 1986
- *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L. 1987
- *Emily L.* (roman), Paris, Editions de Minuit, 1987
- *La Pluie d'été* (roman), Paris, P.O.L., 1990
- *L'Amant de la Chine du Nord* (roman), Paris, Gallimard, 1991
- *Yann Andrea Steiner* (roman), Paris, P.O.L., 1992
- *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993
- *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L., 1993
- *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1995
- *La Mer écrite*, photographies de H. Bamberger, Paris, Marval, 1996

Posthume

- *Théâtre IV : Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique – L'Eden cinéma – Le Théâtre de l'amante anglaise – Home* de David Storey, adaptation de Marguerite Duras – *La Mouette* d'Anton Tchekhov, adaptation de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1999

- *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L / IMEC, 2006 (édition de S. Bogaert et O. Corpet)

Bibliographie critique sélective sur l'œuvre de Marguerite Duras

Monographies, ouvrages collectifs et numéros de revue

- Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998
- Alazet, Bernard et Blot-Labarrère, Christiane (dir.), *Marguerite Duras, Cahier de l'Herne*, 86, Paris, Herne, 2005
- Alazet, Bernard (éd.), *Écrire, réécrire : bilan critique de l'oeuvre de Marguerite Duras*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002
- Alazet, Bernard, Blot-Labarrère, Christiane et Harvey, Robert (éd.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002
- Armel, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor astral, 1990
- Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989
- Bajomée, Danielle et Heyndels, Ralph (éd.), *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985
- Blanckeman, Bruno (dir.), *Lectures de Duras*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005
- Bourgeois, Sylvie, *Marguerite Duras : une écriture de la réparation*, Paris, l'Harmattan, 2007
- Boué, Rachel, *L'Eloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras, Quignard*, Paris, L'Harmattan, 2009
- Burgelin, Claude et Gaulmyn, Pierre de (éd.), *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000
- *Cahiers Renaud – Barrault*, n°52, 1965 – n°89, 1976 – n°91, 1976 – n°96, 1977 – n°106, 1983
- Cléder, Jean (dir.), *Marguerite Duras : trajectoires d'une écriture*, Latresne, Editions Le bord de l'eau, 2006
- Cohen, Susan D., *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras : Love, Legends, Language*, London, Macmillan, 1993
- Cousseau, Anne et Roussel-Denès, Dominique (dir.), *Marguerite Duras. Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006
- Cranson, Mechthild (ed.), *In Language and in Love. Marguerite Duras : the Unspeakable*, Maryland, Scripta Humanistica, 1992
- De la Motte, Annette, *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*, Berlin, LIT Verlag, 2004
- Guers-Villate, Yvonne, *Continuité, discontinuité de l'oeuvre durassienne*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985
- Harvey, Stella et Ince, Kate (éd.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2001
- Hill, Leslie, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, London & New York, Routledge, 1993
- Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004
- Kristeva, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987
- Lamy, Suzanne et Roy, André (éd.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981
- *Marguerite Duras. L'Arc*, 98, 1985
- *Marguerite Duras. Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990
- *Marguerite Duras. La Nouvelle Revue Française*, n° 542, mars 1998
- *Marguerite Duras. Europe. Revue de littérature mensuelle*, janvier-février 2006
- Martin, Jean-Pierre, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998

- Mertens, Pierre, *L'Agent double : sur Duras, Gracq, Kundera, etc...*, Paris, Editions Complexe, 1989
- Pagès, Irène (éd.), *Marguerite Duras dans les trous du discours*, Halifax, Cahiers de l'APFUCC, série 2, n°7, 1987, NV
- Patrice, Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, P.U.F., 2003
- Rabaté, Dominique et Viart, Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009
- Rodgers, Catherine et Udriș, Raynalle (éd.), *Marguerite Duras : lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998
- Saemmer, Alexandra et Patrice, Stéphane (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005
- Vircondelet, Alain (éd.), *Duras, Dieu et l'écrit : colloque international*, Monaco, Le Rocher, 1998
- Vircondelet, Alain (éd.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994

Articles et chapitres d'ouvrages

- Ammour-Mayeur, Olivier, « Témoigner de l'intémoignable. Hiroshima entre "remembrance" et vestiges de la mémoire (sur *Hiroshima mon amour* et *Pluie noire*) », *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 1, « Écritures de la mémoire. Entre témoignage et mensonge », novembre, 2008, 133-144
- Boblet, Marie-Hélène, « Les noms de *Hiroshima mon amour* : Hiroshima, Nevers », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 22, 2007, 25-32
- Borgomano, Madeleine, « Duras. Les voix du silence », *Cahiers de narratologie*, n°10, 2001, 231-241
- Borgomano, Madeleine, « Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences », *Loxias*, 4, mis en ligne le 15 mars 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=29>
- Buignet, Christine, « De « l'instant décisif » d'Henri Cartier-Bresson au « mot-trou » de Marguerite Duras, une trajectoire de la *fulgurance* », in Arrouye, J. (éd.), *La Photographie au pied de la lettre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, 153-166
- Clerc, Jeanne-Marie, « Marguerite Duras collaboratrice d'Alain Resnais, et le rapport des images et des mots dans les textes hybrides », *Revue des sciences humaines*, 202, 1986, 103-116
- Dupont, Eric, « L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire. L'exemple de Marguerite Duras et de Christophe Hein », *Études littéraires*, vol. 28, n°3, 1996, 55-66
- Gamoneda Lanza, Amelia, « Errances du nom. L'activité poétique de la nomination durasienne », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 22, 2007, 42-53
- Guers-Villate, Yvonne, « De l'implicite à l'explicite : de *Moderato Cantabile* à *L'Homme assis dans le couloir* », *The French Review*, Vol. 58, n° 3, 1985, 377-381.
- Makward, Christiane, « Structures du silence / du délire. Marguerite Duras / Hélène Cixous », *Poétique*, 35, 1978, 314-324
- Nyssen, Hubert, « Marguerite Duras. Un silence peuplé de phrases », in *Les Voies de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1969, 125-142
- Slama, Béatrice, « Le silence et la voix », *Corps écrit*, n°12, 1984, 185-192
- Van den Heuvel, Pierre, « Rhétorique du silence dans *L'Amour* de Marguerite Duras », in Freeman, H. G. (éd.), *20 Years of French Literary Criticism. FLS, vingt ans après : a memorial volume for Philip A. Wadsworth (1913-1992)*, Birmingham, Summa Publications, 1994, 69-76
- Williams, Sylvia, « Silent Spaces : Places for Story-Telling in the Works of Marguerite Duras », *Australian Journal of French Studies*, 34 : 1, janvier 1997, 115-132

Bibliographie critique sur *Le Marin de Gibraltar*, *La Douleur*, *Emily L.* et *La Mer écrite*

Articles et chapitres d'ouvrages

- Alazet, Bernard, « L'embrasement, les cendres », *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n°4, 1986, 147-160
- Bancaud, Florence, « Écrire l'indicible douleur dans le journal intime », in Rétif, F. (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, 191-211
- Borgomano, Madeleine, « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis... », in Sammer, A. et Patrice, S. (éd.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, 81-92
- Borgomano, Madeleine, « « Comme une messe de mariage » : une lecture d'*Emily L.* par Marguerite Duras », *Œuvres et critiques*, 28, n°2, 2003, 42-59
- Borgomano, Madeleine, « Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli », in Harvey, S. et Ince, K. (éd.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2001, 21-36
- Bourgeois, Lylian, « *La Mer écrite* de Duras ou la fin d'une Marguerite », in Bishop, M. and Elson, C. (ed.), *French Prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2000, 233-239
- Bourdil, Pierre-Yves, « *La Douleur*, l'attente », in *Les Miroirs du moi. Les héros et les fous*, Paris, Editions de l'École, 205-244
- Carlat, Dominique, « L'alcool », in Burgelin, C. et Gaulmyn, P. de (éd.), *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, 65-77
- Chaudier, Stéphane, « Duras / Boileau : aux limites du langage », in Cousseau, A. et Roussel-Denès, D. (éd.), *Marguerite Duras. Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, 229-237
- Chawaf, Chantal, « Puissance de la langue dans la langue de l'impuissance », in Vircondelet, A. (éd.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écrire, 1994, 241-247
- Cranston, Mechthild, « Rehearsals in Bas Relief. *Le Marin de Gibraltar* of Marguerite Duras », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 17, n°2, 1993, 287-307
- Davis, Colin, « Duras, Antelme and the Ethics of Writing », *Comparative literature studies*, 34, n°2, 1997, 171-183
- Degott, Bertrand, « L'euphorie dans *Le Marin de Gibraltar* : le rire de Dionysos », in Harvey, S. and Ince, K. (eds.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2001, 63-69
- De Chalonge, Florence (éd.), « *L'été 80, Emily L.*, Yann Andréa Steiner de Marguerite Duras », *Roman 20-50*, 40, 2005
- Fauvel, Maryse, « *Le Marin de Gibraltar* et *Détruire dit-elle* de Duras : sous le signe de Dionysos », *The French Review*, vol. 65, n°2, 1991, 226-235
- Hanania, Cécile, « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », in Sammer, A. et Patrice, S. (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, 25-34
- Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, Presses Universitaire de Vincennes, 2004 (sur *Emily L.*), 145-185
- Kritzman, Lawrence D., « Duras' War », *L'esprit créateur*, 33 Spring, 1993, 63-73
- Lauer, Chénne, J., « The Unspeakable Heroine of *Emily L.* », in Cranson, M. (ed.), *In Language and in Love. Marguerite Duras : the Unspeakable*, Maryland, Scripta Humanistica, 1992, 52-65
- Loignon, Sylvie, « Faire front, *La Douleur* de Marguerite Duras », in Le Ménahèze, S. et Martinière, N. (éd.), *Écrire la frontière*, Limoge, Pulim, 2003, 265-275

- Masson, Pierre, « *Le Marin de Gibraltar* ou l'épreuve du grand large », in Burgelin, C. et Gaultmyn, P. de (éd.), *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, 331-345
- McArthur, Robin G., « The Search of Identity in Marguerite Duras' *Agatha* and *La Douleur* », *Romance notes*, 38, n°1, 1997, 15-25
- Méaux, Danièle, « La mise en regard des mots et des images », in Sammer, A. et Patrice, S. (éd.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, 279-290
- Michelucci, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003, 95-107
- Murphy, Carol J., « Duras's 'Beast in the Jungle': Writing Fear (or Fear of Writing) in *Emily L.* », *Neophilologus*, 75:4, 1991, 539-547
- Popa-Lisseanu, Doina, « *Le Marin de Gibraltar* : Une mise en abyme du récit d'aventures », in Real, E. (éd.), *Marguerite Duras actes du Colloque international, València, 1987*, València, Universitat de València, 1990, 115-123
- O'Neill, K. C., « Spending and Recuperation. A Study of Duras' *Le Marin de Gibraltar* », *South Central Review*, vol. 6, n°4, 1989, 51-62
- O'Riley, Michael, « Tales from the Crypt. The Durative *Douleur* of Duras », *RLA : Romance Languages Annual*, 10, n°1, 1998, 103-110
- Simon, Micheline, « La Mer écrite », in Arrouye, J. (éd.), *La Photographie au pied de la lettre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, 169-181
- Stimpson, Brian, « Sujet, voix et écriture dans *Emily L.* », *Dalhousie French Studies*, 50, 2000, 129-141

Bibliographie générale

- Allemand, Roger-Michel (éd.), *Le « Nouveau Roman » en questions 3 : Le Créateur et la Cité*, « Le « Nouveau Roman » en questions 3 », Paris-Caen, Minard, 1999
- Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949
- Bal, Mieke, *Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
- Benjamin, Walter, « Problème de sociologie du langage » (1935), in *Œuvres 2. Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, 91-122
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969
- Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980
- Budick, Sanford and Iser, Wolfgang, *Languages of the Unsayable : the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York, Columbia university press, 1989
- Certeau, Michel de, *La Fable mystique XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982
- Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977
- De la Motte, Annette, *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*, Berlin, LIT Verlag, 2004
- Delcroix, Maurice et Hallyn, Fernand (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1990
- Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Seuil, 1967
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967
- Didi-Huberman, Georges, « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », in *L'Image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, 195-230
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblances et figuration*, Paris, Flammarion, 1990

- Dugast-Portes, Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001
- Gagnebin, Murielle, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, P.U.F, 1984
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985
- Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990
- Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1974
- Michel, Jacqueline, *Une mise en récit du silence. Le Clézio – Bosco – Gracq*, Paris, José Corti, 1986.
- Mura-Brunel, Aline (éd.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002
- Mura-Brunel, Aline, *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004
- Nietzsche, Friedrich, *La Vision dionysiaque*, Paris, Allia, 2004
- Petitier, Paule et Houpert, Jean-Marc, *De l'irreprésentable en littérature*, Paris, L'Harmattan 2002
- Pipet, Linda, *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Rabaté, Dominique et Viart, Dominique, *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009
- Rétif, Françoise (dir.), *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004
- Rinn, Michael, *Les Récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé, 1998
- Semujanga, Josias (éd.), *Le Témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible*, Worcester MA, Department of Modern Languages - College of the Holy Cross, 2007
- Van den Heuvel, Pierre, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985

Ouvrages et sites Internet de consultation

- Gardes Tamine, J. et Hubert, M.-C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004
- Harvey, Robert, Alazet Bernard et Volat Hélène, *Les Écrits de Marguerite Duras : bibliographie des œuvres et de la critique, 1940-2006*, Paris, IMEC, 2009
- La base de données *Frantext* : <http://www.frantext.fr/>
- *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*
- *Le Trésor de la langue française informatisé (TLFI)* : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Page de couverture : création et conception par Thibaud Tissot