

MARGUERITE DURAS : UNE ECRITURE A L'ECOUTE DU CORPS

Monique Pinthon
Faculté des Lettres et Langues (IUFM) Poitiers
monique .pinthon@univ-poitiers.fr

Résumé : Marguerite Duras récuse le dualisme philosophique et religieux clivant l'homme entre corps et esprit, ce dernier étant seul connoté positivement. Son œuvre réhabilite le corps, à l'encontre des représentations littéraires qui portent trop souvent l'empreinte du péché originel. Son monisme matérialiste résulte de sa pensée athée combinée à l'influence que la philosophie orientale a pu exercer sur elle, pendant les dix-huit premières années de sa vie, passées sur le continent asiatique. La fiction durassienne, en même temps qu'elle célèbre le corps, est un hymne à la pureté du désir, à l'innocence de la sensualité. Le mouvement scripturaire lui-même est un acte corporel : amour et écriture se conjuguent ensemble, entre eux la différence « inexiste ».

Mots-clés : monisme- corps- voix- vue- désir.

Abstract : Marguerite Duras rejects dualism, philosophical and religious cleavage between human body and mind, the latter being the only positive connotations. His work rehabilitates the body, against which literary representations are too often the mark of original sin. His materialist monism result of his thinking atheist combined with the influence that Eastern philosophy may have had on her during the first eighteen years of his life spent on the Asian continent. Durassian fiction, while it celebrates the body, is a hymn to the purity of desire, innocence and sensuality. The scriptural movement itself is a bodily act: love and writing go together, the difference between them "nonexistent. "

Keywords : monism - body- voice- sight- desire.

L'écriture des femmes a engendré un renouvellement des formes de la littérature française au 20^{ème} siècle. Cette émancipation, amorcée de manière individuelle par Colette ou Anna de Noailles, poursuivie par « les Femmes Surréalistes », théorisée par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, en 1949, accrue par les mouvements féministes tout au long du siècle, a donné naissance à des œuvres majeures et pas seulement à une littérature féministe militante. Ces œuvres témoignent

d'un art exigeant, à l'écoute des différences, du pluriel, de l'altérité, du corps et de la lettre. Les littératures au féminin (...) les plus exemplaires sont réinvention de la langue contre le logocentrisme ; réinterprétation de notre héritage culturel contre la doxa ; désir de passage à l'autre et d'adresse à l'étranger. C'est dire que le débat esthétique et philosophique engagé par les littératures au féminin est l'affaire de tous - signataires masculins comme signataires féminins. Elles donnent la parole à une humanité d'un genre nouveau. (Calle-Gruber, 2001 : 18)

Parmi les plus exemplaires de ces écritures au féminin nous pouvons citer Monique Wittig, Jeanne Yvrard, Hélène Cixous et, bien sûr, Marguerite Duras que sa voix singulière a imposé comme un grand auteur. Son impact fut certes considérable sur le public féministe : on peut d'ailleurs remarquer que la critique durassienne a puisé largement dans les rangs des femmes militantes ou sympathisantes de l'action féministe, alors même que les prises de position de Marguerite Duras allaient parfois à l'encontre de l'idéologie du mouvement. Mais son audience a largement dépassé le cercle des féministes.

Plus que toute autre, son œuvre a en effet réinterprété « notre héritage culturel contre la doxa », en particulier l'héritage chrétien. Son parcours d'exilée – elle a vécu dix-huit ans en Indochine et, de son propre aveu, elle a davantage parlé le vietnamien que le français – a indéniablement contribué à favoriser l'émergence d'une forme neuve, dans un processus culturel et esthétique contradictoire du traitement occidental. À l'encontre de l'héritage chrétien, sa philosophie va s'avérer relever d'un monisme matérialiste, lui-même fortement empreint d'influence orientale. Sa conception de l'être humain récuse la vision manichéenne dominante en occident qui oppose le Bien et le Mal, le corps et l'âme. Elle détermine fortement les représentations du corps dans la fiction.

Le corps célébré

La pensée occidentale a tendance à avoir une conception dichotomique du monde et de l'homme, irrémédiablement clivé entre âme et corps. Le dualisme philosophique, dans la

lignée de Descartes, soutient que l'être est double, matière et esprit. Seul ce dernier est valorisé car il distingue l'homme de l'animal, c'est par lui que l'homme se dit à l'image et à la ressemblance de Dieu. À l'inverse, le corps porte la trace indélébile du péché originel, il porte l'empreinte de la dégradation imposée par Adam à tous ses descendants. Marguerite Duras abolit la vieille dualité de l'âme et du corps. Le corps et la pensée ne sont plus deux entités étrangères l'une à l'autre, la pensée procède du corps et elle y revient. La hiérarchie qui prévalait dans la perspective dualiste et qui proclamait la supériorité de l'âme s'efface. La philosophie de Marguerite Duras est, à l'opposé, celle d'un monisme matérialiste. Pour elle, l'être est fait d'une seule substance, la matière. Elle ne cesse de souligner à quel point l'expérience, toute expérience est dépendante de notre corps, dans ses réflexions sur son travail d'écrivain d'abord. Relisons les considérations qu'elle livre à Michelle Porte à propos de *La Femme du Gange* : « Nous sommes là dans un monde totalement corporel (...) La réflexion est un temps que je trouve...douteux, qui m'ennuie. Et si vous prenez mes personnages, ils sont tous, ils précèdent tous ce temps-là, enfin les personnages que j'aime, que j'aime profondément. » (Duras, 1977 : 98)

La fiction ne cesse d'affirmer cette dimension corporelle, dès les premiers romans, à l'exemple de ce constat proféré dans *La Vie tranquille* : « C'est là dans ce petit champ de chair que tout s'est passé et que tout se passera. » (Duras, 1944 : 139) Ce monisme s'inscrit dans la perspective d'une pensée athée qu'elle revendique sans ambiguïté, comme l'atteste cette déclaration dans *Les Parleuses* : « Dieu était totalement absent de mon paysage premier. (...) Je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant. Et, même enfant, j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une certaine infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité. » (Duras, 1974 : 239) Si son athéisme explique en partie sa conception moniste de l'existence, le refus de la disjonction dans l'ensemble de l'œuvre a sans doute été conforté par la philosophie orientale, en particulier par le principe du *qi* que l'on peut traduire par « souffle-esprit » :

À la fois esprit et matière, le souffle, assure la cohérence organique de l'ordre des vivants à tous les niveaux. (...) Source de l'énergie morale, le *qi*, loin de représenter une notion abstraite, est ressenti jusqu'au plus profond d'un être et de sa chair. Tout en étant éminemment concret, il n'est cependant pas toujours visible ou tangible. (Cheng, 1997 : 36)

Principe au fondement de l'univers, le *qi* n'est pas un concept qui relèverait uniquement du monde des idées, il suppose toujours une expérience. Il s'agit moins d'une démarche intellectuelle que d'une expérience de vie. Dans la pensée asiatique il n'y a pas de

césure entre la vie du corps et celle de l'esprit. Le processus de connaissance engage la totalité de la personne. La disjonction n'existe pas. Or, l'œuvre de Marguerite Duras s'avère une incessante quête d'unité. Aux antipodes de l'ego cartésien qui emprisonne l'individu dans les limites de son moi, elle est à la recherche du retour au « continuum » qui existait avant la naissance. La fiction durassienne ne cesse d'effacer les frontières entre les êtres, entre l'homme et le monde, le dedans et le dehors. L'affirmation de l'unité de l'être va engendrer dans la fiction une célébration heureuse du corps, en relation avec le thème quasi unique de l'œuvre : l'amour.

Marguerite Duras évoque le corps hors de tout sentiment de culpabilité, elle l'affranchit de la dépréciation dont il a été victime dans la perspective chrétienne, elle le libère de la souillure qui lui avait été infligée par le christianisme. Le corps retrouve sa pureté originelle, son évocation est placée sous le signe de l'innocence. Les sensations qu'il procure sont goûtées dans toute leur plénitude, comme l'atteste l'expérience de François au bord de la mer, dans un roman des débuts, *La Vie tranquille* : « Au soleil. Mes cuisses dans mes mains. Je les caresse. La paume chaude de ces mains rencontre la fraîcheur de ces cuisses qui sont heureuses. De mes aisselles entr'ouvertes monte cette odeur d'humus frais qu'est la mienne. » (Duras, 1944 : 139)

On le voit, elle réhabilite le corps, trop longtemps détrôné par le mental, l'intellect. À travers cette réhabilitation, on perçoit une double influence : celle de Freud et de la psychanalyse mais aussi celle du mouvement surréaliste. Pendant longtemps on a fait de l'âme et du corps deux entités totalement séparées; en introduisant le concept de pulsion, Freud annule définitivement cette dichotomie. Le corps réhabilité est à l'origine du désir et l'œuvre de Marguerite Duras ne cesse de célébrer le désir comme elle ne cesse de célébrer la beauté du corps, de celui de la femme en particulier.

Mais cette beauté célébrée par Marguerite Duras est rarement décrite. Le plus souvent, le récit se borne à rendre hommage à une beauté générale, abstraite, marque d'une revalorisation du corps. Ainsi, de la beauté de Claire, dans *Dix heures et demie du soir en été*, nous ne saurons rien que l'évidence de son existence, confirmée par Pierre, Maria ou d'autres, croisés à l'improviste. La présence de la jeune femme irradie la beauté sans que l'on puisse en identifier la source : sa beauté ne semble en aucune façon redevable à l'une ou l'autre partie de son corps, puisque, de lui, le lecteur ne sait rien ou presque, juste la couleur du regard qui hésite, selon les circonstances, entre le gris, la couleur de sa peur ou celle de la pluie. Tous les témoins de sa beauté ne peuvent que formuler inlassablement un constat fasciné. L'émotion suscitée par la vue de Claire devient une puissante chambre d'écho à sa beauté. Pierre, après

Maria, ne peut que redire inlassablement : « que tu es belle, Dieu que tu l'es » (Duras, 1960 : 51) L'évidence de la beauté désarme l'observation objective et l'analyse qui cède devant l'émotion la plus vive.

Intensément présente et pourtant indescriptible, la beauté puise avant tout sa force étonnante dans la fascination qu'elle suscite. Ainsi, Betty Fernandez, l'une des figures féminines de *L'Amant* rayonne : « Les gens s'arrêtent et regardent émerveillés l'élégance de cette étrangère qui passe sans voir. Souveraine. On ne sait jamais d'emblée d'où elle vient. Et puis on se dit qu'elle ne peut venir que d'ailleurs, que de là. Elle est belle, belle de cette incidence. » (Duras, 1984 : 83) La beauté s'impose comme une évidence en même temps qu'elle se dérobe à toute possibilité de savoir, de connaissance théorique sur sa nature.

Ce qui plus que tout fascine Marguerite Duras c'est le corps en mouvement, et tout particulièrement celui des femmes lorsqu'elles marchent. Ainsi, la jeune fille au centre de *La Vie tranquille*, éprouve la sensualité du mouvement qui porte en avant son corps déambulant le long de la grève : « Certains matins en longeant la mer, je sens que moi aussi en marchant, je danse ; » (Duras, 1944 : 138). En cet instant, elle prend véritablement conscience de son existence, de son corps que les automatismes de la vie quotidienne lui font, comme à chacun, oublier la plupart du temps. La marche au bord de la mer lui révèle son corps, lui apprend à le connaître et à l'aimer. Lorsque Tatiana Karl va à la rencontre de son amant, Jacques Hold, Lol V. Stein la reconnaît presque instantanément à la sensualité de sa démarche, à « ce déhanchement circulaire, très lent, très doux, qui la fait à tout moment de sa démarche l'objet d'une flatterie caressante, secrète et sans fin, d'elle-même à elle-même... » (Duras, 1964 : 58) Chaque pas résonne comme une douce et intime approbation de son être charnel, une reconnaissance d'elle-même, une secrète jubilation à la pensée de son unicité.

Si elle ravit celle qui l'éprouve, la démarche féminine fascine plus encore le regard masculin qui la surprend. Lors de sa première rencontre avec Anne-Marie Stretter, le vice-consul est littéralement subjugué par la démarche de cette femme. Il vient tout juste d'arriver à Calcutta : il est tôt le matin, il se promène dans le parc de l'ambassade lorsqu'il l'aperçoit en train de se diriger vers les tennis. En apparence il n'y a rien là que de très banal, mais l'aveu qui suit, sous forme de confidence au directeur du cercle de Calcutta, révèle la charge émotionnelle de l'événement :

...Les tennis étaient en effet déserts.

(...) - Je me suis aperçu qu'ils étaient déserts après son départ.

Il s'était produit un déchirement de l'air, sa jupe contre les arbres. Et ses yeux m'avaient regardé. (Duras, 1965 : 79-80)

Dans cet exemple, la sensualité de la démarche féminine fascine d'autant plus qu'elle est associée, dans le même instant, au regard. L'érotisme du mouvement du corps s'avancant vers les tennis se trouve accru de toute la puissance sensuelle du regard. Or, la démarche comme le regard et comme la voix est d'abord glissement, déplacement, mouvement vers autrui. Si ces trois éléments font l'objet d'une attention particulière dans le récit durassien c'est précisément parce qu'ils offrent, plus que tout autre, la possibilité que s'abolisse la césure entre soi et autrui, qu'advienne « l'in-différence ».

La vue et la voix

La vue, chez Marguerite Duras, se trouve sexualisée. Le frère et la sœur d'*Agatha* éprouvent la puissance érotique du regard puisqu'ils ne peuvent céder à leur mutuel regard sans devenir incestueux : « Lui. - Après je ne me souviens plus que de ce regard qui creusait notre corps tout d'une blessure, si grande, plus grande que lui, brûlante. » (Duras, 1981 : 55) Une nouvelle, *Le Boa*, assimilera totalement l'acte sexuel et le regard. La petite fille au centre de la nouvelle est inquiète depuis que son frère lui a dépeint la virginité sous les traits d'une maladie ; bien qu'elle ait tout juste treize ans, elle a peur de ne pas être désirée par un homme et de ressembler à la vieille demoiselle Barbet qui lui fait horreur. Pour tenter de conjurer son angoisse elle fonde tous ses espoirs sur le bordel. La représentation qu'elle se fait de ce lieu – alors qu'elle ignore encore tout de l'aspect commercial de la prostitution – s'avère aux antipodes des images de débauche, habituellement associées à cet endroit. Elle se le représente comme une sorte de « temple de la défloration » où des jeunes filles, en toute innocence, deviennent femmes par le simple fait de s'exposer au regard d'hommes inconnus. La défloration s'inscrit dans un contexte de pureté auquel la description du lieu participe largement. Le bordel, peint en vert, d'un vert évoquant celui des grands tamariniers, « ressemblait à une sorte de piscine et l'on y allait se faire laver, se faire nettoyer de sa virginité, s'enlever sa solitude du corps. » (Duras, 1954 :113) Le glissement de la description du végétal à l'aquatique transforme l'événement en une sorte de baptême au caractère grave et solennel. L'inversion des valeurs est à son comble, la virginité étant perçue comme un état négatif, douloureux, cependant que la défloration revêt le caractère d'un rituel de purification. L'eau de la piscine devient véritablement eau lustrale. Si la vue est fortement sexualisée dans

la fiction durassienne, la voix est, elle aussi, dotée d'un immense pouvoir : elle fascine, elle subjugué, elle envoûte.

La voix est très souvent associée au regard, l'autre atout majeur de la séduction, comme l'atteste une réplique des *Yeux bleus cheveux noirs* : « Il lui demande si elle a commencé à oublier. Elle dit : - peut-être les traits du visage, mais ni les yeux ni la voix ni le corps. » (Duras, 1986 : 110) Par le timbre, les inflexions qui lui sont propres, la voix contribue activement à révéler la singularité d'un être. Elle exerce un charme particulier, elle laisse une empreinte profonde dans le souvenir ; ainsi, dans les jours qui suivent la rencontre avec la jeune fille, le protagoniste de la nouvelle *Les Chantiers* ne cesse de penser à sa voix : « les mots qu'elle avait prononcés dans l'allée, face au chantier, et dans l'ordre où elles les avait prononcés, lui revenaient souvent à la mémoire. » (Duras, 1954 : 203) Mais plus que les mots eux-mêmes ou leur enchaînement ce qui hante l'homme c'est la voix qui les a prononcés, la singularité de cette voix. Les mots qui resurgissent dans sa mémoire sont littéralement imprégnés de cette voix, du grain de cette voix. Elle est beaucoup plus qu'un simple support destiné à la transmission de l'information ; sa fonction utilitaire, celle qui prime dans la conversation habituelle, est ici détrônée au profit de sa dimension sonore, esthétique. Le message est devenu secondaire ou plutôt il ne puise plus sa force, son impact dans son organisation interne mais il est totalement assujéti au rythme, au ton, au timbre, aux inflexions de cette voix. Sa mémoire répercute à l'infini les harmoniques de la mélodie vocale intériorisée.

La prière pressante qu'adresse à son frère Agatha, dans le récit éponyme, dissocie d'ailleurs le message, l'histoire, du mouvement phonique :

Elle (suppliante). – Encore. Parlez.

Lui. – Non. Je me tais.

Elle. – Je vous en supplie.

Lui. – Non. (temps).

Elle. –Vous avez raison. Ne parlez plus (temps). Dites quelque chose simplement. Dites, je vous en supplie. (Duras, 1981 : 55-56)

En fait, l'histoire que lui racontait son frère, Agatha la connaît aussi bien que lui puisqu'il s'agit du jour de leur adolescence où pour la première fois ils ont cédé à leur désir mutuel. Le contenu de l'histoire n'est plus à écouter mais elle ne peut se passer d'entendre sa voix encore et encore, la voix de celui qu'elle aime plus que tout au monde, cette voix qui exerce sur elle un attrait fascinant. L'injonction « Je vous en supplie », deux fois répétée,

atteste ce besoin irréprensible de s'abolir dans l'écoute de sa voix, « de son rythme, décroché des signifiés, de la voix comme signifiant sans ancrage, flottant hors du langage ». (Payant, 1981: 161) C'est encore cette dissociation entre le signifié et le pur mouvement phonique qui éclaire l'opposition entre les deux verbes « parler » et « dire », habituellement considérés comme synonymes. En acceptant que son frère ne lui parle plus, Agatha renonce simplement à un discours organisé mais en aucun cas à sa voix. Ce « quelque chose » qu'elle veut entendre est vague, quelque chose, n'importe quoi du moment que c'est la voix fraternelle qui prononce ces mots. En l'absence de l'histoire, il reste le miracle, la couleur de la voix. Comme le dit René Payant, la spécificité de la voix est d'être « un trait d'union, un pont. » (*idem* : 169) À ce titre, elle participe du refus de la disjonction.

Au commencement était l'innocence

Dans nos civilisations occidentales, la nudité a toujours fait l'objet d'un interdit pesant. En effet, aux yeux de chrétiens, elle porte la trace de la souillure du péché originel d'Adam et Eve ; elle est associée à la dégradation qui en a résulté. À preuve de cet interdit, le rôle du vêtement, toujours destiné à masquer, cacher la réalité du corps. Cependant, Marguerite Duras lui attribue un rôle quelque peu différent : la matière, les tissus choisis, soie ou coton, se caractérisent avant tout par leur légèreté. Ces vêtements n'emprisonnent pas, ils laissent au contraire le corps libre. Ils semblent même former comme une seconde peau, presque vivante ; le corps du chinois de Cholen « a pris l'odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soie. » (Duras, 1984 : 54) En outre, le vêtement féminin est chargé d'un fort pouvoir érotique, en ce qu'il dévoile mais à peine, sollicitant l'imagination, car :

C'est l'intermittence (...) qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore la mise en scène d'une apparition-disparition. (Barthes, 1975 :19)

C'est bien le jeu de séduction déployé par la tenue de la jeune fille au centre de *L'Amant* : la robe portée par l'adolescente, au moment de la traversée du Mékong, est en soie bistre, rendue plus claire encore, presque transparente, par l'usure. C'est aussi une robe de soie claire que porte la femme évoquée par le récit de *L'Homme assis dans le couloir*, si claire qu'elle laisse deviner le corps, la nudité du corps sous la soie.

Comme dans le cas de la beauté, il n'est pas indispensable de décrire la nudité. Il suffit de la nommer : sa seule évocation est dotée d'une forte charge érotique, comme en témoigne la résonance de la phrase évoquant Tatian Karl : « 'nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs'. Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité. » (Duras, 1964 : 115-116) L'écho lancinant produit par la reprise de l'adjectif reflète la fascination provoquée par l'image du corps nu de Tatiana. La chevelure de la jeune femme, en dérochant partiellement la vue de son corps nu, joue un rôle analogue à celui des robes de soie précédemment évoquées ; son pouvoir fantasmatique tient en partie à « la mise en scène d'une apparition-disparition ».

Mais la nudité n'est pas obligatoirement liée à l'absence de vêtements. Le dévoilement qu'elle implique peut provenir du regard ou de la parole. Ainsi, la jeune femme présente dans les *Yeux bleus cheveux noirs* a « des yeux qui la font nue. » (Duras, 1986 : 20) La jeune fille dans *l'Amant* est dénudée par sa parole : « il regarde ma bouche quand je parle, je suis nue. » (Duras, 1984 : 57) On retrouve le refus, constant chez Marguerite Duras, de la dualité du corps et de l'esprit, comme l'atteste une remarque à propos du corps de la jeune femme au centre de *La Maladie de la mort* : « Mais toujours l'esprit affleure à la surface du corps. » (Duras, 1982 : 26-27) Le corps est toujours, à l'image de celui de la jeune fille de *L'Amant*, d'une « intelligence effrayante ». (Duras, 1984 :121) La séduction n'est jamais réduite à la beauté des formes, même si elle n'en est pas séparable. L'analyse de la mère de l'adolescente, l'institutrice de Sadec, en témoigne clairement, lorsqu'elle affirme à sa fille : « tu leur plais aussi à cause de ce que tu es toi. » (*idem* : 111)

L'enveloppe charnelle n'est jamais réduite à sa fonction physiologique, elle est la manifestation privilégiée de la Vie, en tant qu'intensité, dynamique, mouvement de l'un vers le multiple, du discontinu vers le continu, principe de la recherche de l'unité. Il incombe au corps, à la surface du corps tout particulièrement, de révéler cette force cachée : tout se passe comme si la peau, écran entre le microcosme du corps humain et le macrocosme de l'univers, captait cette force de Vie au plus profond de l'être pour la faire rayonner à sa surface, la faire advenir au monde extérieur alors que presque toujours, dans les circonstances ordinaires de la vie elle est masquée, occultée jusqu'à l'oubli. Le corps dénudé du protagoniste de *L'Homme assis dans le couloir* laisse voir « que son cœur bat à la surface de tout son corps ». (Duras, 1980 : 21) Et la tiédeur de la peau s'avère toujours indissociable de la vie intérieure. Dans une telle perspective, le corps dévoilé dans la nudité n'est plus hiérarchisé, il n'y a plus de parties nobles et de parties honteuses : « Chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme

le sexe, les jambes comme les bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme le temps. » (Duras, 1982 : 27) L'anaphore de la conjonction « comme » impose l'absolue équivalence de toutes les parties du corps.

En même temps qu'elle célèbre le corps, sa beauté, l'érotisme des formes féminines, Marguerite Duras rejette la croyance, si profondément ancrée au cœur de la conscience occidentale, que le désir est lié au Mal, au péché : « Quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut, là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir. » (Duras, 1982 : 27) C'est pourquoi tous ses personnages, les personnages selon son cœur, accueillent le désir sans remords, avec bonheur au contraire. Tous acceptent d'entendre le message de leur corps. Les baisers, les caresses, les étreintes amoureuses n'ont rien d'indécent. Comme le souligne très justement Yves Stalloni : « La crudité du vocabulaire ou des situations souligne le désir de la romancière de rendre aux actes d'amour leur valeur naturelle. » (Stalloni, 1987 : 27) Les ébats des amants n'ont rien de vulgaire, au contraire, le plaisir des corps irradie le bonheur. Ainsi, Luce et Nicolas, les amants de *La Vie tranquille*, sont comparés à deux jeunes bêtes qui jouent : « Lorsqu'ils riaient, leurs lèvres et leurs dents luisaient sous leurs rires, comme des choses ensoleillées. » (Duras, 1944 : 60) Ailleurs, l'évocation se fait à travers des images végétales ; lorsque que François pense à Tiène c'est son visage qui surgit, son visage « que l'on hume comme un bois frais du matin. » (*idem* : 48) Les comparaisons montrent le subtil réseau d'associations qui se tissent entre les sensations, symphonie de nuances d'où jaillissent la plénitude et le bonheur, en même temps qu'elles redisent, une fois encore, l'innocence. L'acte d'amour, comme le souligne Madeleine Borgomano est « assimilé à une purification, dans une inversion radicale des idées et de la morale reçue. » (Borgomano, 1985 : 94)

Marguerite Duras n'évince pas la réalité du désir, bien au contraire, comme en témoigne, à titre d'exemple, le récit de la première expérience sexuelle de Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique*. Le choix du lieu, une clairière protégée par de hautes et épaisses futaies, souligne déjà le naturel de leurs ébats. Au moment où le plaisir est révélé pour la première fois à Suzanne, une image à elle seule suggère la force bouleversante de cet instant : « Elle fut dès lors, entre ses mains, à flot avec le monde. » (Duras, 1950 : 297) Les amants font confiance à leur corps, l'épanouissement des sens débouche sur la plénitude. Mais le mouvement scripturaire participe, lui aussi, de cette dimension corporelle.

Le corps écrit

L'écriture chez Marguerite Duras n'est pas hétérogène à l'expérience du monde. Chez elle l'écriture est performative, l'écriture est un acte du corps. Interrogée en 1981 par l'actrice Françoise Faucher, pour l'émission « Femmes d'aujourd'hui » de Radio-Canada, sur sa création, Marguerite Duras confie : « On est [sic] pas tout à fait responsable de ce qu'on fait. Je ne saurais le dire clairement [pourquoi la tête n'a pas tout compris, mais le cœur et surtout la peau, oui]. » Lorsqu'elle écrit, Marguerite Duras devient « un lieu hanté » (Duras, 1977 : 99) par son passé, sa famille, les lieux où elle a vécu, les gens qu'elle a connus, aimés. Elle se laisse envahir, la masse de souvenirs lui arrive dans une profusion, une confusion aussi, mais, en aucune façon, elle ne cherche à classer, ordonner, rationaliser. L'écriture vient du dedans, elle est « une injonction interne » (*idem* : 105) qui trouve à s'incarner dans les mots du livre. La pulsion à l'origine de l'écriture est individuelle, elle est désir, besoin impérieux d'écrire ; elle la pousse à écrire avant même de savoir quoi. Mais l'écrit est collectif :

(...) il y a des choses que je ne reconnais pas dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris. (...) tout vous arrive de tous les côtés. Évidemment, les temps sont différents, ça vous arrive de plus ou moins loin, ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe, ça vous arrive de l'extérieur. (*idem* : 98-99)

Bien qu'étant le fait d'un individu particulier, l'écriture est la somme de toutes les images, de toutes les expériences – qu'elles soient historiques, politiques ou d'ordre privé-emmagasinées au cours de l'existence. Ce faisant, elle résulte de l'ouverture du sujet écrivant à l'autre. Cette appréhension de l'écriture aboutit à l'équivalence de l'auteur et du lecteur, maintes fois réaffirmée par Marguerite Duras

En même temps, cet acte qui engage le corps de l'écrivain a une incidence particulière sur le lecteur. Cette écriture le plonge dans le ravissement, au double sens du terme : il est en effet immergé dans un état de bonheur intense qui le prive de lui-même. Julia Kristeva va même jusqu'à affirmer que l'art durassien « relève (...) de la sorcellerie et de l'envoûtement. » (Kristeva, 1987 : 236) Cette fascination a une emprise d'autant plus redoutable qu'elle s'accompagne du sentiment que cette œuvre est insaisissable. C'est bien ce sentiment que décrit Hélène Cixous dans un entretien avec Michel Foucault : « On ne peut pas connaître Marguerite Duras, on ne peut pas la saisir. Je me suis dit : je connais, j'ai lu et je m'aperçois que je n'ai pas « retenu ». C'est peut-être ça : il y a un effet Duras et cet effet Duras c'est que quelque chose s'écoule qui est très puissant. » (Foucault et Cixous, 1975 : 8-9)

Le Verbe ne se fait plus chair, c'est l'inverse qui se produit, le texte prend la place du corps. C'est pourquoi nous allons nous intéresser aux modalités de cette transsubstantiation.

Évoquant la célébration de la beauté dans la fiction durassienne, nous avons constaté qu'elle faisait le plus souvent l'objet d'un constat fasciné échappant à toute description. L'analyse cédait devant la répétition de l'évidence. Une caractéristique cependant semble récurrente. Les récits, en effet, insistent très souvent sur la minceur des silhouettes féminines, l'adjectif « mince » revient presque invariablement d'un récit à l'autre. La minceur d'Anne-Marie Stretter qui s'est accentuée aux abords de la vieillesse, est de surcroît mise en valeur par sa robe à double fourreau de tulle noir. Le corps de la femme qui dans *La Maladie de la mort*, revient auprès d'un homme, payée par lui, pour partager ses nuits, est svelte aussi : « Elle aurait été grande. Le corps aurait été long, fait dans une seule coulée, (...) Elle est très mince, presque gracile. » (Duras, 1982 : 20-21) En outre, l'adjectif « lisse » est très souvent associé à la minceur. Cette légèreté est liée à l'effacement de la pesanteur naturelle.

Non seulement les silhouettes féminines sont minces mais très souvent elles se trouvent réduites à l'ossature. Ainsi, la minceur d'Anne-Marie Stretter, devenue au fil des ans de la maigreur, laisse deviner « la finesse, la longueur de l'ossature. » (Duras, 1965 : 92) Ce qui frappe dans l'ensemble des évocations des personnages féminins, c'est leur caractère immatériel. À propos d'Anne-Marie Stretter, le narrateur précise : « [elle] portait ces inconvénients – une grande taille, une charpente un peu dure – comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature. » (Duras, 1964 : 15). En se dématérialisant, les corps deviennent « des signes vides, sans aucun référent assignable, signes flottants. » (Borgomano, 1985 : 60)

L'évocation de la main de Lol nous révèle une autre modalité de la dématérialisation du corps féminin : « Sa main (...) rayonnante et unie aux phalanges courbées, cassées, d'une légèreté de plume et qui ont, pour moi, la nouveauté d'une fleur. » (Duras, 1964 : 113) L'allusion aux phalanges évoque bien sûr, une fois encore, la présence de l'ossature cependant que l'association simultanée à la plume et à la fleur suggère l'absence de pesanteur, l'incroyable légèreté du corps féminin. En outre, l'image de la fleur réitère cette impression, à travers la gracilité, la flexibilité de la tige, mais impose plus encore l'image de la beauté fragile, immatérielle. Perdant sa réalité physiologique, le corps devient ce « corps poétique » dont parle Bataille.

Conclusion

La fiction durassienne s'avère bien le lieu de la célébration du corps, en particulier de celui de la femme ; cette oeuvre déborde de la force invincible de l'attraction spontanée qui porte deux êtres l'un vers l'autre. Les récits redisent inlassablement la mutuelle fascination des amants et la font rayonner. Pratiquant avec une intensité particulière l'art de la suggestion, Marguerite Duras ne cesse de magnifier tous les mouvements qui, du regard à la marche, offrent la chance qu'advienne un état de fusion où l'autre se confond avec le même, où la disjonction n'existe plus, où la différence « inexiste » enfin.

Cette écriture ne décrit pas, elle donne littéralement à voir; Marguerite Duras n'a cessé de réaffirmer la primauté du mot sur la phrase. Dès lors, le mot, libéré des contraintes syntaxiques, se fait image. Les personnages, ailleurs simples êtres de papier, deviennent, sous la plume durassienne, présents jusqu'à l'obsession. Le pouvoir du mot s'amplifie sous l'effet de sa répétition. Et, chez Marguerite Duras, la répétition n'est jamais décorative, elle est performative, « elle apporte comme un surcroît d'être à ce qui est répété. » (Noguez, 1985: 29) La fiction ne cherche pas à reproduire le réel comme dans l'esthétique réaliste mais elle se substitue au réel, le constitue : il s'en trouve ainsi théâtralisé. Le lecteur est toujours tenu à distance de l'événement et c'est précisément cette distance qui suscite sa fascination. Dans une grande économie de moyens syntaxiques, cette écriture dépouillée jusqu'au dénuement, atteint à la poésie pure, la poésie la plus orale qui nous enchante et nous envoûte.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland (1975). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- BORGOMANO, Madeleine (1985). « Le corps et le texte », *Écrire, dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles : Édition de l'Université de Bruxelles.
- BORGOMANO, Madeleine (1985). *Duras, une lecture des fantasmes*. Petit Roex (Belgique) : Cistre.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2001). *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*. Paris : Honoré Champion.
- CHENG, Anne (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil.
- DURAS, Marguerite (1944). *La Vie tranquille*. Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1954). « Les Chantiers », *Des journées entières dans les arbres*. Paris : Gallimard.

DURAS, Marguerite Duras (1954). « Le Boa », *Des journées entières dans les arbres*. Paris : Gallimard.

DURAS, Marguerite (1960). *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard.

DURAS, Marguerite (1974). *Les Parleuses*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1977). *Le Camion*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle (1977). *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1980). *L'Homme assis dans le couloir*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1981). *Agatha*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1982). *La Maladie de la mort*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1984). *L'Amant*. Paris : Minuit.

DURAS, Marguerite (1986). *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Paris : Minuit.

FOUCAULT, Michel et CIXOUS, Hélène (1975). « À propos de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89.

KRISTEVA, Julia (1987). *Soleil noir dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.

NOGUEZ, Dominique (1985). « La Gloire des mots », *L'Arc*, n° 98. Le Revest-Saint-Martin : Le Jas.

PAYANT, René (1981). « L'impossible voix », *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Spirale.

STALLONI, Yves (1987). « Un barrage contre le Pacifique, une parabole de l'échec », *L'École des Lettres*, n° spécial Duras.