

Université de Montréal

Danser au monde : étude du mouvement dans l'espace textuel de Marguerite Duras

par

Marie-Soleil Roy

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiæ Doctor (Ph. D.)

en littératures de langue française

le 4 avril 2014

© Marie-Soleil Roy, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Danser au monde : étude du mouvement dans l'espace textuel de Marguerite Duras

présentée par :

Marie-Soleil Roy

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Ginette Michaud
Président-rapporteur

Catherine Mavrikakis
Directrice de recherche

Marie-Pascale Huglo
Membre du jury

Agnes Conacher (Queen's University)
Examinatrice externe

Éric Savoy
Représentant du doyen

RÉSUMÉ

Peu d'études ont été faites sur le mouvement dans l'œuvre de Marguerite Duras (1914-1996). Or réécritures et répétitions qui marquent la pratique scripturaire de celle-ci permettent de penser des déplacements, des métamorphoses que cette thèse se propose de lire dans l'accompagnement de penseurs tels que Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman, et de manière plus spectrale, mais non moins essentielle, Jacques Derrida, Claude Lévesque et Maurice Blanchot. Le premier chapitre s'intéresse à « la marche-danse de la mendicante », qui prend place dans *Le Vice-consul* (1966). Le mouvement de perte de la mendicante se donne comme un procès de déterritorialisation sans fin où ne cessent d'opérer métamorphoses et devenir. Cette dernière entraîne dans son rhizome des lieux où faire l'expérience d'un visible difficilement isolable de sa doublure d'invisible. Des lieux sont ainsi « créés » pour faire du « lieu dansé un espace dansant » (chapitre 2). On ne saurait cependant rendre compte du mouvement sans questionner « les rythmes de la danse » (chapitre 3) dont l'épreuve possède une puissance métamorphosante, particulièrement sensible dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* (1962). Mais le rythme est aussi ce par quoi s'ouvre le temps. Et le temps durassien plonge son lecteur aussi bien que ses personnages dans un univers où virtuel et actuel ne cessent d'échanger leurs forces. C'est alors la question de l'événement, de sa possibilité dans la *rencontre* et le *crime*, qui fait l'objet du « temps qu'entrouvre la danse » (chapitre 4). Dépositaire d'un étrange hiatus qu'elle suscite pour qu'un écart se creuse afin de dire l'événement, cette œuvre rêve finalement, à travers la langue, de l'événement *inséparé* dans le mouvement perpétuel du sens, dans « la danse du sens » (chapitre 5). Cependant, si le sens peut d'abord apparaître *dansant* parce qu'instable, il faut admettre qu'on tourne toujours autour de certains mots qui *échappent*. Quelque chose *échappera* toujours. C'est ce que le sixième chapitre, « *Échappé(e)* de la danse », appréhende, alors que le mouvement, qui n'a d'autre finalité que lui-même, inscrit un inachèvement perpétuel dont les réécritures témoignent. Parce qu'elle met en scène des êtres en mouvement dans une œuvre elle-même en mouvement, l'œuvre de Marguerite Duras permet de penser l'être-au-monde en danseur.

MOTS-CLÉS : Marguerite Duras, mouvement, danse, être-au-monde, déterritorialisation, rhizome, événement, rythme, crime, sens.

ABSTRACT

Few studies have been undertaken on movement in the work of Marguerite Duras (1914-1996). Yet, the rewritings and repetitions that mark her scripturary practice allow for the thinking of displacements, metamorphoses that the present thesis proposes to read in the company of such thinkers as Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman, and in a more spectral, but no less essential way, Jacques Derrida, Claude Lévesque and Maurice Blanchot. The first chapter is interested in “the dancing-walk of the beggarwoman”, which takes place in *Le Vice-consul* (1966). The movement of loss in the beggarwoman proposes itself as a process of endless deterritorialization in which metamorphoses and becomings are ceaselessly operative. The latter draws into its rhizome places in which having an experience of the visible is isolatable with difficulty from its invisible doubling. Places are thus “created” to make of the “danced place a dancing space” (Chapter 2). It would not, however, be possible to account for movement without questioning “the rhythms of dance” (Chapter 3), the ordeal of which possesses a metamorphosing power, and is particularly sensible in *L’Après-midi de monsieur Andesmas* (1962). But rhythm is also that through which time is opened. And Durassian time plunges her reader as well as her characters into a universe in which the virtual and the actual tirelessly exchange forces. Thus does the question of the *event*, of its possibility in *encounter* and *crime*, which is the object of “time parted by dance” (Chapter 4). The depository of a strange hiatus aroused such that a distance can be excavated in order to speak the event, this work dreams, finally, through language, of *the unseparated event* in the perpetual movement of sense, in “the dance of sense” (Chapter 5). Nonetheless, if sense can first appear to be *dancing* because it is unstable, it must be recognized that one is always turning around certain words that *escape*. Something *will always escape*. That is what the sixth chapter, “Dance’s *échappé(e)*,” apprehends, when movement, which has no finality other than itself, inscribes a perpetual incompleteness to which the rewritings testify. Because she stages beings in movement in a work itself in movement, Marguerite Duras’s œuvre enables one to think the being-in-the-world as a dancer.

KEYWORDS : Marguerite Duras, movement, dance, being-in-the-world, deterritorialization, rhizome, event, rhythm, crime, sense.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
<i>ABSTRACT</i>	vi
TABLE DES MATIÈRES	vii
LISTE DES SIGLES	xi
REMERCIEMENTS	xiii
INTRODUCTION	
DANSER AU MONDE	1
La danse durassienne	5
Dans quel sens danser ?	10
Structure de la thèse	14
Corpus	15
Du voyage de la mendiante à la marche-danse de la mendiante	19
Des lieux pour danser	21
Le rythme	27
L'ouverture du temps	29
À l'horizon du paradoxe : un sens qui danse	30
L'impensé qui <i>échappe</i>	31
PREMIÈRE PARTIE	
L'ÊTRE AU MONDE DE LA DANSEUSE	35
CHAPITRE 1	
LA MARCHE-DANSE DE LA MENDIANTE	37
Danser pour quitter le territoire	37
La ligne qui fuit	42
Le fil de l'horizon (l'hostilité qui attache)	45
Perdre le nord pour <i>se perdre</i> (le labyrinthe des doubles ?)	48
Se perdre : du labyrinthe au rhizome	55

L'étrange rhizome de la danse	64
Séparation de la danse (rhizome 1)	65
Devenir par le corps dansant, devenirs du corps dansant (rhizome 2)	68
Regarder la danse	72
CHAPITRE 2	
LIEU DANSÉ, ESPACE DANSANT	77
La maison sans mots	81
La maison des passages : corps et graphies de <i>Nathalie Granger</i> (le film et le livre)	86
<i>Claire Pierre</i> ou voir ce qui se perd	92
Danser pour <i>illimiter</i> le lieu	96
L'expansion nomade	99
Lieux dansé, lieux vus	102
Danser le lieu vidé	106
Entre le <i>là</i> et l' <i>ailleurs</i> : du lieu dansé à l'espace dansant	108
CHAPITRE 3	
LES RYTHMES DE LA DANSE	113
Le rythme	115
« Écrire, c'est aussi danser » : le rythme	120
<i>L'Après-midi de monsieur Andesmas</i> : altération et métamorphose	126
<i>Les présents qui forment trouée</i>	128
Lola Stein, Anne-Marie Stretter, apparaissantes, disparaissantes	135
Du crime d'écrire à l'écriture du crime	140
Le crime de la <i>protestation rythmique</i> dans <i>Moderato cantabile</i>	146
Le régulier, l'égal, le fade	149
Le crime modéré et chantant	151
Entre lenteur et urgence : vers l'ouverture du temps	155

DEUXIÈME PARTIE	
LA DANSE COMME MODE DE COMPRÉHENSION DU MONDE	157
CHAPITRE 4	
LE TEMPS QU'ENTROUVRE LA DANSE	159
L'impossible coïncidence	159
TEMPS NAÏF (PARTIE 1)	165
Tracer le présent	165
<i>Aurélia Steiner</i> et l'ouverture du temps par la mort	171
Inquiéter le temps	175
Revenances, survivances	177
CONTRE (LE) TEMPS, BIEN QUE <i>DEVANT</i> (PARTIE 2)	180
De l'à-rebours	180
La rencontre	184
« La minute magique » (ou tango pour une rencontre)	186
La « magie » du montage ou le temps démultiplié (diffracté)	194
Du « saut sur place » : la lente <i>fictivité</i>	197
Le <i>trop tard</i> durassien : la clé du sens ?	198
CHAPITRE 5	
DANSE DU SENS	203
Du sens	206
Du mouvement perpétuel	209
<i>Cycles, réécritures, triptyques</i>	209
Des espaces de parole	214
<i>La Danse de mort</i> de Strindberg adaptée par Duras (1970)	214
Des <i>Viaducs de la Seine-et-Oise</i> aux deux <i>Amante anglaise</i>	216
L' <i>inséparation</i>	220
Dans quel sens ?	225
Le mot de la fin	230

CHAPITRE 6	
ÉCHAPPÉ(E) DE LA DANSE	235
<i>L'insensée</i>	235
L'histoire d'une erreur	239
Le double mouvement de l'échappé(e)	245
De résonances et de cris/d'écrits	252
L'apparaître	260
Geste qui trace, geste qui remplace	265
L'espace du risque : entre virtuel et actuel	269
Danser sa perte	274
CONCLUSION	
RUINES RESTES ÉCHOS	279
ET DANSE	
BIBLIOGRAPHIE	289

LISTE DES SIGLES

Les titres des œuvres de Marguerite Duras que je citerai et auxquelles je référerai le plus souvent sont identifiés par les sigles suivants :

A : Agatha

AA : L'Amante anglaise

ACN : L'Amant de la Chine du Nord

AMMA : L'Après-midi de monsieur Andesmas

Ar : L'Amour

AS : Aurélia Steiner

At : L'Amant

ATAA : Autour du « Théâtre de l'Amante anglaise »

CM : La Couleur des mots

CT : C'est tout

D : La Douleur

DHD : Dix heures et demie du soir en été

DDE : Détruire dit-elle

Do : Madame Dodin

E : Écrire

E80 : L'Été 80

EL : Emily L.

H : Hiroshima mon amour

HAC : L'Homme assis dans le couloir

IS : India Song

Mer : La Mer écrite

ME : Le Monde extérieur

LL : Les Lieux de Marguerite Duras

MC : Moderato cantabile

MJAA : La Mort du jeune aviateur anglais

MN : Les Mains négatives

NG : Nathalie Granger

O : Outside

PE : La Pluie d'été

RLVS : Le Ravisement de Lol V. Stein

SB : Savannah Bay

TAA : Le Théâtre de l'Amante anglaise

VC : Le Vice-consul

VSO : Les Viaducs de la Seine-et-Oise

REMERCIEMENTS

Merci...

À ma fille Jeanne qui sera devenue, au cours de cette « gestation », d'abord un désir impatient, puis une petite « pichenotte » dans mon ventre, et aujourd'hui une petite aux yeux bleus cheveux blonds, pleine de vie et de curiosité.

Elle m'aura déportée, au cours de ce projet, vers l'inconnu de l'enfance : j'y trouve chaque jour quelque chose de l'*autre* qui doit nous permettre de vivre mieux... et quand j'oublie un peu parfois, elle sait me le rappeler.

À mon amoureux Louis, qui m'aura « supportée » durant toutes ces années, écoutée, lue et corrigée, qui se sera même laissé « ravir » par ce projet. Qui aura toujours été là, jusqu'au bout.

À mon père qui fut oreille attentive, soutien financier, et pour qui aucun rêve n'est assez fou pour empêcher qu'on s'y engage.

À ma mère qui m'a ouvert le monde de l'écriture et de la danse, et dont la présence m'aura été d'une aide précieuse.

À mon amie Geneviève qui m'aura offert pour mes 18 ans un livre étrange, devant lequel je me faisais petite dans le déchiffrement d'une écriture qui à la fois m'appelait et me repoussait, devant lequel l'écriture m'apparaissait comme un mystère insondable, ce que, peut-être elle était. N'est-ce pas en effet là le propos d'*Écrire*, ce livre même que cette amie m'a offert à un âge très durassien ?

À Rosemarie pour m'avoir lue et encouragée.

À ma sœur Claude-Émilie qui a pu m'éclairer quelques notions philosophiques.

À feu Monique Bosco à qui, par l'intermédiaire du CRILCQ (clin d'œil à Marie-Claude), je dois d'avoir une bibliothèque durassienne bien garnie.

À mes professeurs du département des littératures de langue française de l'Université de Montréal qui m'ont appris à *lire*.

Enfin, et surtout, à ma directrice Catherine Mavrikakis qui, par-delà mes mouvements d'apparition et de disparition, m'a toujours gardé sa porte ouverte, son oreille attentive. J'espère garder en mémoire l'écho de ses mots justes qui ont accompagné cette écriture.

Elle aura attendu comme moi ce point final que je mets à la fin, parce qu'il faut bien le mettre, si ce n'est que pour recommencer ailleurs et de nouveau, avec un nouvel élan.

— Introduction —

DANSER AU MONDE

La danse ferait être au monde de la manière la plus stricte : ni en dessous ni au-dessus, ni en deçà ni au-delà, mais juste au monde — ce qui ne veut pas dire au ras du sol, ni non plus s'élevant au-dessus du sol, mais plutôt soulevant le sol et le faisant danser avec ou comme le corps dansant¹.

Jean-Luc Nancy, *Allitérations*.

Que la philosophie (ou le philosophe) se mêle de danser, on en a pu voir d'étranges exemples. Parmi ceux-ci, bien avant Jean-Luc Nancy ou Alain Badiou, Nietzsche s'était proposé de la citer à comparaître dans sa *Naissance de la tragédie*, pour en faire, selon les mots de Georges Didi-Huberman, le point de départ d'une pensée d'« un formidable *anachronisme*² » où les arts ne seraient plus conçus isolément, comme la sculpture ou l'architecture devaient avoir été, chez « les Grecs dansants d'avant Platon³ », pensées aussi bien musicalement que chorégraphiquement⁴.

Mais parlait-il bien de la danse, lui qui la faisait légère contre l'esprit diabolique de la lourdeur⁵ ? Et qui faisait du pied danseur, prompt à éviter la ruse, le pas habile et aérien de qui veut se mouvoir dans la vie sans perdre l'équilibre sur ses « voies tortueuses⁶ » ?

¹ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, « Incises », 2005, p. 23.

² Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Idée que l'auteur du *Danseur des solitudes* emprunte à l'ouvrage de J. Rykwert, *The Dancing Column. On Order in Architecture* (1996). Cette idée d'un « au-delà » de la séparation des arts a en outre été formulée par Chantal Lapeyre-Desmaison à propos de l'œuvre de Pascal Quignard dans une étude récente qui s'intéresse justement à voir et à faire voir la danse dans les textes de cet écrivain (*Pascal Quignard. La Voix de la danse* est une étude sur laquelle je reviendrai).

⁵ Voir « Le chant de la danse » et « L'autre chant de la danse » dans *Ainsi parlait Zarathoustra*.

⁶ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (traduit de l'allemand par Maurice Betz), Paris, Éditions Gallimard, 1947, p. 260.

Quand à son tour la danseuse et chorégraphe se mêle de philosophe, comme Mathilde Monnier dans *Conversations sur la danse*, elle révèle que le mouvement de la danse ne se peut concevoir sans « l'expérience de la terre sous ses pieds⁷ » qui résonnerait dans tout le corps. La danse a à voir avec le sol. Nietzsche en avait-il saisi toute la portée quand il rêvait l'envol et l'ascension ? Ou ne pouvait-il, encore, que l'appréhender par le biais de figures — comme une figure défigurée, un corps désincarné, c'est-à-dire comme « métaphore de la pensée⁸ » — pensée verticale, « pensée tendue vers sa propre hauteur⁹ » ? Si de l'avoir ainsi métaphorisée a pu lui faire perdre de la danse un peu de son pouvoir *métamorphosant*, il l'aura du moins inscrite comme ce qui peut approcher du mouvement de la pensée comme *devenir*. Et son écriture, dont on peut observer qu'elle refuse de se maintenir dans l'univocité du sens, n'aura pas échappé à ce pouvoir qui lui fait par moments mimer la danse dans ses jeux de *distance* (qu'en allemand, fait observer Jacques Derrida, on entend comme *dis-tanz*¹⁰). De même, aura-t-il permis d'inscrire, grâce à la danse, une pensée du risque, risque du pas manqué, risque de la chute, inscrivant à même la légèreté du mouvement une corporité inscrite *dans* le monde.

Que la danse doive en venir à « induire [l]a *métamorphose*¹¹ » de la pensée, de l'écriture, c'est ce que Mallarmé, puis Valéry « avaient bien compris à hanter les salles obscures d'où ils pouvaient admirer les arabesques de Loïe Fuller ou de La Argentina¹² ». Que la danse *ouvre* et *élargisse* « nos pensées¹³ », c'est ce que souhaite, à la suite de F. W. Schelling, Georges Didi-Huberman, l'auteur du *Danseur des solitudes*.

La danse serait elle-même devenir : devenir qui fait « le sens hors du sens¹⁴ », tendu entre ce qu'elle retient et ce qu'elle échappe, entre ce que virtuellement elle contient et ce que son mouvement actualise ; à la fois prompte et lente, écrit Alain Badiou, parce qu'elle ne

⁷ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 23.

⁸ Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée » dans *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 91-111 (la question de la métaphore proprement dite y est traitée plus particulièrement aux pages 93 à 97). Commenté par Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 77-78. Ce dernier exprime justement le vœu que la danse ne soit pas que *métaphore*...

⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰ « Sur quel pas s'ouvre cette *Dis-tanz* ? » in Jacques Derrida, *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978, p. 37.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 78 (l'auteur souligne ; à moins d'indication contraire, marquée par un « je souligne », c'est toujours l'auteur de l'ouvrage cité qui souligne).

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 20.

montre pas tout de ce qui la constitue, parce qu'elle est et devient justement de ce qu'elle retient, dans le « pré-mouvement » qui donnera au mouvement « sa charge expressive¹⁵ ».

Parce qu'elle figure un impensé, et fait surgir ce qui n'a jamais eu lieu, elle doit être appréhendée pour elle-même, comme le mouvement qui faisait dire à Mallarmé, relayé par Valéry, « que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore [...], et qu'elle *ne danse pas*¹⁶ [...] ». Dans *Degas Danse Dessin*, Paul Valéry affirmait avoir vérifié la profondeur et la véracité de la remarque mallarméenne : « La plus libre, la plus souple, la plus voluptueuse des danses possibles m'apparut sur un écran où l'on montrait de grandes Méduses : ce n'étaient point des femmes et elles ne dansaient pas¹⁷. » Dans l'espace aquatique, « la plénitude incompressible de l'eau¹⁸ » où ces méduses se meuvent, aucune résistance ne leur est opposée. Elles peuvent se plisser, se déplisser, se retourner, se déformer, s'envoler à loisir : « Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues ; point de planches ; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut¹⁹. »

Entre le pur mouvement valéryen qui résonne comme un « appel mimique du besoin de prostitution²⁰ », un véritable « songe d'Éros²¹ », celui, mallarméen, d'un « suspens » ou « écart », exigeant par-delà un certain style de mettre en jeu la langue afin qu'elle dévoile l'impensé, entre le mouvement léger et vertical de Nietzsche, celui, aérien et immobile, que relate Georges Didi-Huberman dans *Le Danseur des solitudes* quand il évoque l'*immobilité virtuose* d'un oiseau entrevu dans le ciel des Alpajurras²², et le mouvement du danseur tel que nous pouvons le lire écrit par des danseurs, il y a sans doute plusieurs *pas*, qui fondent l'*écart*. Et pourtant, j'aperçois quelque chose se dessiner qui permet de les penser ensemble, malgré et dans leurs différences : ne s'agit-il pas dans tous les cas d'un corps en mouvement dans un

¹⁵ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2008, p. 236.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Ballets », dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1972, p. 192.

¹⁷ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1965 (1938), p. 33-34.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² On pourrait ajouter à cette série l'observation de Peter Sloterdijk pour qui « l'être-dans-le-monde signifie devoir s'agripper à l'écorce terrestre et implorer la pesanteur. » (Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères 1* [traduit de l'allemand par Olivier Mannoni], Paris, Fayard, 2002 [1998 pour la version originale], p. 26.)

milieu en mouvement ? D'un corps en mouvement qui met en mouvement les lieux et les temps et le sens ? Et ce mouvement dit peut-être : « le sens est là²³ », bien que *ça bouge* et *parce que ça bouge* ; le sens est là, aussi, *dans* ce qui bouge, dans ce qui va dans tous les sens. Et peut-être seulement là, « dans », quand il devient possible de penser ce « dans » à travers le lieu, le temps, et la langue, et en arriver à lui donner le sens d'une rencontre au cœur de « deux mouvements affrontés²⁴ ». Puisque la danse, par la métamorphose dans laquelle elle engage la pensée, est cela aussi : *affrontement* de deux mouvements, minimalement. Affrontement qui peut fonder l'événement, que Gilles Deleuze, ainsi que le fait observer Georges Didi-Huberman, n'a pas manqué de construire « à partir d'une notion presque chorégraphique²⁵ » si tant est que l'événement est

[u]ne sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement²⁶.

Et cet événement est bien ce autour de quoi les mouvements durassiens, apparemment dispersés, bougent, faisant le sens *dansant*, faisant de la venue au sens un affrontement perpétuel.

Que quelque chose *advienne* dans ce qui échappe — à travers l'éclair, la lueur, l'instant — constitue bien le pari de l'œuvre de Marguerite Duras qui affirmait à la fin de sa vie qu'écrire, c'était aussi danser, qu'écrire s'inscrivait comme un mouvement du corps, impératif, urgent, dont il n'était pas sûr cependant qu'il ait une quelconque finalité. Que quelque chose de ce mouvement dansant soit approché dans l'œuvre durassienne, ce sera le pari de cette thèse qui doit tenir l'équilibre — avec ce que cela comporte de risque de chute —

²³ Il s'agira en effet d'explorer le sens qui est là, mais qui échappe, et dont l'échappée elle-même fait sens. Ces guillemets témoignent d'une rencontre entre mes propres mots et ceux, les mêmes, que j'ai pu rencontrer par la suite lors de mes lectures. Ainsi, s'agit-il d'une parole que tient Merce Cunningham dans « L'art impermanent », un article extrait de *7 Arts* (1955), dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 135. Cette parole pourrait d'ailleurs être tenue par beaucoup d'autres. Dans *Allitérations. Conversations sur la danse*, Mathilde Monnier va à peu près dans le même sens, considérant que la danse n'est pas « traduction d'un sens, mais, au contraire, [...] extrait un sens nouveau, autre, différent, [qu']elle dégage elle-même un effet de sens ». (Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 19.)

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 114. C'est à propos du geste du danseur que l'auteur conçoit une véritable dialectique, ce qu'il nomme, comme je me propose de le faire, la « rencontre » : « rencontre, au moins, de deux mouvements affrontés » (*idem*).

²⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 175.

à l'instar de l'œuvre durassienne, afin de ne rien y figer, mais plutôt de *suivre* un mouvement, dans ses continuités et ses discontinuités²⁷, ses fluidités et ses arrêts²⁸.

LA DANSE DURASSIENNE

Mais d'abord, qu'en est-il de la danse dans l'œuvre durassienne ?

Si on ne la retrouve d'abord que comme métaphore dans *Les Impudents* (1942) — roman que par ailleurs Duras a longtemps renié — on peut observer qu'à travers les motifs du bal, du bal populaire qui s'apparente à une fête de village et des *dancings*, la danse traverse l'œuvre ponctuellement, y imprimant une marque particulière : *La Vie tranquille*, *Un Barrage contre le Pacifique*, *Le Marin de Gibraltar*, *Des Journées entières dans les arbres*, *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, du *Ravissement de Lol V. Stein* à *India Song* en passant par *Le Vice-consul*, jusqu'à *L'Amant de la Chine du Nord*, la danse apparaît bien comme motif structurant, voire comme scène originelle — Madeleine Borgomano parlera quant à elle de « scène primitive²⁹ » — puisque c'est bien au cours d'un bal qu'a lieu précisément l'événement qui ne cessera de hanter l'univers durassien — nous n'avons qu'à penser au bal de T. Beach où sera « ravie » Lol V. Stein alors qu'Anne-Marie Stretter lui *ravit* Michael Richardson, son fiancé, pour l'amener ailleurs, dans les Indes du *Vice-consul*.

À la danse comme « motif », la critique ajoutera comme corollaire obligé le bal, où danse et bal, se confondant, en viennent à circonscrire des mouvements codifiés, parfaitement « mesurés » ou « cadencés³⁰ » — valse, fox-trot, polka, tango³¹, etc. —, qui structurent la

²⁷ Il s'agit là d'un titre de Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, mais ce n'est pas tout à fait cette voie que j'emprunterai. La critique y propose une étude thématique où les discontinuités apparentes révèlent en réalité des continuités qui font cohérence. Si j'abonde dans le sens d'une certaine *cohérence*, c'est en soulignant par contre les paradoxes et contradictions qui sont le fait même d'un sens dansant.

²⁸ À propos de la « temporalité moderne » inventée en quelque sorte par les premiers praticiens du cinéma et que Didi-Huberman rapproche de la temporalité de la danse, l'auteur du *Danseur des solitudes* explique que celle-ci « était faite de continuités et de discontinuités, de fluidités et d'arrêts à la fois. » (Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 93).

²⁹ Madeleine Borgomano, *Duras. Une Lecture des fantasmes*, Petit Roelux (Belgique), Cistre Essais, 1985, p. 140.

³⁰ Brigitte Cassirame, dans son analyse des *Lieux du ravissement* autour du « cycle romanesque asiatique » de l'œuvre de Marguerite Duras, étudie le motif de la danse apparaissant dès *Un Barrage contre le Pacifique* : la piste de danse de Ram se fait, pour de multiples raisons que je ne relèverai pas ici, l'échec de la relation entre Suzanne et le riche héritier M. Jo. La maladresse du jeune homme se déploie dans le *contretemps* : « M. Jo danse le *fox-trot* sur un air de *valse* à trois temps. Ces ratages, dès la première rencontre amoureuse, ralentissent la course de M. Jo » (Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 170).

diégèse pour les constituer en « espace mouvant et spiralé [...] s'impos[ant] comme la figure même de l'épreuve³² », celle dont, affirme Florence de Chalonge, on peut triompher ou « qui entérine la séparation³³ », espace, encore, où quelque personnage en vient à déchoir, à moins qu'il ne soit emporté, à jamais « ravi ».

La lecture que propose Madeleine Borgomano dans sa *Lecture des fantasmes*³⁴ va dans ce sens puisque dès *La Vie tranquille*, la critique entrevoit la scène de bal comme génératrice d'une répétition à venir et qui aura pour effet de faire disparaître presque complètement de l'œuvre la figure du père. C'est dans le bal, ressurgi comme souvenir d'enfance, que la Françoise de *La Vie tranquille* contempera « la déchéance de son père³⁵ » qui sera alors pour elle perdu à tout jamais. C'est à partir de ce bal premier que le père aurait été exclu « pour toujours » de l'œuvre pour être *remplacé* par d'autres figures, tels les maris souvent vieux et trop indulgents qui pourraient faire office de pères pour leurs femmes jeunes. C'est donc à partir de ce bal premier que se construit, dans une perspective chronologique, la lecture que propose Borgomano de ces bals qui déceptifs, qui heureux, ponctuent l'œuvre durassienne pour former la scène du bal du *Ravissement* que Xavière Gauthier aura par ailleurs entrevue comme la « scène première, enfouie, inaltérable, qui fait l'histoire, l'entrée dans l'histoire, l'unique scène, en quelque sorte, qui ne fera que se chercher, s'oublier, se répéter³⁶ ».

C'est bien le caractère répétitif de la scène de bal qu'analysera Sylvie Bourgeois dans son *Marguerite Duras : une écriture de la réparation*. Mais celle-ci, cette scène de bal, sera alors pensée de concert avec la scène des « gisants », puisque des corps statufiés, dans l'œuvre durassienne, on en trouve à foison : corps endormis, étendus comme morts, corps scellés ou figés qui se déprennent lentement de l'immobilité ou s'y engluent. La lenteur avec laquelle les

³¹ Ce sont toutes là des danses en couple qui apparaissent dans l'œuvre durassienne, autrement appelées « danses de salon » et qui, comme fait observer Christophe Meurée dans les *Actes* de colloque « Anne-Marie Stretter danse » dont il sera question ultérieurement, ont la propriété de faire tourner ses danseurs sur eux-mêmes. Il faut cependant apporter une nuance à cette trop « claire » énumération : le tango se livre sous une certaine codification, mais il est un art de l'improvisation qui tend à contaminer les autres danses durassiennes : le tango, au contraire de la valse, « donne[rait] toujours à expérimenter du nouveau » (Remi Hess, *Le Tango*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1996, p. 27). Il s'agit d'une danse où *anticiper* et *attendre*. Anticipation, attente et invention caractériseraient cette danse — et, je pourrais ajouter, l'écriture durassienne.

³² Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 252.

³³ *Idem.*

³⁴ Madeleine Borgomano, « La scène du bal ou la déchéance du père », *Duras. Une Lecture des fantasmes*, *op. cit.*, p. 140-164.

³⁵ *Ibid.*, p. 142.

³⁶ Xavière Gauthier, « La danse, le désir », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 89, décembre 1975, p. 28.

danseurs apparaissent dans le texte *India Song*, non seulement témoigne de la « mort » dans laquelle ils sont pris et qui les fait émerger lointainement à la mémoire des « voix³⁷ » mais en viendrait, aux dires de Sylvie Bourgeois, à faire que se confondent les deux motifs du bal et des gisants pour qu'opère enfin une « réparation » salutaire. Le « bal des gisants » devient une scène qui agit comme une sorte d'*arrêt sur image* où il est possible de contempler l'objet perdu désormais rescapé de l'oubli. On ne saurait cependant s'y laisser berner, insiste la critique : cet arrêt sur image est bien fragile et le mouvement du bal entraîne les gisants vers un ailleurs qui fait du ressassement une figure positive. Cependant, la danse proprement dite, celle qui fait le mouvement des corps, n'apparaît dans cette étude qu'en creux : c'est toujours en regard des *topoi* de la littérature occidentale, depuis les *gisants* « courtois » que constituent les amants Tristan et Iseut, jusqu'aux scènes de bal marquées par la mort que façonne le cinéma d'*Autant en emporte le vent* ou de *West Side Story*, en passant par les images de bal du XVII^e siècle évoquées par Madame de La Fayette dans sa *Princesse de Clèves* ou par Charles Perrault dans la version qu'il propose du conte *Cendrillon*, que la scène du « bal des gisants » est étudiée. Répéter devient alors acte par lequel modifier et par conséquent *transgresser* en vue d'une émancipation qui puisse faire « réparation ». C'est le mouvement de la répétition faisant *différence* — la critique se réclamant du Deleuze de *Différence et répétition* — qui prend alors valeur positive, sans que soit par ailleurs investi le mouvement de la danse en lui-même.

La danse comme « moyen de communication », c'est ce que Christophe Meurée, dans le colloque *Sur quel pied danser*³⁸ ?, se mettra en devoir d'approcher. Il soulignera le fait que, si abondante soit la « masse d'écrits critiques qui tentent de près ou de loin, d'expliquer la récurrence et les fondements des motifs de la danse³⁹ », personne ne se serait penché sur ce qu'il nomme les « répétitions structurelles de détail⁴⁰ ». Or la manière même dont sont

³⁷ Les fameuses voix *off* que Duras aurait « trouvées » à la réalisation de *La Femme du Gange* et qui se font entendre dissociées de l'image.

³⁸ *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Actes du colloque organisé par Hélène Stafford, Michael Freeman et Edward Nye en avril 2003, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005. Ce colloque s'attardait à penser les liens entre la danse et la littérature à travers les siècles, des danses macabres médiévales à la danse chez Francis Ponge. Christophe Meurée y propose un article intitulé : « Anne-Marie Stretter danse : fonctionnement du bal dans les œuvres de Marguerite Duras », à partir d'une « relecture des scènes de danse en littérature, amorcée ici avec *L'Héritage* de Bernard-Marie Koltès » (*ibid.*, p. 277).

³⁹ Christophe Meurée, « Anne-Marie Stretter danse [...] », *art. cit.*, p. 277.

⁴⁰ *Idem.*

construites les scènes de bal ouvre un espace d'interprétation riche : ces scènes, parce qu'elles présentent son couple danseur isolé, coupé du reste du monde, parce qu'elles livrent ses danseurs à une absence de temps et parce qu'enfin elles les confrontent à leur propre étrangeté, créent un espace de perte où les danseurs, ravis à eux-mêmes, se voient ravis à toute communication normée. Je pourrais ajouter que cet espace est d'ailleurs le plus souvent le lieu d'un dialogue où les protagonistes ne trouvent plus les mots pour dire, comme s'ils désapprenaient, ainsi que l'affirme Christophe Meurée, le langage courant (de même qu'un certain rapport normé au temps, voire à l'espace) afin d'advenir à une « communication hors des codes⁴¹ ». La danse devient « moyen de communication qui transcende tout langage codifié et rend plus vrai le rapport humain, créant une communauté du désœuvrement⁴² ».

Si cette étude permet d'entrevoir le pouvoir *métamorphosant* de la danse, de l'espace de la danse, il n'en demeure pas moins que cette dernière reste encadrée à l'intérieur des limites strictes du bal (ou de ses avatars), rejoignant, bien qu'en les approfondissant et en leur donnant une dimension nettement existentielle, des idées déjà proposées. Brigitte Cassirame et Florence de Chalonge, dont les études se concentrent autour des lieux du cycle indien (ou asiatique), font respectivement du bal un espace dédalien et le lieu de l'épreuve par excellence. L'espace labyrinthique du bal, où les personnages ne suivent pas toujours les temps, devient un miroir du dialogue labyrinthique qui sévit alors : la danse en couple procède par accords et désaccords, mais creuse le plus souvent un abîme, marqué par le contretemps, entre les danseurs. La scène de danse du *Barrage* entre M. Jo et Suzanne en ferait d'ailleurs foi. Florence de Chalonge va de son côté observer que la danse se révèle passage obligé pour qu'une rencontre ait lieu : la danse devient épreuve dont on peut triompher ou qui peut s'avérer non seulement déceptive mais carrément discriminatoire, excluant à jamais un personnage.

Ainsi, depuis la lecture proposée par Xavière Gauthier en 1975, le bal va de pair avec le désir et avec la mort, même après que les lieux qui l'ont contenu ont été désertés. « Éros et Thanatos » appartiendraient d'ailleurs au même personnage féminin dont Christophe Meurée dit qu'il constitue une figure exemplaire de la danseuse en ce que celle-ci révèle aux autres leur propre étrangeté : Anne-Marie Stretter qui danse peut en effet donner la mort en ne

⁴¹ *Ibid.*, p. 295.

⁴² *Ibid.*, p. 277.

cessant pas de susciter le désir⁴³. La danse est pour Xavière Gauthier « danse de mort⁴⁴ » ; elle s'avère funeste, puisqu'elle tuera symboliquement Lol V. Stein et publiquement le vice-consul. Trente ans plus tard, Florence de Chalonge reprendra cette idée en analysant l'exclusion du vice-consul lors du bal de l'ambassade, mais le motif du bal avait déjà été intimement soudé à la déchéance paternelle vingt ans plus tôt par Borgomano. Ainsi, sauf dans l'étude de Meurée et celle de Bourgeois, le bal, fantasmé ou réel, se présente comme lieu sacrificiel. Entre le désir et la mort, le bal, comme *entre*, devient l'espace par où le crime s'éclaire...

Or la question du crime est incontournable dans l'œuvre durassienne, puisque, comme le fait observer Borgomano, cette « œuvre se place délibérément du côté des victimes de la société et principalement des réprouvés, des voleurs et des criminels, dont elle fait ses héros⁴⁵. » Il est cependant malheureux qu'au bout d'une démonstration chevillant étroitement bal et déchéance paternelle, la critique perde de vue le bal en concluant presque à une équivalence entre un apparent effacement de ce dernier dans l'œuvre plus tardive (dans *Aurélia Steiner* par exemple) et le retour d'un père qu'aucun bal ne viendra plus faire déchoir.

Que la danse durassienne ait partie liée avec le crime m'apparaît une évidence, si tant est qu'existe un certain crime chez Duras qui ne peut être puni⁴⁶, qui ne peut que se déployer, comme la danse, dans une « irrésistible urgence » (*AMMA*, 20). Et si crime et danse peuvent être pensés de concert, c'est que non seulement ils sont souvent présentés ensemble mais qu'ils ouvrent une brèche, un écart, puisqu'ils inscrivent la possibilité de l'événement.

Pour revenir cependant à l'étude de Borgomano qui, sans le formuler explicitement, rapprochait le bal du crime, il est en effet étrange qu'un chapitre qu'elle intitule « La scène de bal ou la déchéance du père » dans sa lecture des fantasmes dans l'œuvre durassienne *oublie*, à la fin de sa démonstration, le bal. Disparu de l'œuvre, le bal signerait le retour d'un père

⁴³ Brigitte Cassirame, à la suite des *Lieux du ravissement*, aura proposé une étude du personnage d'Anne-Marie Stretter intitulée justement *Anne-Marie Stretter, une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras* en 2006. Mais le propos n'est pas neuf : Duras elle-même revendiquait pour sa rousse danseuse l'appartenance au monde des sorcières (dans *Les Lieux* par exemple).

⁴⁴ Xavière Gauthier, « La danse, le désir », *art. cit.*, p. 31.

⁴⁵ Madeleine Borgomano, *Duras. Une Lecture des fantasmes*, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁶ Voir, entre autres, l'étude de Claire Cerasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, où la critique fait observer qu'on ne peut, chez Duras, « condamner sans appel » (Claire Cerasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Genève – Paris, Champion-Slatkine, 1993, p. 168), et que sauf le mal pur auquel on associera le crime nazi, certains meurtres peuvent être compris, voire excusés. À noter cependant la nuance soulignée par ce « certains ».

réhabilité. Peut-être est-ce là le sens qu'il faut donner à cette étude qui sera publiée en 1985 alors que *L'Amant* venait tout juste de paraître (1984) et que *L'Amant de la Chine du Nord* (où le bal paraît incontournable) ne devait être publié que six ans plus tard. Cette association fait cependant voir ses limites en soulignant non seulement que le bal en lui-même *n'est pas* la danse, du moins, *n'est pas* le tout de la danse, mais encore que se joue autre chose qui, pour autant qu'il se rapproche du *crime*, apparaît justement comme un espace *métamorphosant*.

Et c'est peut-être là que seule l'étude de Meurée — et dans une moindre mesure, celle de Bourgeois — peut approcher un tant soit peu des impératifs de cette thèse en ce qu'elle résonne, plus que les autres, de préoccupations anthropologiques, phénoménologiques, esthétiques, voire *esthésiques*, en faisant de la danse durassienne un passage obligé vers une sorte d'« altérité originaire⁴⁷ ». Car si la piste de danse isole, si la danse suspend le temps, et si, enfin, elle peut se faire révélatrice de l'étrangeté, elle fonde assurément l'écart — *écart* que n'a pas manqué de souligner Jacques Derrida dans « Chorégraphie⁴⁸ » pour y voir la déroute d'un discours essentialiste. Et cet écart, la danse le fonde parce qu'elle est avant tout un *mouvement* qui témoigne d'un incessant affrontement. Cet affrontement, en travaillant, à force de gestes répétés, à faire apparaître une sorte de « mémoire immémoriale⁴⁹ », participera à « [f]aire le sens hors du sens⁵⁰ ».

DANS QUEL SENS DANSER ?

Pina Bausch, danseuse et chorégraphe allemande, pouvait faire ses chorégraphies fleuries (d'œillets cependant !), mais malgré les « sourires suaves⁵¹ » de ses danseuses en robes du soir dans *Nelken* (1982), les gestes, les dialogues et les jeux scéniques clamaient la révolte. Un peu à l'instar de Duras chorégraphiant le voyage de la mendicante dans *Le Vice-consul*, Pina Bausch fait sourdre de sa danse la perte, à travers laquelle d'étranges jeux de dissociation témoignent de l'étrangeté d'être au monde. Se coupant graduellement d'une histoire (celle de

⁴⁷ J'emprunte cette expression au titre d'un article de Michel Bernard paru dans *Protée* auquel je ferai ultérieurement référence : Michel Bernard, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », dans *Protée*, « Danse et altérité », vol. 29, n° 2, automne 2001, p. 7-24.

⁴⁸ Jacques Derrida et Christie V. McDonald (correspondance), « Chorégraphies », *Diacritics*, Johns Hopkins University Press, 12 (2), été 1982. [En ligne : page consultée le 17 avril 2006 et le 13 mars 2014.]

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 2003 (1968), p. 293.

⁵⁰ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 173.

la danse et celle de son pays) dont elle devait, pour être née en Allemagne au début de la Seconde Guerre, avoir déjà été coupée — « coupure [...] augurale⁵² » —, elle va proposer une œuvre marquée par « la répétition des actions et une totale discontinuité narrative [qui] mettent en lumière le caractère dérisoire des comportements codifiés, la violence de certains gestes anodins⁵³ ». Risquer de perdre, et le mouvement, et la danse, en apparence du moins, pour cette danseuse, c'est cependant poursuivre la quête de ce qui peut précisément faire blocage, en le détruisant. « Ce qu'on cherche, aurait-elle confié à l'un de ses danseurs, c'est pour le détruire⁵⁴ ». Ce qui apparaîtra au bout de la recherche, c'est alors le geste comme *destruction*, et donc comme *remplacement*. Écrire, nous le verrons, c'est aussi *remplacer* ; faire que le singulier devienne pluriel, comme la mendicante du *Vice-consul* partie seule et devenue plusieurs ; faire que le geste d'écriture inscrive « l'accident de la main » (LL, 31) qui dit que le corps en *sait* plus que l'*esprit*⁵⁵, dévoilant un *insu*.

Dans *Allitérations*, Mathilde Monnier demandait « La danse, dans quel sens⁵⁶ ? », puisque danser, au contraire de traduire du sens *déjà-là*, « extrait⁵⁷ » du sens (et la question serait alors de savoir dans quel sens celui-là va-t-il sortir). Cette idée marque bien la présence d'un seuil où se déploie, fragile et instable, le sens ; où apparaît, perdu aussitôt que produit, le geste. Cette « sortie » vers laquelle pointe le verbe *extraire* donne à penser que le tout du sens se joue dans une tension, et que, par conséquent, cela n'a pas de fin, puisque le sens est toujours à refaire aussi bien qu'il n'a lieu que dans la destruction et la perte. Dans *Écrire*, dans « Le bloc noir » de *La Vie matérielle* ou encore dans les textes des *Yeux verts*, Duras évoque souvent l'idée qu'écrire c'est faire « passer les mots d'un endroit à l'autre⁵⁸ », aller chercher *hors de soi* ce qui est *déjà au dedans de soi*. Ce mouvement qui commande la sortie fait le geste par lequel ce qui est en soi ne peut apparaître que dans un hors de soi. Ce geste

⁵² *Ibid.*, p. 168.

⁵³ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁴ Raimund Hogue, *Pina Bausch. Histoire de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987, cité dans *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁵ Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, Duras témoigne justement de ce savoir du corps qui écrit : « J'ai écrit une page dernièrement, je parlais de l'humidité du parc, le parc ruisselant de moiteur, etc. Et puis j'ai relu le texte, et j'ai vu que j'avais mis des pluriels. J'avais écrit : les humidités du parc. Alors que j'avais pensé l'humidité du parc. Bien sûr, j'ai laissé le pluriel. C'était un accident de la main. Mais c'était tellement plus juste, dans la multiplicité du parc, des espèces du parc, de parler des humidités, il y avait l'humidité de la terre, l'humidité des arbres, des fruits, de l'eau, de l'air, etc., c'était un pluriel... » (LL, 31)

⁵⁶ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸ « Marguerite Duras, Les Yeux verts », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 312/313, juin 1980, p. 84 (je souligne).

d'*extraction* n'est donc pas de traduction, car s'il « trahit » il ne trahit rien qui *existerait*. L'œuvre durassienne, à ce propos, conçoit une différence fondamentale entre ce qui est *là* et ce qui est *existe* — ainsi la Lol du *Ravissement* peut-elle être la recherche d'un « mot, qui *n'existe pas*, [et qui] pourtant est *là* (*RLVS*, 48, je souligne). Le *là* durassien est ce qui doit advenir, il ne peut être que dans cet advenir. C'est le mouvement de sortie qui le fera apparaître. Ce qu'il y a en soi n'est pas le sens, celui-ci n'advenant que dans le mouvement, et encore, celui-ci ne sera-t-il que dans l'instabilité.

C'est ainsi que doit être approché le mouvement durassien, car s'il s'agit toujours d'un *sens* qui prend forme dans un affrontement, dans une tension, le mouvement dansant qui l'informe, ne serait-ce que par le désir dont cette écriture est le « résultat », veut précisément que quelque chose, toujours, *échappe*, puisque « il n'y a, en elle, aucune raison, aucune tendance propre à l'achèvement⁵⁹ », ce qui en fait « un mouvement d'appropriation sans objet, exacerbé par ce qui l'apaise⁶⁰ ». Quand la jeune fille, qui deviendra la mendicante dans *Le Vice-consul*, est chassée par sa mère pour être « tombée enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire mal, tombée enceinte » (*VC*, 20), elle se met en marche. Les premiers mots du récit la présentent en marche, et alors qu'elle marche — est-ce la marche qui lui donne cette pensée dissociée ? est-ce simplement la résurgence d'une scène véritable qui aurait eu lieu avec la mère avant son départ ? — elle demande « [c]omment ne pas revenir ? » (*VC*, 9) et trouve (ou se rappelle) la réponse : « Il faut se perdre » (*VC*, 9). Et le monologue intérieur dissocié de se poursuivre ainsi : « Je voudrais une indication pour me perdre » (*VC*, 9). Ses pas vont répondre pour elle, là où rien d'autre n'agit que l'élan généré par ses propres pas.

On pourrait ainsi se permettre de trafiquer quelque peu cette dernière phrase de la mendicante qui demande « une indication pour se perdre » par un *dans quel sens se perdre* ? Cette dernière question est peut-être *la* question que cherche à mettre en scène toute l'œuvre durassienne. Non pas se perdre pour se retrouver, ou se trouver — ce qui ne serait pas très durassien (!) —, mais perdre et se perdre pour inscrire, dans le mouvement, le sens de ce qui

⁵⁹ Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1936), *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1399. Renaud Barbaras, que cite Catherine Lavoie-Marcus dans son mémoire *Vers une phénoménologie de la danse : une approche merleau-pontienne*, va proposer une lecture considérablement modifiée de cette citation : « l'activité dansante est, par excellence, une activité à tendance infinie » (Catherine Lavoie-Marcus, *Vers une phénoménologie de la danse : une approche merleau-pontienne*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, décembre 2011, p. 115).

⁶⁰ Catherine Lavoie-Marcus, *Vers une phénoménologie de la danse*, *op. cit.*, p. 115.

est à chercher et à voir ; pour perdre ce que l'on sait ou croit savoir, ce que l'on a ou croit avoir, et qui empêche de voir ou de comprendre *ce qui échappe* — d'où l'impression que les corps danseurs durassiens s'installent peu à peu dans des lieux dépouillés, désertiques, afin que l'espace détruit puisse être recréé, ou plutôt parce que de leurs mouvements ils détruisent les lieux pour mieux les recréer.

Le « sens », c'est bien une direction, qui suppose qu'il y ait un « monde » dans lequel l'être se meut, mais c'est aussi un « comment » qui suggère que le mouvement même soit ce par quoi la compréhension du monde se fait.

Ainsi, il y aurait d'abord « un être-au-monde⁶¹ de la danseuse » qui, pourrait-on dire, entre dans un rapport *matériel* au sol, à la terre, mais à l'air et à l'eau tout aussi bien (mon propos étant moins d'entrer dans l'analyse particulière de ces phénomènes pris individuellement que d'insister sur une « matérialité » de l'œuvre durassienne souvent ignorée par la critique). Comment se meut la danseuse durassienne ? Où se meut-elle, quels sont ses lieux ? Et à quelle vitesse, sur quels rythmes bouge-t-elle ? constitueront les trois questions qui orienteront autant de chapitres de la première partie de cette thèse. Mais comme dans l'œuvre durassienne les « choses » apparaissent toujours dans une double structure, il faut qu'à l'être-au-monde de la danseuse réponde la danse comme « mode de compréhension du monde ». Cette seconde et dernière partie invite à penser la danse comme *événement*, mais aussi comme ce qui fait le sens hors d'un certain sens (et hors d'un sens certain).

⁶¹ L'être-au-monde réfèrera évidemment aux personnages durassiens, à leurs mouvements, mais aussi à une écriture qui les dit et les meut. On verra cependant que ce mouvement apparaît dans un incessant échange, puisqu'on finit par ne plus bien savoir qui écrit de qui est écrit.

STRUCTURE DE LA THÈSE

L'être-au-monde de la danseuse (partie 1)

Étudier la danse, c'est étudier le mouvement par lequel l'être — ici durassien — est d'abord un corps en mouvement dans un monde lui-même en mouvement. Mais de manière encore plus radicale, c'est penser l'expérience concrète du corps en contact avec le sol. Le corps marcheur dont les apparitions ponctuent l'œuvre permet d'entrer dans la danse, puisque la marche durassienne (son mouvement) ne saurait être pensée en terme de destination, mais bien comme un espace de métamorphoses et de devenirs multiples (Chapitre un : « La marche-danse de la mendiante »).

Par ailleurs, parce que la danse peut se définir précisément comme la rencontre de deux mouvements affrontés (Georges Didi-Huberman), il faut qu'elle ait ses lieux, où *avoir lieu*, mais aussi où apparaître, se rendre « visible ». La danse serait impensable sans un espace *réel* (Mallarmé). La danseuse a ses lieux que sa danse participe à recréer pour faire du « lieu dansé un espace dansant » (Chapitre deux : « Lieu dansé, espace dansant »).

Enfin, l'on ne saurait rendre compte d'un être-au-monde dansant sans questionner les rythmes de la danse — rythmes dont l'épreuve possède une puissance métamorphosante (Chapitre trois : « Les rythmes de la danse »).

La danse comme mode de compréhension du monde (partie 2)

Le rythme *ouvre* le temps. Et le temps durassien plonge son lecteur aussi bien que ses personnages dans un univers où virtuel et actuel ne cessent d'échanger leurs forces. C'est à terme la question de l'événement, de sa possibilité à travers la *rencontre*, qui sera étudiée dans le quatrième chapitre (« Le temps qu'entrouvre la danse »).

Ainsi l'œuvre durassienne est-elle dépositaire d'un étrange hiatus qu'elle suscite pour qu'un écart se creuse afin de dire de l'événement, dans sa venue, ce qui le fonde comme événement ; et c'est à travers la langue qu'elle rêve finalement de l'événement *inséparable* dans le mouvement perpétuel du sens, du *sens dansant* (Chapitre cinq : « Danse du sens »).

Cependant, si le sens peut d'abord apparaître *dansant* parce qu'invitant, à travers le langage et ses jeux, aux renversements infinis, il faut admettre — et à ce titre les scènes de bal se font particulièrement éloquentes — qu'on tourne toujours autour de certains mots dont la

présence est manifeste mais qui *échappent*. Quelque chose *échappera* toujours et c'est précisément ce qui fait le mouvement (celui de l'œuvre à coup sûr) infini *et* irréversible, malgré une répétition qui donnerait l'impression qu'on *réécrite pour ne pas tout à fait avoir écrit* (Bernard Alazet). Prendre le pouls de cet irréversible que traque l'œuvre dansante de Duras, c'est ce qui trace la ligne d'une certaine échappée, mais parce que l'échappée est aussi une fuite, il faut concevoir que le mouvement même de la danse, qui n'a d'autre finalité qu'elle-même, ne peut que se relancer perpétuellement (Chapitre six : « *Échappé(e)* de la danse »).

CORPUS

Si l'étude du mouvement dans l'espace textuel de Marguerite Duras exigeait en quelque sorte que toute l'œuvre soit analysée, il m'est apparu que le mouvement dansant auquel je m'intéressais commandait au contraire une lecture plus éclatée qui pouvait non seulement commencer par le milieu (par *Le Vice-consul* publié en 1966 qui fera l'objet du chapitre un), mais pouvait être entrevu dans une perspective anachronique. Les concepts de rhizome et d'anachronisme développés respectivement par Gilles Deleuze et par Georges Didi-Huberman, et dont les idées marquent cette thèse, ne sont d'ailleurs pas étrangers à cette décision.

En outre, il m'est apparu que beaucoup de critiques avaient pu proposer déjà un parcours du mouvement de l'œuvre *chronologique* : étude des continuités et discontinuités dans l'œuvre (Yvonne Guers-Villate), mise au jour d'un *itinéraire* (Madeleine Alleins), dévoilement de la répétition de certains motifs durassiens comme marque d'une cohérence interne. C'est bien ce que les travaux de Madeleine Borgomano, autour des *fantasmes* et de certaines « cellules génératrices⁶² », se sont évertués à faire, soucieux cependant de conserver à cette œuvre son caractère profondément mouvant, équivoque et paradoxal. Sylvie Bourgeois aura poussé cette idée de cohérence jusqu'à faire de la répétition durassienne une manière de réparation. Et Claire Cerasi évoquera dans son périple durassien *De Lahore à Auschwitz* une « constance

⁶² La marche de la mendiante, personnage central du *Vice-consul* qui apparaissait dans *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), serait une de ces « cellules génératrices » selon Borgomano, qui ajoute à celles-ci la scène de bal et le cinéma, deux « images-sources » fécondant l'œuvre à venir.

dans l'œuvre⁶³ » à travers la méditation que propose Duras sur le mal et sur son contrepois obligé, soit la folie comme sagesse — sagesse que l'écrivaine ne cessera d'ailleurs de mettre en scène à travers des personnages « hors normes », « fous ».

C'est que l'œuvre durassienne invite en quelque sorte à un tel parcours, ne serait-ce précisément qu'en raison de la présence de répétitions apparaissant paradoxalement dans un texte de plus en plus maigre — répétition *et* dépouillement pouvant alors apparaître comme tributaires d'un mouvement, voire d'une évolution stylistique, qu'une perspective chronologique peut ainsi mettre en lumière. Mais répétition et « dépouillement progressif⁶⁴ » constituent aussi, font d'ailleurs observer Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs, les constats d'un très grand nombre de critiques durassiens. Ils citent alors Dominique Noguez, Jean Pierrot, Danielle Bajomée, Christiane Makward, Christiane Blot-Labarrère, Susan Cohen, Madeleine Borgomano et Pierre Bayard, auxquels critiques il faudrait ajouter Bernard Alazet, Maud Fourton, Sylvie Loignon, Catherine Bouthors-Paillart, entre autres. C'est du moins ce qu'ils observent avant de faire subir à ces appréciations esthétiques jugées intuitives, impressionnistes et subjectives⁶⁵, un traitement voulu « objectif ». Ainsi, dans leur article « Duras en mesures⁶⁶ », Rodgers et Jacobs chercheront à traduire les commentaires subjectifs en mesures objectives, en retenant cinq textes relativement espacés dans le temps (entre 1950 et 1984). Ce qui appert dans cette étude, et qui est des plus intéressants, c'est qu'il y a un réel mouvement de la phrase, qui certes s'anorexie dans le parcours, mais pour enfler, se gonfler avec la découverte de ce que Duras a nommé « l'écriture courante⁶⁷ » dans *L'Amant* — quelque chose de l'ordre du mouvement des vagues qui, dans le phénomène de la marée, se retirent pour mieux revenir. Autre remarque : Duras utilise beaucoup le point, davantage que tout autre marque de ponctuation, « ce qui, observent les critiques, va de pair avec l'idée de

⁶³ Claire Cerasi, « Constance dans l'œuvre », dans *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz, op. cit.*, p. 157-178.

⁶⁴ Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, « Cinéma », 1985, p. 11. Cette expression apparaît aussi chez Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs, « Duras en mesures : éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'œuvre durassienne », dans *La Tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 155.

⁶⁵ Ces commentaires dit subjectifs touchent, par exemple, à la longueur des phrases — Noguez jugeant la phrase durassienne courte et simple —, à leur fonctionnement syntaxique (juxtaposition, parataxe, ellipse, etc.), à la présence marquée des répétitions, insistances et autres redondances (Danielle Bajomée), à une écriture trébuchante (Bernard Alazet) et disloquée (Christiane Blot-Labarrère), ainsi qu'à un appauvrissement lexical (Cohen). Voir les pages 155 à 157 de l'article « Duras en mesures [...] », *art. cit.*

⁶⁶ Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs, « Duras en mesures [...] », *art. cit.*, p. 155-170.

⁶⁷ Dans *Apostrophes* (Antenne 2, 28 septembre 1984), Duras explique alors à Bernard Pivot comment elle en est arrivée à cette écriture courante avec *L'Amant*.

phrase au déroulement simple — les impressions de texte pantelant, disloqué, [seraient] essentiellement créées par des phrases courtes qui se succèdent rapidement⁶⁸ ». Ce qu'ils noteront par ailleurs, et qui traduit bien une intuition qui était la mienne, c'est que, par rapport à une sorte de consensus qui veut que dominant les substantifs dans l'écriture durassienne, ce soit plutôt les verbes qui auraient préséance (verbes qui, selon cette étude, portent surtout sur les actes de « voir », de « regarder », et sur ceux de « dire » et de « se taire »). Ce constat peut par conséquent permettre de statuer que l'œuvre est portée par un mouvement qui ne saurait se complaire dans l'identité : elle privilégierait plutôt le *devenir*, et ce devenir serait généré par une tension entre des mouvements qui apparaissent, *a priori*, opposés (voir/ne plus voir, parler/se taire, marcher/s'immobiliser, etc.).

Et ce « devenir », puisqu'il s'agit bien d'approcher autant que faire se peut, du mouvement dans l'espace textuel de l'œuvre durassienne, ne saurait, dans une perspective « dansante », être appréhendé sans le secours du concept développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari qu'est le *rhizome*. Celui-ci, s'il comporte des « entrées multiples⁶⁹ », « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde⁷⁰ ». C'est donc par le milieu qu'on entre dans un rhizome. C'est donc par le milieu qu'on entrera dans l'œuvre durassienne, par la marche de la mendicante qui est elle-même, dans *Le Vice-consul*, appréhendée par le milieu. Elle doit aussi être entrevue comme la manière la plus stricte d'être au monde, tel que Jean-Luc Nancy proposait de définir la danse, puisque le corps marcheur de la mendicante, soumis aux aléas de la nature, l'est aussi par sa condition de femme enceinte. Tout ce qui s'emmêle dès lors, de marche, d'errance, de mémoire abolie, à l'intérieur de ce processus où le corps féminin devient étranger à lui-même, informe un mouvement — ici la marche — que *Le Vice-consul* permet d'approcher, tant il est le lieu d'affrontements multiples.

Ces affrontements entre le corps et le lieu ont ainsi orienté, pour le second chapitre de cette thèse, le choix d'œuvres qui mettaient en scène les lieux d'une certaine absence comme condition d'apparition de l'être danseur durassien aussi bien que comme condition

⁶⁸ Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs, « Duras en mesures [...] », *art. cit.*, p. 160.

⁶⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : rhizome », dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 20 (quand il sera question de cet ouvrage, je ne référerai plus qu'au second titre, soit *Mille plateaux*). Si le rhizome définit certaines plantes, certaines racines en botanique, il peut aussi être associé au terrier qui devient alors un « rhizome animal » (*idem*) ou encore à la carte. Cette idée sera développée dans le premier chapitre de cette thèse autour de la marche-danse de la mendicante.

⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : rhizome », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 31.

d'apparition de la danse elle-même. Tel est le cas des livres écrits autour de la maison de Neauphle, maison qui témoigne d'une histoire dont elle est coupée : *Les Lieux de Marguerite Duras*, un entretien avec Michelle Porte, *La Vie matérielle* et *Écrire*. Et comme pour la faire, malgré elle, paraître, voire danser, cette maison « sans mots », Duras fera un film de celle-ci : le film *Nathalie Granger* auquel je m'intéresserai fait de la maison un véritable personnage, appelé à *apparaître*, au contact de l'autre (caméra, acteurs, spectateurs, etc.). Mais il est un autre lieu, que le film *Nathalie Granger* informe : la scène, celle qui réfère à la fois à l'image dite primitive et au théâtre et qui devient littéralement la scène où danser, où le corps danseur — si tant est que celui-ci peut être à la fois l'écrivain et le personnage — se fait créateur de lieux. Ceci s'effectue dans un perpétuel échange (voire un perpétuel affrontement) entre ce qui a été et ce qui se déplace sans cesse. On peut ainsi affirmer que le nomadisme de la mendicante aura contribué à créer un espace que j'explorerai plus particulièrement dans le cycle dit indien, soit *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans *India Song*, dans *La Femme du Gange* et dans *L'Amour*.

Si on a pu voir ces dernières œuvres comme donnant à l'espace le rôle habituellement dévolu à l'intrigue (Florence de Chalonge), il n'en demeure pas moins que ces œuvres ouvrent aussi les vannes à une exploration du temps, puisque le bal dont elles s'originent toutes se démultiplie en diffractant le temps. Or le temps ne saurait être approché sans le rythme. Récits de la temporalité, *L'Après-midi de monsieur Andesmas* et *Moderato cantabile* me sont apparus les plus à même de rendre compte de cette notion. Le rythme, s'il permet d'ouvrir le temps, permet de penser la possibilité de l'événement que la danse informe (puisque'il y a bien du chorégraphique dans la pensée de l'événement).

D'autres œuvres, marquées précisément par un sens dansant, puisqu'elles s'inscrivent dans l'inachèvement que leur confère la réécriture, viennent se greffer : il s'agit du triptyque que constituent les *Aurélia Steiner*, du cycle de *L'Amante anglaise*, et de certaines adaptations théâtrales de Duras, dont *La Danse de mort* de Strindberg.

DU VOYAGE DE LA MENDIANTE À LA MARCHE-DANSE DE LA MENDIANTE

La marche la plus simple est déjà danse : épreuve de l'équilibre et espace de risque pour une chute potentielle. L'histoire de la mendicante durassienne commence d'ailleurs par une chute : elle est chassée par la mère pour être « *tombée* enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire mal, tombée enceinte » (*VC*, 20, je souligne). Alors son périple commence : sa marche pour se perdre.

Madeleine Borgomano voyait dans l'histoire de la mendicante une « cellule génératrice⁷¹ » de l'œuvre durassienne. Plus qu'une « mise en abyme “prospective”⁷² », cette cellule lancerait « le mouvement même [de l'œuvre], son orientation, son “sens”⁷³ », contiendrait le « devenir non d'un seul livre, mais d'une œuvre entière⁷⁴ ». La mendicante qui deviendra l'un des protagonistes principaux du *Vice-consul* — réapparaissant après un long effacement — serait apparue une première fois dans le troisième roman de Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, pour revenir ensuite dans les livres *India Song* et *L'Amour* que littéralement elle traverse, de sa voix, de sa présence — plus matérielle, par son chant et ses mouvements furtifs, que les corps danseurs d'*India Song* dont on apprend qu'ils sont morts.

Déjà chez Borgomano, l'histoire de la mendicante durassienne tient du paradoxe, bien que la critique ne présente pas ainsi les choses. De fait, le mouvement de la mendicante en est un vers le dépouillement puisqu'elle va vendre son enfant afin de continuer sa route, afin de pouvoir continuer à vivre. Pourtant, cette histoire qui apparaissait déjà succinctement dans le troisième livre de Duras fait-elle littéralement *commencer* le récit du *Vice-consul*, elle se constituerait précisément comme une « cellule génératrice », voire « génétique », dont il faut penser la métaphore biologique jusqu'au bout, selon l'invitation même de la critique. En ce sens, il s'agit aussi d'une histoire à partir de laquelle penser l'*expansion*⁷⁵ de l'œuvre.

Les remarques de Borgomano ne sont pas sans intérêt ici en ce qu'elle pose, comme sans le savoir, et sans aller jusqu'au bout de ce qu'un tel constat peut entraîner, un paradoxe

⁷¹ Madeleine Borgomano, « L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique* (Seuil), n° 48, novembre 1981, p. 479-493.

⁷² *Ibid.*, p. 479.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 480.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 482.

fondamental de l'œuvre qui sera par la suite repris par la critique⁷⁶. Mais parce que son intervention est justement d'ordre *génétique*, c'est au mouvement de l'œuvre qu'elle accorde son intérêt plus qu'au mouvement lui-même qui dit pourtant que le mouvement de dépouillement est étonnamment fécondant, voire démultipliant. Et si la marche de la mendiante (encore plus que son histoire) doit être considérée en ce qu'elle fait littéralement commencer quelque chose (en tant que « cellule »), en ce qu'elle « sert d'ouverture⁷⁷ » — si « trouble et troublante » cette ouverture puisse-t-elle être —, puisque c'est bien dans son pas qu'on entre dans *Le Vice-consul*, il faut penser plus strictement cette marche et ce qu'elle participe à féconder (puisque, somme toute, la mendiante est d'abord enceinte, et se mettra à *pulluler*).

Or la marche chez Duras aura souvent été mise en lien avec une « expérience intérieure ». De François de *La Vie tranquille* jusqu'à la mendiante du *Vice-consul* en passant par les déambulations de Lol V. Stein dans S. Tahla (devenue S. Thala), cette épreuve prend le sens, pour beaucoup de critiques, d'une initiation. S'il est cependant vrai que cette « initiation » ne fait pas revenir plus glorieux chez soi, il n'empêche que la critique aura le plus souvent lu dans le périple de la mendiante une sorte de retour vers l'origine, faisant du périple « régressif » une étrange reterritorialisation.

Florence de Chalonge, dans *Espace et récit de fiction*, consacre au « voyage » de la mendiante moins d'une dizaine de pages, regroupées sous le titre du « Voyage vers l'origine⁷⁸ » ; Brigitte Cassirame, dans *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement*, s'y attarde pour en faire la spatialisation d'un véritable motif dédalien : « La marche de la mendiante placée sous le signe du labyrinthe : le motif dédalien de l'écriture⁷⁹ » ; enfin, Noëlle Carruggi consacra au périple de la mendiante le chapitre final de son livre *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l'être en faveur du tout »*. Ce chapitre se conclut par « le retour vers l'origine ». On voit clairement se dessiner une sorte de

⁷⁶ Bernard Alazet fera référence à ce paradoxe, auquel je reviendrai, dans un article intitulé « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002, p. 43 à 56. Madeleine Borgomano elle-même opposera l'œuvre dépouillée au « commentaire proliférant » qu'elle ne suscite pas si paradoxalement que cela, comme on le verra.

⁷⁷ Madeleine Borgomano, « L'histoire de la mendiante indienne [...] », *art. cit.*, p. 483.

⁷⁸ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 229-236.

⁷⁹ Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement*, *op. cit.*, p. 154-167.

consensus — que brisent certaines études, il va de soi — autour d'une « mythification » de la mendicante comme « féminin originel », l'itinéraire géographique se doublant d'un « itinéraire initiatique⁸⁰ », voire symbolique. C'est bien la voie qu'emprunte Marcelle Marini dans ses *Territoires du féminin*.

Cet aspect symbolique, s'il travaille évidemment l'écriture durassienne, tend à voiler la marche-danse en elle-même et ce qu'elle opère de métamorphoses qui sont loin de destiner à un retour vers l'origine. Aux côtés d'Olga Duhamel et de Catherine Mavrikakis, j'affirmerai que « [l]a mendicante du *Vice-consul* ne cherche pas son origine, elle veut se perdre, quitter les lieux originels et c'est la mère elle-même et le père qui expulsent la fille du territoire familial et familial⁸¹ ».

On verra que la mendicante « danse » littéralement l'espace de sa déterritorialisation qui est aussi l'espace rhizomatique⁸² de ses devenirs. La perte s'inscrit à même les pertes qu'elle subit en chemin et qui, la dépouillant en apparence, s'inscrivent dans une sorte d'*hantologie*⁸³ la faisant, à terme, « danser ses solitudes⁸⁴ », danser sa perte et ses pertes qui l'accompagnent tout au long de ce périple, dont on peut affirmer qu'il fonde une manière d'être au monde, dans l'affrontement, puisqu'il apparaît qu'il ne soit pas si facile de se perdre — et que seule la marche qui devient danse le peut...

DES LIEUX POUR DANSER

C'est justement aux « territoires » d'un certain féminin, créés par un certain féminin, que Marcelle Marini consacre son étude du voyage de la mendicante durassienne. La géographie qu'elle propose n'est pas sans faire écho aux concepts de Deleuze et de Guattari, quand ils

⁸⁰ Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l'être en faveur du tout »*, New York, Peter Lang, 1995, p. 137.

⁸¹ Olga Duhamel et Catherine Mavrikakis, « L'empreinte de l'Inde dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans Lucie Lequin et Maïr Verthuit (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La Voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 24.

⁸² Sur le rhizome, concept forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, voir le premier chapitre de cette thèse.

⁸³ Dans *Spectres de Marx*, Jacques Derrida évoque une logique de la hantise, qu'il nomme *hantologie*, et qu'il rapproche de la question de l'événement, de l'événement comme « question du fantôme » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 31). On verra que l'être-au-monde de la danseuse durassienne a bien du *spectral*...

⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 16.

construisent dans *Mille Plateaux* leur petit « Traité de nomadologie⁸⁵ ». « “Territoires du féminin”, c’est cette terre colonisée sur laquelle l’homme, l’autre sexe, seul référent dans le système dominant, marque son emprise pour assurer son pouvoir⁸⁶ ». Terre *surcodée*⁸⁷ que la mendicante aura, dans son périple, littéralement « défaite ». Qu’elle ne soit, à la fin du *Vice-consul*, plus que mouvement et chant, sans mémoire, permet d’inférer qu’elle aura peut-être présidé à la constitution « musicale » de la géographie d’*India Song*, comme son mouvement de dépouillement aura pu informer la ruine des lieux, puisque *La Femme du Gange*, comme *L’Amour et Son nom de Venise dans Calcutta désert* mettent bien en scène des déserts.

Mais justement, désert est le nom d’un *espace* qui, pour le Blanchot du *Livre à venir*, est « sans lieu [...] Là, on peut seulement errer⁸⁸ ». Le Monde, pour l’homme religieux, se sera constitué de ruptures, de cassures dans l’homogénéité *spatiale*, affirme encore Mircea Eliade. La manifestation du sacré par une hiérophanie quelconque fondera « ontologiquement le Monde⁸⁹ ». Pour le profane par contre, l’expérience de l’espace ne pourra fonder aucun Monde, « mais seulement des fragments d’un univers brisé, masse amorphe d’une infinité de “lieux” plus ou moins neutres où l’homme se meut⁹⁰ ». Subsistent cependant certains lieux privilégiés qui témoignent que l’être non religieux a pu avoir « la révélation d’une *autre* réalité à laquelle il participe par son existence quotidienne⁹¹ ». Le lieu se constituerait donc à partir d’une première distinction qui sépare l’espace entre *chaos* et *cosmos*. Le « cosmos » deviendra l’espace où s’édifieront des *lieux* habitables. Que l’espace puisse contenir des lieux, une multiplicité de lieux, rejoint la définition de Poulet que reprend à son compte Myriem El Maïzi pour la prolonger un peu. La différence entre lieu et espace s’exprimerait d’abord par un *rapport* particulier du personnage durassien au cadre spatial : d’une part, « un rapport défini, circonscrit, statique à un *lieu*, [d’autre part] un rapport indéfini, indéterminé, mouvant à un

⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 434 à 527.

⁸⁶ François Charpentier, « Une appropriation de l’écriture : *Territoires du féminin avec Marguerite Duras* de Marcelle Marini », *Littérature*, vol. 31, n° 31, 1978, p. 118. [En ligne : page consultée le 15 octobre 2013.]

⁸⁷ Pour la référence à *Mille Plateaux* d’où est tirée cette idée, voir les pages 38 et 39 du chapitre un.

⁸⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959, p. 111.

⁸⁹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1965 (1957), p. 26.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

*espace*⁹². » L'espace serait par conséquent « traversé » alors que le lieu présenterait la particularité de pouvoir être « habité ». Mais, de la même façon qu'un espace peut contenir des lieux, de la même façon, un lieu peut devenir un espace pour qui le traverse. La relation dichotomique entre lieu et espace devient dialectique ; elle permet en outre de dépasser une autre dichotomie « fondée sur une opposition géométrique entre clôture et ouverture⁹³ » que certains critiques avaient par ailleurs défendue.

C'est le cas notamment d'Alain Vircondelet qui affirme dans *Duras ou le Temps de détruire* que tous les lieux durassiens sont clos, leur apparente ouverture n'étant qu'un prétexte à mettre en scène les pérégrinations intérieures des personnages. L'errance ne serait que psychique, « mentale⁹⁴ ». Les espaces *labyrinthiques* (rappelant les espaces raciniens), dans lesquels les personnages durassiens circuleraient comme autant de « fantoches tragiques⁹⁵ », sont irrémédiablement clos : « Tout est clos sur la scène sans possibilité d'ouverture⁹⁶ ». Cela, parce que les personnages durassiens transposeraient leur prison intérieure, leur absence de destinée beckettienne (« à la différence des héros raciniens⁹⁷ »), dans des lieux qui prendraient leurs couleurs. La matérialité du lieu se délite dans un huis clos *séparé*. S'il « existait » avant, le lieu ne peut que subir un devenir autre, irrémédiablement *séparé*, comme l'est le sujet durassien emmuré : « L'espace est bordé par des murs, la forêt, le cimetière, les chantiers, la rizière. Et tout autour, on sent la vie. Le grand large... la mer... Les grands espaces... Les larges perspectives. Autour la foule, les bruits⁹⁸... » Mais de tout cela, le sujet durassien resterait séparé.

Ce sont cependant les observations de Christiane Blot-Labarrère que vise El Maïzi quand elle évoque les deux types de lieux que la critique mettrait en concurrence, sans espoir de les voir jamais se rencontrer. Ces deux types de lieux durassiens sont pour Blot-Labarrère l'ouvert et le fermé.

⁹² Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Bruxelles, Peter Lang, « Modern French Identities », 2009, p. 58 (je souligne).

⁹³ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁴ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le Temps de détruire*, Paris, Éditions Seghers, 1972, p. 142.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 85. On peut cependant se demander si la lecture ne serait pas un peu « datée ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 79.

Or dans les lectures que El Maïzi propose d'*Abahn Sabana David* et du « triptyque » que constituent les trois *Aurélia Steiner*, la figure du juif, comme *porteur*, n'autorise plus à mettre en concurrence le lieu (clos et statique) et l'espace (ouvert et mouvant) :

En effet, les deux textes présentent une structure spatiale en chiasme : *Abahn Sabana David*, qui traite essentiellement de l'expérience mouvante de l'exode, se déroule dans un lieu clos, tandis qu'*Aurélia Steiner* évoque le degré d'immobilité de l'existence juive dans un déplacement du personnage de ville en ville⁹⁹.

Si la lecture de El Maïzi est fine et éclaire de manière tangible le *mouvement* comme *vérité* dans ces deux textes autour de la judéité, il reste que s'explique mal la manière dont est réellement dépassée l'opposition « ouvert » et « fermé », comment, *matériellement*, le dehors est contaminé par le dedans et inversement. Si la critique fait bien voir une certaine danse des corps, des mains, des regards, l'espace en lui-même n'apparaît jamais comme *transformateur*, ni le mouvement lui-même d'ailleurs.

Car ce que n'aura peut-être pas entendu El Maïzi dans les mots de Christiane Blot-Labarrère, c'est que les deux types de lieux, l'ouvert (ville, parc, forêt, plage, etc.) et le fermé (bar, paquebot, maison ou chambre), la critique ne les oppose pas, mais les utilise pour illustrer le « double mouvement qu'implique la mise en route de l'écrivain¹⁰⁰ ». Sorte de chaos-cosmos qui se donne comme la dialectique même de l'espace et du lieu : « Mouvement premier par lequel elle [Marguerite Duras] accueille la "masse de vécu" et mouvement second, de retrait, qui lui permet d'en rendre le discontinu. D'où un permanent va-et-vient¹⁰¹ » entre une ouverture et une clôture qui n'est pas que l'apanage du lieu ou de l'espace, mais aussi celui du sujet, celui du mouvement. Qu'il s'agisse ici du processus d'écriture et non de la « fiction » à proprement parler importe en fait peu, tant le mouvement, dit « double », apparaît comme étant de même nature.

Ce *double mouvement* fait d'ailleurs écho au « double glissement » évoqué par Duras dans *Les Lieux* à propos du mouvement qui fait *glisser* Anne-Marie Stretter vers la forme de Calcutta, et Calcutta vers celle d'Anne-Marie Stretter. La référence à ce « double glissement », El Maïzi en use d'ailleurs pour signifier que le lieu habité par un personnage en vient à habiter

⁹⁹ Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁰ Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 13.

¹⁰¹ *Idem*.

le personnage. Leurs destins, par conséquent, ne peuvent que se confondre¹⁰² ; relevant cette même intimité, Carruggi va, quant à elle, observer que les lieux, ceux de *La Vie tranquille* et ceux du *Vice-consul*, participent à « la dissolution du sujet¹⁰³ », à « l’effacement du personnage¹⁰⁴ » dans une sorte de grand tout. Ce grand tout, ici, ce serait les Indes souffrantes pour lesquelles, dans lesquelles les personnages se métamorphoseraient. Les Indes comme lieu des origines auront d’ailleurs hanté littéralement la critique, qu’il s’agisse des articles « L’ombilic des Indes¹⁰⁵ » de Sylvie Gagné, ou « Les Indes impossibles¹⁰⁶ » de François Peraldi du collectif *Marguerite Duras à Montréal* ; de « L’empreinte de l’Inde dans l’œuvre de Marguerite Duras¹⁰⁷ » d’Olga Duhamel et de Catherine Mavrikakis ; d’un chapitre du *Marguerite Duras* de Christiane Blot-Labarrère « Les Indes noires et blanches¹⁰⁸ »... jusqu’à la mention de « cycle indien » qui fait des Indes le lieu où l’on retourne éternellement¹⁰⁹ (bien que peut-être pas...).

Étrangement, il apparaît qu’on puisse se permettre une synthèse de toutes ces études : généralement, l’espace, ouvert, apparaît comme le lieu d’une dissémination, sorte de chaos où le personnage erre, celui de la mendiante, mais aussi celui de Lol V. Stein dans les rues de S. Tahla, et où il peut se perdre entièrement, s’il ne trouve une manière de s’orienter. Les lieux, clos, *a contrario*, enferment : ils sont ceux du *ravissement* qu’analyse Brigitte Cassirame, ceux, labyrinthiques, de la piste de danse. Ils ont dès lors la particularité de *séparer*... On peut en conclure, comme Vircondelet, qu’aucune liberté n’est possible dans ces deux cas de figures ; on peut aussi y voir, comme Blot-Labarrère, un perpétuel mouvement de va-et-vient entre l’un et l’autre — mouvement dialectique qui opère, selon El Maïzi, un dépassement de cette vaine opposition ; on doit, dans tous les cas, admettre qu’aucun lieu, qu’aucun espace ne

¹⁰² El Maïzi fait ici référence à l’analyse que Philippe Hamon développe dans *Poétique du récit* (1977), soit « l’idée selon laquelle l’association d’un lieu géographique au nom d’un personnage souligne le destin du personnage en question. » (Cité dans Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l’écriture du devenir*, *op. cit.*, p. 63.)

¹⁰³ Titre du chapitre 3 : « La dissolution du sujet », dans Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l’être en faveur du tout »*, *op. cit.*, p. 49-60.

¹⁰⁴ Titre du chapitre 7 : « La mendiante ou l’effacement du personnage », dans Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l’être en faveur du tout »*, *op. cit.*, p. 121-145.

¹⁰⁵ Sylvie Gagné, « L’ombilic des Indes », dans *Marguerite Duras à Montréal* (textes réunis par Suzanne Lamy et André Roy), Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 101-111.

¹⁰⁶ François Peraldi, « Les Indes impossibles », dans *Marguerite Duras à Montréal*, *op. cit.*, p. 119-137.

¹⁰⁷ Olga Duhamel et Catherine Mavrikakis, « L’empreinte de l’Inde dans l’œuvre de Marguerite Duras », *art. cit.*

¹⁰⁸ « Les Indes blanches et noires » dans Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 139-170.

¹⁰⁹ Ce n’est évidemment pas là la thèse de tous les articles cités, comme le verra.

saurait advenir sans un rapport préalable à un sujet. Mais à force de généralité, on perd et le lieu et l'espace.

Le travail de Florence de Chalonge est, à ma connaissance, celui qui aura le plus œuvré à démystifier l'espace durassien, et par conséquent le lieu, qui sont loin de revenir au même. Dans *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras* (2005), la critique veut inscrire l'espace dans une poétique du récit, constituer une « poétique de l'espace » qui permette de mettre à jour le rôle que l'espace prend dans l'*énonciation narrative* et la *configuration des actions*¹¹⁰. » D'emblée, la notion de « décor » apparaît pour y être différenciée de l'espace. Le décor se donne comme une « totalité où s'agencent les *objets*, les *lieux* et les *paysages*, en regard avec les *toponymes* dont le récit fait mention¹¹¹ ». Dans l'œuvre durassienne, ce décor apparaît sobre, pauvre, uniforme, et stable (mais non pas statique). L'espace, quant à lui, convoque un sujet qui aurait pris sur son monde par le biais d'une perception qui peut faire éclater temps et espace alors que le décor se donne toujours comme « actuel ». Le « cycle indien » tel qu'il est entendu par Florence de Chalonge suppose un événement fondateur, un lieu d'origine qui agit comme « aimant » et fait bouger. Si elle préfère le « mouvement orienté [avec] le changement de décor qu'il occasionne¹¹² » que constitue le déplacement, voire le voyage, au mouvement lui-même, c'est qu'il engage précisément un départ et un retour productifs. Car le sujet *part* d'un lieu d'origine (celui de l'événement inaugural) pour y revenir ; mais parce qu'il y a « spatialité », donnée comme fonction (fonction proprement proppienne, avec quelques emprunts à Greimas), ce retour ne peut que déplacer, voire « perturber définitivement la relation élémentaire entre sujet et lieu¹¹³ ». C'est ultimement à un effacement du sujet, à un ravissement du sujet que mène le voyage. Cette anamorphose touche aussi le lieu dans lequel le sujet s'abolit : le retour n'est donc pas retour à l'origine, mais à un « en deçà même de l'origine¹¹⁴ », « monde d'avant la séparation d'avec la mère¹¹⁵ ». Si les eaux du Gange s'apparentent pour la critique aux « eaux maternelles¹¹⁶ », ce déplacement ne peut que *déplacer* la relation aux lieux originels : parce

¹¹⁰ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹¹² *Ibid.*, p. 15.

¹¹³ *Ibid.*, p. 253.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 236.

que les lieux recèlent « la mémoire des faits¹¹⁷ », ils feraient remonter à des « mémoires incommensurablement lointaines¹¹⁸ ». Ouverture et fermeture ont été dépassées. Il ne s'agit plus de les reconnaître comme caractéristique du lieu, car le lieu n'advient que d'avoir, dans l'après coup, constitué la scène d'un événement premier où le sujet serait advenu à lui-même, mais pour mieux, après coup, participer à sa dissolution.

Si l'intérêt de cette recherche réside dans l'analyse rigoureuse des différents « mouvements » possibles par lesquels le sujet se spatialise, et dans les précisions qu'elle apporte quant à la différence entre *espace* et *décor*, la recherche réitère cependant les conclusions les plus fréquentes, à savoir la dissolution du sujet durassien dans un grand tout archaïque. Sa grille de lecture qui se revendique de la narratologie, et dans laquelle le sujet apparaît comme personnage en quête, ne lui permettant sans doute pas d'inscrire au cœur de toute spatialisation dans et par l'écriture, dans et par le langage, le déport qui ouvre littéralement à l'inconnu, et non au retour à l'indifférenciation.

Or, comme nous l'avons vu plus haut, le sujet durassien ne veut pas *revenir* vers l'origine, si tant est que l'origine doive être pensée à travers un lieu de la blessure conjugué au passé : l'être durassien « va vers » (*VC*, 63, 66) et *devient*. Ne cesse d'expérimenter des devenirs à travers ses mouvements, ses déambulations. Il n'y pas de *revenir* possible et d'ailleurs, si l'on pense à la mendiante, celle-ci ne voudra plus retrouver le chemin du retour (*VC*, 65). Cependant, pour faire écho aux observations de Florence de Chalonge, il faut voir l'espace comme ce que l'être-au-monde du danseur durassien peut modifier, créer, bien qu'il n'ait pas prise sur lui, puisqu'ils entrent l'un l'autre dans un *rapport*.

LE RYTHME

Il s'agira en effet d'étudier un *affrontement* qu'on peut aussi entrevoir comme autant de *tensions*. Si le lieu et le sujet durassien tendent à se confondre, c'est moins pour s'abolir l'un l'autre (la critique, on l'a vu, a le plus souvent penché pour une *dissolution* du sujet dans un monde spatialisé) que pour témoigner d'un échange incessant. D'ailleurs, il est remarquable que la situation du lecteur soit celle, rhizomatique, d'un espace qu'a pu tracer la mendiante : de fait, chez Duras, on ne sait jamais tout à fait *où* l'on est (dans la conscience du

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 239.

¹¹⁸ *Idem.*

personnage ? dans son regard ? dans un regard extérieur ? — peut-être dans tout cela à la fois ?) parce que le mouvement fait glisser d'une instance narrative à une autre, d'un temps à un autre, d'un lieu à un autre, d'un regard à un autre. Si cela participe d'un balancement, d'un *va-et-vient* qui n'est pas spécialement rythmique, comme on le verra, il n'en demeure pas moins que cet incessant échange défait toute certitude, jusqu'à ce que le rythme dessine un espace tensionnel qui fasse tout bifurquer.

En ce sens, la notion de rythme que j'essaierai de définir dans le chapitre trois, si elle doit beaucoup aux études précisément rythmiques qui ont été faites sur l'écriture durassienne, s'en éloigne aussi. Si le rythme est ce qui fait le sens, ou ce à partir de quoi *des* sens s'éclairent (Claire Cerasi), s'il faut évidemment penser ce rythme, chez Duras, comme oralité, c'est-à-dire comme émanant d'un corps (Dominique Noguez, Marie-Hélène Boblet-Viart), mais aussi comme se rapprochant d'une *tentation du poétique* (Bernard Alazet), ce que je me propose de penser est, englobant toutes ces réflexions, un espace qui est celui-là même de la tension qui fait le rythme. Cet espace, qui peut, par exemple, faire boiter l'alexandrin (Alazet), et rendre claudicante la syntaxe (Kristeva), est le plus souvent celui d'un désaccord. De ce fait, il apparaît comme une véritable rencontre avec l'altérité.

Et cette altérité peut être approchée avec le *crime* qui littéralement hante l'œuvre durassienne et qui, comme événement rythmique par excellence, n'a, à ma connaissance, jamais figuré comme un objet d'étude autre que vaguement thématique chez la critique.

Ce crime, intimement lié à la danse, souligne la régularité même d'une écriture qui se voit par à-coups blessée et qui s'arrête alors pour bifurquer et en quelque sorte *fuir*, en tous sens, refusant l'univocité.

Qu'il s'agisse de dire, comme l'ont fait certains critiques (voir plus haut Cassirame ou Meurée), que certains danseurs durassiens, voire la plupart, ne suivant pas les temps dans la danse, dansent à contretemps, voire dansent sourds à toute musique, on peut d'ores et déjà voir que la danse creuse un écart que le rythme rend visible et que le crime figure.

La notion de rythme permet en outre d'entrer dans une pensée de l'événement, que le crime, mais encore la rencontre approchent si tant est qu'ils se présentent, rencontre et crime, comme expérience de l'inattendu et épreuve d'une altérité radicale. Si le rythme permet la rencontre et *explique* le crime, il ouvre aussi sur le temps.

L'OUVERTURE DU TEMPS

Ce que le rythme ouvre par conséquent est moins un temps que je chercherai à *historiciser* comme on a pu le faire — je pense notamment à l'étude de Claire Cerasi sur le mouvement de l'œuvre qui va de *Lahore à Auschwitz* —, mais un temps qui se diffracte à l'infini.

C'est autour de la rencontre, partiellement théorisée par Deleuze et Guattari, que j'aborderai cette ouverture du temps durassien. Si certains jugent la rencontre durassienne impossible, l'entrevoiyant comme une pure virtualité qui ne s'actualiserait jamais et ferait de l'œuvre durassienne un espace mélancolique, figé dans le retour du même (Kristeva dans *Soleil noir et mélancolie*), il m'apparaît au contraire qu'elle peut être, jusqu'à un certain point, possible, et qu'elle est même ouverture à cette altérité radicale évoquée plus haut.

Florence de Chalonge qui théoriserait la rencontre la pose comme motif participant d'une séquence permettant la *relance* du mouvement narratif ; de mon côté, j'entrevois la rencontre dans sa densité chorégraphique comme un instant dont on ne peut rendre compte (et l'écrivain, et le personnage, et le lecteur, et donc l'écrit) que dans un montage qui la renvoie infiniment diffractée. La rencontre mimerait la danse dans un incessant échange entre *actualité* et *virtualité*, redéfinissant à l'infini l'instant, faisant de l'instant toujours une *première fois* — faisant par conséquent qu'il soit possible de *penser* une première fois qui tire pourtant ses origines d'une sorte de « mémoire immémoriale¹¹⁹ ».

Cette question de la mémoire a d'ailleurs été récemment abordée par la critique, et ce mouvement d'échange entre la *mémoire* et l'*oubli* m'apparaît, au moment d'aborder une sorte de mémoire *matérielle* (mémoire des lieux, mémoire des corps), incontournable. En écho aux études de Borgomano autour de « la mémoire de l'oubli » (1999) et à celles qu'on peut trouver dans un colloque récent intitulé *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras* (2009), il apparaît que l'œuvre dansante de Duras amène à faire l'expérience d'une sorte d'*atemporalité*, pour offrir des « instants d'éternité » qui libèrent d'un temps chronologique.

¹¹⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 293.

À L'HORIZON DU PARADOXE : UN SENS QUI DANSE

En 2002, dans un « bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras » de *La revue des lettres modernes*, Bernard Alazet signait un article où il tentait « d'éclairer la démarche et les outils d'une écriture qui, pour exister, puise aux ressources du paradoxe et de l'absence¹²⁰ ». Se servant des outils développés par la stylistique, il tente d'approcher « le texte durassien comme espace tensionnel, dans lequel *écrire* s'entend comme événement et *réécrire* comme condition d'émergence d'une voix singulière¹²¹ ». La question de l'absence s'y déploie en parallèle à une présence qu'on peut de moins en moins mettre de côté : celle, non de la contradiction, mais du *paradoxe*.

Dans sa *Poétique de « l'en allé »*, Maud Fourton inscrit d'ailleurs la question du paradoxe comme horizon de la pratique scripturaire et d'une pratique qu'on pourrait appeler « existentielle ». Entre deux alternatives (mais on pourrait tout aussi bien les démultiplier, bien que Duras affectionne particulièrement le déchirement entre deux possibilités ou deux impossibilités), entre mourir et mourir, de faim ou de solitude, se dessinerait « une troisième voie, celle du paradoxe¹²² » : celui du « gai désespoir ». Et ce n'est pas là qu'effet de style. L'œuvre de Duras, à travers une certaine écriture, interroge l'être-au-monde dans et par le langage.

Le sens vouerait à un mouvement perpétuel parce qu'aporétique. Entre le bouddhisme zen et le *nonsense* carrollien, l'œuvre de Duras aurait une place. Après Jacqueline Aubernas qui prête à Duras une « stature de Bouddha féminin », Carruggi évoque son utilisation du « paradoxe comme mode d'expression de l'Absolu¹²³ ». Christophe Meurée la voit « [t]el un maître asiatique¹²⁴ » œuvrant à « désigner l'oublié de l'avenir qui ne nous est pas encore connu ». Et Olivier Ammour-Mayeur, se référant au *ying-yang* des philosophies bouddhiques

¹²⁰ Bernard Alazet, « avant-propos », dans « Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras » (textes réunis et présentés par Bernard Alazet), *La revue des lettres modernes*, Paris, L'Icosathèque 19, 2002, p. 6.

¹²¹ *Idem*.

¹²² Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2008, p. 26.

¹²³ Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l'être en faveur du tout »*, *op. cit.*, p. 150.

¹²⁴ Christophe Meurée, « Histoire de l'avenir. L'oubli et la mémoire prophétiques dans *Détruire, dit-elle* et *Les mains négatives* », dans Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 320.

où l'on ne saurait voir « d'opposition réelle entre vide et plein¹²⁵ », fait écho au Deleuze de *Logique du sens* quand il explique que « [l]es êtres, en tant que *phénomène* (au sens philosophique du terme), ont un sens, dans la mesure où l'on accepte que cela soit un sens *de surface*¹²⁶. »

Cependant, si tous s'accordent pour voir cet effet de la surface travailler un certain horizon de la pratique scripturaire de Duras, il n'y a peut-être que Maud Fourton, voire Christophe Meurée, qui en explicitent les rouages, dévoilant une étrange circularité du sens qui témoigne aussi de sa plus grande instabilité.

Grâce à leurs précieuses observations et à leurs lectures minutieuses du phénomène du sens, il devient possible de mettre au jour un mouvement perpétuel et pratiquement fou qui dirige nos pas vers le fantasme d'une *inséparation*, où les mots et les choses danseraient sur la même scène. Évidemment, il s'agit là d'un leurre, ne serait-ce que parce que la danse *échappe* à toute tentative de la rationaliser, imposant dès lors son éloquent silence.

L'IMPENSÉ QUI ÉCHAPPE

Dans *C'est tout*, Duras répondra à Yann Andréa qu'écrire « [c']est à la fois se taire et parler. [Et que ç]a veut dire chanter quelquefois », mais aussi « danser » (*CT*, 13). Je crois qu'il faut entendre cette assertion avec, à la fois, la gravité *et* la légèreté qu'elle implique. Écrire... Serait-ce proférer une parole qui permette d'habiter le monde ? Qui permette de le rendre, ce monde, habitable ? Plus sûrement, dans l'œuvre durassienne, il s'agirait d'entendre que la langue est peut-être une maison, mais que nous habitons aussi un corps. Se taire *et* parler, *en même temps* : corps solitaire qui fait le multiple, corps dissocié qui est pourtant *un*. La manière la plus stricte d'être au monde serait donnée par la danse. La danse nous permettra-t-elle de *comprendre* l'être-au-monde ? Hors du sens et hors des mots et du langage ?

C'est peut-être ce qu'une pensée de la danse, et la danse elle-même libérée de son statut métaphorique, permet d'ouvrir : une pensée qui, si elle connaît l'exil dans lequel la venue au langage déporte (l'exemple de la mendicante est à ce titre éloquent), revendique par son mouvement même de dévoiler un « impensé ».

¹²⁵ Olivier Ammour-Mayeur, « Écrire *L'Amour* : Enjeux poétiques asiatiques chez Duras », dans *La Tentation du poétique, op. cit.*, p. 142.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 143.

Car il est bien un lieu dans la danse, dans l'espace même du bal, que les critiques ont entrevu mais avec lequel ils ont fait peu de choses (sauf Meurée cité plus haut) : c'est celui qui fait tourner, tourner littéralement autour d'un mot, qui est là, mais qui échappe, et qui fait, en tournant, *échapper* autre chose. Les mots « pour le dire » échappent, sans quoi ils figeraient tout, et quand, par *hasard*, on les trouve, on ne peut après coup que les comprendre de loin en loin...

C'est bien, sans pourtant qu'il ait investi le domaine de la danse, ce que Bernard Alazet, dont la pensée est omniprésente dans cette thèse (aux côtés de celle de Maud Fourton¹²⁷), n'aura cessé d'observer dans ses différentes études du corpus durassienne. Si sa pensée imprime sa marque à mes réflexions autour d'un indicible, d'une négativité à l'œuvre dans la pratique scripturaire de Duras, qu'il rend sous de superbes titres aux résonances plus que justes (*l'écriture du soupir, de la fadeur des mots, faire rêver la langue, écrire l'effacement*), je ne la suis pas là où je crois déceler l'affirmation d'une posture mélancolique — il est vrai cependant que cette observation est sans commune mesure avec le reproche qu'avait pu formuler, à l'encontre de l'écriture durassienne, Julia Kristeva dans *Soleil noir et mélancolie* voulant que la mélancolie, devenue « moteur secret d'une nouvelle rhétorique¹²⁸ », fasse cette rhétorique *grinçante*, « contrainte et boiteuse¹²⁹ », grevée de « maladresses stylistiques verbales¹³⁰ ». *A contrario*, Olivier Ammour-Mayeur a pu observer que si l'on s'attarde aux philosophies bouddhiques « le vide et le silence prennent un sens positif et constructif et non plus nihiliste¹³¹. » Ce qui, ultimement, pourrait échapper au *sens* serait peut-être justement cette phrase dansante durassienne qui n'aurait de finalité qu'elle-même. Citant un passage de *L'Amour*, le même critique affirme qu'il ne s'y passe rien, « rien d'autre que le passage du tempo de la phrase¹³² ».

¹²⁷ Maud Fourton est l'auteure de deux ouvrages auxquels cette thèse doit beaucoup : *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »* (2009) et « Une esthétique du contresens : propositions pour une écriture blanche dans *L'amour* de Marguerite Duras » dans *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 339-347.

¹²⁸ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 232.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹³¹ Olivier Ammour-Mayeur, « Écrire *L'Amour* : Enjeux poétiques asiatiques chez Duras », *art. cit.*, p. 142.

¹³² *Ibid.*, p. 148. Il y cite un passage des pages 32 et 33 de *L'Amour*.

Ne serait-ce pas là, précisément, une définition qu'on pourrait donner à la danse, qui n'a d'autre finalité qu'elle-même ? Dont le mouvement se nourrit de son propre désir, à l'instar de Lol V. Stein *l'infatigable danseuse*, toujours « débordée par l'aboutissement, même inaccompli, de son désir » (*RLVS*, 131) ?

Si pour *penser*, voire vivre la danse, le *corpus* durassien s'est imposé, c'est que non seulement il mettait en scène la danse et des bals, mais parce qu'il se donnait à l'égal du corps danseur *multiple, mouvant*, qu'il incarnait, par ses paradoxes, ses affirmations grandiloquentes, ses rires et ses plaintes, ses lenteurs et ses urgences, sa quête de l'événement, la danse elle-même. Se nourrissant de son propre mouvement pour se relancer perpétuellement, l'œuvre durassienne a une manière de se nourrir de ses *manques*, non pour les creuser, non pour les combler, mais pour danser avec eux. Parce qu'il y a à la fois quelque chose de profondément nécessaire et de profondément inutile dans la danse, il y a aussi, dans le geste durassien, voire dans *sa* geste, quelque chose de profondément *inutile* faisant éprouver l'élan même qui fait la danse, soit le désir qui, il faut le rappeler, ne se « définit par aucun manque essentiel¹³³ ».

¹³³ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs/Essais », 1996, p. 108.

PREMIÈRE PARTIE

L'ÊTRE-AU-MONDE DE LA DANSEUSE

LA MARCHE-DANSE DE LA MENDIANTE

Elle commence, vois-tu bien ? par une marche [...] : c'est une simple marche circulaire [...]. Une simple marche, l'enchaînement le plus simple¹ !

Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*.

DANSER POUR QUITTER LE TERRITOIRE

Malgré une écriture qu'on a pu qualifier de « maigre », où l'effacement² serait au premier plan, on ne saurait passer sous silence l'idée (de laquelle émerge un paradoxe particulièrement riche) d'une écriture qui serait le récit (multiple ?) d'un pullulement. Ce pullulement évoque les rats, l'infestation et l'infection, voire la peste ; il est en outre, ce pullulement, l'objet sur lequel se penchent Deleuze et Guattari pour introduire, au dixième chapitre de *Mille Plateaux*, la notion des *devenirs*. Les rats de la cave auxquels pensent les auteurs sont ceux d'un film de 1972 intitulé *Willard* (Daniel Mann) ; ils sont ceux que Willard, sous l'ordre maternel, aurait dû détruire, mais puisqu'il en aura épargné un (« ou deux, ou quelques-uns », précisent Deleuze et Guattari), force lui sera de constater que, comme l'Hydre de Lerne mythique dont chaque tête coupée par Héraclès repoussait, d'un seul rat (ou de deux, ou de quelques-uns), la portée de rats renaît, une meute se constitue : c'est le devenir-moléculaire³. Avec le pullulement, le rat s'est fait immortel ; et dès lors, la meute, poursuivent Deleuze et Guattari, peut prétendre « mine[r] les grandes puissances molaires [que sont] la famille, la profession, la

¹ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse* (1921), dans *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 156.

² Cette idée d'un effacement, d'un « amaigrissement » dans l'œuvre durassienne (et à l'œuvre) a été abordée dans l'introduction de cette thèse. On peut penser aux études de Madeleine Borgomano, à celles de Bernard Alazet, de Maud Fourton, etc.

³ Molécule : « Particule de matière ; corpuscule [...]. La plus petite quantité d'un corps simple qui peut exister à l'état libre » (*Le Petit Robert de la langue française*, édition 2015, p. 1620).

conjugalité⁴ ». Avant d’être sciemment dépecé par la meute innombrable de rats, Willard aura subi une sorte d’ « irrésistible déterritorialisation », le déportant loin de tout sentiment subjectif vers une sexualité non humaine (puisque aucune reterritorialisation œdipienne, conjugale ou professionnelle n’est admise).

Quand Deleuze et Guattari évoquent le concept de déterritorialisation, il y va d’une impossibilité à « faire Œdipe⁵ », à « faire famille⁶ » : « D [fonction de déterritorialisation] est le mouvement par lequel “on” quitte le territoire. C’est l’opération de la “ ligne de fuite⁷ ”. Cette opération, cependant, peut se révéler sous différentes facettes : une déterritorialisation peut être *négative* ou encore *relative*. Approchant la possibilité d’une déterritorialisation *absolue*, Deleuze et Guattari nous obligent à mieux circonscrire les rapports entre « D, territoire, reterritorialisation et terre⁸ » afin de distinguer le mouvement relatif (générant une D négative ou relative) du mouvement absolu (faisant une D absolue) :

La D est négative ou relative (pourtant effective déjà) chaque fois qu’elle opère d’après ce second cas, soit par des reterritorialisations principales qui barrent les lignes de fuite, soit avec des reterritorialisations secondaires qui les segmentarisent et tendent à la rabattre. La D est absolue, d’après le premier cas, chaque fois qu’elle opère la création d’une nouvelle terre, c’est-à-dire chaque fois qu’elle connecte les lignes de fuite, les porte à la puissance

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 285.

⁵ « Faire famille », « faire Œdipe » : dans la terminologie freudienne, le passage par le « complexe d’Œdipe » ferait déboucher ultimement (et normalement...) sur l’identification avec le parent du même sexe, structurant l’orientation du désir humain, et permettrait, par là même, une filiation, puisqu’il ferait « intervenir une instance interdiciatrice (prohibition de l’inceste) qui barre l’accès à la satisfaction naturellement cherchée et lie inséparablement le désir et la loi » (Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 83). Par « faire famille » et « faire Œdipe », s’impose une « structure triangulaire » (*ibid.*, p. 80) qui est, dans l’œuvre durassienne, particulièrement mise à mal, tant le père est effacé, absent, et le lien entre la mère et l’enfant, revisité dans un véritable « hors-Œdipe » : « Les personnages de Duras ne sont pas œdipiens et le voyage pour eux n’est pas un “heureux qui comme Ulysse”, une réappropriation de leur patrie. Ce qui se joue dans les textes indiens de Duras : *Le Vice-consul*, *India Song* est d’un autre ordre. D’un hors-Œdipe, espace inimaginable dans lequel la mère, la mort et la relation mère-fille émergent du poids de l’histoire occidentale. » (Olga Duhamel et Catherine Mavrikakis, « L’empreinte de l’Inde dans l’œuvre de Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 24).

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 285.

⁷ *Ibid.*, p. 634. On reviendra évidemment à cette notion, mais pour l’heure, on peut se référer à l’ouvrage de François Zourabichvili pour approcher un tant soit peu de ce concept qui « définit l’orientation pratique de la philosophie de Deleuze [et où l’on] remarque d’abord une double égalité : ligne = fuite, fuir = faire fuir » (François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 40) ; « Fuir, ce n’est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu’une fuite. C’est le contraire de l’imaginaire. C’est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau [...]. Fuir, c’est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 47.) L’exemple du tuyau est particulièrement éloquent : le lieu de la fuite n’empêche pas le flux de poursuivre son chemin « normal », mais une partie du flux est détournée pour fuir à l’extérieur et se diviser en plusieurs « lignes » qui fuient et tracent un nouveau territoire en se déterritorialisant.

⁸ *Ibid.*, p. 635.

d'une ligne vitale abstraite ou trace un plan de consistance. Or, ce qui complique tout, c'est que cette D absolue passe nécessairement par la relative, justement parce qu'elle n'est pas transcendante. Et, inversement, la D relative ou négative a elle-même besoin d'un absolu pour mener son opération : elle fait de l'absolu un « englobant », un totalisant qui surcode la terre, et qui dès lors conjugue les lignes de fuite pour les arrêter, les détruire, au lieu de les connecter pour créer (c'est en ce sens que nous opposions *conjugaison* et *connexion*, bien que nous les ayons souvent traitées comme des synonymes d'un point de vue très général). Il y a donc un absolu limitatif qui intervient déjà dans les D proprement négatives ou même relatives. Et, surtout, c'est à ce tournant de l'absolu que les lignes de fuite ne sont pas seulement barrées ou segmentarisées, mais tournent en ligne de destruction ou de mort. Car c'est bien là l'enjeu du négatif et du positif absolu : la terre ceinturée, englobée, surcodée, conjuguee comme objet d'une organisation mortuaire, suicidaire qui l'entoure de partout, *ou bien* la terre consolidée, connectée au Cosmos, mise dans le Cosmos suivant des lignes de création qui la traversent comme autant de devenirs (le mot de Nietzsche : Que la terre devienne la légère...). C'est donc au moins quatre formes de D qui s'affrontent et se combinent, qu'il faut distinguer par règles concrètes⁹.

Et comme la ligne de fuite, à laquelle je reviendrai, *est* une déterritorialisation, rappelle dans *Dialogues* Gilles Deleuze, la ligne équivaut à une fuite ; fuir serait tracer une ligne, des lignes, ce serait aussi « faire fuir » sans que ce ne soit en rien un désengagement ou un acte de lâcheté. Avant d'entrevoir ce que pourrait être une fuite qui aurait comme conséquence un « faire fuir », j'aimerais explorer la ligne (ou les lignes) que trace la mendiante durassienne, à l'entrée du *Vice-consul*, alors qu'elle *fuit* la menace maternelle. Déjà, on entrevoit des liens entre l'histoire des rats que relatent Deleuze et Guattari et celle du *Vice-consul*, récit de 1966 qui suit de peu la publication du *Ravissement de Lol V. Stein*.

L'enfant (homme ou femme) agit sous le diktat de l'autre, est mû par le vouloir maternel. L'un descend à la cave pour éliminer les rats, l'autre marche pour quitter le village natal d'où elle a été chassée par la mère. Derrière ce mouvement, en avant ou en deçà, en arrière ou au-delà, la mère préside, pour mieux disparaître (elle meurt ou sombre dans l'oubli). La mère toute-puissante a rendu possible la sortie hors de la filiation, mais ne peut ramener à elle-même, dans son giron, ne peut plus rien dès lors que la « marche semée a pris » (*VC*, 10). Le mouvement mobilise tout, crée des lignes (qu'on appellera de *fuite*), des connexions, faisant rhizomes, et désormais, *s'en aller* (« va-t'en » [*VC*, 10], ordonne la mère), ce sera *devenir* ce à propos de quoi la mère ne pourra avoir aucune imagination (« va-t'en très loin, si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination... », [*VC*, 10]).

⁹ *Ibid.*, p. 636.

La marche de la mendiante qui s'inscrit, du moins en apparence, comme un « second récit » dans le récit du *Vice-consul* — sorte de récit enchâssé auquel Borgomano donne le nom de « métadiégétique¹⁰ » — constituera l'objet principal de ce chapitre. On le verra, une jeune fille annamite, de quatorze ou dix-sept ans, précise de manière on ne peut plus imprécise le récit (*VC*, 20), est chassée de chez elle par sa mère pour être tombée enceinte. Après avoir tourné autour du village natal, nommé Battambang, dans le Cambodge, elle se perdra définitivement dans une route longue de dix années. C'est à Calcutta qu'elle échouera, non loin de la résidence des Stretter, famille blanche de l'ambassadeur anglais aux Indes. Bien que ce périple ait souvent fait l'objet d'analyse¹¹ — études que j'ai partiellement abordées dans l'introduction et auxquelles je reviendrai ponctuellement au cours de ce chapitre —, il m'apparaît que ces études ont, pour la plupart, porté moins sur la marche en elle-même, sur son mouvement « dansant », que sur les lieux dits dédaliens, labyrinthiques, qu'elle contribuait à faire voir ainsi que sur le sens même de ce périple, dès lors inspecté à l'aune de ses enjeux symboliques.

Qu'il soit, par exemple, question de l'axe « Nord-Sud » de manière prononcée dans la relation de ce périple, comme le fait observer Carruggi à la suite de Marcelle Marini, il faudrait voir, à travers le désir de la mendiante de s'acheminer vers le Nord, une sorte de désir inconscient de retourner « vers le principe originel¹² » ; que la mendiante en vienne littéralement à se perdre dans le Gange, alors, elle serait « [d]ans les eaux maternelles, [...] retournée à l'avant de la séparation d'avec la “vieille mère [...]”¹³ »... Mais le labyrinthe, ainsi que le fait observer Brigitte Cassirame, devrait, parce qu'il est un espace qui ouvre sur d'autres « mythes¹⁴ », mettre « aussi en mouvement l'imagination¹⁵ », ou plutôt, parce qu'il

¹⁰ Madeleine Borgomano, « L'histoire de la mendiante indienne [...] », *art. cit.*, p. 483.

¹¹ *Territoires du féminin* de Marcelle Marini, ou encore l'étude de Madeleine Borgomano citée dans l'introduction, à laquelle j'ajouterais un article de la même critique découvert après l'écriture de ce premier chapitre. « Une polyphonie?... du *Vice-consul* à *India Song* » se présente comme une leçon pour l'agrégation prononcée en janvier 2006 à l'Université de Nancy où Borgomano analyse le commencement du *Vice-consul*, ce « Elle marche, écrit Peter Morgan » qui fait l'objet de ce premier chapitre (dans Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras. De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 83-108). Si elle relève la structure chiasmatisque de cet incipit qui inscrit d'emblée la structure d'emboîtement chère à Duras, elle oriente son propos vers l'idée que *Le Vice-consul* contenait déjà en germe une superposition de voix qui annoncera la « polyphonie » des films à venir, tels *La Femme du Gange* et *India Song*.

¹² Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 141.

¹³ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁴ Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵ *Idem*.

est avant tout d’être un espace parcouru il ne peut qu’ouvrir les vannes et se métamorphoser. S’il y a bel et bien un espace dédalien dévoilé par la marche de la mendiante, il se transforme lui-même par le pas de la danse de cette dernière. Ce n’est donc pas seulement l’écriture ou le texte qui sont mis en mouvement par le mouvement de la mendiante, comme dans une écriture qui se réfléchirait elle-même, mais le principe même d’un rapport à l’espace dansé qu’aucun labyrinthe, fût-il invisible, ne peut plus emmurer et ne peut dès lors plus empêcher que *ça fuie de partout*.

Car devant l’origine toute-puissante qui voudrait ravalier la mendiante, devant sa loi tacite qui méduse une certaine critique et qui bloque les devenirs de la mendiante, on peut se poser certaines questions. Au moins deux. Ainsi, devant le fait que la mendiante perde tout au cours de son périple, et sa féminité, et sa mémoire et la possibilité de communiquer avec autrui — du moins dans les termes d’un langage codifié —, enfermée qu’elle est dans le seul mot du nom du village natal, et dans un labyrinthe sans issue, doit-on penser qu’un retour à l’origine qui la reterritorialiserait, lui rendrait et sa mémoire abolie et la parole, en même temps qu’elle redeviendrait la fille de sa mère après lui avoir fait don de sa propre fille ? Faut-il en outre que son périple ait un sens et ce sens en particulier d’un retour à l’origine, voire d’un au-delà de l’origine où alors la jeune fille devenue « vieille enfant enceinte » (*VC*, 10) puis mendiante s’effacerait complètement ?

Il m’apparaît que si ce périple a un sens, il faut essayer de le faire advenir de par où le sens échappe¹⁶. Si tant est que « [l]e corps, c’est le lieu par où le sens s’échappe¹⁷ », alors il faudra voir que le corps mouvant de la mendiante parle, et peut-être parle-t-il sans médiation une langue qu’on serait tenté de traduire, mais qu’on essaiera de voir se déployer comme un mouvement de danse. Car si la danse, pour le danseur ou la danseuse, fait advenir un écart entre soi et le mouvement, elle cherche pourtant, justement, « l’adéquation entre soi et le mouvement¹⁸ ». La marche de la mendiante, que nous pouvons appréhender tout au long du *Vice-consul*, grevée de pertes, de séparations, de dissociations, mène là, à la danse, là où le corps produit ce qu’il est, où l’être devient ce qu’il bouge — voire ce qu’il espace. Alors la

¹⁶ Ce sens qui *échappe*, comme manière, paradoxalement, de *comprendre* le monde fera l’objet du dernier chapitre de cette thèse.

¹⁷ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

jeune fille chassée par la mère peut devenir ce à propos de quoi la mère ne pourra avoir « la moindre imagination » (*VC*, 10).

Si la danse, comme l'affirmait Jean-Luc Nancy, fait être au monde de la manière qui soit la plus stricte, on peut penser que la marche de la mendicante la fait être sur terre de la manière la plus stricte qui soit, c'est-à-dire dans ce qui fait tout *bouger* : sa danse doit être lue ainsi, et d'abord dans les lignes qu'elle trace.

LA LIGNE QUI FUIT

« Elle marche, écrit Peter Morgan. » (*VC*, 9) Dès l'incipit, dès la ligne première du *Vice-consul*, le sens est perdu. On perd le sens, malgré qu'on tente de s'y tenir près, qu'on tente d'épouser la syntaxe des mots. Dès lors, on sera emporté dans la perte de la mendicante : dans ses pas, puis dans ses mots. C'est un fait : les mots qui, noirs sur blanc, sillonnent la page, paraissent soudainement, dans leur syntaxe trop claire, frappés d'étrangeté : ce « elle », premier, se fait sibyllin, et la marche qui l'accompagne ne saurait trop nous obliger à nous arrêter...

Évidemment, ce n'est pas immédiatement que cela vient, ce sens qui se perd, car il faut essayer de faire abstraction de tout ce qui s'est dit ou écrit sur l'œuvre de Marguerite Duras, voire sur l'auteure elle-même, et qui tend à éclairer ses mots. Ce sera là la ligne directrice — la seule : se permettre de se perdre, de cheminer sans guide. Le reste, ce sera de suivre les lettres. Mais déjà, on ne sait plus lesquelles. Qui écrit ? La question creuse son sillon dans les balbutiements de cette thèse qui commence au cœur d'une marche qui ne sait par où commencer, ignore encore comment *quitter* le territoire, « champ du familier et de l'attachant¹⁹ », pour aller se perdre, on ne sait encore où, on ne sait encore comment, faute de savoir tout à fait ce que *se perdre* signifie.

C'est donc aux mots du commencement que l'on s'en remet, en sachant bien arbitraire ce choix d'une mendicante (et je pèse mes mots, car son visage est changeant) qui marche. Cependant, si arbitraire soit ce choix, il n'en demeure pas moins qu'on en reste prisonnier. On n'avance plus, sans régresser pour autant ; on tourne en rond, et *marcher* perdra son sens premier « d'aller de l'avant » pour correspondre très strictement à son sens second de « poser

¹⁹ François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze, op cit.*, p. 28.

le pied quelque part ». On est, dès la première ligne du *Vice-consul*, donné à la ronde de la mendicante qui finira pas fuir de partout. Rien n'est pourtant encore dit de cette ronde, mais tout est là, noir sur blanc, lettres cadencant une syntaxe qui fait retour et nous ravit. Tout y est de l'œuvre et ça ne s'arrêtera plus. Il n'y a pas de fin — c'est ce que Marguerite Duras, à travers son œuvre, nous aura donné à comprendre : que du mouvement toujours.

J'en suis aux cinq premiers mots du *Vice-consul*, publié aux éditions Gallimard en 1966. C'est dire au cœur de l'œuvre, loin du commencement, loin de la fin. Presque en son milieu si l'on s'attarde évidemment à la chronologie d'une œuvre qui s'échelonne sur plus de cinquante années — c'est d'ailleurs, comme pour un rhizome, *au milieu* de sa marche qu'on prend la mendicante, *au milieu* de son mouvement, *in medias res*. Ces mots (« Elle marche, écrit Peter Morgan », [VC, 9]), premiers du récit, sont clairs : sujet-verbe-virgule-verbe-sujet. Parfait miroir où un homme appelé Peter Morgan écrit qu'un elle, anonyme, quoique femme²⁰, marche. C'est là la transparence d'un présent sans épaisseur, offert sur la minceur d'une feuille de papier, d'où ont été évacuées les notions de passé et de futur. Pourtant, la phrase n'a rien de simple et j'affirme qu'aucun miroir n'a jamais renvoyé une image qui ne soit altérée, qui ne soit pas matière à interprétation. Le mirage de la pure symétrie chiasmatisme en est un auquel s'attarder, puisque comme tout mirage il fait illusion, et la construction menace de s'effondrer si l'on se déplace un tant soit peu. Voici qu'en un autre angle, je lis « Elle marche, écrit ». Je retourne à une sorte de linéarité naïve, car rien, jusqu'à maintenant, ne m'interdit cette lecture. Elle marche et écrit. Elle marche, puis écrit quelque chose, quelqu'un, un nom, celui de Peter Morgan. Elle marche, et s'arrêtant sur le sable (pourquoi pas ? puisqu'il y a bien des territoires ensablés chez Duras), elle tracerait ces lettres « Peter Morgan ». Qui est l'objet de qui ? Qui est maître de l'action, de l'écrit comme de la marche ? La ligne d'écriture, dans son trait horizontal, se maintient syntaxiquement dans une équivocité troublante.

L'incertitude s'agrandit du fait qu'on ne sait pas bien qui pourrait être ce « elle » (pronom qui se renverse si bien et revient au même, faisant palindrome), sauf qu'on la sait, cette créature, douée d'une certaine volonté ou, du moins, dotée d'un corps qui se peut mouvoir. Évidemment, rien n'est plus clair du côté de Peter Morgan, de celui qui, croit-on,

²⁰ Mais de ce genre *féminin* sommes-nous si sûrs ? Car cette femme, fille, vieille enfant enceinte prendra de multiples visages au cours de sa marche, nous le verrons. À l'orée du récit, ce pourrait être une enfant — elle l'est d'ailleurs —, peut-être une femme : elle est pourtant ce « elle » dénudée de tout ce qui pourrait lui donner une « identité » ; elle est dépouillement et mouvement, mouvement et perte — mouvement *de* perte.

écrit : homme, Anglais probablement, écrivain peut-être ? Je ne saurais encore trancher de qui écrit et de qui est écrit. Pour l'heure, un impératif mérite attention. Il s'agit de la marche qui résonne comme un ordre, puisque trafiquée quelque peu, l'injonction maternelle pourrait se lire ainsi: « marche-danse mendicante et ne reviens jamais, sauf... » L'enfant enceinte s'est donc mise en marche, elle a marché longtemps, très longtemps, le temps de devenir à son tour mère, puis encore longtemps, le temps de devenir mendicante, à moins que cela ne se soit fait conjointement, elle a marché sa transformation — ponctuée de plusieurs épisodes de dissociations qui pourraient être vus comme autant de dédoublements —, elle a marché son corps et son corps a répondu à sa marche en devenant autre, elle a marché jusqu'à n'être plus reconnaissable de la mère qui lui avait défendu de revenir au village natal, elle a marché jusqu'à ce que sa marche s'arrête aux rives d'un fleuve — le Gange — et cesse.

Pour recommencer ailleurs. En un autre écrit, dans les pages d'un autre titre, *La Femme du Gange*, dans celui d'une chanson intitulée *Indiana Song* ou *India Song*. Puis ailleurs, et ainsi de réapparition en réapparition, formant une sorte de centre étrange d'une œuvre qui ne cesse paradoxalement de mettre en pratique le décentrement.

Mais n'allons pas trop vite. Ajustons notre vitesse au pas de la mendicante, ajustons notre vision (nos mots) aux lignes que cette mendicante trace, à l'écriture qui *dit* cette marche encore que nous ne soyons trop certain de quelle écriture il s'agit : celle de Peter Morgan ou celle d'un narrateur qui serait responsable²¹ de ces cinq premiers mots cités plus haut — « Elle marche, écrit Peter Morgan » (*VC*, 9) ? Et d'autres encore, car tous, les Blancs de Calcutta autour de Peter Morgan, tentent de suivre la mendicante, aussi bien Georges Crawn qu'Anne-Marie Stretter, s'imaginant l'avoir vue, *mais était-ce bien la même ?*

Afin de pouvoir avancer (bien que rien ne soit moins sûr !), mettons entre parenthèses, pour un moment du moins, l'identité de celle ou de celui qui tire les ficelles. Nous arrivons à la conscience — fictive, inventée, fantasmée, réelle ? — de la mendicante, de celle qui n'est encore qu'un *elle*, mais qui bouge et fait bouger les mots, nous obligeant à les relire à l'envers, à l'aide d'un miroir peut-être, les signes qui tournent et reviennent sur eux-mêmes, faisant d'un mot à la fois ce mot et son contraire, nous contraignant à découvrir dans le voile obscurci

²¹ Madeleine Borgomano proposera en ce sens une lecture qui va comme suit : « *Moi, Duras, j'écris que Peter Morgan écrit qu'elle marche.* » (Madeleine Borgomano, « Une polyphonie ?... Du *Vice-consul* à *India Song*, *art. cit.*, p. 89.)

du passé (étymologie) aussi bien que dans la texture d'une écriture (syntaxe et grammaire) une polysémie qui peut paraître franchement inquiétante et qui révèle une étrangeté que la marche-danse de la mendicante (à moins que ce ne soit la relation, le récit de cette marche ?) met littéralement en scène, car la *ligne*, ici, fuit dans les deux sens. Ainsi du mot *hostilité*, qui apparaît dès le début de la marche, dès le début du *Vice-consul*, et auquel la mendicante s'attache, alors qu'elle cherche à se perdre — ce mot censé l'empêcher de revenir à la mère, puisque ce mot, comme un fil d'Ariane (trafiqué), se veut en soi une indication pour se perdre.

LE FIL DE L'HORIZON (L'HOSTILITÉ QUI ATTACHE)

De fait, l'hostilité est d'abord l'horizon à partir duquel la jeune femme qui deviendra la mendicante se déplace, mais celui-ci, ce « point de l'horizon [qui serait] le plus hostile » (*VC*, 9), prend peu à peu une forme inattendue, devenant, contre toute attente « fixe ». Conséquemment, quoi que fasse la mendicante au début de sa marche, elle ne réussit qu'à *tourner*, à l'instar de la ballerine qui doit attacher son regard à un point fixe dans l'espace pour effectuer ses pirouettes et conserver son équilibre. Si « [e]n avant ne veut plus rien dire » (*VC*, 10), peut-on lire à propos de cette marche qui n'apparaît d'abord que comme une fuite loin de l'enceinte maternelle, loin de la menace infanticide de la mère, c'est qu'en arrière veut encore sans doute *tout* dire. En arrière est le fil qui la relie à la mère et qui la fait tourner autour du village natal. Cette fuite obligée loin du pays natal doit, c'est la mère qui l'aurait suggéré, s'acheminer vers le point le plus hostile : c'est en considérant ce point et ce point seulement qu'on pourra, comme c'est le souhait de la jeune fille, commencer à se perdre.

Pourtant, à suivre les pas de la mendicante, on s'aperçoit que l'horizon est toujours découpé de manière à englober le village natal et ce qui lui fait face : l'autre rive du lac Tonlé-Sap, en effet, si elle l'atteignait, la couperait du village natal, mais cette autre rive atteinte ne lui rendrait pas moins ce même village natal comme un lointain horizon qui l'empêcherait de se perdre, qui lui permettrait de garder vivant et visible surtout le lien avec ce qui représente le natal : « Quand elle est partie, elle voyait cette autre rive tout le temps. Elle n'y est jamais allée. Si elle la rejoignait, commencerait-elle à se perdre ? Non, car de cette autre rive elle pourrait apercevoir cette rive-ci où elle est née » (*VC*, 11).

En ce sens, quel est le point de l'horizon le plus hostile ? Tout en comprenant qu'il s'agit d'un point qu'elle devrait *choisir* « sans arrière-pensée », la narration nous oblige à conclure à

cette impossibilité. De fait, *choisir* le point de l'horizon « qu'on ne penserait pas à juger du tout » (*VC*, 9) s'avère impensable, impossible, puisque tout choix implique une reconnaissance, même si celle-ci est négative. Si dès les premières lignes du *Vice-consul* la recette pour se perdre nous est donnée, celle-ci ne peut opérer autrement que dans l'espace et dans le temps, dans un certain espace et un certain temps, mais aussi, parce que nous restons dans le domaine littéraire, à travers des mots qui témoignent bien de l'ambiguïté du langage pour dire la manière d'être au monde. L'« hostilité » est, de fait, un mot bien étrange, on le verra, chargé lui-même dans le récit d'un sens pour le moins « dansant », et qui donnera naissance à une première danse.

Car c'est au cours de sa marche que la mendicante prendra conscience que le point de l'horizon le plus hostile, qu'elle suit bien malgré elle, est celui qu'elle n'a pas encore pensé à juger, quoiqu'il s'agisse d'un point éminemment chargé symboliquement, car c'est bien *autour* du village natal qu'elle se déplace. L'hostilité prend d'abord le visage de la mère autour de laquelle elle tourne, ne peut s'empêcher de tourner, cette mère dite « cause de tous les maux » qui l'attend avec une trique à la main pour la battre. Le lien entre la mère et l'enfant, bien qu'il apparaisse désormais « hostile », n'en est pas moins lien. L'hostilité est une maison comme une autre et est d'autant plus une maison qu'on y reconnaît quelque chose de soi, et comme tout ce qui entoure l'origine, elle a la propriété d'attacher. Des fils invisibles ramènent la jeune fille à sa mère bien que celle-ci l'ait reniée et menacée de mort si elle s'avisait de revenir. L'enfant-mère est donc partie, partie de la mère avec un enfant dans son ventre. Les liens, le *fil*, ne sont pourtant pas coupés. L'hostilité n'est pas encore devenue indifférence. « Comment ne pas revenir ? » (*VC*, 9), demande ce qu'on croit être la jeune fille. L'« hostilité » est un mot qui, par-delà le temps, s'attache encore à son étymologie qui le fait dériver de l'*hostis*, hôte, et le rend, du coup, cousin éloigné de mots aux échos plus *hospitaliers*, tels « hôtel », « hôpital » ou « hospitalité ». De fait, à la question « comment ne pas revenir ? » (*VC*, 9), l'injonction « il faut se perdre » (*VC*, 9) paraît couler de source. Pour que les liens soient coupés, l'hostilité doit devenir indifférence et pour cela, il faut se perdre et perdre tout repère :

Comment ne pas revenir ? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus

hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi.

Elle le fait. Elle marche pendant des jours, suit les talus, les quitte, traverse l'eau, marche droit, tourne vers d'autres marécages plus loin, les traverse, les quitte pour d'autres encore.

C'est encore la plaine du Tonlé-Sap, elle reconnaît encore.

Il faut apprendre que le point de l'horizon qui vous porterait à le rejoindre n'est sans doute pas le plus hostile, même si on le juge ainsi, mais que c'est le point qu'on ne penserait pas à juger du tout qui l'est. (*VC*, 9)

Le point le moins accueillant (« le plus hostile ») serait donc celui auquel on ne peut donner sens, qui, en fait, n'existe pas, puisqu'on « ne penserait [même] pas à [le] juger » (*VC*, 9) — point indistinct, invisible qui restera dans l'ombre, mais éclairera sans doute la première marche de la mendicante qui se donne comme une perte « maîtrisée ».

Le point de l'horizon qu'elle suit d'abord la fait en effet tourner autour du village natal de Battambang, dans la plaine irriguée par le nourricier lac Tonlé-Sap. Ce lac aux eaux poissonneuses, la plus grande étendue d'eau douce de l'Asie du Sud-Est, permet aux enfants cambodgiens, comme l'affirme le père de la jeune fille, de rester « en vie dans ce pays » (*VC*, 12). Le suivre, c'est s'assurer une subsistance, mais encore, c'est s'assurer de ne pas se perdre : « Son père a dit un jour que si on suivait le Tonlé-Sap, on ne se perdait jamais, que tôt ou tard on retrouverait ce qu'il baigne sur ses rives [...] » (*VC*, 11-12). Ce lac, qui peut multiplier par six sa superficie lors de la mousson²², possède des « rives » mouvantes, car submergées, aux quatre points cardinaux, sur plus de trente kilomètres lors de la saison des pluies, déplaçant par le fait même ceux de ses habitants qui vivent sur des villages flottants — villages qu'on « retrouve » lorsque les berges s'assèchent. C'est justement au cours de cette saison des pluies que la marche de la mendicante se met en branle, alors que le ciel, gros de pluie, « remue sans cesse » (*VC*, 11), déversant son eau et celle du Mékong en crue dans le grand lac Tonlé-Sap qui « grossit » (*VC*, 11), comme *grossit* simultanément la mendicante, solidifiant le lien qui l'attache au territoire natal. Sa marche est d'abord une ronde autour de son village : c'est du moins ce qu'elle croit, se reprochant presque l'*hypocrisie* de cette

²² Le Tonle Sap est un lac du Cambodge, le plus important de cette partie de l'Asie en ce qu'il est à la fois un important réservoir d'eau douce et de poissons. Lors de la saison des pluies qui s'échelonne de juillet à novembre, la crue du fleuve Mékong inverse le cours des eaux de la rivière Tonle Sap qui relie ce fleuve au lac Tonle Sap. La superficie du lac passe alors d'environ 3000 km² (saison sèche) à environ 10 000 km² et passe d'une profondeur d'environ un mètre à quelques neuf mètres, noyant les rizières et les forêts, mais permettant la reproduction de plusieurs espèces de poissons. La graphie officielle semble être « Tonle Sap » mais dans *Le Vice-consul*, c'est Tonlé-Sap qui est choisi.

« première marche » (*VC*, 13), la *fausseté* de « son départ » (*VC*, 13). La mendiante ne peut pourtant penser la perte en déniait au village natal l'autorité sur son parcours : elle ne peut se résoudre à le laisser disparaître et il restera, dans ce premier temps de la marche, le point hostile de l'horizon qui guidera ses pas (il y a toujours la présence d'une *autre* rive qui lui permet de se reconnaître ; l'horizon est toujours, au début du moins, un lieu de reconnaissance qu'elle peut embrasser du regard). Si elle rêve de perdre l'habitude de suivre l'eau, pour se perdre définitivement, le fantasme du Nord qui la meut révèle une faille qui la ramène toujours à faire du village natal un point de repère, un horizon dont elle ne peut faire encore l'économie. D'ailleurs, elle veut le Nord pour s'y arrêter — ce point est pour elle « fixe » (*VC*, 12) — et, s'y arrêtant, elle mettra derrière elle le Siam (Thaïlande voisine qui reste une frontière qu'elle ne veut pas franchir) et devant elle, comme à ses pieds, le Sud cambodgien dans lequel le village natal est compris. La perte, guidée par l'hostilité maternelle, n'est pas encore assumée, signifiant par là qu'il est impossible de se perdre tout à fait.

PERDRE LE NORD POUR SE PERDRE (LE LABYRINTHE DES DOUBLES ?)

Marcelle Marini observe, dans *Territoires du féminin*, que le Nord, dans le périple de la mendiante, constitue l'origine, le *Natal* en quelque sorte, duquel la mendiante part pour effectuer un mouvement spiralé. La marche de la mendiante serait en quelque sorte une quête de ce Nord : le retrouver, ce serait « venir fusionner avec le corps maternel²³ » pour finir par « se perdre en lui²⁴ ». La perte s'effectuerait sous le sceau d'un retour à une sorte d'origine des origines. Carruggi poursuit l'analyse en précisant que « [d]ans ce voyage vers l'origine, la mendiante rencontre plusieurs lieux symboliques de l'initiation, à savoir le labyrinthe des marécages, puis deux fleuves, puis une carrière abandonnée qui fait penser à une caverne²⁵ ».

Si c'est bien dans le Nord que se situe le village natal, si c'est bien à partir de lui que la jeune fille essaiera de se perdre et autour duquel elle tournera dans un mouvement spiralé de plus en plus ample qui rappelle le labyrinthe, il n'en demeure pas moins que ce faisant, elle ne se perd pas tout à fait. Le Nord, c'est le fil de sa jeunesse, c'est la *filiation*, le village natal appartenant à cet axe Nord-Sud... Et si cette idée du fil, pensée conjointement à la filiation,

²³ Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, *op. cit.*, p. 174.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 139.

permet de penser la première partie du voyage de la mendiante comme un véritable parcours labyrinthique, à travers les talus, marécages et fleuves formant un réseau dédalien, il faut penser que c'est seulement en perdant le fil et la filiation que la perte pourra véritablement commencer : c'est donc dire qu'il faut à la mendiante perdre le Nord.

Qu'en est-il de ce Nord ? Brièvement, c'est le lieu qui, si elle s'y acheminait, la ferait plus grande que la mère. Ce point était d'ailleurs devenu sa force, elle y puisait une image dans laquelle elle se faisait plus grande que la mère en devenant en quelque sorte, par son ascension vers le Nord, la tête et sa chevelure auxquelles sont comparés, à travers une personnification, le lac Tonlé-Sap, dont le regard serait tourné vers le Sud, et les fleuves qui se jettent dedans, comme autant de cheveux :

Le Tonlé-Sap descend du nord de même que tous les fleuves qui se jettent dedans. On les voit ces fleuves, tous groupés en une chevelure, et la tête qui les porte est tournée vers le sud. Il faut remonter à la pointe de la chevelure, à sa fin, et, de là, on aura son étalement devant soi, vers le sud, le village natal compris dans le tout. (*VC*, 13)

Si l'on poursuit la métaphore — et qu'on la force un peu —, on s'aperçoit que tête et chevelure se prolongent dans un corps que le sud du pays pourrait composer : ainsi la contemplation du pays natal, gros du village natal bordé par le poissonneux lac Tonlé-Sap, pourrait être assimilé, pour celle qui va devenir la mendiante, à une conquête gagnée sur la faim et sur la fatigue, gagnée sur le rejet de la mère aussi, puisqu'elle la dominera lorsqu'elle aura atteint le Nord... D'ailleurs, le ventre grouillant de vie de la mendiante est un peu à l'image de ce lac poissonneux et donne à cette « première marche » son sens quasi mythique : la mendiante *est* la vie, son ventre dans lequel se joue une « bataille de poissons » (*VC*, 12) l'affirme de manière éloquente, et la comparaison qu'on ne peut manquer de faire entre ce ventre et le lac Tonlé-Sap, qui tous deux « grossissent » au cœur de la saison des pluies, évoque une abondance qui confère à la jeune fille un certain pouvoir. Ce pouvoir cependant n'existe que par rapport à une filiation qu'aucune rupture véritable n'a encore entamée. L'enfant qui grandit dans son ventre demeure le lien qui la lie au village natal, et par conséquent, à la mère ; il agit comme un ombilic puissant — fil de l'horizon, fil qui la lie à l'horizon qu'elle fuit, mais que la fuite en elle-même ne fait que solidifier, car cet enfant prend aussi le sens d'une dette qu'elle pourra rembourser à la mère. Dans le sens où il est fantasmé comme un don qu'elle fera à la mère lorsqu'il viendra, il empêche que la séparation ait lieu, il interdit à la douleur de se donner une voix pour rendre compte de la séparation en train de se

faire : virtuel, l'enfant est la forme pourtant matérielle que prend l'image, éminemment virtuelle, de la réunion entre la mère et la jeune fille ; c'est ce qui la ramène, temporairement du moins, au plus près de l'origine et lui donne l'illusion qu'elle peut y revenir, et y revenir comme *avant*, comme si rien n'avait eu lieu...

C'est sans compter sur le labyrinthe dont a fait état la critique, formé des talus, marécages et du dédale des fleuves. Mon propos sera cependant moins de faire la démonstration d'une présence labyrinthique (cela ayant été fait²⁶), que d'observer ce qui s'y trame au cours de cette première partie qui comprend la première marche dite « hypocrite » (*VC*, 13) et se poursuit jusqu'à la route dite « de l'abandon définitif de la mère » (*VC*, 28).

Peut-être doit-on affirmer avec Carruggi que « [l]'aller et le retour dans le labyrinthe représente un voyage initiatique²⁷ », mais il apparaît qu'on n'a guère besoin de labyrinthe pour admettre qu'il y a bel et bien métamorphose chez la jeune fille, au cours de son périple, ainsi qu'on s'apprête à le voir. Si, par contre, l'image du labyrinthe doit nous aider à penser quelque chose, comme on pourra le voir dans la prochaine partie de ce chapitre, ce sera plus sûrement de se dresser en rempart contre la perte véritable, bien qu'il préside à une première métamorphose.

Dans le « labyrinthe », la mendiante perd et trouve. L'idée se voit donc confirmée : il s'agit d'un « chemin de mort et de vie²⁸ ». Au cours de sa marche, la mendiante fait l'épreuve de la faim — d'une faim tyrannique — de la fatigue, de la douleur, et même d'une sorte de désespoir. De même, fera-t-elle l'épreuve d'une nouvelle vision. À travers une série de dédoublements, dont le premier consiste dès le début en son corps dédoublé de femme enceinte, la jeune femme fait l'épreuve de l'altérité.

Alors qu'elle épouse de sa marche, de son corps marcheur et nageur, un fleuve comparé à une partie d'une longue chevelure, surgi devant elle un matin, elle perd peu à peu ses cheveux. À la fin du premier chapitre, quand « l'enfant est près d'être achevé » (*VC*, 23) et son ventre près d'exploser, ses cheveux sont tombés : étrange phénomène d'échos entre son crâne devenu chauve et son ventre rond « devenu trop gros pour sa maigreur » (*VC*, 24) — écho

²⁶ Marcelle Marini, Noëlle Carruggi, Brigitte Cassirame dans les ouvrages déjà cités.

²⁷ Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure*, op. cit., p. 140.

²⁸ *Idem.* Carruggi propose cette définition empruntée à Paolo-Ettore Santarcangeli du *Libro dei labirinti*, mais on peut aussi lire dans le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant que cet aller et retour « dans le labyrinthe seraient le symbole de la mort et de la résurrection spirituelles » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 555).

qu'on lira d'ailleurs mieux à la fin du *Vice-consul* où son crâne rond et chauve revient hanter Charles Rossett. La faim disparaît alors que l'imminence de la séparation pointe. Pour se faire, l'enfant aura peu à peu défait le corps qui le portait et la marche pour la délivrance ne pourra être vue autrement que comme une lutte (entre estropiés ?) qui rejoue sans cesse la scène du châtement d'exil imposé par la mère. Se répondent, comme en écho, les paroles de la mère, « Sous aucun prétexte tu ne dois revenir » (*VC*, 25), et la faim acide, jamais éteinte, de son corps mangé de l'intérieur par l'enfant, car celui-ci « mange tout, riz vert et mangues » (*VC*, 15). La faim acide ressentie au cours des premiers mois de la grossesse n'est en effet pas si éloignée de la menace d'empoisonnement proférée par la mère : « Si tu reviens [...] je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer » (*VC*, 10) — la nourriture en est l'enjeu, la survie le prix :

Demain, au lever du soleil, va-t'en, *vieille enfant enceinte* qui vieillira sans mari, mon devoir est envers les *survivants* qui un jour, *eux*, nous quitteront... va-t'en loin... en aucun cas tu ne dois revenir... aucun, va-t'en très loin, si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination... prosternez-vous devant votre mère et va-t'en. (*VC*, 10, je souligne)

Interpelée par sa mère qui lui commande de s'en aller, elle apparaît monstrueusement indéfinissable (« *vieille enfant enceinte* » qui se verra tutoyée dans les mots de qui la chasse, puis vouvoyée, pour être de nouveau tutoyée et chassée), à moins de ne s'intéresser à l'exclusion que le « *eux* », mis en apposition, souligne : si elle est une *vieille enfant enceinte*, elle n'est pas une *survivante*. Indéfinissable par le constat maternel, inclassable, elle ne peut entrer dans la catégorie des *survivants*. Qu'est-ce à dire ? S'agirait-il des enfants mâles qui, *eux*, seuls ont droit au statut de *survivant* ? Ou simplement de ceux qui seront autonomes, qui pourront « partir » sans être à charge ? Peut-être plus sûrement, la jeune fille mère, non mariée, avec un enfant à charge à venir, est-elle déjà reconnue comme morte et l'enfant qu'elle porte en son ventre apparaît-il comme le signe de sa disparition prochaine, lui qui n'est que virtualité, pas encore une chose réelle, tangible ? Et justement, dans cet « avant » de la route de l'abandon définitif de la mère, la narration nous offre un monde étonnamment virtuel (convoqué sans doute par l'état de femme enceinte de la jeune fille) où tout est possible, où les dédoublements, les identités troubles et confuses, font advenir tout un monde de l'invisible qui n'est rien de moins que là, présent, et non un rêve, mais depuis toujours tapi dans l'ombre. La mendicante, en effet, en vient à voir « qu'invisiblement, il se passe quelque chose » (*VC*, 18), que « le mouvement là » (au-dedans) est différent « du mouvement ici » (*VC*, 20). Double

symétrique d'un « autre monde » qui serait virtuel, double par réversibilité qui expose les frontières poreuses entre un dedans et un dehors. Porter un enfant, c'est bel et bien porter un fantôme, comme le fait remarquer Martine Delvaux dans ses *Histoires de fantômes*²⁹, mais ce fantôme, tout virtuel qu'il soit, tout « invisible » qu'il se fasse, n'en demeure pas moins quelque chose qui existe, qui a lieu, et qui ne cesse, à une vitesse variable, parfois lente, parfois fulgurante, d'avoir lieu.

Cet univers que j'appelle « virtuel », cet univers de fantômes existe bel et bien, on pourrait le voir comme une force souterraine qui, dans l'œuvre de Duras, chercherait à se faire *voir*, à émerger. Cet univers, la marche de la mendiante nous le fait bel et bien découvrir ; elle le dévoile, comme ce ventre qui, grossissant, fait remonter sa robe pour laisser voir les cuisses maigres, le corps marcheur, de plus en plus défini, voire sculpté par cette marche sans fin. La « vieille enfant enceinte » (*VC*, 10) se révèle en outre une trinité profondément féconde : rassemblant les trois âges — voire les quatre âges — de la vie de femme, l'image permet d'appréhender le présent comme gros, multiple ; vieillesse et enfance introduisent à un état qui implique un troisième âge, celui de la fertilité féminine. L'image va même jusqu'à inclure la vie fœtale comme une sorte de quatrième âge. La trinité féminine ainsi exprimée, si elle trouble manifestement une identité qui ne va cesser de se métamorphoser, la maintient encore dans une sorte de filiation à laquelle elle tente de s'identifier afin de se reterritorialiser. La « vieille enfant enceinte » (*VC*, 10) trouve un jour, entre deux sommeils, qu'elle est « une jeune fille très maigre chassée qui va avoir un enfant » (*VC*, 18). Cette identité lui est donnée par le biais du ventre qu'elle contemple, et même si l'identité est précaire et qu'elle menace de se disloquer au moindre choc, ce double d'elle-même, qui deviendra la « sœur siamoise » (*VC*, 51) après l'accouchement, la recentre dans une filiation humaine.

Tout semble en effet orchestré de manière à ce que, en apparence du moins, tout se réponde, comme dans une sorte de boucle, que mime d'ailleurs la mendiante dans sa marche circulaire : la marche pour la délivrance de la jeune fille est une marche semée de deuil et de perte, mais où toute perte est récupérée dans un processus de dédoublement. Si la mendiante

²⁹ « Spectrographies, échographies : histoires de fantômes. / Un même fil unit le deuil et l'enfantement, les spectres des disparus et l'image du naissant. L'enfant à venir comme l'être qui est parti est d'ors [*sic*] et déjà fantôme, apparition, illusion. On voit sans pouvoir toucher. Ce qui ne s'entend pas donne naissance à des contours, des volumes, des mouvements, des traits sur l'écran. » (Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2005, p. 199)

cherche à se perdre, elle perd, avant son chemin, ses rondeurs, à même sa ronde³⁰, puis ses cheveux, qui tombent par mèches épaisses alors qu'elle sillonne l'un des « cheveux » (le Stung Pursat) de la sinueuse chevelure que tous les fleuves qui viennent se jeter dans le Tonlé-Sap forment en descendant du nord (*VC*, 13). Si elle gagne un ventre toujours plus arrondi, le reste de son corps s'efface, car « nuit et jour l'enfant continue à la manger, elle écoute et entend le grignotement incessant dans le ventre qu'il décharne, il lui a mangé les cuisses, les bras, les joues [...] la racine des cheveux, tout » (*VC*, 18). Ces racines d'ailleurs, on l'a vu, ne repousseront plus : quand elle en prend conscience, c'est aussi pour prendre conscience qu'il ne sert plus à rien de regarder en arrière.

La marche de la mendicante, on le voit, est indissociable de son état de femme enceinte ; ici marche et grossesse, même si elles ne jouent pas exactement le même rôle dans les transformations qui vont s'opérer chez la mendicante, vont jouer de concert pour l'amener à *voir* autrement et à « perdre le nord » (ce qui signifie, aussi bien, le fait de perdre la tête, ce qui va littéralement arriver à la mendicante, du moins, une *certaine* tête : ses cheveux, sa mémoire et la parole s'étant perdus). Sans que cette dernière ne s'en aperçoive — car elle croyait maîtriser encore la direction de ses pas — la marche l'a faite « dormeuse » (*VC*, 18). C'est l'eau du fleuve qu'elle a suivi un certain matin qui a d'abord officié à ce changement et qui signe le début de sa perte. « La voie de l'eau », pense-t-elle, est une « marche qui dort » (*VC*, 11) : elle pense alors que l'eau ne peut la perdre, se rappelant les mots de son père à propos du lac du Tonlé-Sap qui permettrait, si on le suit, de ne jamais se perdre. Pourtant, ses calculs sont faussés et le paysage, imperceptiblement, change (les buffles se font plus trapus, les pierres rosissent, « parfois il y en a des blocs [de pierres] dans les rizières » [*VC*, 13]). Pensant s'être définitivement dirigée vers le Nord, pensant être « partie pour de bon » (*VC*, 13), elle s'achemine pourtant vers le Sud, vers la chaîne des Cardamomes. À Pursat, puis dans les carrières d'où l'on extrait du marbre et où elle devient une dormeuse (*VC*, 18). Quand elle se réveille, elle tourne, tourne « autour des carrières comme elle a fait dans le nord du Tonlé-Sap » (*VC*, 15). Mais ce n'est plus le Nord, ce n'est plus le village natal, bien que la ronde qu'elle exécute la rappelle pourtant à ce Nord vers lequel elle va tenter, pour une dernière fois,

³⁰ On pourrait effectivement affirmer qu'elle fait une « ronde » autour du village natal : « Elle *tourne* dans le pays plat du Tonlé-Sap » (*VC*, 10), « Elle croit terminée sa *danse autour* de son village, son départ était faux, sa première marche était hypocrite » (*VC*, 13), « Elle se réveille, sort, commence à *tourner autour* des carrières comme elle a fait dans le nord du Tonlé-Sap » (*VC*, 15). Je souligne.

de remonter, l'hostilité de la mère apparaissant dans ses rêves « une trique à la main » (*VC*, 10) jouant alors comme un aimant.

Après s'être « perdue » une fois, avoir perdu le Nord, elle le retrouve à travers le Sud que lui indique un vieillard à qui elle a demandé la direction de la Plaine des Oiseaux ; ce vieillard lui a parlé du Sud comme d'un endroit où Dieu passe pour être plus clément. Elle a donc, encore une fois, choisi l'hostilité de la mère. C'est ainsi qu'elle s'achemine vers le « grand lac natal » (*VC*, 25) qu'elle remontera, vers l'hostilité de la mère, comme mue par une révolte contre l'interdiction maternelle de revenir. Dans cette révolte pourtant elle veut étrangement rembourser sa dette par le don de son enfant : « lui rendre cet enfant » (*VC*, 26), se dit-elle, et cette pensée ne la quittera pas. Un mirage, probablement créé par la faim trop grande, par la fatigue aussi de tant de pas, qui met en scène ses père, mère, sœurs et frères va l'enjoindre de rebrousser chemin, de prendre la direction de la Plaine des Oiseaux indiquée par le vieillard, vers le Sud. Elle laisse, croit-elle, définitivement sa mère derrière, elle croit avoir choisi la route de « l'abandon définitif de [l]a mère » (*VC*, 28) peu après que sa mère (mais pourquoi serait-ce « exactement » [*VC*, 28] sa mère ?) lui a annoncé qu'ils devaient rentrer sans elle. L'abandon définitif de la mère s'est fait à travers une sorte de mirage opéré par la faim et l'étrangeté de son corps double et en quelque sorte dédoublé : elle aura en effet cru, avant de s'endormir, apercevoir ses parents, voir sur le visage de sa mère s'esquisser un sourire bienveillant, voir ses frères et sœurs rire comme avec elle, comme si le temps premier de la marche, cet intermède, n'avait été qu'un rêve, elle voit aussi qu'on lui tend de la nourriture, la mère sans doute, mais la jeune fille fixe le regard sur la terre, en signe de respect. Cette bienveillance qui ne s'engage à rien, cette apparition de la mère qui tend à s'effacer avec la nuit, la réveille le lendemain seule, mais en quelque sorte libérée : elle quitte ce jour-là, et pour toujours, le pays natal qu'elle a commencé à oublier à travers ses pérégrinations mêmes.

Cet épisode de la remontée vers le village natal rappellera la remontée de Willard qu'évoquaient Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Willard, de fait, est remonté de la cave sans avoir perpétré la mort des rats — du moins de quelques-uns qui ont dès lors pu pulluler. Pour ne pas s'être plié à l'ordre maternel, il sera devenu le meurtrier par lequel l'extermination des rats n'aura pas eu lieu, contribuant, du même coup, à la création d'une véritable meute qui sera à l'origine de sa mort cruelle (il sera dépecé par cette même meute qu'il aura contribué à créer). Mais dès lors qu'il remonte à la mère sans avoir fait ce pourquoi il était descendu à la

cave, en ayant laissé la vie sauve à un rat en particulier dont il fera son préféré, il revient transformé : il entre dans un devenir rat qui l'exclut de la filiation — *il ne revient* donc pas tout à fait. De même, la mère qui existait avant la descente n'existe plus de la même façon, elle peut donc disparaître — et elle meurt en effet peu après. D'une manière similaire, la jeune fille chassée reviendra à la mère — malgré l'interdiction —, « remontera » le grand lac natal pour se *reconnecter* à la mère, mais ce sera pour mieux la perdre, pour mieux la faire disparaître dans les visages multiples de mères potentielles. On comprend que sa vision a changé, qu'elle n'est plus une jeune fille chassée : que le mouvement, qui s'est joué à l'horizon d'un Nord qu'elle croyait fixe, d'un Nord d'où elle voyait poindre l'origine du « fil de sa jeunesse », a créé une nouvelle carte. Quelque chose a fui, littéralement, ce pourquoi elle peut suivre désormais la route « de l'abandon définitif de la mère » (*VC*, 28). Il reste cependant qu'un mystère plane, à savoir qui aura abandonné qui. Le verdict venu de celle qui aura, l'espace d'un instant, représenté la mère me permet de penser que c'est cette dernière qui aura opéré, pour une seconde (troisième ?) fois, cet abandon. Pourtant, si ce n'avait pas été la mère, la vraie mère (ce que presque tout concourt à laisser croire), il faudrait penser que la mendicante, se décidant à marcher dans le sens contraire à l'hostilité maternelle après qu'elle aura intégré l'impossibilité de *revenir* à la mère, aura fini par performer cet abandon. Elle le performe si bien qu'au bout de la marche, la jeune fille aura disparu, et avec elle, la mémoire de l'origine.

La marche l'aura mise au monde de la manière la plus stricte, si bien que l'*origine* ne résonnera plus que lorsqu'un obstacle aura ralenti sa marche, « quand elle se blesse le pied sur un éclat de marbre par exemple » (*VC*, 20). Alors quelque chose de l'origine lui revient, la *reconnectant* à la terre. Les doubles de la perte (ce qu'elle a perdu en chemin et qu'elle a trouvé ailleurs), s'ils ont induit une altérité qui lui ont fait perdre le Nord, n'ont cependant pas cessé de la reterritorialiser. Elle aura, au cours de cette première marche, fait corps avec la terre, avant de réussir littéralement à la faire bouger avec elle.

SE PERDRE : DU LABYRINTHE AU RHIZOME

« Je voudrais une indication pour me perdre » (*VC*, 9), demande la mendicante à une mère désormais intégrée en elle et qui la poursuit de ses menaces. On connaît la suite, on sait la recette, pourtant on a pu voir que cette perte, justement, s'était engagée à partir d'un *a priori*

plutôt étrange. Demander une indication pour se perdre ne constitue peut-être pas une exigence complètement farfelue, mais on comprend, dans un premier temps, que toute indication pour quelque direction que ce soit est une manière de mettre à distance un territoire connu et ce faisant, de le conserver comme un repère. C'est là tout le paradoxe qui cerne les premiers mouvements de la jeune fille. D'ailleurs, la mère ne lui donne pas d'indication à proprement parler, à moins d'entendre *indication* dans le sens d'un mode d'emploi. Elle dit à sa fille qu'il faut « se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît » (*VC*, 9). Il s'agirait donc d'accéder à un état particulier qui permettrait, ultimement, de n'avoir pas à quitter le pays natal, mais d'y être sans en rien reconnaître du tout. C'est d'une certaine manière ce qu'on pourra lire chez les fous de *La Femme du Gange* qui vont et viennent sur les sables de S. Thala, lieu du drame qui a fait l'histoire de Lol. V. Stein, mais que leur mémoire dispersée au-dehors fige dans une sorte d'éternel présent. C'est donc *ultimement* ce qui pourrait advenir : rester sur place sans mémoire, rester au lieu dit de l'origine, mais voir cette origine fuir. La jeune fille, cependant, ne peut en rester là. Quelque chose doit avoir lieu qui abolisse sa mémoire. De fait, la mère exigera de sa fille que celle-ci s'en aille loin, si loin qu'elle n'ait de l'endroit où elle se trouvera pas « la moindre imagination » (*VC*, 10). Elle exige donc de sa fille un mouvement, que celle-ci entame et poursuive un mouvement qui l'éloigne. Et elle conclut son ordre d'une menace de mort afin que la jeune fille n'ait pas le choix de *fuir*. Nous ne lisons pourtant jamais le départ de la jeune fille, pas plus que nous n'entrevoions le village natal : ces points « d'origine » sont levés. D'emblée le récit nous aura plongé au milieu du mouvement, comme s'il n'y avait pas d'autre origine que ce mouvement pour connaître celle qui deviendra la mendicante et qui le deviendra aussi par contamination, à travers un agir similaire à d'« autres mendiante » (*VC*, 16).

« Elle marche, écrit Peter Morgan » (*VC*, 9) : c'est la première *ligne* du rhizome. Cette ligne, on l'a vu, *fuit* — fuit le sens, le sens un, unique, univoque —, c'est bien pour cela qu'on la prend comme une indication pour comprendre le mouvement de perte de celle qui marche sa mendicité. Et si, comme l'affirment Deleuze et Guattari, « [i]l n'y pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait³¹ », alors il faudra considérer ce que cette

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 10.

première ligne de fuite dit de la marche qui est le mouvement par lequel et au bout duquel la mendiante se sera perdue.

C'est par le milieu qu'on entre dans un rhizome, car celui-ci n'a ni commencement ni fin, précisent les auteurs de *Mille Plateaux*. C'est exactement par le milieu que j'entre dans la marche de la mendiante qui n'est déjà plus qu'une intensité dans le désir de Peter Morgan. Ce dernier ne peut en effet que la prendre en mouvement (comme Jacques Hold, on le verra, avec Lol V. Stein, la prenant au moment où il croit la voir commencer à bouger³²) pour *commencer* son histoire. Pourtant, pour qui lit, ce commencement est un leurre : une découpe parmi d'autres possibles découpes dans le réel, un commencement qui ne commence rien, n'explique rien, sauf peut-être le rhizome lui-même qui forme livre et dans lequel il est possible de se perdre. Le rhizome oblige, sans début ni fin, à reconsidérer le leurre de tout commencement.

C'est ainsi qu'il faut peut-être opposer au labyrinthe premier le rhizome qui en découle. D'aucuns, comme Brigitte Cassirame ou Noëlle Carruggi, ont assimilé l'errance de la mendiante à un déplacement dans un labyrinthe. On se rappellera en outre des espaces labyrinthiques évoqués par Alain Vircondelet pour qualifier les lieux durassiens. Sans m'éloigner complètement de cette idée, il m'apparaît que le labyrinthe présente un début et une fin, une entrée et une sortie, autour d'un centre, dont la narration tente plutôt de se libérer. Cassirame propose même de comparer le périple de la mendiante à celui qu'effectua Thésée dans le labyrinthe. Si elle conclut sur la différence fondamentale qui veut que lui, Thésée, soit sorti triomphant, allant même jusqu'à exécuter quelques pas de danse à son retour, et qu'elle, la mendiante, ait « échoué », pour la simple raison que la fable s'épuise dans l'absence d'un minotaure monstrueux à combattre, il n'en demeure pas moins que quelque chose dans l'échec même de la mendiante exige de manipuler cette image avec délicatesse, voire avec méfiance. S'il est possible de faire de « l'enchevêtrement des talus et des marécages³³ » un labyrinthe, de faire de la chevelure que forment les fleuves suivis par la mendiante une « figure arachnéenne et méduséenne³⁴ », on ne peut s'en tenir longtemps à cette image. La danse même de la

³² Il la *prend* en effet dans un lieu étrange qui n'est ni tout à fait le bal de T. Beach qui eut lieu dix ans plus tôt, ni tout à fait le lieu du présent dans le jardin de Tatiana où il la voit s'avancer : entre *virtualité* et *actualité* (cette question fera l'objet du chapitre quatre).

³³ Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 140. Cette image apparaît dès l'incipit du *Vice-consul*.

³⁴ Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement*, *op. cit.*, p. 156. Carruggi va aussi associer la tête et la chevelure formées par le réseau de fleuves à l'une des Gorgones, Méduse (*ibid.*, p. 140).

mendiante insiste pour fuir ailleurs, car le labyrinthe, peut-on lire dans le *Dictionnaire du corps* à l'entrée « Danse »,

s'il égare les individus, assez téméraires pour s'aventurer dans ses méandres, leur permet aussi de se trouver. À l'image du héros guidé par le fil d'Ariane, le danseur sort du territoire piégé en libérateur et en dépositaire de connaissances neuves³⁵.

Il se peut bien que la mendiante soit d'abord entrée dans un labyrinthe, c'est-à-dire qu'elle soit entrée dans un espace circonscrit par les talus et les marécages, et par les fleuves formant chevelure méduséenne. C'est d'ailleurs, nous l'avons vu, ce qui a fait de sa première marche une marche fausse, une marche hypocrite : « Elle croit terminée sa danse autour de son village, son départ était *faux*, sa première marche était *hypocrite* » (*VC*, 13, je souligne). Il y a ici un écart qui doit être pensé entre deux formules pourtant très proches : d'abord, la mendiante aurait marché pour se perdre, mais ensuite, ce qui sera arrivé, qui permet d'ailleurs de propulser le récit pour faire perdre au labyrinthe toute préséance, c'est qu'elle aura *marché sa perte*. Le labyrinthe n'est plus ni à l'extérieur ni à l'intérieur. Il n'y a plus de labyrinthe : ce pourquoi le récit ne peut que commencer *in medias res*, au milieu, dans le rhizome. Là où les pas de la mendiante fondent et font l'espace.

Un détour par le dictionnaire nous permettra d'asseoir cette idée de rhizome que Deleuze et Guattari auront contribué à forger en véritable concept. On peut y lire qu'un rhizome est la « tige souterraine des plantes vivaces qui porte des racines adventices et des tiges feuillées aériennes³⁶ ». Or une racine « adventice » s'applique à une plante « qui colonise par accident un territoire qui lui est étranger sans y avoir été volontairement semée³⁷ ». Tel mouvement, comme le vent ou la marche, constituerait l'accident dessinant une nouvelle carte du territoire qui se refait à chaque pas. « La marche semée a pris » (*VC*, 10) : la jeune fille marche comme une plante pousserait ses racines dans le sol pour grandir, pour s'élever, feuillage et fleur, hors de la terre, vers le soleil, mais son mouvement reste horizontal, traçant une ligne, un sillon ; la verticalité arborescente qu'évoque l'ensemencement des marches apparaît imperceptiblement pour mieux souligner la métamorphose du territoire lui-même sous le coup de la contamination. La terre n'est plus striée par des frontières qui disent ici Battambang et là-bas le Siam, bornées d'indications affichant Mandalay, Prome ou Bassein (*VC*, 180), mais par un

³⁵ Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Quadrige/PUF, 2007, p. 277.

³⁶ *Le Petit Robert de la langue française*, édition 2015, p. 2248.

³⁷ *Idem*.

mouvement qui révèle de ces frontières la profonde inanité. Quand on demande à propos de la marche de la mendiante « [p]ourquoi ce périple-là ? » (*VC*, 60), ce qui a pu la mener de Battambang, Cambodge, à Calcutta, Inde, on pose la question à l'envers, ou dans un mauvais angle, comme s'il y avait eu une intention. On se demande ce qu'elle a suivi (on suggère alors les oiseaux plutôt qu'une route ou encore les « anciens passages chinois du thé » [*VC*, 60]), comme s'il y avait eu une route préexistante à sa marche :

Pourquoi ce périple-là ? Pourquoi ? A-t-elle suivi des oiseaux plutôt qu'une route ? Les anciens passages de caravanes chinoises du thé ? Non. Entre les arbres, sur les berges non plantées, là où la place se trouvait, elle a posé les pieds et elle a marché. (*VC*, 60)

« Faim et marches » se sont incrustées « dans la terre du Tonlé-Sap » (*VC*, 10), ont proliféré en « faims et marches plus loin » (*VC*, 10), « la marche semée a pris » (*VC*, 10), les pas ont fécondé d'autres pas. Son périple fonctionne un peu comme l'*herbe du diable* que présentait Carlos Castaneda cité dans « Rhizome » :

D'abord va à ta première plante et là observe attentivement comment s'écoule l'eau de ruissellement à partir de ce point. La pluie a dû transporter les graines au loin. Suis les rigoles que l'eau a creusées, ainsi tu connaîtras la direction de l'écoulement. Cherche alors la plante qui, dans cette direction, se trouve la plus éloignée de la tienne. Toutes celles qui poussent entre ces deux-là sont à toi. Plus tard, lorsque ces dernières sèmeront à leur tour leurs graines, tu pourras en suivant le cours des eaux à partir de chacune de ces plantes accroître ton territoire³⁸.

Et c'est bien l'eau qu'elle suit le plus souvent (« suivre le Mékong [...] c'est la méthode » [*VC*, 53]), quand elle n'est pas, au début de sa marche, littéralement assaillie par la pluie de la mousson : entre tout ce système « hydraulique » qui fait rhizome et cette eau de pluie, la marche de la mendiante enceinte, au cœur de la saison des pluies, fait le multiple. Ce multiple, cette multiplicité, qui la fait d'ailleurs mendiante parmi d'« autres mendiants » (*VC*, 16) en mouvement, permettra à la perte d'avoir lieu : « Elle ne retrouvera plus jamais le chemin. Elle ne voudra plus le retrouver » (*VC*, 65). En effet, si se perdre demande qu'on ne reconnaisse plus rien de ce qu'on connaît, il faut alors penser que l'unique (ce qu'on connaît ou croit connaître) doit devenir multiple (ce qu'on ne reconnaît plus et par là, ce qui est déjà devenu *autre*). Cependant, le « Un [ne] devient [jamais] deux³⁹ ». Le multiple ne sera jamais issu de l'unique, car d'unique, on s'aperçoit qu'il n'y en a pas : avant de partir, la mendiante est déjà

³⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

deux, voire plus, car elle est aussi sa faim (et la faim de l'enfant, qui se confondent, puis cessent de se confondre), elle est sa marche. Elle porte déjà en soi le multiple que la mise en mouvement va faire pulluler. Le premier temps de la perte, c'est le mouvement qui y officie, à même la création d'une nouvelle carte qui fait rhizome.

Se perdre, c'est former rhizome, mais former rhizome, c'est aussi « devenir » : « il n'y a de commencement réel qu'au milieu, là où le mot "genèse" retrouve pleinement sa valeur étymologique de "devenir", sans rapport avec une origine⁴⁰ ». La marche de la mendicante « commence » bien *in medias res*. Comme on peut le lire en introduction à *Mille Plateaux*, le rhizome est un système où l'*unique* est soustrait à la « multiplicité à constituer », comme dans le fait d'écrire à « $n - 1$ » : la mendicante devient alors la multiplicité de mendiante auxquelles elle se soustrait, elle devient la possibilité d'une fiction à plusieurs entrées. Un rhizome, poursuivent les auteurs,

comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicelles. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes. Des plantes à racine ou radicelle peuvent être rhizomorphes à de tout autres égards : c'est une question de savoir si la botanique, dans sa spécificité, n'est pas tout entière rhizomorphique. Des animaux même le sont, sous leur forme de meute, les rats sont des rhizomes. Les terriers le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture. Le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. Quand les rats se glissent les uns sous les autres. Il y a le meilleur et le pire dans le rhizome : la pomme de terre et le chiendent, la mauvaise herbe. Animal et plante, le chiendent, c'est le crab-grass⁴¹.

Non seulement la marche de la mendicante commence-t-elle au milieu, mais elle aussi sans destination précise. De fait, quelque chose est troublant dans ce nomadisme qui, bien qu'obligé (la jeune fille a été chassée et menacée d'empoisonnement si elle s'avisait de revenir) n'en demeure pas moins étrange, comme sans autre alternative (le père avait pourtant proposé à sa fille d'aller se faire domestique chez un cousin lointain de la plaine des Oiseaux). La question de la destination ne se pose pas ici, bien qu'on sache que c'est sans doute cette mendicante qui s'arrête aux abords du Gange, non loin de la résidence de l'ambassadeur de France aux Indes, non loin d'Anne-Marie Stretter, la femme de l'ambassadeur. Autrement, la marche ne servira à rien d'autre qu'à se perdre, qu'à arriver aux eaux du Gange qui permettent

⁴⁰ François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 73.

⁴¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 13.

de se perdre vraiment, à se déterritorialiser sans fin jusqu'à abolir la mémoire de la douleur, la mémoire qui fait la douleur (ses yeux pleurent, mais elle, elle chante un chant joyeux de Battambang). George Crown, à la fin du *Vice-consul*, le suppose du moins, si tant est qu'il s'agisse, pour tous (Anne-Marie Stretter, Peter Morgan, etc.) de la *même* mendiante — mais à ce point, suivre la même mendiante ou suivre les pas de plusieurs mendiante qui poursuivraient toujours ceux de leurs prédécesseuses n'importe pas, la mendiante est *devenue* multiple, elle s'est littéralement multipliée par soustraction (car toute amputation a joué comme solitude *de plus*, qu'elle porte sur un corps devenu rhizome). Il n'est ainsi peut-être pas anodin de voir se multiplier au cours du livre intitulé *Le Vice-consul* ceux qui s'intéressent — au conditionnel le plus souvent — à faire (ou à défaire) l'histoire de la mendiante : Peter Morgan laisse son histoire être contaminée par celle d'Anne-Marie Stretter qui aurait vu, elle aussi, une mendiante donner son enfant à une femme blanche. George Crown et Michael Richard ajoutent de même leurs fragments et, du coup, leur désir, dans la naissance de cette histoire. En outre, on observe une multiplication non seulement des marches mais aussi des marcheuses mendiante. Le noyau, la marche mendiante, de toute part se voit contaminé. Vers la fin du « roman », alors que la mendiante a déjà marché sa marche commencée dès la première ligne du *Vice-consul*, « Peter Morgan parle du livre qu'il est en train d'écrire » (*VC*, 179) comme à l'autre bout du récit, faisant les choses à l'envers, c'est-à-dire écrivant d'abord (incipit : « Elle marche, écrit Peter Morgan »), puis imaginant qu'il écrit dans un mélange de conditionnel et de futur alors que le récit du *Vice-consul* en est à ses derniers milles :

– Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement — celui de son pas — elle marcherait, et la phrase avec elle, elle suivrait une ligne de chemin de fer, une route, elle laisserait — derrière elle qui passe — les bornes fichées des noms, ceux de Mandalay, Prome, Bassein, elle avancerait tournée vers le soleil couchant, à travers cette lumière-ci, à travers Siam, Cambodge et Birmanie, pays d'eau, de montagnes, dix ans durant et puis à Calcutta elle s'arrêterait.

Anne-Marie Stretter se tait.

– Les autres comme elle ? demande Michael Richard. Si elle est toute seule dans le livre, ça ne sera pas aussi intéressant que si... Quand tu parles d'elle je la vois parmi des jeunes filles, d'autres jeunes filles, je les vois vieilles entre le Siam et la forêt et jeunes à leur arrivée à Calcutta. C'est peut-être ce qu'Anne-Marie Stretter m'a raconté, mais à Savannakhet je les vois assises dans cette lumière que tu disais sur un talus de rizières, obscènes, le corps découvert, elles mangent des poissons crus que leur donnent des enfants qui pêchent, les enfants ont peur, et elles, elles rient. Au contraire, plus tard, près

de l'Inde, elles sont jeunes et graves, elles sont assises sur la place d'un marché — tu vois, un petit marché où il y a quelques Blancs —, elles sont dans la même lumière, elles vendent leur nouveau-né. (*VC*, 179-180)

La marche, les marches, la faim, les faims — car il est évident que selon le fantasme de chacun, elles sont une ou plusieurs, mais qu'une seule réalise cette marche de plusieurs marches qui s'arrêtera aux abords du Gange — se veulent un mouvement, un état sans autre transcendance que leur propre existence : « Faim et marches s'incrument dans la terre du Tonlé-Sap, prolifèrent en faims et marches plus loin. La marche semée a pris. En avant ne veut plus rien dire. » (*VC*, 10). Reste le mouvement qui s'autogénère, semblant se mouvoir de lui-même. La mendiante *marche* sa marche, elle consomme aussi sa faim, elle s'*affame* de sa faim, à sa faim, s'en empoisonne comme pour accueillir la menace de la mère, à quoi s'ajoute que la fin n'a plus aucun sens. Rien d'autre n'a de sens que ce don de soi à ce qui n'est pas soi, de ce *dedans* dispersé dans le dehors. Rien d'autre n'est nécessaire à la métamorphose qu'inscrit Michael Richard parlant de celles qui paraissent vieilles au début de leur périple et jeunes à leur arrivée, peut-être transformées par leur arrivée même, par la lumière, par le fait qu'elles se débarrassent enfin du poids de leur enfant, de leur « péché », pour redevenir légères — mais c'est une illusion qui dit l'étrangeté de telles catégories : devenues (et non redevenues) jeunes à leur arrivée, elles sont *graves*, le pas de la mendiante restera lourd malgré qu'elle se soit débarrassée de l'enfant pour redevenir légère. On disait des racines des vrais cheveux qu'elles étaient mortes à Pursat. Le corps, ainsi, se morcèle-t-il ; par-delà la perte des cheveux, l'accouchement ou encore la vente des nouveau-nés⁴², il se dépouille après s'être dispersé, pour mieux s'offrir à la contamination.

Si George Crawn en parlait, l'écrivait, cette mendiante qui fascine les Blancs de Calcutta, elle ferait les choses à l'envers et au bout du voyage « [c]e serait dans le Gange... en définitive que... qu'elle s'est perdue, qu'elle a trouvé comment se perdre il me semble, elle a oublié, ne sait plus qu'elle est la fille de X ou de Y, plus d'ennui pour elle » (*VC*, 181). En

⁴² L'épisode de la vente des nouveaux-nés, qu'on peut lire à la page 180, confirme l'impossibilité à laquelle en sont réduites les mendiants à « faire famille ». Elles signent, par cette vente, par la mise en marché de leur progéniture, la fin de la filiation qu'évoquaient Deleuze et Guattari dans la question des devenir. Le peuplement prend une autre direction : « Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir sans filiation ni production héréditaire ? Une multiplicité sans unité d'un ancêtre ? C'est très simple et tout le monde le sait très bien [...] Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité [...] » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 295). La mendiante pullule parmi des lépreux devenus la souffrance d'une Calcutta que les Blancs ne peuvent plus supporter.

somme, c'était bien ce que sa route, en chemin, est devenue — puisque la route aussi peut prendre d'autres significations, d'autres sens que ceux d'être une étape menant d'un point A à un point B —, sa route est donc devenue celle de « l'abandon définitif de [l]a mère » (VC, 28), et c'est par son corps, par-delà sa métamorphose, que la perte a pu être scellée. Dans les eaux du Gange, la filiation est rompue, c'est du moins ce que l'écrivain (ou *les écrivains*) imagine, puisque, est-il écrit, ils sont plusieurs à essayer de l'imaginer, dans une temporalité pour le moins étrange. La mère X, le père Y n'ont plus de nom, plus d'identité. La perte est consommée, ou *bue*, voire *mangée*, intégrée en elle avec la seule parole que désormais — outre quelque chanson de son enfance — elle va proférer, le criant parfois, l'étirant pour qu'il sonne comme un battement, comme une déflagration : « Battambang », nom du village natal — un mot, presque un son, un babil infantile, seul fil qui la rattache à ce qui apparaît désormais sans contenu, dans sa nudité effrayante : l'origine. Dans une sorte de boutade, en effet, c'est comme si la mendiante était en train de singer l'origine — vague, inconstante, pourtant toujours objet de quête, inspectée, dépouillée, à l'instar de celle du vice-consul de Lahore dont on cherche quelque chose dans l'enfance qui aurait pu expliquer le geste terrible, inadmissible qu'il a commis⁴³. Mais le rhizome dit au contraire qu'il faut cesser de « situer la clé d'une existence dans l'enfance la plus reculée⁴⁴ ».

Dans son devenir même, voué à tous les possibles, la mendiante affirme la supercherie de l'origine. Le *fil* qui rassemble les morceaux est ailleurs, hors de la filiation. « On se trompe toujours, affirme Georges Didi-Huberman, à chercher l'origine — comme le destin — *dans les racines* de nos supposés arbres généalogiques. Non, l'origine et la destinée, si l'on prend la peine de regarder, sont toujours là, devant nous, toutes fraîches, toutes nouvelles, *à la surface même [...]*⁴⁵ ». L'image de l'arbre se voit congédiée — on verra d'ailleurs comment Duras s'amuse avec cette image qui évoque non seulement la généalogie, mais aussi la *chute*, en

⁴³ Dans un retour de lettre, la tante de Jean-Marc de H demande : « Pourquoi remonter à l'enfance pour expliquer sa conduite à Lahore? Ne faudrait-il pas chercher aussi à Lahore ? » (VC, 42), ce à quoi l'ambassadeur répond : « Je préfère qu'on en reste aux conjectures habituelles, qu'on cherche dans l'enfance » (VC, 42), refusant, excluant, congédiant la réalité même qui est celle du *Vice-consul*, soit celle de la contamination — réalité à laquelle, d'une autre façon, Deleuze et Guattari vont s'attarder dans *Mille Plateaux* (voir, par exemple, le chapitre « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible »).

⁴⁴ François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, op. cit., p. 71.

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 32.

faisant de la fécondation une union pour le moins étrange entre deux règnes, une véritable « antigénéalogie⁴⁶ ».

Au moment de se séparer de son enfant qu'elle aura nommée la « sœur siamoise » (*VC*, 51), la mendicante se meut étrangement, ne se dirigeant vers aucune direction précise, ou se dirigeant plutôt vers une direction sans nom, sans objet : « Elle fait quelques pas, va *vers*, regarde. [...] La jeune fille avance encore *vers* » (*VC*, 63, je souligne), « Elle va *vers* encore [...] sur la pointe des pieds, se hisse sur la margelle qui borde la maison. » (*VC*, 66, je souligne). À l'intérieur de la demeure où elle fait don de son enfant, quelque chose apparaît comme entravé, le mouvement reste suspendu, comme la phrase, s'exténuant dans l'absence de complément. Pourtant, c'est toujours son enfant, donnée aux Blancs qui tentent de la soigner, dont elle s'approche, qu'elle regarde. L'enfant est désormais devenue une sorte d'indicible qui suspend le mouvement, qui fait fauter la syntaxe. Le nommer serait réinscrire un lien, refaire la filiation de laquelle tout le périple de la mendicante doit s'arracher. Cette ultime séparation souligne l'inscription d'une véritable danse dans le récit : la mendicante s'est donnée à la danse, au mouvement, qui lui a fait perdre le fil de l'horizon, et avec lui tout sens de la filiation. Si la mendicante ne « choisit » pas à proprement parler le *sens* de son périple, le sens qui s'en échappe est celui d'une véritable déterritorialisation, qu'elle aurait en quelque sorte « voulue » (si cela se peut). Si la mère l'a exilée avec l'interdiction de ne jamais revenir, le père lui avait par ailleurs conseillé de se diriger vers la plaine des Oiseaux où un cousin « sans trop d'enfants » (*VC*, 11) pourrait la prendre comme domestique. Le conseil du père la reterritorialise, alors que l'exigence de la mère, consistant à fuir et à ne jamais revenir, la déterritorialise. C'est cette dernière « indication », celle de la mère, qu'elle suivra. Elle perd définitivement le *fil d'Ariane*, en perdant et le Nord et la tête, pour entrer dans le mouvement dansant du rhizome.

L'ÉTRANGE RHIZOME DE LA DANSE

Qu'est-ce qu'un rhizome ? Mais surtout quel est son rapport à la marche-danse de la mendicante, voire à la danse tout court ? Nous avons commencé par observer qu'il n'avait ni commencement ni fin, qu'il se prenait par le milieu. Nous venons de voir qu'il opérait par

⁴⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 18.

soustractions la multiplication. Georges Didi-Huberman, lecteur des auteurs de *Mille Plateaux* va, avec eux, préférer au labyrinthe, le rhizome, « cet espace qui permet d'être dans la profondeur et la surface à la fois, seul et multiple en même temps, seul dans la multiplicité et le multiple sans faire masse, famille, organigramme, troupe ou corps de ballet⁴⁷ ». Le rhizome opère aussi d'étranges connexions, à même ses ruptures, de points hétérogènes⁴⁸.

On verra, dans les deux parties suivantes, que si la danse « sépare » c'est pour mieux « connecter » et admettre des devenirs.

SÉPARATION DE LA DANSE (RHIZOME 1)

Si, comme l'affirme Daniel Sibony, « [l']origine, comme l'horizon, nous suit quand on la fuit, s'éloigne quand on y vient⁴⁹ » — hypothèse à propos d'une théorie de l'entre-deux qui sera réévaluée à travers la notion des devenirs de Deleuze et Guattari —, on peut aisément imaginer qu'à ce point où elle s'engage sur la route de l'abandon définitif de la mère, la mendiante — qui aura véritablement expérimenté cet *entre-deux* où origine et horizon n'auront cessé de se déplacer et de la faire bouger avec eux — subit l'assaut d'une douleur qui matérialise la fin d'un certain jeu, celui qu'elle jouait avec l'origine, avec le fil de sa jeunesse qu'elle s'amusait à tendre, à détendre, à faire tourner. Quand elle s'engage dans ce qu'elle croit être le chemin de l'abandon définitif de la mère, « [s]es yeux pleurent [mais] elle, elle chante à tue-tête un chant infantin de Battambang » (*VC*, 28). Le double métonymique qui s'inscrit alors ouvre des entrées insoupçonnées : par où le prendre ? S'agit-il réellement d'un dédoublement ? S'agirait-il plutôt d'une sorte de dissociation ? Est-on en train de se faire platement pragmatique en énonçant un fait des plus anodins qui soit, c'est-à-dire que ce sont bel et bien les yeux, à travers leurs glandes, qui sont cause de cette expulsion lacrymale ? Est-ce qu'on nous ferait savoir que la mendiante, déjà, ne souffre plus, qu'elle est devenue comme imperméable à la douleur ? Quand ses yeux pleurent (et ils pleureront une autre fois au moins), nous avons affaire à un signe — visible — de la douleur. Les larmes, à travers le jeu

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁸ Les six principes du rhizome sont expliqués dans *Mille Plateaux* (« Introduction : rhizome, p. 9 à 37). Brièvement, je donne le nom des ces six principes : connexion et hétérogénéité, multiplicité, rupture asignifiante, enfin, cartographie et décalcomanie.

⁴⁹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 352, cité dans Michel Bernard, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », dans *Protée*, « Danse et altérité », volume 29, numéro 2, automne 2001, p. 17.

métonymique, signent l'effet dissociant de la douleur, mais ne l'abolissent pas (il sera d'ailleurs question, plus loin dans le récit, de la difficulté que la mendicante a eue à se séparer de sa fille, de la difficulté qu'elles ont eue — serait-il plus juste de dire — à se séparer toutes deux). Cette douleur reste une sorte de seuil, le lieu où un rhizome a pu être rompu ou brisé (mais l'on sait qu'un rhizome n'a pas de fin, pas plus que de commencement).

Si les larmes de la jeune fille témoignent d'une étrangeté à elle-même qui avait déjà commencé de se manifester, elles soulignent surtout la présence d'un processus de séparation. La « route de l'abandon définitif de la mère » opère la séparation des choses qui culminera à Calcutta, mais qui aura eu pour préparation la séparation d'avec la mère, et la séparation d'avec l'enfant, et la douleur de cette séparation. « Combien il a été difficile de nous séparer » (*VC*, 66), se rappelle la jeune fille à propos de l'enfant qui ralentissait son pas et dont la « tête ronde sortait du sac dans le dos et branlait à chaque sursaut » (*VC*, 66). Les différents dédoublements qui l'ont métamorphosée en cours de route ont pu la maintenir dans une certaine confusion qui lui a permis de se perdre, mais toujours dans un horizon reconnaissable. En effet, le déplacement de la première marche aura d'abord été ponctué de la présence insistante de cet horizon reconnaissable. L'horizon aura joué un rôle structurant dans la mesure où ce dernier a pu fonctionner comme un miroir qui renvoie la marcheuse à un univers qu'elle connaît. Quand elle s'en approche de trop près cependant, quand elle ne fait plus de cet horizon une distance, l'image qui lui est renvoyée de l'univers connu se fait le révélateur d'une étrangeté radicale : qu'est-ce qui dit, en effet, que cette mère-là est exactement sa mère ?

[...] il lui vient à l'idée que ce ne devait pas être tout à fait sa mère, ni tout à fait la ribambelle de ses frères et sœurs qu'elle a vus. Pourquoi aurait-elle vu *exactement* sa mère ? *Exactement* ses frères et sœurs ? Quelle serait la différence *maintenant* entre ceux-ci, ceux-là ? (*VC*, 28, je souligne.)

Le mouvement de la marche a inscrit dans le corps une séparation temporelle (« maintenant⁵⁰ » par rapport à un *avant*) qui colorera le réel d'un grain étrange (comme ce ventre qu'elle promène dans les Cardamomes, qui apparaît d'un « grain étrange » dans la lumière de la mousson). Les notions de passé et de futur sont levées. Les identités aussi qui rappellent qu'on ne se baigne jamais deux fois dans un même fleuve. C'est à travers une série

⁵⁰ Mais aussi bien le fameux « demain » que la narration (ou la voix de la mère à travers cette narration) propose pour faire du temps un allié dans le mouvement de *perdition* : « Il faut insister pour qu'à la fin ceci qui vous repousse *demain* vous attire » (*VC*, 10, je souligne).

de dédoublements qu'on prend d'abord acte de la perte de la mendiante dont les devenir n'ont de « soustraction » que l'apparence : la forme, au contraire, *disant* des disparitions successives, ne fait jamais que rendre présente (au sens, aussi bien, d'actuel que de palpable, voire de visible) l'absence. Le corps de la mendiante devient une sorte de livre qui, il faut le souligner, n'a rien d'un palimpseste. La mendiante *est* un présent qui se laisse lire, mais sur lequel on n'a aucune prise. Son corps apparaît disloqué, séparé, il devient multiple (une autre forme de meute, connectant des hétérogènes, qui seraient aussi bien les propres parties de son corps, mais aussi ses désirs, ses manques, ses blessures, etc.). Ce processus était déjà lisible quand son corps en venait à se déplacer mu par « la faim de l'enfant » (*VC*, 21), en venait à lui faire exécuter des gestes qu'elle, elle se serait refusée. Puis ses yeux, dans une certaine « lumière bouillante et pâle » (*VC*, 28), qui pleurent alors qu'« elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang » (*VC*, 28). C'est au moment de se séparer *définitivement* de l'enfant que celui-ci pèse le plus, qu'il fait le plus mal :

Le poids précis qui cisailait les épaules pendant la marche, celui que l'enfant morte ou vive ne dépassera jamais, tire. La jeune fille s'enlève de l'endroit d'où elle voyait. Le dos vide se retire, s'éloigne de la fenêtre. Elle part. Elle traverse la haie d'hibiscus. (*VC*, 66-67)

La jeune mère est devenue un « dos vide », un dos qui porte le poids de l'absence, un poids qui continue, comme c'est le cas pour les membres « fantômes » des amputés, à *tirer*, à exister. « Le poids précis qui cisailait les épaules [...] tire » : la voilà encore retenue comme la formule l'est, *retenue* — retenue de dire la douleur, de dire la nouvelle difficulté de la séparation, un peu comme s'il n'y avait pas moyen de dire la douleur autrement qu'en l'incarnant physiquement. Comme si la douleur n'était pas autre chose qu'un seuil, qu'une bordure entre présence et absence. Oui, comme si elle n'était rien d'autre qu'une bordure, comme l'est, dans la lecture que propose *Mille Plateaux*, Moby Dick pour le capitaine Achab : « Moby Dick n'est ni un individu ni un genre, c'est la bordure, et il faut que je la frappe, pour atteindre toute la meute, pour atteindre à toute la meute, et passer à travers⁵¹ ». Plus tard, on s'apercevra que la mendiante folle de Calcutta a été choisie, parmi tous les autres fous des abords du Gange, pour devenir cette douleur que Peter Morgan veut « prendre » (*VC*, 29) pour que cesse, avec cette douleur prise, l'ignorance et qu'advienne un devenir.

⁵¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 300.

Mais avant d'être la mendicante folle de Calcutta, elle est une jeune fille qui avance, moins légère qu'elle ne croyait, mais elle avance. Ce sont des yeux qui pleurent, un dos vide qui s'éloigne. Et certes, on dirait la douleur, on dirait l'esquisse d'un corps souffrant, les marques d'une perte qui annonce plus grande perte encore. Pourtant, ce sont aussi là des remarques qui ne disent rien : des yeux peuvent pleurer sans qu'il y ait mal, un dos s'éloigne d'autant plus vite qu'il est léger, vide — de même Anne-Marie Stretter porte une souffrance « trop ancienne pour encore l'attrister » (*IS*, 71). Et si je ne veux pas dénier à la douleur son poids dans ces séparations, il n'en demeure pas moins que tous ces doubles métonymiques ne pointent pas vers plus grand que soi : ils doivent d'abord être pris au pied de la lettre (quitte à ce qu'on les relise autrement plus tard) ; ils ne réfèrent, ne ramènent pas à la mendicante, ils sont peut-être partie de ce qui la fait pulluler, mais ils deviennent des hétérogènes qui doivent être pris tels quels et qui font de la mendicante un véritable être « séparé », fragmenté. Quand elle s'arrête après dix années de marche à Calcutta, aux abords du Gange, on dit que quelque chose est là, qui officie à un tri minutieux pour que la nourriture, à aucun moment, ne se confonde avec de la poussière : « les choses sont triées avec précision, l'esprit n'est plus là pour le faire, autre chose trie pour lui ce qui se présente » (*VC*, 22). La séparation est là, en elle. La douleur, ou quelque chose de cet ordre, l'a séparée (« tête vide, cœur mort » [*VC*, 149]). Comment, dès lors, entamée à ce point par le réel, par le dehors et le dedans qui s'affrontent et l'altèrent à chaque pas, peut-elle poursuivre sa marche ? Qu'est-ce qui bouge ici ? Qui fait bouger, serait-on tenté de demander ? Seraient-ce le « ventre » et la « faim » qui sont devant, qui se tiennent devant elle — tous deux lieux du manque et du désir ? Quel (cruel) marionnettiste officie à cette perte ? Celui qui veut savoir de la marche la force, la puissance ?

DEVENIR PAR LE CORPS DANSANT, DEVENIRS DU CORPS DANSANT (RHIZOME 2)

Au cours de son périple en vieille enfant enceinte, l'image de la mère s'est faite insistante : désir de la retrouver et crainte de consommer sa perte sont venus tour à tour effleurer l'imagination de la mendicante. Elle a pensé retourner au village maternel pour venir se délivrer de l'enfant, pour s'en débarrasser sur la mère qui, se dit-elle, le prendra avant qu'elle ne s'enfuie « pour toujours » (*VC*, 25) :

Avec cette lumière crépusculaire des choses doivent s'achever et d'autres recommencer. C'est sa mère, sa mère qui opérera donc cette naissance. Et de celle-ci, elle, cette jeune fille, elle sortira aussi, une nouvelle fois, oiseau, pêcher en fleur ? (VC, 25)

Ainsi, sa mère officierait-elle à sa propre naissance dans le jour finissant, alors qu'elle est rendue à la nuit dans la « lumière crépusculaire ». La délivrance de l'enfant qui l'a fait chasser loin de la mère sera pour elle comme un recommencement. « Elle » sortira aussi ; quelque chose d'elle disparaîtra pour se métamorphoser en oiseau ou en pêcher en fleur et recommencer le règne de l'irresponsabilité (VC, 25). La procréation se pense aux côtés de la réincarnation, ou plus justement de la métempsychose (si la mendiante pouvait devenir multiple, elle possède aussi des devenirs multiples). À travers ce don de l'enfant⁵² à la mère se profile la possibilité d'un oubli, à travers la possibilité de sortir de cette naissance en oiseau ou un pêcher en fleur, se profile le « recommencement de l'irresponsabilité » (VC, 25). La jeune fille veut donner l'enfant à la mère et sa manière de procéder à ce don rappelle le sacrifice ou l'immolation : « je te rendrai cet enfant et toi tu le prendras, je le jetterai vers toi et moi je me sauverai pour toujours. [...] S'il faut le tuer, c'est toi qui le sauras » (VC, 25). Et dès à partir de ce meurtre expiatoire, de ce sacrifice sur l'autel des survivants, redeviendra possible le *recommencement de l'irresponsabilité*.

Qu'est-ce à dire ? Doit-on lire dans ces lignes l'impulsion qui animerait la mendiante de redevenir elle-même enfant (elle l'est encore ou *déjà*⁵³ d'une certaine façon) ? Et que la mise au monde soit passage qui la façonnerait comme autre ?

Les pas de la mendiante sont autant de *passages*. La grossesse, puis la pensée de la délivrance, puis l'enfant née accrochée au dos, et enfin, l'enfant donnée, séparée, qui pèsera désormais de son absence, accompagnent, comme obligeamment, les pas de cette dernière.

Sortir de soi, de « cette naissance », *elle*, la jeune fille, « sortira » pour devenir, qui sait, oiseau ou pêcher en fleur. Oiseau ou pêcher en fleur : le choix de ces transmigrations révèle un monde qui sera celui de la légèreté, de la volatilité, mais aussi celui de l'éphémère par la

⁵² Donner le premier enfant à la mère serait une manière de payer une dette de vie contractée envers celle-ci à la naissance : « par l'enfantement, singulièrement par le premier enfant, une femme accomplit son devoir de gratitude à l'égard de sa propre mère. Souvent des femmes donnent, pour un temps, leur premier enfant à leur mère. » (Monique Bydlowski, *La Dette de vie*, Paris, PUF, « Le fil rouge », 1997, p. 169)

⁵³ Dans *Détruire dit-elle* qui paraîtra trois ans après *Le Vice-consul*, l'idée d'un « déjà des enfants » apparaît qu'on doit donc considérer comme travaillant l'œuvre de part et d'autre. À propos de Stein et d'Alissa, Max Thor a cette phrase étrange que je verrai à explorer plus avant : « – Eux, dit-il, regardez-les, eux, ce sont déjà des enfants » (DDE, 124).

floraison — nécessairement *passagère* — de l'arbre fruitier avant que le fruit, ici la pêche⁵⁴, ne prenne forme, mûrisse et ne soit cueilli. Promesse de quelque chose qui ne soit pas encore entamé. Retour à une superbe « irresponsabilité ». De fait, l'oiseau est sans conscience (cervelle d'oiseau dit-on) et léger, à la ressemblance de la fleur du pêcheur, et éphémère, à l'instar de sa fleur, à elle, la jeune fille devenue vieille (enfant) enceinte, de sa fleur perdue, volée, voire violée, dans la forêt, par un pêcheur, ami de ses parents, plutôt « voisin de la famille avec lequel [elle est] allée dans la forêt » (*VC*, 19-20). Irresponsable comme le péché, comme celui (ou celle) qui commet, légèrement, le crime de cueillir le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal (du bon et du mauvais), qu'il s'agisse d'une pomme ou d'une pêche⁵⁵, qui commet le crime dont la mère l'accuse, celui de n'être pas de la race des survivants.

Sa fleur prise, dans la forêt par le pêcheur voisin de sa famille, la mendiante est peut-être tombée enceinte, « tombée enceinte, d'un arbre, très haut » (*VC*, 20), mais c'était « sans se faire mal » (*VC*, 20). La chute rappelant l'expulsion hors du jardin édénique est ici rejouée pour être déplacée. Le « sans se faire mal » fait ici office de litote pour affirmer le plaisir. Pieds nus et expérimentant la chute, la jeune fille est d'ores et déjà dans la danse : elle avait déjà quitté l'*arbre* avant d'être expulsée hors du village natal. Sa maison se fait mot — un mot en particulier est sa maison, c'est le mot de l'origine, le nom du pays natal : Battambang ; sa chair se fait chant (presque le Verbe) : celui-ci est enfantin, joyeux, il vient de Battambang, et parle d'un buffle qui mangera l'herbe qui à son tour mangera le buffle *lorsque l'heure sonnera* — cette comptine enfantine fait d'ailleurs ritournelle, réapparaissant sporadiquement dans le récit (voir p. 52, 58, 64 entre autres). La vie, dans ce chant, se fait ronde, en admettant pourtant la violence d'une fin implacable à travers l'idée d'un recommencement perpétuel sous d'autres formes. On la voit d'ailleurs rêver à un certain moment qu'elle est « son enfant morte, buffle de la rizière, parfois elle est la rizière, forêt, elle qui reste des nuits dans l'eau mortelle du Gange sans mourir, plus tard, elle rêve qu'elle est morte à son tour, noyée » (*VC*, 70).

⁵⁵ À ce propos, ne peut-on penser que la pêche est, en français, plus propre à représenter le fruit, longtemps assimilé à la pomme (*malus* en latin), de l'arbre de la connaissance du bien et du *mal* (la pêche comme fruit du péché).

Bientôt d'ailleurs celle qu'on a appelé la mendiante disparaîtra : son corps maigre est l'ultime ébauche dressé du personnage, avant qu'on n'ait plus accès qu'à sa tête chauve, à fleur d'eau : « Dans la robe trempée, le corps maigre est dessiné » (VC, 205). À l'instar d'Anne-Marie Stretter, elle apparaît comme un être au-delà de toute humanité : poupée, dessin, machine, non loin pourtant de l'animal et du végétal. On a dit d'elle qu'elle habitait désormais un mot, le nom du village natal, Battambang. Elle est désormais devenue la chanson enfantine de son village qu'elle chante aux abords de l'ambassade, non loin du Gange. À sa sortie des eaux, elle avait quelque chose de l'oiseau, ses yeux avaient l'aspect de nids de rides, son chant aussi la rappelle à ce volatile. Puis vient ce qu'on appelle le « premier souvenir de la nuit récente » (VC, 207) : une fleur (celle du pêcher premier ?) qui serait venue se poser sur son chant, serait venue la contaminer, aurait fécondé peut-être ce chant de l'enfance afin qu'elle puisse se transformer à nouveau. Ce chant était celui d'un buffle qui mangera l'herbe qui à son tour mangera le buffle quand l'heure sonnera :

Et voici le premier souvenir de la nuit récente, fleur à longue tige qui chemine, cherche et se pose sur le chant de la mendiante.

Il [Charles Rosset] revient sur ses pas. Elle lui tourne le dos, elle va droit vers la lagune et y pénètre, très, très prudemment, tout entière. La tête seule émerge à fleur d'eau, et très exactement *comme un buffle*, elle se met à nager avec une hallucinante lenteur. Il comprend : elle chasse. (VC, 207, je souligne)

Par quelle métaphore peut-on entrer dans l'image de cette « fleur à longue tige qui chemine, cherche et se pose » ? Un instant plus tôt on évoquait le chant de la mendiante qui chantait la bouche pleine de poisson, on pouvait y lire que ce chant avait réveillé Anne-Marie Stretter. Il se pourrait que la fleur évoquée soit Anne-Marie Stretter elle-même dont l'oreille se pose sur le chant de la mendiante. Il se pourrait tout aussi bien que ce soit le souvenir lui-même auquel on fasse allusion comme à une fleur. L'ambiguïté demeure, mais il n'en reste pas moins que l'image fait émerger l'idée d'une union, d'une sorte de fécondation. Fleur et chant se mêlant dans la nuit, fleur (souvenir ? Anne-Marie Stretter ?) cherchant à s'abreuver au son du chant, à s'y nourrir comme par un étrange phénomène d'inversion. La fleur emprunte à l'insecte butineur ses caractéristiques volatiles et mobiles : c'est ce que sa longue tige lui permet, si bien qu'on est obligé de constater qu'elle garde pied sur terre, qu'elle reste « enracinée » malgré sa volatilité. On doit cependant noter que le périple de la fleur, son mouvement, indique que ce qui peut être enraciné possède aussi le pouvoir de s'extraire de son territoire,

tel est le jeu de la contamination, et ce que nous aura appris la marche mendiante, la marche « semée » et qui « a pris », pour créer une ligne *vers*.

Ainsi, il faudra se méfier des fleurs qui savent nager et chasser. La fleur contaminée par le chant a contaminé à son tour. La mendiante délaisse son chant pour s'acheminer dans l'eau et devenir fleur : « La tête seule émerge à *fleur* d'eau » (*VC*, 207, je souligne). Puis la fleur *devient* buffle dès lors qu'elle nage « très exactement comme un buffle » (*VC*, 207) avec une « hallucinante lenteur » (*VC*, 207). La fleur-buffle s'est mise à chasser le poisson. La fleur-buffle s'est mise en chasse pour manger le poisson qui ne peut que nous rappeler avec à-propos l'enfant délaissée (comparé à une bataille de poissons dans son ventre) ou encore celui qui déposa en elle son fruit fécondant : le pêcheur, ami de ses parents, qui l'avait amenée dans une forêt pour prendre sa fleur et lui faire un fruit, et la faire tomber, sans qu'elle ne se fasse mal pourtant, et la faire chasser pour toujours du pays natal. Au bout de tant d'années, la mendiante va à la pêche : elle est devenue pêcheuse. La chassée est devenue chasseuse : « Il comprend : elle chasse » (*VC*, 207). La marcheuse est devenue nageuse. La proie, qui fut prise, devient prédatrice. Tout se renverse, s'inverse, se croise, puis fuit, dans un procès de déterritorialisation sans fin qui réussit à « déloger » les personnages du *Vice-consul* — à les faire fuir, comme Charles Rossett fuit, pris de peur, devant le regard fou de la mendiante ; comme ils fuient tous, pour être projetés ailleurs, dans une chanson précisément, *India Song*, où ils se font voir comme des marionnettes, sans voix, sans mémoire.

Elle doit sortir de l'eau, elle est trempée, ses jambes sont laquées d'une vase noire, celle des berges de la lagune de ce côté-ci de l'île qui est tourné vers l'embouchure et que la mer n'arrache pas, la vase du Gange. Il [Charles Rossett] ne s'approche pas, la monnaie dans sa main. Elle répète le mot, c'est *comme* Battambang. La peau du visage est sombre, du cuir, les yeux sont au fond des nids de rides de soleil. Le crâne est recouvert d'une crasse brune *comme* un casque. Dans la robe trempée le corps maigre est dessiné. Le sourire sans fin effraie. (*VC*, 205, je souligne)

À ce point, la filiation est rompue, la mendiante est « sale comme la nature », elle y est au plus près dans une métempsychose qui ne cesse d'opérer.

REGARDER LA DANSE

D'une certaine façon, la danse de la mendiante s'est opposée, par la manière qu'elle a de faire le monde, à la parole de ceux qui la regardent vivre (les Blancs de Calcutta). En même temps, leur parole n'a pas eu le choix de se modeler à la folie de ce mouvement rhizomatique qui a

fait buter leur parole à l'impossible de tout récit univoque. D'ailleurs, la mendiante qui représente le tout à fait nomade rappelle que qui bouge chez Duras s'éloigne d'une certaine parole, d'un certain savoir, d'un *logos* tout-puissant pour se rapprocher d'une « parole désappropriatrice⁵⁶ ». Deleuze et Guattari opposent dans leur *Traité de nomadologie* le *logos* au *nomos*. L'État au nomade. C'est le rhizome contre l'arborescent, c'est la machine de guerre contre l'appareil d'État. C'est aussi une manière d'appréhender le territoire : la science d'État cherche à le « reproduire⁵⁷ », compte le territoire pour l'occuper, la science nomade cherche à le « suivre », l'occupant sans le compter ; son modèle est « hydraulique⁵⁸ », il suit les flux, comme la marche mendiante aura suivi, autant que faire se peut, l'eau : fleuves, rivières, pour aboutir dans le Gange.

La marche qui aura contribué à la folie de la mendiante est devenue danse. Pour paraphraser Mathilde Monnier dans *Allitérations* : l'être dansant apparaît *en même temps* que la danse⁵⁹. L'écart entre le corps et ses mouvements, et la conscience s'est volatilisé. Il semble, écrit encore Mathilde Monnier, qu'

alors que le corps a plutôt tendance à être moins vif, plus rapidement fatigué, plus difficilement et directement sollicitable, bizarrement, il devient plus intelligent, il pallie son manque d'énergie par une plus grande acuité et précision. Une conscience plus grande, plus aiguë du corps semble prendre le relais d'une certaine virtuosité, et cette conscience devient elle-même un élément central et une force surdouée. En avançant en âge, ce qui apparaissait fastidieux et technique (demandant un effort physique) devient léger et facile⁶⁰.

La danse aura véritablement réalisé « la confrontation de l'intérieur et de l'extérieur de l'humain qui se confondent dans un tumultueux télescopage⁶¹ ». Au cours de son périple, avant qu'on n'ait plus du tout accès à une sorte d'intériorité du personnage, on peut observer la jeune fille enceinte appréhender les « territoires de l'invisible⁶² » :

Elle trouve qu'*invisiblement* il se passe quelque chose, qu'elle voit mieux le reste qu'avant, qu'elle grandit d'une certaine façon *comme intérieure*. L'obscurité environnante se déchire, s'éclaire. Elle trouve : Je suis une jeune fille maigre [...] Je suis une jeune fille très maigre chassée qui va avoir un enfant. (*VC*, 18, je souligne)

⁵⁶ Olga Duhamel et Catherine Mavrikakis, « L'empreinte de l'Inde dans l'œuvre de Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 30.

⁵⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 460.

⁵⁸ *Ibid.*, 447.

⁵⁹ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹ *Dictionnaire du corps*, *op. cit.*, p. 277.

⁶² *Idem.*

Ces territoires, elle y accède par-delà une dissociation qui la fait spectatrice d'elle-même, pour la ramener cependant à une sorte d'immanence. Pas de révélation « surnaturelle⁶³ » ici, mais l'évidence même qui ne peut être atteinte que par-delà un certain écart, qui vise, par-delà la dissociation, à faire *voir* — d'où la présence de plus en plus accentuée, dans l'œuvre durassienne, de personnages décrits par leurs seuls mouvements, proches de l'automate⁶⁴ ; d'où un important travail de dissociation qu'on voit poindre dès après l'écriture du *Vice-consul*. En effet, seront alors écrits des « livres-films » où voix et images se voient tout à fait dissociées : d'une part, la parole invisible, d'autre part, les images inaudibles. Dans *India Song* des voix tentent de se souvenir, mais dissociées d'une mémoire qui serait celle de l'auteure ; les images présentent des corps qui marchent, qui dansent, qui s'immobilisent, au plus près d'un mouvement qui se laisse regarder. Les êtres qui respirent, bougent ou s'immobilisent dans des plans le plus souvent fixes, ne disent rien, ils se laissent voir, ils ne pensent pas spécialement à quelque chose, pourtant, ils se meuvent. Ils nous donnent accès au mouvement dans sa plus pure manifestation, puisque le spectateur se voit pris dans l'écart creusé entre des mouvements (images) et des paroles (voix *off*) qui ne coïncident pas. Projetés dans une fausse géographie, « accompagnés » de fausses mémoires, les personnages de l'image-mouvement obligent, à travers la danse qu'ils chorégraphient, à lire quelque chose qui nous permet peut-être de lever la « fausseté » de notre être-au-monde, une indication, peut-être, pour *perdre* un peu et *fuir* beaucoup, appelés vers le dehors.

Mais ce « dehors » dans lequel ils sont projetés, les personnages d'*India Song* en furent d'abord les spectateurs. La marche de la mendicante, dans *Le Vice-consul*, est aussi danse en ceci qu'elle a ses spectateurs dans les Blancs de Calcutta. Et s'ils crurent pouvoir imposer leur loi et savoir sans elle ce que son mouvement la faisait devenir, force leur sera de constater qu'ils se sont trompés. Les Blancs de Calcutta n'ont pas compris la danse, ou, du moins,

⁶³ Dans le *Dictionnaire du corps*, à l'entrée « Danse », on pouvait lire que la danse faisait entrer dans les « territoires de l'invisible, appelés aussi manifestation du surnaturel, offrent des entrées grâce à l'exécution de motifs gestuels codés et hermétiques, sauf pour les initiés » (*idem*). L'invisible auquel je réfère ici n'est pas de cet ordre, il faut l'admettre, ici, dans le « là » du monde, bien qu'il puisse produire ses propres révélations.

⁶⁴ Dans *Le Vice-consul*, on peut en effet lire, alors que tout est en suspens, que la nuit n'est pas encore tombée, que le jour ne s'est pas encore allé, que la fatigue à venir est attendue : « on marche comme un *automate*, léger, on marche dans l'île » (*VC*, 202, je souligne). Dans *La Douleur*, le personnage de la narratrice, tout à son attente observe : « Dans la rue, je dors. Les mains dans les poches bien calées, les jambes avancent » (*D*, 15). Quelque chose fait se mouvoir, quelque chose fait bouger qu'il s'agit peut-être de rendre visible.

l'auront-ils compris tardivement, quand ils purent se mettre à parler au conditionnel, admettant qu'on ne peut prendre acte d'un mouvement sans en être soi-même métamorphosé, sans entrer aussi dans la danse, là où tout mouvement, dans son actualité, tient en réserve une virtualité qui peut aussi bien l'effacer que le démultiplier, le faire fuir de partout. C'est bien ce que *Le Vice-consul* met en scène : une mendiante qui marche puis qui ne marche pas encore, qui pourrait marcher dans un livre qui n'est pas encore commencé, et alors, elle ne serait plus une mendiante, mais plusieurs mendiante qui vendent leur nouveau-né dans un parcours qui les voit vieilles à leur départ et jeunes à leur arrivée.

À travers le rhizome tracé, toute hiérarchie s'effondre ; mais aussi bien, toute hiérarchie s'effondre d'être prise dans un rhizome, une trame. Le marionnettiste évoqué plus haut, et qui pouvait avoir présidé à l'étrange perte de la mendiante, s'est absenté, ou il s'est lui-même perdu :

Les fils de la marionnette, en tant que rhizome ou multiplicité, ne renvoient pas à la volonté supposée une d'un artiste ou d'un montreur, mais à la multiplicité des fibres nerveuses qui forment à leur tour une autre marionnette suivant d'autres dimensions connectées aux premières⁶⁵.

Les fils qui meuvent les marionnettes deviennent, selon les mots de Ernst Jünger que cite Deleuze, une « trame », un agencement qui voit croître ses dimensions à mesure que des connexions le multiplient et, ce faisant, le métamorphosent. Si la danse consiste dans « la rencontre, au moins, *de deux mouvements affrontés*⁶⁶ » (le corps et le milieu aérien, par exemple, mais aussi bien le corps de la femme enceinte sur une terre inconnue, le corps devenu « forme déduite [...] de forces multiples⁶⁷ »), on doit reconnaître que la mendiante, par-delà son corps en mouvement, expérimente concrètement cette rencontre, se démultipliant par le dehors, faisant, avec elle, pulluler le récit. « Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en connectant avec d'autres⁶⁸. »

Mais aussi bien, la mendiante *devient* ce « dehors », n'ayant « d'existence que dans celui qui la regarderait vivre » (*VC*, 182) : après la dissociation — où elle pouvait par exemple chanter un chant joyeux alors que ses yeux pleuraient —, la mendiante y sera parvenue.

⁶⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 15-16.

La marche de la mendiante aura fait de celle-ci une danseuse. Il n'y a plus à proprement parler d'écart entre ce qu'elle est (ou devient) et la façon dont elle se meut, comme il n'y a plus de « lien entre la cause et l'effet » (*VC*, 182). À même cette adéquation, la danse s'inscrit comme « altérité originaire⁶⁹ » — altérité qui justement déplace constamment l'origine et ne peut par conséquent y faire revenir puisque celle-ci n'existe que d'apparaître dans un déplacement perpétuel — induisant des métamorphoses dans l'espace même du visible.

⁶⁹ L'expression est de Michel Bernard qui signe un article dans le numéro « Danse et altérité » de la revue *Protée* : « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *art. cit.*

— Chapitre deuxième —

LIEU DANSÉ, ESPACE DANSANT¹

L'espace est le royaume de l'activité réelle du danseur qui lui appartient car lui-même le crée.

Mary Wigman, *Le Langage de la danse*.

L'analyse de l'inconscient devrait être une géographie plutôt qu'une histoire².

Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*.

L'être-au-monde de la danseuse est un être solitaire. L'écrivain est seul, les personnages durassiens sont seuls — conditions, respectivement, de l'apparition de l'écriture et de celle des personnages.

L'écrivain doit *faire* sa solitude pour qu'advienne quelque chose : cette solitude est une sorte d'espace, un « endroit » (*EL*, 135), écrivait dans sa lettre Emily L., laissé vacant « pour garder en soi la place d'une attente » (*EL*, 135). De même, l'espace est littéralement « créé », dirait-on, par les personnages et autour d'eux, les enveloppant d'une bulle qui les sépare et les fait, par conséquent, apparaître et voir. L'*apparaître* commande de créer, ainsi que l'observe Georges Didi-Huberman, les conditions spatiales d'une certaine « absence³ ». C'est-à-dire qu'il faut aux êtres, pour « apparaître », avoir momentanément disparu, s'être soustraits du

¹ J'ai d'abord pensé intituler ce chapitre « Du lieu dansé à l'espace dansant », pour souligner l'importance dans le corpus durassien d'un lieu où l'on a dansé, et qui porte en quelque sorte la « blessure » (Françoise Barbé-Petit) de l'événement qui y a eu lieu, et ce faisant, ferait l'espace mouvant, dansant, mais j'ai entrevu, au cours de ce chapitre, que l'œuvre de Duras permettait que s'inversent les termes de cette première affirmation. « De l'espace dansant au(x) lieu(x) dansé(s) » (mais aussi « hantés ») témoignerait à ce titre d'un lieu qui n'est jamais donné comme tel, et qui permet, dans un échange perpétuel entre l'espace et le geste, de se constituer précisément en lieu. Si cette tension qui m'oblige à juxtaposer les deux termes fait la fragilité, voire l'instabilité de ce chapitre, c'est pourtant celle-là même, irréductible, qui travaille l'être-au-monde de la danseuse durassienne, dont on ne peut dire qu'elle est *ailleurs* ni qu'elle est tout à fait *ici et maintenant*, c'est-à-dire *là*.

² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 122.

³ À propos du danseur de *baile flamenco* Israel Galván, Didi-Huberman fait observer que celui-ci, dans sa danse, « ne se montre pas. Il *apparaît*. Cela veut dire qu'il crée, d'abord, les conditions — spatiales et temporelles,

monde visible ; c'est-à-dire qu'il faut pour voir s'être momentanément absenté de soi-même : « La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou de la présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être *absent de moi-même*, d'assister du dedans à la fission de l'Être⁴. » On a pu dire de Duras qu'elle avait devant les pierres tombales certains moments d'absence⁵, qu'elle était *ailleurs* tout en étant *là*, comme le tombeau, lui-même *là*, devait donner sur un *ailleurs* qui n'était en fait que le *là* soustrait au visible. De même, à côté d'une photographie de verts pâturages où broutent quelques vaches et à l'horizon desquels pâturages se profile, au-dessus de petites étendues d'eau, un ciel d'un bleu pur⁶, Duras écrit en guise d'accompagnement : « Les champs du Débarquement des armées françaises. Les morts sont *invisibles*. *Là*. » (*Mer*, 44, je souligne). Le monde visible recèlerait donc un *invisible* (qui peut même faire violence) qu'avant de pouvoir « conduire à l'expression⁷ » — si tant est qu'il soit possible de le faire et qu'il le faille — il est possible de percevoir, comme de sentir.

Ce propre du visible « d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence⁸ », on ne peut en faire l'économie sachant l'être-au-monde durassien toujours un peu distrait, « en allé », *absent* en quelque sorte, comme *ailleurs*. Cette particularité de l'écriture et des personnages durassiens, la critique l'a pu relever à de nombreuses reprises. Maud Fourton a proposé à partir de celle-ci une *Poétique de « l'en allé »*, pensant à Lol V. Stein, par exemple, dont il est dit qu'elle était « toujours *en allée* loin de vous et de l'instant » (*RLVS*, 13, je souligne), mais inscrivant aussi l'écriture de Duras à l'intérieur d'une esthétique de la distraction⁹. Cet « en allé » que je choisirai d'appeler l'*ailleurs* des personnages, aussi bien que celui de l'écriture, m'apparaît plutôt comme un des termes d'une équation tronquée. De fait, l'*ailleurs* ne saurait se penser sans le *là* qui permet de ramener, momentanément du moins, les personnages à une *présence* dans des lieux matériels, quitte à ce que cette présence s'opacifie sous les voiles ou ne soit plus qu'intermittence. Car il est

rythmiques pour tout dire — de son absence » (dans Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 18).

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1964, p. 81 (je souligne).

⁵ Patrick Grainville dans *La Nouvelle Revue française* notera que Duras vouait un étrange culte aux pierres tombales, envoûtée qu'elle était par ces lieux qui chez elle déclenchaient des « extases » (« Le Héron blanc », dans Aliette Armel (dir.), *La Nouvelle Revue française*, « Marguerite Duras », Paris, n° 542, mars 1998, p. 23).

⁶ Cette photographie est d'Hélène Bamberger et paraît dans *La Mer écrite* que signe Duras en 1996.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, p. 195. Encore que le *conduire à l'expression*, c'est déjà, on le verra, le « remplacer ».

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 85.

⁹ Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, *op. cit.*, p. 14.

évident que la présence à soi n'a des chances d'advenir que dans une sorte d'*auto-affectation* (Michel Bernard) dont seule peut-être la danse permet de faire l'expérience. Du moins c'est l'ouverture que je me permets de faire devant le constat de Merleau-Ponty, non pas d'un échec mais d'une impossibilité quand il révoque la « réversibilité du voyant et du visible, du touchant et du touché¹⁰ » pour affirmer cette « réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait¹¹ ». Le corps, pour le phénoménologue, ne pourrait *coïncider* avec sa conscience : on ne peut se voir voyant, on ne peut se toucher touchant.

Cet écart, qui affirme qu'on ne voit jamais le monde sensible qu'à travers des voiles, Duras s'en empare pour le malmener à travers des corps danseurs qui s'éprouvent dans les lieux et éprouvent l'espace, nous donnant à éprouver l'expérience même du « voir ». Avant de m'intéresser à la sensation en elle-même qui permet de dégager un savoir du corps (où celui-ci se sentirait sentir¹²) à travers la notion de *rythme* — objet du prochain chapitre —, avant que ce rythme n'ouvre sur un temps démultiplié — objet du quatrième chapitre —, je veux m'attarder à la manière dont le lieu matériel durassien peut devenir le cadre d'une apparition. Cette apparition qui doit à la solitude des lieux, à leur désertion, voire à leur ruine, de se manifester *fait* en quelque sorte l'expérience du visible, où « ce qui est visible devant nous, autour de nous — la nature, les corps — ne devrait se voir que comme portant la *trace d'une ressemblance perdue*, ruinée¹³ ». Ce qui explique peut-être, qu'à travers les réécritures que Duras fait subir à ses histoires¹⁴, les lieux tendent à n'offrir plus que des traces de ce qui a eu lieu dans des lieux désormais ruinés, et littéralement *hantés*. Ces lieux peuvent désormais nous

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 191.

¹¹ *Idem*.

¹² C'est là la thèse de Renaud Barbaras qui veut que « la danse manifeste une unité originaire du sentir et du "se mouvoir", unité antérieure à tout apprentissage et constitutive de l'un et de l'autre » (Renaud Barbaras, « Sentir et faire, la phénoménologie et l'unité esthétique », dans *Phénoménologie et esthétique*, Paris, Éditions encre marine, 1998, p. 38, dans Catherine Lavoie-Marcus, *Vers une phénoménologie de la danse*, *op. cit.*, p. 106).

¹³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 14-15.

¹⁴ On verra, dans le cinquième chapitre, que certains lieux, à travers les réécritures de ce qui forme le cycle de *L'Amante anglaise*, en viennent à « disparaître » : les lieux sont *déplacés* et *condensés* en une scène de théâtre, vide, où la parole a lieu, où le mouvement de la parole se déploie. La chose est similaire quand on pense au cycle indien, puisque du *Ravissement* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, en passant par *Le Vice-consul*, *La Femme du Gange* et *L'Amour*, le temps qui semble avoir passé sur les lieux les donne à lire et à voir détruits, ruinés, vidés. Mais c'est aussi à un étrange paradoxe que convie la construction des lieux durassiens, car ceux-ci apparaissent *aussi* en expansion, comme si le mouvement spiralissant de la danse les invitait à grossir, à *s'illimenter*...

regarder les voir — d'où l'importance, maintes fois observée par la critique, des jeux de regard chez Duras (Borgomano, Loignon).

Cette expérience du visible est irréductible à une expérience de *passages*, où s'éprouve l'*intermittence* ; les corps, en leur mouvement, *graphient* dans l'espace des *chorégraphies* qui mettent en mouvement la mémoire des lieux — cette mémoire est corporelle, voire charnelle, elle est matérielle et mouvante. Elle fait, par exemple, du *lieu dansé* du bal de l'ambassade à Calcutta (scène du *Vice-consul*) un *espace dansant* que des mémoires désirantes illuminent par à-coups (les voix d'*India Song*) dans l'expérience d'un *voir* qui devient, pour paraphraser Didi-Huberman, *œuvre de perte*¹⁵. Si le mouvement, à le vouloir arrêter, ne peut qu'être perdu — constat dont faisait état Bergson et que Deleuze reprend pour construire sa réflexion de *L'Image-mouvement*, mais que tous les acteurs de la danse, dont Rudolph Von Laban en tout premier lieu¹⁶, ne manquent pas de faire —, il peut aussi permettre, à même la perte, de trouver *autrement* (Mathilde Monnier). À *danser*, même en rond, l'espace *s'espace* littéralement, comme sous l'effet d'une puissance *spiralisante*.

Afin d'explorer cette dialectique entre le « lieu dansé » et « l'espace dansant », je ferai un retour vers la mendiante durassienne qui nous engage, par sa danse, à la suivre dans d'autres « régions narratives » (*IS*, 9), soit dans les livres qui succéderont au *Vice-consul*. Mais d'abord, il me faut penser le « lieu de la blessure¹⁷ », celui de la maison de Neauphle, qui aura en quelque sorte dessiné les contours d'un autre lieu, celui vers lequel Lol V. Stein tentera de s'acheminer dix ans après l'événement, soit le bal de T. Beach, *lieu du désastre* s'il en est. On verra que l'absence de traces, ou plutôt les *traces* d'une absence mettent justement le lieu en mouvement, que le lieu bouge de ce que l'absence de certaines traces est justement vécue comme une étrange *présence*, si spectrale soit-elle. Le mouvement *crée* l'espace puisqu'il le rend visible, rendant visibles des forces, des textures, des passages.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ Dans *Choreutique*, en 1939, Laban écrit en effet que « [c]e n'est pas en découpant un film en morceaux et en empilant les images les unes sur les autres que l'on obtient l'impression d'un mouvement. C'est seulement si nous laissons les images se dérouler que le mouvement devient visible » (dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 85). C'est ce que Bergson, que cite Deleuze dans *L'Image-mouvement*, avait déjà entrevu : « vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des "coupes" immobiles... [...]. [V]ous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. » (Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 9.)

¹⁷ L'expression est de Françoise Barbé-Petit dans *Marguerite Duras. Au risque de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé, 2010, p. 127.

Que le mouvement d'un danseur maintenant instaure la mouvance des lieux, c'est ce que nous pourrions ensuite observer avec le personnage de la mendiante dont les pas et le chant propulsent tout un monde, celui du *Vice-consul*, dans l'ailleurs d'*India Song* où les anciens spectateurs d'une mendiante démultipliée (voir le chapitre un) se font à leur tour « spectacle », en se donnant à voir.

LA MAISON SANS MOTS

En 1958¹⁸, avec les droits de cinéma de son livre *Un Barrage contre le Pacifique*, Duras, ainsi qu'elle le relate dans *Écrire*, achète la maison de Neauphle-le-Château. Cette maison vieille de plus de deux siècles et dont une partie, une ancienne grange, existait déjà à la fin du XVII^e siècle, aurait dû détenir une histoire, c'est du moins le constat qu'on croit pouvoir établir à partir des commentaires de sa propriétaire-écrivaine. Cette histoire que Marguerite Duras demande à la maison qu'elle acquiert alors devrait avoir *sa propre histoire* qui lui permette même de s'affranchir du fait que non loin de là avait pu se passer la Révolution française et que la maison avait par conséquent été témoin de l'Histoire. « Elle avait été là en 1789, en 1870. À la croisée des forêts de Rambouillet et de Versailles » (*VM*, 49), écrit encore Duras. Mais cette histoire lui serait *extérieure* : ainsi, la maison apparaît-elle littéralement sans mots, muette, et pas seulement sur ces événements qui appartiennent à la grande Histoire, mais sur la vie même à l'intérieur de celle-ci. Si l'on trouve, en creusant la terre autour de la maison de Neauphle, des canifs d'enfants, des morceaux de vaisselles, aucun carnet, aucun journal, ni lettre, ni portrait, ni nom n'apparaissent au bout de la recherche :

J'ai bien cherché, et je n'ai trouvé aucune trace d'aucun écrit, d'aucun passage dans la maison. C'est une chose qui m'a beaucoup impressionnée. Aucune photographie, aucune inscription, aucun livre, aucune lettre, rien. Il y a une date sur le mur de l'étang. Je crois que c'est 1875. Mais, dans la terre, on trouve des choses. On a trouvé des clefs et des couteaux, des canifs, voyez, des morceaux de vaisselle. Loin dans la terre, profond. Enfin, c'est toutes les ordures ménagères de deux siècles qui sont là-dedans. Des morceaux de jouets, des morceaux de billes, et aussi des billes entières. Mais dans la maison elle-même, rien. (*LL*, 19)

Ce « rien » pointe une mémoire bien particulière : une mémoire « écrite » (des journaux, des livres, des lettres), « visuelle » (un portrait, une photographie), de laquelle partir pour faire du sens. Et bien qu'il ne s'agirait là que de témoins d'événements précis, appartenant à une trame

¹⁸ Date donnée par Duras, mais qui demeure incertaine.

infiniment plus vaste et n'offrant de la mémoire que son discontinu, il apparaît que ce soit préférable à ce « rien ». Le sens ici se dérobe et Duras avoue que devant l'absence de traces écrites, « de la douleur vient¹⁹ » : « J'y ai pensé jusqu'à la douleur certaines nuits » (*VM*, 49) — elle parle évidemment de la maison, pense à l'« absence » de traces particulières. Mais la douleur réside peut-être moins dans l'absence de ces traces particulières que dans l'idée que ce sont des femmes qui ont habité ces lieux, et que c'est d'une certaine *absence* à elles-mêmes dont ce silence témoigne. De fait, après l'aveu de la douleur ressentie, Duras enchaîne :

Je la voyais habitée par ces femmes. Je me voyais précédée par ces femmes dans ces mêmes chambres, dans les mêmes crépuscules. Il y avait eu neuf générations de femmes avant moi dans ces murs, beaucoup de monde, là, autour des feux, des enfants, des valets, des gardiennes de vaches. (VM, 49-50, je souligne)

Des femmes ont habité ces lieux et elles n'auraient rien laissé. L'écrivaine pose en outre une équivalence entre elle et la maison que souligne le parallélisme « je la voyais [...] / je me voyais [...] ». La maison solitaire, devenue solitude de l'écrivaine, porte littéralement *ses solitudes*. Le nom latin *solitudo* duquel est dérivé le nom solitude signifie « lieu désert », « état d'abandon », et *solus* donnera « absence, manque ». Ainsi, le lieu de la solitude, fait pour écrire des livres, le lieu de la solitude faite pour écrire les livres que sont *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, et d'autres encore, est-il d'abord un lieu marqué par ces manques, par des absences, des *absentes* : le silence de la maison *hurle*, « hurle [...] sans bruit » (*É*, 28), puisqu'il devient celui des femmes qui l'ont habitée, de même que la solitude de Duras devient celle des femmes de la maison — « solitude complexe toute peuplée d'images, de rêves, de fantômes, de mémoire²⁰ ».

Ce silence aurait une origine immémoriale. C'est du moins ce que la petite fable relatée dès le commencement des *Lieux* par Duras se propose d'explorer :

Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Âge, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c'est comme ça, à partir de la solitude, d'une solitude inimaginable pour nous maintenant, qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à, comment dirais-je ? à inventer l'intelligence avec la nature, à la réinventer. Une intelligence qui devait remonter à la préhistoire, si vous voulez, à la renouer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées. [...]

¹⁹ Dans « La maison des femmes » qu'on trouve à la suite de *Nathalie Granger*, on peut lire ceci : « On ne sait pas. Rien. / Il ne faut pas insister : de la douleur vient, inutile. » (*NG*, 98)

²⁰ À propos de la « solitude partenaire », voir Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 15.

On en est encore là, nous les femmes... On en est encore là... oui. On en est là. Ça n'a pas vraiment bougé. Moi, dans cette maison-ci, avec ce jardin, je suis dans des rapports que les hommes n'auront jamais avec un habitat, un lieu. (LL, 12-13-14)

Dans cette petite fiction, un étrange Moyen Âge préhistorique surgit, si lointain qu'il devient immémorial, mais s'impose pour redonner à la femme une parole libre dont elle aurait jadis usé, qui serait née d'une rencontre véritable avec les lieux. Cette parole impensable, trop libre, sera bien vite matée par le feu. La femme aurait dès lors été sommée de rentrer au foyer, réduite au silence, coupée de la nature avec laquelle elle avait entamé le dialogue, avait inventé une intelligence que les textes de Duras s'essaieront à faire émerger.

C'est devant ce silence que se tient Duras, c'est à ce silence sans doute qu'elle pense jusqu'à la douleur certaines nuits. À partir du silence de cette maison, Duras va faire des livres, mais aussi un film dans lequel la maison se fait personnage principal. Il s'agit de *Nathalie Granger*, né d'une apparition ou d'une vision qui aurait profité d'une déambulation dans les lieux pour venir hanter l'écrivaine. Au cœur de cette vision : des mots, une phrase, mais manquants, absents. Dans *La Couleur des mots*, Duras explique cette vision à l'origine du film :

Je voyais toujours la même scène : une femme rentrait des champs, son mari l'attendait là, sous le mélèze. [...] Dans cette scène, il y avait toujours un enfant qui dormait sous le mélèze, le mari le gardait et la femme passait par le chemin, et elle se plaignait de la chaleur du jour. Et ce jour, je l'ai appelé le 16 avril 1672. Donc trois cents ans, jour pour jour, avant la date du tournage. S'il y avait eu, dans ce passage de la femme, un moment, une parole, ou un instant qui aurait dû être éternisé, c'était le moment où la femme regardait l'enfant, tout en se plaignant de la chaleur du jour. (CM, 29 et 31)

Le lieu de la terrasse, tout près de la maison, aurait été, en un autre temps, un chemin de pâturage. Ainsi, une femme, paysanne, en aurait surgi : c'est la scène d'un regard regardé. L'homme attend sa femme en gardant leur enfant, il la regarde peut-être arriver, et elle, arrivant, regarde son enfant qui dort « tout en se plaignant de la chaleur du jour » (CM, 31). *Une femme regarde son enfant dormir tout en se plaignant de la chaleur du jour* : voilà ce que pourrait être la phrase non écrite qui contient tout le film de *Nathalie Granger* et duquel celui-ci sort : « Et cette phrase, pour moi, éternisait l'instant tout entier. Elle englobait la maison, l'époque, l'enfant, l'amour du mari, la fatigue du jour » (CM, 31). C'est une phrase qui faisait danser le lieu, et à travers ce mouvement, le lieu prenait peu à peu une forme — la forme

englobante de la femme dont le regard donne précisément forme à la scène qui elle-même se forme du regard posé sur le lieu de l'absence.

Cette femme qui a eu chaud le 16 avril 1672, elle n'a rien dit. Elle aurait écrit une seule lettre, un mot, mais rien. C'est ce vertige-là, ce manque terrible, qui a fait que j'ai fait ce film, ce film-là. On filme du vide, du rien-dit, du rien-dire. Ce qui s'entend, le silence de la maison, c'est justement ce qui n'a pas été dit, ce qui n'a pas été exprimé, bien sûr. (CM, 31, l'édition présente cette partie en italique)

Affirmer alors que tout provient de l'absence et du vide, il n'y aurait qu'un pas, que je ne franchirai pas, parce que cette absence trouve précisément à se donner à voir à partir d'un lieu. La vision de la femme qui passe s'accompagne de la mise en scène d'un lieu (un mélèze et un chemin). Cette vision aura donné naissance à une phrase, jamais écrite pourtant, mais qui fera alors danser l'espace. Ainsi, la phrase jamais écrite de Duras pouvait faire écho, dans une équivalence presque parfaite, à celle de la femme jamais dite en ce 16 avril 1672. Elle s'inscrivait, dans son manque à être écrite, comme un respect obligé au silence observé par la femme, mais aussi comme une manière de revêtir ce même silence.

Cette absence de mot(s) de la maison devait cependant donner un film : un film qui allait s'essayer à faire entendre le silence et à faire voir le vide. « Comment montrer un vide²¹ ? » trouve peut-être sa réponse dans ce film des *passages* que constitue *Nathalie Granger* — si tant qu'on ne confonde pas le « vide » et le *manque*.

Car la phrase, issue d'une vision que le lieu circonscrit, fera le « cinéma de la maison de Neauphle » (CM, 31), c'était la phrase d'un *passage* opéré par une femme, porteuse à la fois d'un regard (maternel) et d'une parole (incarnée) — la phrase non écrite sera alors posée en équivalence à une présence : la phrase, la femme peuvent respectivement faire qui le livre écrit, qui la maison habitée : « Que ce soit à partir d'un livre écrit ou d'une maison qui a été habitée, je ne fais pas de différence essentielle. *Nathalie Granger* a été fait à partir d'une maison qui a été habitée [...] » (CM, 26) ; « Le texte, c'est la maison, si vous voulez. La maison, c'est le livre, le livre, c'est l'écrit » (CM, 33).

C'est dans *La Couleur des mots*, un entretien avec Dominique Noguez autour de huit de ses films, que Duras évoque la manière dont le lieu de la maison a fait le film de *Nathalie Granger*. Quand elle affirme que « le texte, c'est la maison », il faut cependant entendre que le texte qui sera issu d'un premier script, puis du tournage et, enfin, d'un dernier script, est un

²¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 15.

texte marché, ou plus précisément *dansé* : l'origine du film, si c'est bien la maison, ne peut se concevoir sans le mouvement. Le lieu a littéralement été dansé, et donc *créé* : « C'est pas à pas, dans la maison, que je fais ma mise en scène. » (CM, 33) La « maison » de *Nathalie Granger* ne deviendra texte, livre, qu'à avoir été dansée, donc *sentie*, puis « tournée », donc *vue* : « Il y a eu un script [...]. Mais évidemment, à tourner le film il m'est venu des tas d'informations sur la maison. Des tas de réflexions que je ne pouvais pas faire avant de tourner le film. Qui me sont venues *après*, et dont j'ai fait bénéficier le script. » (CM, 33-34)

La maison sans mots devient « texte » dans un processus *esthétique*, en *passant* par la vision, la perception, le toucher, le mouvement — pour faire un raccourci, elle devient livre par le mouvement dans le visible, dans l'image. On pourrait reprendre les mots de Valéry en affirmant que l'écrivaine a alors « apporté son corps²² », l'a prêté au monde, à la maison, pour changer le monde, la maison en film, puis en écrit. Pour faire voir la maison comme l'*autre maison* : « la maison [y] apparaît comme l'autre maison, celle qu'une fois elle a été pour les autres gens avant nous. Dans sa solitude, sa grâce, elle se montre tout à coup comme une autre maison qui appartiendrait encore à d'autres gens » (É, 47), à ces femmes du passé, à ces femmes de *Nathalie Granger* qui la *hantent* et sont *hantées*, et qui, si on ne les voit bouger que dans un périmètre relativement clos, le lieu circonscrit par les murs de la maison et ceux du jardin, n'en définissent pas moins un espace de bordure, un espace pour faire *passer*, si tant est qu'intérieur et extérieur ne cessent de se rencontrer dans une *tension* qui dit précisément que ni l'*espace* — la maison —, ni le *corps* — ici féminin — ne sont « passifs ». L'espace, comme « aspect caché du mouvement²³ » paraît quand le mouvement, « aspect visible de l'espace²⁴ », a lieu.

²² « Le peintre “apporte son corps”, dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. » (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 16)

²³ « La conception de l'espace comme localité à l'intérieur de laquelle ont lieu des changements peut être utile ici [...] car le mouvement est un flux continu dans cette localité, ceci étant l'aspect fondamental de l'espace. L'espace est un aspect caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace. » Rudolph Laban, *Choreutics*, MacDonald et Evans, 1966, p. 76, cité dans *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 86; aussi cité dans Catherine Lavoie-Marcus, *Vers une phénoménologie de la danse*, *op. cit.*, p. 55. Le « caché » peut renvoyer à l'invisible qu'il s'agit, par le mouvement, de rendre au jour.

²⁴ *Idem.*

LA MAISON DES PASSAGES : CORPS ET GRAPHIES DE *NATHALIE GRANGER* (LE FILM ET LE LIVRE)

C'est à une véritable *écriture* des corps qu'on assiste dans ce film de 1972 qui donne forme à une danse silencieuse (on n'entendra jamais le bruit des pas des femmes²⁵, ceux-ci absorbés par les dalles du plancher), lente, presque arrêtée. En outre, on peut observer que le lieu de la blessure que constitue la maison s'incarne au *féminin*, comme si ne cessait jamais, pour la femme durassienne, la parturition, la séparation d'avec l'enfant, toujours en train d'avoir lieu, toujours à faire. Comme si la maison, rendue visible, désormais habitée, apparaissant pas à pas dans les pas de qui ouvre l'espace, ne pouvait apparaître autrement que comme lieu de *passages* et par conséquent, comme lieu où ne peuvent que couvrir la séparation, mais aussi de violentes rencontres. C'est du moins ce que la mise en scène, ébauchée dans les pas de Duras, donne à voir, où les passages font en apparence un ballet discontinu, et pourtant, c'est bien à l'éclatement des frontières, des limites, des polarités que travaille cette chorégraphie. La danse de la femme (voire des femmes) est une danse *avec* la maison et la maison danse avec la femme : ce rapport où « elles s'irriguent mutuellement et se renvoient continuellement l'une à l'autre, l'une portant en germe l'autre²⁶ » est précisément la manière dont l'un des plus grands théoriciens de la danse moderne, Rudolph Laban, a pu penser le mouvement non seulement comme *champs de forces* mais « comme continuum, comme non-fixité absolue²⁷ ». Les corps, voire les volumes, y *graphient* des mouvements qui rendent visibles certains *vides*...

Ainsi, comme on l'a pu voir, Duras aura d'abord *prêté* son corps : celui-ci, dans le procès de mise en scène, se pose à l'origine des autres corps, mais ces corps à apparaître, elle les suit à la trace, comme si marchant, elle posait ses pas dans les traces des femmes qui l'ont précédée. Ainsi, alors qu'elle déambule dans la maison des femmes, ses pas *fécondent* d'autres pas, si bien que la phrase associée à la mendicante dans *Le Vice-consul* peut s'appliquer ici sans trahison : « la marche semée a pris » (*VC*, 10) ; les pas font trace, esquissent des mouvements, chorégraphient des « passages ». Dans cette maison de la solitude, Duras disait s'être souvent sentie « perdue » (*É*, 27, 29) : « j'avais peur de l'espace comme d'un piège » (*É*, 26). Cette

²⁵ Information donnée dans le « script » définitif : « On n'entendra jamais le bruit de leurs pas au cours du film. » (*NG*, 19).

²⁶ Elizabeth Schwartz-Rémy, « Préface », dans Rudolph Laban, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredance, 2003, p. 16. [En ligne : page consultée le 2 mars 2014.]

²⁷ *Idem*.

perte, qui donnera littéralement la marche de la mendicante puisque Duras affirme dans *Écrire* avoir, dans cette maison de Neauphle précisément, écrit ces livres « inconnus » (*É*, 13) d'elle et jamais décidés par qui que ce soit que sont *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*, est à entendre non seulement comme désorientation mais comme *dépersonnalisation*. La « vie maigre » de l'écrivain, à laquelle faisait souvent référence Duras et qui fait écho au discours blanchotien de l'écrivain écrivant dans l'oubli de soi jusqu'à devenir *personne*, définit cette « dépersonnalisation²⁸ », mais ne saurait en rendre entièrement compte. Car si cette *dépersonnalisation* peut s'expliquer par « la solitude essentielle²⁹ », avec laquelle Blanchot introduit à son *Espace littéraire* — quand ce qui parle dans l'écrivain fait qu'« il n'est plus lui-même, [qu']il n'est plus *personne*³⁰ » —, il m'apparaît que le rapport très étroit au *lieu* solitaire « oriente » en quelque sorte la perte — perte pour devenir l'autre, mais perte qui en passe par la danse dans un lieu réel. « Danser : devenir l'autre³¹ », écrit encore Didi-Huberman. Danser le lieu : faire l'espace mouvant.

Quand Duras pose ses pas dans les traces qui celles qui la précèdent, elle informe donc des formes, mais elle donne aussi vie à un autre personnage. De fait, un autre corps apparaît : celui de la maison elle-même, « lissée, frottée aux angles des portes, par le passage des corps, des enfants, des chiens » (*VM*, 50). *Passages* qui rendent compte d'un vide qui *charnellement*³² se fait voir.

Cette maison serait « coupée de l'extérieur » (*LL*, 11), bordée par le parc et la forêt (*LL*, 15). Cette maison est évidemment celle des femmes puisque c'est elles qu'on voit ne *rien* faire tout au long d'un après-midi, alors que l'homme est parti travailler. Le *rien* fait directement référence aux paroles de Duras, mais il doit aussi nous permettre d'entrevoir, dans le simple geste de débarrasser la table, par exemple, en temps *réel*, le paradoxe inhérent à la femme

²⁸ « On se souvient que Mallarmé est allé aussi loin que possible — parallèlement à son propre projet de “mystère” consacré à la danse de Salomé — dans l'esthétique d'une danse comprise comme dépersonnalisation » (Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 23).

²⁹ « La solitude essentielle » est le premier chapitre de *L'Espace littéraire* (Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 11-31).

³⁰ *Ibid.*, p. 23, je souligne.

³¹ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 24.

³² « La chair du monde n'est pas *se sentir* comme ma chair — Elle est sensible et non sentant — Je l'appelle néanmoins chair (p. ex. le relief, la profondeur, la “vie” dans les expériences de Michotte**) pour dire qu'elle est *prégnance* de possibles, *Weltmöglichkeit* (les mondes possibles variantes de ce monde-ci, le monde en deçà du singulier et du pluriel) » (Maurice Merleau-Ponty, « Notes de travail », dans *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 298-299).

durassienne d'être à la fois complètement libre et complètement prisonnière, d'être dans cette liberté tellement totale que lui laissent la solitude (celle, « inimaginable », évoquée plus haut) et le silence, que ses déambulations ne peuvent manquer de tracer toujours les bords mêmes de sa « prison » (puisqu'aussi bien, la femme est toujours *contenue* dans la maison qu'elle habite).

À propos de la mère de Nathalie Granger qui vient d'apprendre que sa fille est renvoyée de l'école en raison de sa violence, Duras dira la voir comme une prisonnière :

Oui, je vois Isabelle Granger comme prisonnière de cette demeure-ci, prisonnière d'elle-même, de sa vie, si vous voulez, de cette espèce de circuit infernal qui va de l'amour de ses enfants à ses devoirs conjugaux, comme on dit, vous voyez, et que c'est tout ça, tout ce contenu justement de sa vie qui est enfermé ici. C'est comme quand elle déambule là, dans la maison, c'est comme si elle passait autour d'elle-même, comme si elle contournait son propre corps. Isabelle Granger m'apparaît comme habitant totalement la maison, comme si elle en épousait même le contour, comme si la maison elle-même avait forme de femme, si vous voulez, tellement je ressens cette adéquation-là, entre cette femme et sa demeure... (LL, 20)

Les femmes, car dans le film il y a en deux, Isabelle Granger et l'Amie, déambulent dans la maison, traversent des pièces, coulent dans des couloirs, s'immobilisent pour perdre leur regard ailleurs, vers la rue, vers le parc bordé par la forêt, à travers une fenêtre, une porte vitrée. La caméra filme la maison plus que les femmes, et la vie et le vide qui s'y font voir ; la caméra filme les mouvements des femmes, mais aussi leur disparition, car elle ne se déplace pas pour les suivre. Il n'y aura qu'un seul travelling dans tout le film (NG, 15), au début, alors que le père est encore présent, avant que ce ne soit tout à fait la maison des femmes, la maison livrée aux femmes, à leur inquiétude et à leur douleur. Dans chaque plan, la caméra agit comme spectateur, c'est-à-dire qu'elle ne voit que comme un spectateur assigné à son banc pourrait voir ; dans chaque plan, une partie de la maison devient scène de théâtre, ou scène de danse à laquelle est dévolu le rôle d'aménager l'apparition comme la disparition. Si la « scène » peut changer de visage (on passe de la cuisine au salon, par exemple), ce n'est jamais qu'à travers un changement de plan : la caméra n'a pas la liberté de « bouger » autrement que par balayage du regard (ce qu'on entend par « panoramique »). Si la caméra devient véritablement « regard », c'est un regard en quelque sorte privé de mouvement, ne pouvant apprécier le « récit » en cours que par intermittence. Le corps entravé de la caméra l'oblige au spectacle du vide, de l'absence — quand les femmes disparaissent tout à fait du

cadre —, mais ce spectacle du vide, du rien est aussi celui des femmes de la maison : des prisonnières qui dansent leur prison. Quand la femme ne bouge pas, ne « travaille » pas au rangement de la maison, elle « est regard, seulement regard » (NG, 24) sur rien peut-être³³ ; elle se coule alors dans les lieux comme dans un moule — forme creuse dans les formes creuses de l'espace habité.

L'intermittence que je viens d'évoquer, cette intermittence de l'absence et de la présence à l'intérieur du monde du visible, tributaire de l'immobilisation du spectateur (mais peut-être est-ce aussi qu'on accède par intermittence au regard même des femmes), ne raconte cependant pas seulement cette histoire d'emprisonnement. Que la caméra donne à voir des femmes qui apparaissent, traversent, puis disparaissent, qu'il s'agisse du même mouvement de passage, mais effectué par un chat ou alors par les deux petites filles de la maison, permet de faire d'un apparent discontinu entre absence et présence une *continuité*, dans la mesure où celle-ci est appréhendée à travers l'idée de *passages*. C'est en effet à travers une véritable chorégraphie des *passages* que l'idée d'un illimité (qui fait le mouvement perpétuel, en fait un *continuum*) se met en place. Cet « illimité » s'inscrit d'ailleurs très vite dans la trame, par ce pouvoir que possèdent les femmes de voir « à travers les murs » (NG, 27) — puisque habitant les lieux, elles sont tout autant habitées par eux. Ce pouvoir est aussi celui dévolu à l'œil de la caméra puisque ce dernier donne accès aux chambres vides que « voit » Isabelle Granger par-delà les murs. Voir à travers les murs, c'est aussi le pouvoir des « fous » de *La Femme du Gange* pour lesquels les lieux ont perdu de leurs limites (n'ont les limites que leurs habitants veulent bien leur accorder). Leur rapport au lieu est celui qui permet de s'y couler pour mieux l'entraîner avec soi : « Quand Isabelle Granger marche dans le parc, elle entraîne le parc avec elle » (NG, 90). Sa danse, comme son regard, ne peut pas manquer de modifier les lieux : « [Isabelle] regarde autour d'elle. Le détraquement a fait des progrès. Il a contaminé l'ordre des pièces, l'espace enfermé, le calme. » (NG, 36) Ce détraquement, c'est la femme qui l'aura opéré, puisque nous sommes *à la fois* dans la maison et dans le corps de la femme : cet incessant passage défait l'espace « pénitencier ». L'intérieur et l'extérieur, le mouvement et l'immobilité, la mobilité et la stabilité, pour reprendre les polarités de Laban exprimées dans

³³ Le regard de la femme aurait, selon Duras, cette *fonction*, que n'a « pas encore retrouvé » (NG, 90) le regard de l'homme, « submergeante, d'enfouissement du discours en un lieu où il s'annule, *se tait*, se supprime » (NG, 90), de la même façon, l'homme ne peut pas habiter les lieux comme le fait la femme qui, elle, coïncide avec les lieux, alors que l'homme n'*est* jamais dans les lieux, puisqu'il posséderait avec eux un rapport utilitaire.

son *Choreutics*³⁴, se voient incessamment prises dans un « espace-mouvement » (Laban) générateur de formes et de devenir.

Car si la chorégraphie des regards et des mouvements s'aménage d'abord dans une distinction entre *extérieur* et *intérieur*, on s'aperçoit que bien vite cette distinction tombe et que tout le livre-film de *Nathalie Granger* devient une parturition qui doit amener l'inconnu dans la demeure, l'étranger, le désordre et la sauvagerie, mais celle-ci opérée par la femme, par la femme dont le corps lui-même n'apparaît plus clairement « limité », mais trace des lignes, *lignes de fuites* pour parler comme Deleuze et Guattari, *lignes de mouvements* pour employer le vocabulaire de Laban.

Observons ce mouvement, voire ce *flux*.

C'est l'*extérieur* qui, en apparence, contient la violence. Duras, dans *La Couleur des mots*, ira même jusqu'à dire que *Nathalie Granger*, c'est le procès fait à l'extérieur, « une mise en procès de tout l'extérieur de la maison » (CM, 26). La violence dans *Nathalie Granger* est d'abord présente à travers la chasse à l'homme que diffuse de temps à autre, mais dès le début du film, la radio à l'intérieur de la maison, au cœur même d'un repas familial. Deux jeunes tueurs se sont cachés dans la forêt de Dreux et on apprend que ce n'est pas très loin de la maison du film. L'apparition sporadique de scènes représentant la directrice de l'école de Nathalie dans son bureau vient aussi imprimer sa violence par le biais d'un extérieur : on y apprend la violence de Nathalie justifiant son renvoi de l'école.

Un *intérieur* apparaît : déambulations des femmes, passage du chat, couloirs, crépitements du feu, regards qui passent d'un lieu à un autre, divans sur lesquels les corps de femmes s'allongent, se reposent...

En ce sens, la maison dite « coupée de l'extérieur » (LL, 11) ne relève pas tant de la décision d'exclure l'*extérieur* qui, de toutes façons, ne cesse de la pénétrer, mais d'*encadrer* (la caméra est un cadre) des scènes dont précisément l'on voit qu'elles ne coupent rien : ce

³⁴ « Comment penser le mouvement non seulement comme expression de champs de forces, mais comme continuum, comme non-fixité absolue ? Par des polarités qui ne s'opposent pas. Non seulement ces polarités sont complémentaires mais elles s'irriguent mutuellement et se renvoient continuellement l'une à l'autre, l'une portant en germe l'autre. C'est ainsi qu'il [Laban] conçoit le rapport entre mouvement et immobilité, mobilité et stabilité, monde intérieur et monde extérieur, physique et métaphysique, corps et esprit, l'individu et le tout, la forme et l'informe, la lumière et l'ombre. Différentes combinaisons de ces couples de polarités rendent possible à Laban de penser la complexité du mouvement. » (Elisabeth Schwartz-Rémy, « Préface », *op. cit.*, p. 16) Imaginer la maison pour Duras, c'est imaginer une *continuité* de femmes l'ayant habitée. C'est, éventuellement, *suspendre* le temps (cette suspension du temps, qui est aussi « ouverture », fera l'objet du chapitre quatre).

qu'elles coupent reste certes invisible, mais n'en est pas moins *là*, si bien que la caméra (qui assignait au spectateur une place statique) est moins stable qu'il n'y paraît, si bien qu'on en vient à penser qu'elle permet le va-et-vient entre le corps des femmes et celui de la maison : quand les femmes n'apparaissent plus dans le cadre, c'est qu'elles sont devenues le cadre, et c'est à travers leurs yeux qu'on regarde le spectacle du vide.

Entre le monde extérieur et le monde intérieur (entre l'en-dehors de la maison et du jardin et la maison elle-même, aussi bien qu'entre la maison et les femmes elles-mêmes) les frontières apparaissent éminemment poreuses. Qu'on ferme la radio qui n'aura cessé jusqu'alors de diffuser l'information autour de la chasse à l'homme qui a cours n'en fait pas moins retentir les échos. De fait, la violence ne cesse d'entrer à l'intérieur de la maison. La maison, dans son silence et sa solitude, apparaît peut-être comme un creux, une « caverne » (NG, 27), un « puits sans fond » (NG, 62), un contenant, mais si tout s'y trouve assourdi, comme ce qui vient de l'extérieur pour l'enfant blotti au creux du ventre maternel, tout s'y répercute pourtant, puisque la maison est un réceptacle, à l'image des femmes durassiennes, creuses : « Ces femmes sont comme des réceptacles du tout-venant : elles prennent tout, engouffrent ; le spectacle du parc, celui de l'homme, celui du feu, etc. Une à une les “choses” tombent et s'accumulent dans leur silence. Des puits, sans fond. » (NG, 62) Amené dans leur *antre*, un voyageur de commerce (incarné dans le film par Gérard Depardieu), au début plein d'une *violente* arrogance, perd contenance. Le « réceptacle », image pour le moins péjorative pour une pensée pétrie de métaphysique, n'est pourtant pas inerte, il n'est pas passif. Il est au contraire le lieu d'une mystérieuse alchimie (le ventre maternel ne *fait-il* pas l'enfant ?) ; dans le regard de ces deux femmes un peu distraites, le voyageur de commerce *sombre*, pris au piège. Il ne pourra plus *être* voyageur de commerce, se prétendre tel. Il se voit ne plus savoir. La logique mercantile du monde extérieur sombre dans plus sombre encore, dans une sauvagerie presque archaïque. Car si la maison peut accueillir (elle était « ouverte »), et que les femmes aussi le peuvent et le font, jusqu'à un certain point, loin d'être « passives », elles sont elles-mêmes le lieu d'une violence inouïe, violence d'un vide, d'un gouffre³⁵, mais *plein* ; violence d'un volume, d'un corps plein dont le gouffre renvoie à l'autre son vide. En somme,

³⁵ L'image du gouffre est une image très durassienne : on verra dans les prochains chapitres que cette image structure tout le ballet des regards (et non-regards) de monsieur Andesmas dans le texte *L'Après-midi de monsieur Andesmas*.

violence de la femme qui prend, se fait grosse de tout ce qui vient pour mieux l'expulser vers le dehors.

Prise au piège, prise dans le syllogisme infernal de ne pouvoir « *rien faire* » (NG, 28) pour « sauver » son enfant, Isabelle Granger est pourtant en train d'opérer, à même sa passivité, « l'issue » (NG, 28) :

On voit l'ensemble de la pièce. Elle est confortable, belle. Le tout est comme figé. Les femmes sont fixes. Ni tristesse, ni joie. Dans l'une de ces femmes, une sorte de parturition est en train de se faire. Elles assistent toutes les deux, *passives*, à ce qui, en l'une d'elles, se foment : la transgression d'une colère éparse en une certitude calme qui n'affleure pas encore, mais qui déjà, s'annonce. S'annonce par cette *immobilité même du lieu où elle va s'opérer : le corps des femmes*. (NG, 76)

C'est invisible, et pourtant, c'est palpable. La femme dans l'espace, le corps de la femme dans l'espace, s'affirme dans sa puissance, dans son pouvoir inimaginable d'expulsion... Devant la maison, les hommes fuient : le voyageur de commerce et un marcheur vont littéralement fuir : « la maison des femmes a fait peur » (NG, 88) sont les derniers mots du livre.

Un *passage* s'est fait pour qu'un invisible advienne.

Il est cependant un « lieu » qui oppose son immobilité de pierre à toute possibilité de mouvement. Du moins, l'immobilité s'impose-t-elle devant certains lieux qu'aucun regard ne semble pouvoir percer. Affirmer l'*immobilité* cependant, c'est aussi dévoiler qu'aucune immobilité, fût-elle de pierre, n'est « pleine » dans l'expérience de la vision qui *ouvre* l'espace.

CLAIRE PIERRE OU VOIR CE QUI SE PERD

Beaucoup des personnages durassiens ont pour prénom celui du frère aîné de Duras, aimé et détesté à la fois, porteur d'une méchanceté pure. Pierre est ce prénom qui revient dans *Dix heures et demie du soir en été* et dans *L'Amante anglaise*. Pierre est le nom français du patronyme Stein que portent plusieurs des personnages de l'œuvre — de Lol V. Stein au juif de *Détruire dit-elle*, jusqu'à Aurélia Steiner qui donnera son patronyme à un Yan Andréa rebaptisé *Yan Andréa Steiner*³⁶. La pierre est aussi la matière de laquelle est constituée la famille de « la petite » dans *L'Amant*, « famille en *pierre*, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun » (At, 69, je souligne), où regarder l'autre apparaît comme mouvement de

³⁶ Il s'agit du titre d'un texte que Duras publiera en 1992 chez P.O.L : *Yan Andréa Steiner*.

déchéance puisqu'il s'agit d'un mouvement *vers* : « Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir » (*At*, 69). Il s'agit aussi, cependant, des pierres tombales qui envoûtaient littéralement Duras, selon les dires de Patrick Grainville cité plus haut, où l'on pouvait percevoir « un mélange de trou et de trop-plein, d'évidence et d'aveuglement³⁷ », où on était pris en ravissement entre le « je vois—je ne sais pas³⁸ ».

Profaner les tombes du regard³⁹ constitue presque le premier mouvement de l'œuvre qui se constituera aussi comme mouvement par lequel faire commencer une histoire. Si « on écri[t] toujours sur le corps mort du monde » (*E80*, 67), c'est qu'il y a souvent une histoire de tombeaux à l'origine d'une histoire — cette tombe, c'est d'ailleurs « le départ de l'histoire » (*E*, 60) du jeune aviateur anglais. Et ces tombeaux, matériels, volumétriques, s'imposent comme « *l'image impossible à voir*⁴⁰ » où *tomber* littéralement : « Devant le tombeau, je tombe ainsi moi-même, je tombe dans l'angoisse⁴¹ ».

Dans *Les Cahiers de la guerre*, le ventre de la parturiente devient *tombeau*, alors que la narratrice doit vivre avec la douleur de l'enfant mort-né et le fait de n'avoir pu poser ses yeux sur lui :

Allongée toujours face aux acacias. La peau de mon ventre me collait au dos tellement j'étais *vide*. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée. Il y avait une heure, un jour, huit jours, mort à part, mort à une vie que nous avions vécue neuf mois ensemble et qu'il venait de mourir séparément. Mon ventre était retombé lourdement, floc, sur lui-même, *comme un chiffon usé, une loque, un drap mortuaire, une dalle, une porte, un néant que ce ventre*. Il avait glorieusement porté dans un bombement adorable, cette graine prospère, ce fruit (un enfant c'est un fruit vert qui vous fait monter la salive à la bouche comme un fruit vert) sous-marin qui n'avait vécu que dans la chaleur glaireuse, veloutée et obscure de ma chair et que le jour avait tué, qui avait été frappé à mort par sa *solitude dans l'espace*. [...] Rien, il ne me restait rien. Ce *vide* était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure, *obligée de tout imaginer. Immobile, j'imaginais*. (*CG*, 256-257, je souligne.)

Le ventre s'est refermé sur lui-même, porteur d'un *rien à voir* devenu obligation à *voir le rien*. *Les Cahiers de la guerre* renferment des textes écrits au mitan de la guerre, ils fixent en

³⁷ Patrick Grainville, « Le Héron blanc », *art. cit.*, p. 23.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Cette idée de profanation fait écho aux paroles de Depardieu dans *La Couleur des mots*, justement à propos du regard « délinquant » qu'il pouvait poser sur l'intérieur des maisons : « c'est une vieille habitude de délinquant de regarder à l'intérieur des maisons, simplement pour voir le temps s'arrêter. » (*CM*, 53) Mais si l'on y *voit* le temps s'arrêter, l'expérience devant la pierre tombale ou le ventre de la parturiente est d'une autre nature : il ne s'agit plus d'un cadre, il s'agit de faire l'expérience *visible* de la perte.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ *Idem*.

quelque sorte les débuts de l'œuvre de Duras, proposent des ébauches de textes à venir. Cet épisode du mort-né, s'il ne sera jamais repris tel quel, reviendra sous d'autres formes : mort-né d'Élisabeth Alione dans *Détruire dit-elle*, mort-née d'Emily L. dans le texte éponyme, « inachèvements sanglants » (*RLVS*, 48) dans l'histoire de Lol V. Stein, qualifiés d'« aventures [...] étouffées dans l'œuf, piétinés » (*RLVS*, 48), faisant les *chaînon*s manquants de l'histoire de Lol que s'essaie à constituer Jacques Hold, le narrateur du *Ravissement*.

De fait, Jacques Hold apparaît comme un profanateur de tombeaux afin de reconstituer l'histoire *souterraine* de Lol : « Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des *tombeaux* où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînon

s qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents » (*RLVS*, 37, je souligne). L'invention rappelle l'*imagination* à laquelle était obligée la parturiente des *Cahiers de la guerre* — inventions de manques à voir dans ce *continuum* qui n'a de discontinu que ce qui, pour paraphraser la Duras de *La mer écrite*, échappe à l'homme.

Le lieu sur lequel ouvre ce manque à voir, cette *image impossible à voir*, ne peut qu'être inquiétant, ce qui fait de *tous* les lieux des lieux de blessure, des lieux *inquiets*, des lieux qui bougent, malgré et dans leur immanence. Car l'invention ou l'imagination revendiquée respectivement par Jacques Hold et par la narratrice des *Cahiers* ne sauraient *dépasser* l'inéluctabilité de la perte. S'il n'y a pas d'*évitement du vide* dans une sorte d'*au-delà* du visible (homme de la croyance), pour reprendre les concepts de l'auteur de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, il n'y a pas plus d'expérience du visible qui ne s'en tienne qu'à l'évidence du lieu (homme de la tautologie) : le lieu apparaît alors « évidé », *il apparaît donc dans son volume comme ce qui donne sur un étrange regard*. Car, ainsi que le formule Didi-Huberman, *ce que nous voyons nous regarde*.

Quand Jacques Hold s'essaie à refaire l'histoire de Lol, il s'aperçoit qu'en *suivant* cette « nomade » (« devenue un désert dans lequel une faculté *nomade* l'avait lancée à la poursuite interminable de quoi ? » [*RLVS*, 24, je souligne], qui affirme « n'avoir jamais habité » [*RLVS*, 146]), on se perd. « Où va-t-on avec elle ? » (*RLVS*, 103), demande-t-il. Vers le désert serait une première hypothèse. Lol qui « raconte le dépeuplement d'une demeure avec sa venue »

(*RLVS*, 82) est, pour entrer dans le registre beckettien⁴², une « dépeupleuse » : « Nous sommes chevillés ensemble. Notre *dépeuplement* grandit » (*RLVS*, 113). La connaître, c'est « en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein » (*RLVS*, 81). Si bien que le narrateur peut affirmer que « seul parmi tous ces faussaires » (*RLVS*, 81) qui s'essaient à sortir Lol de sa fosse où elle fait la morte, il peut affirmer qu'il sait qu'il ne *sait rien* (*RLVS*, 81). Ainsi l'*histoire* de Lol ne se refait pas. Lol offre à l'observateur, à l'instar de la pierre tombale, un étrange *regard*, comme si elle était précisément cette pierre tombale, puisque aussi bien Jacques Hold s'apercevra plus tard, lui qui avait voulu ouvrir les tombeaux, qu'il n'y a plus « [a]ucune trace, [que] tout a été enseveli, Lol avec le tout » (*RLVS*, 181), et qu'il n'est pas possible de *retracer* une « histoire » dont la « circulation souterraine » (*RLVS*, 107), éminemment rhizomatique, perd tout le monde. La regarder, c'est être traversé par une transparence ; voir ses yeux, c'est être regardé par une transparence : « Je les [yeux] vois : une transparence me regarde » (*RLVS*, 155). Regarder Lol, c'est faire l'expérience durassienne de la pierre tombale : « je vois—je ne sais pas ». Où voir, c'est en savoir de *moins en moins*. C'est être regardé par un volume qui nous renvoie un *vide*.

Cependant, le vide n'est pas néant. Le vide permet au contraire de « voir » l'articulation. Catherine Bouthors-Paillart commente ainsi l'importance de la maigreur dans le texte durassien contre la dimension paradoxalement délétère de la *chair* :

Absorbant la charpente osseuse dans un enrobage uniforme qui annule la visibilité de l'épuration spécifique de chacune de ses articulations, la chair a pour Duras une fonction doublement négative, de liaison et d'annulation. Ainsi est-elle obsédée par le fantasme de maintenir vides et donc fluctuants les intervalles qui séparent les différents éléments de la structure corporelle, de ne pas les laisser combler et donc annuler par le ciment charnel⁴³.

Les vides, qui pour Laban n'existent tout simplement pas dans l'espace, permettraient, dans un autre registre de *faire voir* précisément le mouvement, ou peut-être plus justement l'espace qui alors paraît *dans* le mouvement.

⁴² Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970. Georges Didi-Huberman part de ce texte pour proposer une petite fable sur la marche sans fin d'un homme qui pourrait bien marcher son *dépeuplement*, chercher son « dépeupleur ». Ce premier marcheur, dans *L'Homme qui marchait dans la couleur* (2001), serait le marcheur du désert qui « s'éprouve [...] marchant sans fin, marchant sans fin dans l'absence de tout tracé, de toute route. L'objet de sa marche n'est pas une destination [...]. Après tout, peut-être, probablement même, n'aura-t-il fait que tourner en rond. » (Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 9).

⁴³ Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, p. 125.

Regarder Lol V. Stein, c'est être *happé* par le vide de la pierre tombale. D'ailleurs, tout ce qu'elle « voit » finit par être enterré — peut-être parce que *voir* véritablement c'est nécessairement *remplacer* : c'est-à-dire, mettre à la place de ce qui fait la mémoire. Quand elle fait le voyage vers T. Beach accompagnée de Jacques Hold pour revoir les lieux de la blessure, ceux du Casino municipal où eut lieu le bal, on peut lire : « Le bal sera au bout du voyage, il *tombera* comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire pour la dernière fois de sa vie, elle l'*enterre*. » (*RLVS*, 175, je souligne.) Non seulement le voyage, ainsi que l'observait Florence de Chalonge, ne ramène-t-il pas la mémoire, alors que les lieux se donnent porteurs de la mémoire des faits, mais ce serait plutôt un mouvement tout à fait inverse : l'expérience même du visible à laquelle convie le « voir » fait table rase de la mémoire, de même, le mouvement vers ces lieux en transformerait-il à tout jamais la configuration. *Voir* vide alors la mémoire des lieux qui hantent les personnages pour, dans un renversement parfait, faire que les personnages viennent hanter les lieux d'une mémoire toujours en mouvement.

La danse durassienne procéderait donc à un *évidement* de la mémoire par le lieu : « Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ses côtés qu'elle se souviendra. Il en sera comme pour S. Tahla maintenant, *ruinée* sous ses pas du présent. » (*RLVS*, 175, je souligne.) Du même coup, si c'est la mémoire qui est atteinte, c'est aussi, irréversiblement, le lieu qui ne peut, dès lors qu'on est entré dans une logique de la *ruine*, se dépeupler. Ce dépeuplement va de pair avec une illimitation du lieu.

DANSER POUR *ILLIMITER* LE LIEU

Les rues de S. Tahla sont l'espace où se meut Lol V. Stein. Au bout, elle voit la mer, parfois, elle voit un navire. Sa force dans la marche est celle des « nomades » dans le désert. Si le désert est l'espace qui ne connaît pas de lieux (Blanchot), marcher dans le désert permet cependant de faire advenir un lieu où « voir » a lieu, précisément parce que celui qui « invente » de marcher, qui dans le désert, qui dans les rues, ne sait pas où il va, est sans destination, va vers l'*inconnu*.

De fait, les pensées de Lol lors de ses promenades dans S. Tahla, d'abord comparées à un « fourmillement » (*RLVS*, 45), ont tracé des sillons dans un mouvement de va-et-vient (« pensées naissantes et renaissantes » [*RLVS*, 45]) : elles ont ouvert un chemin, tracé une

ligne. À la fin, quelque chose s'est mis à devenir *lisible*, « à se lire et à se voir un plus » (*RLVS*, 45) : le bal. À travers ses déambulations *au hasard* dans S. Tahla, Lol V. Stein aura tracé des lignes dans l'inconnu, elle aura même recréé sous ses pas la ville de S. Tahla, pour la porter paradoxalement toujours plus loin dans l'ignorance, marchant sa ville natale pour mieux la méconnaître, transformant la ville-souvenir en ville où voir peut avoir lieu, puisqu'elle apparaît désormais délestée d'une certaine mémoire, puisqu'elle refait, sous ses pas, une nouvelle mémoire :

[E]lle commença à la reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla.

Cet endroit du monde où on croit qu'elle a vécu sa douleur passée, cette prétendue douleur, s'efface peu à peu de sa mémoire dans sa matérialité. *Pourquoi ces lieux plutôt que d'autres ?*

En quelque point qu'elle s'y trouve Lol y est comme une première fois. De la distance invariable du souvenir elle ne dispose plus : elle est là. Sa présence fait la ville pure, méconnaissable. Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Tahla. (*RLVS*, 42-43, je souligne.)

La marche de Lol, à l'égal de la marche-danse de la mendiante, fait les choses méconnaissables. « Pourquoi ces lieux plutôt que d'autres ? » (*RLVS*, 43), demande-t-on dans *Le Ravissement*. « Pourquoi aurait-elle vu exactement sa mère ? » (*VC*, 28), et pas une autre, se demande la mendiante dans *Le Vice-consul*. Voir s'est dégagé de la *reconnaissance*. Voir s'amorce dans la séparation, qui demande un désert à parcourir pour qu'au bout de celui-ci quelque chose devienne visible. Dans les déambulations de Lol, c'est le bal qui se met à trembler « au loin, ancien, seule épave d'un océan maintenant tranquille, dans la pluie, à S. Tahla » (*RLVS*, 45). L'image tremble, imprécise. Mais soudain, la marcheuse semble se rappeler que voir demande la « distance [...] séparatrice⁴⁴ » ; elle voit au moment où elle se rappelle qu'elle n'a *vu* au bal que lorsqu'une séparation a eu lieu, à « l'instant précis de [l]a fin » (*RLVS*, 46) du bal, « quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la *sépare* du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours, toujours » (*RLVS*, 46, je souligne). Si la jouissance de Lol réside dans le « voir », comme l'a fait observer avec justesse Florence de Chalonge, c'est moins cela qui m'intéresse ici que la manière dont voir a lieu.

⁴⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 28.

Si *voir* peut s'amorcer dans la séparation, alors il faut comprendre non seulement que Lol ne reconstruit pas le bal qui l'aurait ravie dix ans plus tôt, mais construit un lieu pour voir surgir quelque chose. Pour voir, elle doit encadrer, soit séparer de toute la masse du visible ce qui lui manque pour être visible : « L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques [...]»⁴⁵.

Lol ne cesse de vouloir quelque chose *dans* ce qui *apparaît*. Mais elle restera toujours non loin du seuil, au lieu dit d'un cadre — de même Claire Lannes, dans *L'Amante anglaise*, pouvait affirmer qu'on voyait mieux que tout de *l'autre côté*, derrière la porte fermée, que tout ce qui se tenait caché se dévoilait alors, *clairement*, derrière le voile. Il n'est peut-être, à ce titre, pas fortuit que deux couples parmi ceux de l'œuvre portent les mêmes prénoms, soit Pierre et Claire (dans *Dix Heures et demie du soir en été* et dans *L'Amante anglaise*) pour faire de la vision une expérience nécessairement dialectique où la lumière a besoin de l'ombre, où ce qui apparaît doit avoir disparu. Où la *distance* est nécessaire pour voir — et où voir fait aussi la distance, *l'espacement*, *l'expansion* du lieu.

Les termes de cette dialectique sont précisément ceux qu'approche Jacques Derrida dans son étude des *Styles de Nietzsche* quand il travaille à défaire la pensée essentialiste qui veut définir la femme comme l'autre de l'homme (bien qu'on s'aperçoive vite que la femme, justement, n'est peut-être pas son sujet, comme il le laisse d'ailleurs penser) :

La séduction de la femme opère à distance, la distance est l'élément de son pouvoir. Mais de ce chant, de ce charme il faut se tenir à distance, il faut se tenir à distance de la distance, non seulement, comme on pourrait le croire, pour se garder contre cette fascination, mais aussi bien pour l'*éprouver*.

[...]

S'il faut se tenir à distance de l'opération féminine (de l'*actio in distans*), ce qui ne revient pas à s'approcher simplement, sauf à risquer la mort *elle-même*, c'est que « la femme » n'est peut-être pas quelque chose, l'identité déterminable d'une figure qui, elle, s'annonce à distance

[...]

La distance se distance, le loin s'éloigne [...]»⁴⁶.

On aperçoit un double mouvement : la distance pour voir et le voir de la distance qui opère l'espacement...

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ Jacques Derrida, *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, *op. cit.*, p. 37-38, je souligne.

L'EXPANSION NOMADE

C'est avec la mendiante durassienne qu'il a d'abord été possible de *commencer*, puis de *cheminer*, puisque son pas aura littéralement créé l'espace : « Entre les arbres, sur les berges non plantées, là où la place se trouvait, elle a posé les pieds et elle a marché. » (*VC*, 60) Son périple dessine une nouvelle carte, le corps danseur de la mendiante fait la géographie dansante : pour celles et ceux qui la regardent, l'espace est modifié en profondeur, quelque chose qui n'était pas encore *visible* se fait voir. Sa marche rhizomatique aura dessiné la carte d'un rhizome, aura fait *l'espace lisse*, et non plus strié, clôturé. Le chant de la mendiante traverse tous les lieux : il n'est pas de frontières, quelque nombreuses que les Blancs de Calcutta élèvent, pour empêcher son chant de contaminer Anne-Marie Stretter ou Peter Morgan (voir le chapitre un).

Il est d'ailleurs intéressant de constater que les lieux, ainsi que le faisait observer Borgomano dans son « histoire de la mendiante indienne », perdent de leur solidité et qu'à la marcher, la terre se fait moins ferme, plus marécageuse. C'est aux côtés du Gange que la marche de la mendiante s'arrêtera. C'est dans les sables, non loin d'une rivière qui coule infiniment, que la marche des protagonistes, ou plutôt des danseurs de *L'Amour*, tracera le dessin d'un triangle.

Pour Deleuze et Guattari, l'espace lisse, qui peut aussi bien être la mer, que l'air, voire la terre, s'oppose à l'espace strié :

L'espace lisse est un champ sans conduits ni canaux. Un champ, un espace lisse hétérogène, épouse un type très particulier de multiplicités : les multiplicités non métriques, acentrées, rhizomatiques qui occupent l'espace sans le « compter », et qu'on ne peut « explorer qu'en cheminant sur elles »⁴⁷.

C'est bien, comme nous avons pu le voir dans le précédent chapitre, ce dont la marche de la mendiante a pu faire la « carte », elle qui a cheminé sans souci des frontières.

Ce qui lui restera au bout de dix années de marche, c'est un mot, le nom même du village natal : Battambang. On dira de la mendiante qu'elle est *enfermée* dans ce mot, ce mot devenu « sa maison fermée » (*VC*, 62). La marche *vers* (sans objet) aura accompli une perte qui ne permettra plus de retrouver l'*origine*, soit le lieu du village natal. Le nom de ce village,

⁴⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 459-460.

on peut le prononcer, on peut le faire résonner, il est devenu, ce *nom de lieu*, un objet malléable dans la bouche de la mendiante qui peut désormais le répéter à tout vent et à tout venant, en riant, sans qu'on ne soit vraiment certain qu'il s'agisse bien là de ce mot : « Elle répète le mot, c'est *comme* Battambang » (*VC*, 205, je souligne). Le lieu en lui-même n'*apparaît* plus que d'être proféré, n'*apparaît* plus qu'en creux, faisant alors sourdre une étrangeté radicale, et ce faisant, il *disparaît* — le mot se donnant comme obstacle à toute (re)connaissance. C'est ainsi que le *lieu* se verra détruit, à même l'errance, instaurant un hiatus entre le mot et la chose, le nom de lieu et le lieu, puisque ce nom, « Battambang », ne réfèrera plus à rien dans la mémoire abolie de la mendiante. On ne peut même plus être sûr que ce soit bien ce mot-là qu'elle répète, comme si le nom lui-même tendait à se désagrèger, soit parce que les destinataires discernent mal ce vocable étranger, soit parce qu'elle-même ne le profère plus que d'une étrange façon. À l'instar de la cicatrice laissée par la coupure de l'ombilic, il est une trace, matérielle, presque informe, qui donne sur l'absence. Cette trace dit pourtant, qu'en définitive, quand le corps se voit coupé de toute origine, c'est le mot qui reste sa seule demeure (Battambang), mais ce mot lui-même a perdu sa magie⁴⁸, il n'ouvre plus aucune porte, il ne fait accéder à aucun lieu, à moins que...

À moins de lire autrement... car bien que friable ce mot, et étranger — si bien qu'on butte dessus —, il reste le nom de l'origine quittée, du village natal perdu. Serait-ce pour cette raison que la mendiante en aurait fait un « sanctuaire⁴⁹ » — soit un lieu sacré, le « mot talisman » qui protège ? Au moment où on apprend qu'elle « ne dira rien d'autre que ce mot dans lequel elle est enfermée » (*VC*, 62), alors qu'elle donne son enfant à une Blanche, le mot agira peut-être comme rempart, pour qu'on n'apprenne rien d'autre d'elle que son exil, son statut d'exilée. Mais quand à la fin, elle le fait résonner et que la particule « comme » (« Elle répète le mot, c'est *comme* Battambang » [*VC*, 205, je souligne]) doit l'accompagner pour en souligner l'étrangeté radicale, ce mot, devenu pure expression, a changé de visage. Le nom de l'objet perdu a perdu l'objet. Si tant est que la mendiante a dansé sa perte, il faut sans doute

⁴⁸ Dans *Territoires du féminin*, Marcelle Marini a fait du mot « Battambang » un « mot talisman » (Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, *op. cit.*, p. 170) ; Carruggi qui poursuit cette lecture le voit « doué d'un pouvoir magique » (Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 144) : « Comme la mendiante s'était réfugiée dans la carrière pour s'abriter du monde de dehors, la mendiante se réfugie dans ce "mot talisman" [qui] a le même pouvoir qu'un mantra hindoue. » (*idem*) — auquel il faudrait par conséquent accorder le pouvoir « d'ouvrir une communication avec les états supérieurs » (*ibid.*, p. 145).

⁴⁹ Noëlle Carruggi, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 144.

admettre que comme Thésée a pu danser son triomphe au sortir du labyrinthe, la mendiante, au sortir de son propre labyrinthe et dans le rhizome tracé, danse sa perte qui est son triomphe : triompher du labyrinthe aura constitué à réussir à se perdre — enfin. Le mot « Battambang » est plus près d'un cri de victoire que d'un mot-refuge : il *est* la séparation, il *est* la perte, il est, comme la parole chez Duras, « le cordon à la mère, coupé⁵⁰ ». Il résonne comme un « gong vide » (*RLSV*, 48). La mendiante ne peut plus être « reterritorisée » et c'est le nom du village natal qui doit témoigner de la coupure.

Proférant ce nom, la mendiante porte ce dont elle s'est séparée, et ne fera plus que cela : porter et amener la séparation. Depuis l'enfant qu'elle a donnée à la femme blanche⁵¹, dont le poids, absent désormais, « tire » (*VC*, 66) cependant « comme un membre fantôme⁵² », jusqu'à la profération du nom du village natal, en passant par ce fait que dormant parmi les lépreux, elle n'est pas atteinte de la lèpre, la mendiante figure un étrange exil. Si cet exil ne cesse de se multiplier, puisqu'elle apparaît toujours « ailleurs » ou « en allé⁵³ » par rapport à une origine dont il faut peut-être admettre à la fin qu'elle n'existe pas là où on croyait, on doit aussi admettre que rien n'est plus *là* que cette mendiante crasseuse, qui chante, rit, nage, chasse, décapite de ses dents des poissons crus ; qui « exalte Peter Morgan » (*VC*, 205). Forteresse impénétrable, hors du sens (elle ne parle plus), elle n'en est pas moins nécessaire aux Blancs de Calcutta qu'elle fascine. Si elle est ce par quoi ils atteignent un peu de l'horreur, de la douleur, de l'impossibilité des Indes, aux dépens des lépreux et autres victimes du monstre colonial, c'est qu'étant la séparation, elle est aussi la frontière, le seuil, l'*anomalie*⁵⁴, dont la présence paradoxale connecte des hétérogènes tout en agissant comme principe séparateur.

⁵⁰ Olga Duhamel et Catherine Mavrikakis, « L'empreinte de l'Inde dans l'œuvre de Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 27.

⁵¹ Lieu précis dans *Le Vice-consul* où une certaine critique s'est amusée à voir l'inscription du véritable patronyme de Marguerite Duras, soit *Donnadieu*.

⁵² Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 154.

⁵³ Telle est d'ailleurs la thèse de Maud Fourton dans son étude *Marguerite Duras. Une poétique de « l'en allé »*, *op. cit.*

⁵⁴ « Tout *Moby Dick* est un des plus grands chefs-d'œuvre de devenir; le capitaine Achab a un devenir-baleine irrésistible, mais justement qui contourne la meute ou le banc, et passe directement par une alliance monstrueuse avec l'Unique, avec le Léviathan, *Moby Dick*. Il y a toujours pacte avec un démon, et le démon apparaît tantôt comme chef de la bande, tantôt comme Solitaire à côté de la bande. [...] Bref, tout Animal a son Anomal. Entendons : tout animal pris dans sa meute ou sa multiplicité a son anomal. On a pu remarquer que le mot "anomal", adjectif tombé en désuétude, avait une origine très différente de "anormal" : a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que "an-omalie", substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 298.)

La mendiante instaure par conséquent la mouvance du lieu durassien. Et ce, même si elle s'est arrêtée pour de bon à Calcutta après dix années de marche. Elle n'est alors plus *migrante* mais est devenue *nomade*. Le nomade, dont Deleuze et Guattari disent qu'il ne bouge pas⁵⁵, apparaît comme le « Déterritorialisé⁵⁶ ». Et en ce sens, la mendiante qui ne « porte » plus que le nom « vidé » du village natal se présente comme celle dont le rapport à la terre *déterritorialisé* est constamment revendiqué :

Le nomade est là, sur la terre, chaque fois que se forme un espace lisse qui ronge et tend à croître en toutes directions. Le nomade habite ces lieux, il reste dans ces lieux, et les fait lui-même croître au sens où l'on constate que le nomade fait le désert non moins qu'il est fait par lui. Il est vecteur de déterritorialisation. Il ajoute le désert au désert, la steppe à la steppe⁵⁷.

Ce mot dans lequel elle est enfermée et qui est *comme* Battambang est bien cette solitude dont elle s'est fait une maison. Bulle qui l'entoure et l'isole, mais peut aussi bien grandir, comme tous les lieux durassiens portant blessure.

La mendiante instaure la mouvance du lieu puisque à travers elle l'espace (lisse) croît, fourmillant : « Déjà, de loin en loin, Calcutta remue. Nid de fourmis grouillant » (*VC*, 30). Ce fourmillement, auquel les pensées de Lol avaient déjà pu être comparées, *grouille*, *gruge*, fait peu à peu le désert de Calcutta qui deviendra de fait *désert* dans le film qui « voit » la mort d'Anne-Marie Stretter : *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

LIEUX DANSÉS, LIEUX VUS

Mais avant d'entendre le vice-consul de Lahore crier le nom de Venise d'Anne-Marie Stretter (Anna-Maria Guardi), les pas de la mendiante ont pu nous propulser dans une géographie « musicale » qu'ils ont contribué à créer comme si le voyage de la mendiante avait pu « condenser » les lieux qui lui avaient pris dix ans à marcher.

Dans ses « Remarques générales », avant que ne commence *India Song*, Duras précise que « [l]es noms des villes, des fleuves, des États, des mers de l'Inde ont, avant tout, ici, un sens musical » (*IS*, 9) et que, par conséquent, « [t]outes les références à la géographie physique, humaine, politique, d'*India Song*, sont fausses » (*IS*, 9). On ne peut donc pas, ajoute

⁵⁵ *Ibid.*, p. 472.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 473.

⁵⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 473.

l'auteure, « aller en automobile de Calcutta à l'embouchure du Gange en un après-midi, ni au Népal » (*IS*, 9).

Ainsi, quand nous abordons aux rives d'*India Song*, il apparaît que le personnage de la mendicante, à travers son nomadisme, a pu « connecter » des lieux, condenser l'espace pour faire de Calcutta une sorte d'illimité que va incarner Anne-Marie Stretter.

Mais cela répond aussi à une autre nécessité : faire qu'une histoire abolie, celle des personnages du *Vice-consul*, puisse être rejouée, comme sur une scène, scène de théâtre aussi bien que piste de danse — puisque *India Song*, c'est bien une piste de danse — où des voix *voient* un couple de danseurs, dont on apprend que la femme, celle qui danse, est morte, et qu'elle s'appelait Anne-Marie Stretter.

Le lieu « mort » (*IS*, 17) est pourtant *dansé* et il est *vu*. Mais de le voir ne permet pas de ramener une mémoire parfaite, cela permet plutôt de lui *refaire* une mémoire : « leur mémoire détruite revient » (*IS*, 17). La mémoire peut donc *revenir*, mais comme un revenant, coupé de son origine.

C'est le même phénomène qui opère dans ce qui pourrait se voir comme une des « suites » du *Ravissement*, soit *La Femme du Gange*, dont la réalisation aura précisément permis la création d'*India Song*.

Ceux qu'on appelle alors *les habitants de S. Thala* marchent sur les sables, regardant le *rien*, l'*absence*. Les quatre personnages de *La Femme du Gange* qui sillonnent les sables au bord de la rivière de S. Thala⁵⁸ vont se faire témoins de l'arrivée du Voyageur, ainsi que les deux voix qui *voient* les images données à voir au spectateur, quand ils regardent les lieux (toujours les mêmes, ceux des sables, de la rivière, ceux de l'hôtel), peuvent soudainement être traversés par une mémoire dont ils ne se connaissent pas les dépositaires : c'est donc dire que le lieu *déserté* (« S. Thala désert » [*FG*, 135]) peut se faire « matriciel de[s] choses insues⁵⁹ ». « Notre mémoire est encore là » (*FG*, 178, je souligne) affirme la femme en noir, parlant de sa mémoire et de celle des véritables *habitants* de S. Thala (le Fou, L.V. S. entre autres) ;

⁵⁸ Il y a le Fou, la femme en noir, l'autre femme au nom matriculaire de L.V.S. et enfin, un jeune homme. Ils n'habitent nulle part. Ils habitent S. Thala : un lieu sans fin, un lieu extérieur, de sable et de mer. La femme en noir a gardé une chambre dans l'hôtel où le Voyageur s'est acheminé. L.V.S. et le Fou traversent chaque jour les bancs de sable pour aller dormir « de l'autre côté »... Leur mémoire à tous a été abolie, mais ils sont traversés par la mémoire incendiée qui imprègne S. Thala comme une fumée (puisque aussi bien, la ville de S. Thala est victime d'incendies sporadiques, dont ils sont peut-être les incendiaires).

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, op. cit., p. 36.

« ...notre mémoire est dehors, maintenant, répandue... brûlée... » (FG, 179). Quelquefois cette mémoire les traverse, les habite l'espace d'une fulgurance. Mais ils ne *l'ont* pas, ils ne la *possèdent* pas. Elle est *là*, dans le lieu, voire en eux. Le lieu la dissimule, mais il peut aussi bien la révéler. Et quand ils marchent ou dansent dans ces lieux, ils peuvent en être « foudroyés ». Marcher, ou danser, ou regarder très longtemps — toutes manières corporelles d'*être*, voire d'*entrer* dans le monde — fait *voir* ce qui se tenait dissimulé. Mais dire qu'elle est *là*, c'est aussi affirmer qu'elle ne peut *surgir* que différente. Ce qui est *là* n'est justement pas accessible par aucun mot, si bien qu'il faut peut-être *encadrer*, en assumant de perdre, une parcelle de ce « là » qui pourrait faire résonance.

Qu'il s'agisse de *La Femme du Gange* ou d'*India Song* (les films), on se retrouve devant le cadre, vidé, qui crée le lieu, et devant le lieu, là où une certaine vision, une certaine connaissance a lieu. Si la caméra reste le plus souvent fixe, elle admet de perdre de vue, comme Lol V. Stein au sortir du bal admettrait de perdre le couple formé d'Anne-Marie Stretter et de Michael Richardson, ce qui, autour d'elle, se passe. Le plus souvent, ce sont les personnage qui *pénètrent* dans le cadre, dans le champ de la caméra, de même qu'ils en disparaissent ; elle-même ne les suit que rarement, de plus en plus rarement, comme Lol qui, si elle continue de *suivre* dans *La Femme du Gange*, suit sans regard. L'œil de la caméra est comme un corps immobilisé. C'est le corps de monsieur Andesmas, par exemple, qui dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas*⁶⁰ attend, dans la maison qu'il a achetée pour sa fille Valérie, l'architecte Michel Arc tout l'après-midi et ne peut, ankylosé par son grand âge et son poids, qu'être le témoin de son absence alors même qu'il sait qu'en bas, au village, cet homme qu'il attend danse avec son enfant qu'il lui tarde de voir.

La caméra ne semble que pouvoir s'extraire difficilement d'une grande pesanteur : les lieux désertés deviennent les lieux où la douleur se fait *voir* — celle-ci peut s'y répandre à loisir quand le lieu apparaît justement « déserté ». Ainsi de cette scène dans *La Femme du Gange*, dans le hall de l'hôtel, devenu déserté par la femme et les enfants du Voyageur éconduits par la détermination de ce dernier à ne plus jamais revenir, qui se fera le lieu d'où se

⁶⁰ Une analyse substantielle est proposée de ce livre dans les chapitres 3 et 4 de la présente thèse. Roman de la temporalité, *L'Après-midi de monsieur Andesmas* s'impose dans le cadre d'une réflexion autour des rythmes de la danse et du temps qu'ouvre la danse.

répand la douleur (dans un autre contexte, ce pourrait être la mémoire) comme une sorte d'*aura* :

Les enfants sourds, chevillés au sol, continuent à regarder le père.
Elle les pousse, les bouscule. Sirènes culminantes.
Elle réussit à sortir le tout du hall.
Ils sont sortis du champ.
Champ vide.

La porte à tourniquet. Elle bat, vide. On ne les voit plus. Les sirènes baissent tandis que bat la porte, longtemps.

La porte ne bat plus. Les sirènes cessent.
Silence.

Les sables. Crépuscule.

Les quatre habitants de S. Thala sont là, debout, groupés autour du porche de l'hôtel. Ils regardent vers le hall, visages levés — à l'exception de L. V. S. qui regarde le sol. Du temps a passé depuis la visite de la Dame. Le bleu et l'or du crépuscule s'annoncent déjà dans le ciel et la mer.

La douleur du Voyageur s'est répandue. La douleur de la Dame, la douleur des enfants, de même. De la douleur s'est répandue dans S. Thala. Les fous qui ne connaissent plus leur douleur, ressentent encore, dirait-on, celle du voyageur. Ils restent là à regarder l'endroit — le hall — où la séparation s'est opérée, d'avec les enfants, d'avec *cela qu'ils ont quitté depuis longtemps*, eux, les fous, ou même qu'ils n'ont jamais connu, mais dont ils n'ignorent pas l'existence. Peut-être ressentent-ils seulement qu'il y a eu arrachement de quelqu'un à cela, donc blessure, et douleur⁶¹.
(FG, 171-172)

La douleur, souvent trop ancienne pour être pleurée, est pourtant là, « originaire » observe Danielle Bajomée dans *Duras ou la douleur*. Dès lors qu'il y a eu un regard, souvent regardé (les enfants qui regardent leur père), dès lors qu'il y a eu présence matérielle dans un lieu (les enfants sont chevillés au sol), il y a aura toujours une trace visible de quelque chose d'en allé (la porte du tourniquet qui bat, vide), ne serait-ce qu'à travers le désert même, le vide, qui ne peut témoigner, à cause de la douleur précisément, que quelque chose a eu lieu, mais s'est refermé, pour laisser, justement, de la douleur se répandre.

⁶¹ Les caractères typographiques deviennent, au moment d'aborder la douleur du Voyageur, la douleur répandue, plus petits. Tout au long de *La Femme du Gange*, ces caractères porteront des parenthèses de cela qui ne peut se voir que par le biais d'une sorte d'aveuglement ; un impalpable que le lieu produit, qui ne peut être porté que par le lieu.

DANSER LE LIEU VIDÉ

Les femmes, comme les fous d'ailleurs — et la mendicante est, jusqu'à un certain point, et femme, et folle — ces « formes creuses⁶² », sont d'ailleurs si proches des *lieux* qu'elles finissent parfois par se confondre avec ceux-ci, dans un mouvement dansant de « double glissement » (*LL*, 73) ou encore d'entraînement (voir *NG*, p. 90) : « Calcutta va vers la forme d'Anne-Marie Stretter et elle va vers la forme de Calcutta. » (*LL*, 73).

De la même manière, « [l]'histoire de Lol V. Stein, qui est l'histoire de S. Thala, c'est une seule et même chose » (*LL*, 96). Lol aura joué le rôle beckettien de *dépeupleur*. « Notre dépeuplement grandit » (*RLVS*, 113), affirme Jacques Hold quand il se voit élu par Lol ; sa rencontre avec Lol vide les lieux, *dépeuple*. Conséquence : les lieux s'agrandissent et nous emportent dans le lieu infini, sans fin que devient S. Thala dans *La Femme du Gange* et dans *L'Amour*, où l'on apprend que S. Thala, *c'est ici* « jusqu'à la rivière » (*Ar*, 20), puis qu' « après la rivière c'est encore S. Thala » (*Ar*, 21), qu'avant, « [i]l y avait d'autres noms [...]... [d]'autres endroits... Avant c'était S. Thala jusqu'à la rivière... Maintenant, après la rivière, c'est encore S. Thala » (*FG*, 131). On apprend ainsi que S. Thala s'étend, qu'elle a tout englobé : le paysage, la mémoire ; que le lieu s'est diffracté, démultiplié en se vidant. Que le désert qu'était devenue Lol V. Stein dans *Le Ravissement*, lancée par on ne sait quelle faculté nomade, a tout envahi. Lol a donné aux lieux qui l'accueillent, dans sa poursuite d'on ne sait quoi, la propension à se désertifier : « Quel désert autour de nous certains jours » (*FG*, 116), clament, comme dans une plainte, les voix de *La Femme du Gange*. D'œuvre en œuvre, le désert croît et se fait plus dense. Lol-désert est devenue S. Thala-désert.

Du *Ravissement de Lol V. Stein* à *La Femme du Gange*, du *Vice-consul* à *India Song*, le passage opéré de l'écrit vers le cinéma a transporté deux personnages féminins dont les destins se seront croisés et dont les *individualités* se seront contaminées. Dire que Lol V. Stein, c'est S. Thala, et qu'inversement, l'histoire de S. Thala, c'est l'histoire de Lol V. Stein, affirmer, comme le fait dans ces mêmes *Lieux* Marguerite Duras, que Anne-Marie Stretter est Calcutta et que Calcutta, c'est Anne-Marie Stretter ; que ces femmes, en somme, en viennent à se

⁶² Cette expression apparaît souvent dans le corpus durassien. On peut en relever une occurrence dans *Les Lieux* à propos d'Anne-Marie Stretter : « c'est une forme creuse et qui reçoit, les choses se logent en elle. » (*LL*, 74) ; cette expression apparaît aussi dans *La Femme du Gange*, à propos du Fou de S. Thala : « La forme creuse du Fou est traversée par la mémoire de tous » (*FG*, 148), « [r]evenu à lui-même, forme creuse que traverse le bruit du mot, où s'engloutit, se perd, tout sens, le Fou attend ». (*FG*, 152)

confondre avec des lieux, et que ces lieux mêmes en viennent à respirer comme ces femmes, c'est déjà une indication pour penser les lieux durassiens selon deux phénomènes qui se font écho, et qui, s'ils ne reviennent pas au même, se font complémentaires. Ces deux phénomènes vont de pair avec une construction du lieu sur le mode de l'apparition. Anne-Marie Stretter et Lol V. Stein ont ceci en commun qu'elles *apparaissent*, mais parce que le propre de l'apparition est d'exister, de se donner à voir dans l'intermittence, à travers des traces, on ne pourra *voir* ces deux personnages qu'à travers une étrange médiation. Dans *India Song*, le couple censé *représenter* Michael Richardson et Anne-Marie Stretter finit par se statuer. Ils sont scellés, ne bougent plus. On aura su qu'elle était morte, et on saura par conséquent que celle qui danse devant nous, ce n'est pas Anne-Marie Stretter. Dans *Les Lieux*, Marguerite Duras insiste sur la mise à distance, la mise en doute de cette présence réelle à laquelle veut nous faire croire le cinéma. En même temps, on doit observer qu'une présence est réellement construite à travers les moyens utilisés pour mettre ainsi à distance, pour mettre ainsi en doute. La caméra « regarde » le miroir qui renvoie, parfois dédoublée, l'image qu'il capte de ceux qui apparaissent dans son cadre. Le lieu est construit dans une succession de présences verticales qui démultiplient les possibles. Si l'on admet que les miroirs dont parle Duras dans *Les Lieux* sont « des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort » (*LL*, 72), alors on peut aisément *voir* que le personnage joué par Delphine Seyrig traîne avec elle tout un monde qui s'étend à l'infini dans ses apparitions intermittentes :

j'ai l'impression que Delphine est avalée et puis elle revient, elle revient ou elle ne revient pas, mais c'est d'une extrême jouissance, ça, l'apparition de Delphine si loin — on peut éloigner l'image à l'infini dans un miroir —, elle arrive comme du bout du cinéma, j'allais dire du bout du monde, mais c'est d'un bout du cinéma, quand elle rentre dans un miroir.
(*LL*, 72)

Absente, balayant la salle de bal de son non-regard, Anne-Marie Stretter, dans son apparition, traîne avec elle tout un monde : « [d]errière elle, le Gange...? les mendiants...? Autour d'elle... cet espace..., la faim...? » (*FG*, 123) En même temps, elle surgit d'un univers ignoré de tous et qui l'habille d'une grâce qui la fait légère, malgré qu'elle apparaisse avoir un âge *innombrable* : « qu'avait-elle connu que les autres avaient ignoré ? » (*RLVS*, 16) Elle est auréolée de tout ce qu'elle reçoit : « c'est une forme creuse et qui reçoit, les choses se logent en elle » (*LL*, 74).

La Lol du *Ravissement*, avant d'être la forme finie, impénétrable, opaque qu'elle sera dans *La Femme du Gange* (« Le corps de L.V.S. est opaque, fermé. Le corps du Fou est creux. Le corps de L.V.S. n'est plus traversé par rien, il est porté tout entier dans le lieu, par le chant, mais il est impénétrable désormais. Fini. » [FG, 163]), se fait « transparence » (RLVS, 113). Si leur dépeuplement grandit quand elle et Jacques Hold se trouvent « chevillés ensemble » (RLVS, 113), c'est de la même manière que l'arrivée d'Anne-Marie Stretter au bal de T. Beach a pu dépeupler pour qu'à terme ce ne soit plus « elles » mais elles devenues des lieux (Anne-Marie Stretter est Calcutta ; Lol V. Stein est S. Thala).

Ramenées à leur corps le plus souvent, à leurs gestes, ces deux personnages féminins ramènent les lieux autour d'elles (Lol manipule : « on est dans ses mains » ; Anne-Marie Stretter : autour d'elle tout gravite, elle se fait même le centre des scènes qui, dans *India Song*, l'absentent) et les font *voir*. Balançant entre mémoire et oubli, en délimitant l'espace, elles forment « l'illimitation du lieu⁶³ », corollaire à son dépeuplement. Elles deviennent désormais l'absente de S. Thala, et l'absente de Calcutta dont la tombe est au cimetière anglais de Calcutta, mais dont le corps est peut-être noyé dans le Gange. À terme, dans la mémoire *oublieuse* de Duras, dans un double glissement, Lol et Anne-Marie Stretter en viennent à se confondre alors que l'écrivaine évoque, dans *Écrire*, une femme qui résulte d'un étrange condensé de ces deux personnages dont elle dit que toutes les femmes de ses livres découlent (voire *coulent*) : « celle qui au matin d'un certain jour s'est noyée dans le Delta, Lola Valérie Stein, cette Reine de mon enfance et de S. Thala, cette femme du gouverneur de Vinh Long » (É, 32).

ENTRE LE LÀ ET L'AILLEURS : DU LIEU DANSÉ À L'ESPACE DANSANT

Des personnages durassiens, on a pu dire qu'ils étaient distraits, « en allé » (Maud Fourton), *absents* en quelque sorte, ou plutôt absents à quelque chose, mais *ailleurs* (sans vraiment tenter de lire là où ils pouvaient se trouver, ou ce sur quoi cet *ailleurs* débouchait, ce que cet *ailleurs* ouvrait) ; Duras écrivait à propos de la vie de l'écrivain que celui-ci avait une vie maigre ; que la vie autour de l'écrivain se réduisait comme peau de chagrin, alors même que quelque chose dans la solitude « apparaissait » et faisait écrire. C'est donc dire que la solitude

⁶³ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, *op. cit.*, p. 64.

« faite » —comme un espace qu'on viderait —, le dépeuplement peut devenir *repeuplement*. Et que les personnages « apparaissant » seuls apparaissent étrangement *accompagnés*, comme accompagnés de leur solitude — « solitude partenaire » (Didi-Huberman⁶⁴).

Au cours de son périple, la mendicante dépouillée de tout, seule, apparaît porter littéralement sa solitude. Pour paraphraser Didi-Huberman, les femmes durassiennes « dansent leurs solitudes ». Danser seul, écrit ce dernier, « [m]ais pour danser, au pluriel, ses solitudes⁶⁵ ».

L'écrivain, dans sa chambre, dans sa maison, devant sa table d'écriture ou devant une pierre tombale à laquelle peut, par exemple, être comparé le ventre vidé qui s'est refermé sur le mort-né, cet écrivain qu'on rencontre dans *Écrire*, dans *Aurélia Steiner*, dans *Les Cahiers de la guerre*, dans *La Douleur*, est de même dans une solitude sans fin, comme dans un désert. Il est conduit à une sorte de naissance du visible qui ne s'est pas encore séparé de sa partie devenue obscure, son invisible comme « latence⁶⁶ ». Et quand il arrive à l'écriture, il fait *passer* à l'actuel un virtuel, rend visible un invisible.

L'être-au-monde, s'il est solitaire parce que *dans* l'espace (l'être-au-monde heideggérien est littéralement « jeté » dans le monde), est aussi accompagné de cette solitude : l'espace désert (le nom latin « *solitudo* » duquel est dérivé le nom « solitude » signifie « lieu désert », « état d'abandon », et « *solus* » donnera « absence, manque ») est un espace déserté, sans quoi aucune solitude ne pourrait trouver à se déployer autour de l'être pour le « bercer » (l'être est aussi déposé dans un berceau oppose Bachelard à Heidegger). Si Eurydice disparaît, écrit Sloterdijk dans *Bulles*, « ce serait se fier aux apparences de croire qu'elle disparaît sans laisser de traces ; car outre le nombril — ce monument, gravé dans la chair, du lien dissous avec elle —, elle laisse un espace vide sphérique dans l'espace environnant de l'enfant [...]»⁶⁷.

L'espace est donc *là* d'avoir été déserté : c'est la solitude, celle du lieu, celle de l'être... Marcher ou danser l'espace fait, par conséquent, advenir le « partenaire invisible » (Mary Wigman). L'espace solitaire est l'espace à danser ou à faire danser pour faire advenir le

⁶⁴ Cette expression est à l'origine le titre d'un article de 1992 qui paraît dans *Phasmes. Essais sur l'apparition* (1998) de Georges Didi-Huberman et qui revient dans *Le Danseur des solitudes* à quelques reprises, soit aux pages 15, 27, 151 et 166.

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 299.

⁶⁷ Peter Sloterdijk, *Bulles*, *op. cit.*, p. 450. Je prolongerai la réflexion de Sloterdijk dans le chapitre six (voir la page 265).

lieu — le faire apparaître — et *apprendre à voir, enfin*⁶⁸. Ici, voir ne saurait se réduire à la construction d'images, au contraire, il s'agit de l'expérience même d'apporter son corps dans le monde, comme l'écrivait Valéry à propos du peintre qui prêle en quelque sorte son corps au monde pour changer « le monde en peinture⁶⁹ ». *Évider* le lieu pour faire danser l'espace. La chose est d'autant plus vraie avec la danseuse qui change l'espace en danse, *faisant de l'actuel à la fois le plus près et le plus loin*.

À terme, danser dans le lieu ou se faire le spectateur de la danse consistera à faire voir un lieu qui peut, pour paraphraser Duras, *montrer ce qu'on voit et qui échappe à l'homme*⁷⁰. Les photographies qu'avait prises Hélène Bamberger sous la gouverne de Duras au cours de l'été 1980 seront publiées en 1996 dans un livre très court intitulé *La Mer écrite*. Chaque image est accompagnée d'un mot de l'écrivaine. Selon Yann Andréa, ces mots auraient été écrits au cours de l'été 1994. Quatorze ans plus tard, Marguerite Duras aurait « écrit ces mots comme si elle voyait pour la première fois » (*Mer*, 69), précise ce dernier. Dans l'oubli de ce qu'étaient ces lieux.

La mer est le lieu qui chaque jour efface les traces qu'elle a creusées dans le sable, et chaque jour en laisse de nouvelles : lieu de mémoire et d'oubli. Mouvement d'efface qui dit du mouvement qu'il est peut-être cela, *efface*, mais pour remplacer, toujours, dans une dialectique de la perte et du reste.

C'est vers la mer que se dirige à la toute fin du *Ravissement* Lol V. Stein. S. Thala devenue S. Thala dans *L'Amour* est une vaste plage et une rivière, et c'est à l'infini que ces lieux se déploient jusqu'à devenir peut-être la mer qu'on entend dans le nom légèrement modifié de S. Thala en Thalassa (la mer en grec).

À propos du lieu de la défloration auquel elle fait référence dans *La Vie matérielle*, Duras écrit que « la scène s'est déplacée d'elle-même. En fait, elle a grandi avec moi, elle ne m'a jamais quitté » (*VM*, 29), « Le lac est devenu la mer, la jouissance était déjà là... » (*VM*, 28). À l'instar du bal reconstruit par Lol V. Stein, sur son « navire de lumière » (*RLVS*, 49),

⁶⁸ Dans *Spectres de Marx*, Jacques Derrida affirmait vouloir « apprendre à vivre enfin »... Je me permets de travestir un propos qui marque par ailleurs ma lecture par cet autre souhait qu'à coup sûr l'œuvre durassienne formule. Beaucoup d'études durassiennes ont souligné en outre l'importance du regard.

⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 16.

⁷⁰ « Que pourrait-on montrer d'autre que ce qu'on voit ? Ce qui est simplement vrai et qui échappe à l'homme. » dans Marguerite Duras, *La Mer écrite*, photographies d'Hélène Bamberger, Turin, Marval, 1996, p. 38. Je reviendrai à cette idée au chapitre six.

l'événement qu'il est corporellement possible de *retrouver* à travers la danse (mais jamais tel qu'en lui-même il est apparu et a eu lieu) devient une scène qui bouge : « Arrêtée à ce bal de S. Tahla. Elle reste là. C'est le bal qui grandit. Il fait des cercles concentriques autour d'elle, de plus en plus larges » (*VM*, 34). C'est du moins ainsi que Duras commente l'histoire, ou plutôt l'espacement des lieux par sa danse, de Lol V. Stein.

Lol est donc *là*, immobile, et *absentée*. Par conséquent, elle n'est pas *ailleurs*, à moins de dire que l'ailleurs est le lieu qu'elle a *évidé* et *espacé*.

La solitude fait le lieu déserté. Le lieu déserté est pourtant « là où » se tient l'être manquant, et avec lui, l'être manquant y est. Dans *La Mer écrite*, à propos du lieu du Débarquement des armées françaises, Duras donne à voir des champs où paissent des vaches, le paysage y est tranquille, vidé de toute présence, sauf celle de ces vaches au loin comme autant de taches immobiles. On peut lire à côté de cette photographie : « [l]es morts sont invisibles. Là » (*Mer*, 44). Invisibles et pourtant là, échappant au regard de l'humain. L'écrivain, l'artiste « ferait la lumière » (*Mer*, 32), donnerait « existence visible à ce que la vision profane croit invisible⁷¹ ».

Écrire, ce sera faire des absents le lieu vers lequel le regard se tourne. À son tour, le lieu se transforme, puisque la solitude est aussi un regard et un mouvement. Dans les plis du visible, se donnent à voir des couleurs, une profondeur, qui, bien qu'*immatérielles* (Didi-Huberman) et pas tout à fait réelles, font, avec les mots, bouger l'image. À propos des animaux peints de Lascaux, Merleau-Ponty écrit :

Alors apparaît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre *chose*. Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouffure du calcaire. Ils ne sont pas davantage *ailleurs*... [...] Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois⁷².

Soudain, on voit les vaches brouter sur des champs nourris du sang de ceux qui sont tombés sur les lieux du Débarquement. Comme on peut voir dans le ciel décoloré d'un chantier naval à Honfleur se dessiner le Gange (*Mer*, 36-37).

⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 27.

⁷² *Ibid.*, p. 22-23.

Ces morts invisibles ne constituent pas une remémoration du passé : on n'y voit pas les morts joncher de leur corps les lieux du Débarquement. C'est bien leur invisibilité qui se manifeste. Par conséquent, chaque image, affirme une Duras qui n'aura cessé de défigurer les visages de ses personnages, est unique. Mais c'est par cette unicité, c'est par ce qui leur confère leur unicité, que ces « images » possèdent le pouvoir de rendre visible le lieu, et ceci, à travers un certain rythme.

— Chapitre troisième —

LES RYTHMES DE LA DANSE

C'est par le rythme que nous percevons le temps¹.

Pierre Sauvanet

Ce chapitre vient clore une première partie dont l'objectif était de mettre au jour les diverses modalités par lesquelles l'être durassien² était *au monde* en danseur. Ce rapport du corps en mouvement (ne serait-ce que parce qu'il *respire*) au monde, lui-même en mouvement, est dialectique : il s'agit d'un échange incessant qui porte le nom de rythme.

Le rythme entretient des liens étroits avec le « faire advenir » (du sens aussi bien que de l'événement). Le rythme qui, on le verra, n'est ni mesure ni cadence, est pourtant lié à des cadences qui apparaîtront *bonnes* ou *mauvaises* dans une œuvre qui met en scène la possibilité de l'événement, c'est-à-dire la possibilité que quelque chose *advienne*. Si penser l'événement exige en quelque sorte un détour par la pensée de la *mort* — qu'il s'agisse de *la mienne* ou de celle d'*autrui* —, je ne m'intéresserai, dans le présent chapitre, que ponctuellement à cette question : celle-ci fera l'objet du chapitre quatrième. En effet, l'*être-au-monde* de la danseuse durassienne demande qu'avant d'entreprendre une réflexion sur ce que le rythme *ouvre* (lui qui ouvre sur le temps, sur l'autre, voire sur notre propre intériorité³), il convienne de s'attarder à ce qui rend précisément possible cette ouverture, là où le monde et l'être se rencontrent dans la puissance vitale que Gilles Deleuze identifie sous le nom de « Rythme⁴ » :

¹ Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison, I, Rythmologiques*, Paris, Kimé, 2000, p. 188-194 dans Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 163.

² L'être-au-monde durassien, l'être « danseur » et « dansant », pointe autant vers l'écrit, son mouvement, que vers le personnage et ses mouvements, mais aussi vers l'auteur et le lecteur.

³ « Quand nous croyons commencer à battre le rythme, c'est le rythme qui nous ouvre au temps, à l'autre, à notre propre intériorité. Le rythme est, sans doute, fondateur de notre existence en tant que sujets. » (*Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 164) Voir aussi Nicolas Abraham, *Rythmes. De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1985.

⁴ Quand Gilles Deleuze évoque cette *puissance*, c'est avec un « r » majuscule qu'il l'identifie.

Cette puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse [...] [.] qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même⁵.

Cette thèse « phénoménologique⁶ » avancée par Deleuze dans *Logique de la sensation* fait état d'un échange entre le « moi » et le « monde », mais d'un échange où *être pris* ne se fait pas à sens unique : *je suis pris quand le monde me prend*, mais aussi bien, *je suis pris quand je prends le monde* (ou l'autre, ou le temps⁷) qui ne peut que me *prendre* de nouveau. L'ouverture et la fermeture certes, mais *avec*, et qui emmène *ailleurs*.

Le présent chapitre se veut d'abord une mise au point de la question du rythme, dont je me servirai ponctuellement dans les prochains chapitres. Cependant, après avoir fait état des enjeux du rythme (qui sont loin de se présenter exhaustivement), je m'attarderai ensuite à quelques analyses de la manière dont les scènes de danse qui investissent la diégèse se font le lieu de *tensions* dévoilant les rythmes durassiens comme autant de *démesures*. Que le *crime* surgisse alors au milieu des pas réguliers des danseurs exprimera, contre « *la loi d'accord*⁸ », le « *dégoût*⁹ » de la mesure — une *résistance* que je verrai à approcher, mais que Lawrence R. Schehr dans son article « *Disloquations*¹⁰ », proposait de voir comme la seule possibilité d'entrer, paradoxalement, dans le seul véritable *dialogue*.

⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, Paris, Les Éditions de la Différence, 1981, p. 31.

⁶ Dans sa *Logique de la sensation*, qui se veut une étude de l'œuvre du peintre Francis Bacon, Gilles Deleuze s'interroge sur ce que veut dire Bacon quand il parle des « ordres de sensation », des « niveaux sensitifs », des « domaines sensibles » ou des « séquences mouvantes » (*ibid.*, p. 28). Il propose comme *réponse* quelques hypothèses. La « dernière » hypothèse qu'il soumettra sera, écrit-il, « plus “phénoménologique” » (*ibid.*, p. 31). Cette mise entre guillemets pourra être interprétée de diverses manières, puisque la phénoménologie n'est pas *une*. Cependant, pour Deleuze, l'hypothèse phénoménologique reste insuffisante pour découvrir ce qu'il nomme « l'unité rythmique des sens » (*ibid.*, p. 33) : « L'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable. L'unité du rythme, en effet, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence » (*idem*). C'est vers le corps sans organes qu'a découvert Antonin Artaud qu'il se dirigera alors, du corps comme *intensité* où la sensation se fait *vibration*.

⁷ Dans *Temps et récit*, Ricœur invite à aborder le problème du temps « par son autre extrémité, la nature, l'univers, le monde (expressions que nous tenons provisoirement comme synonymes, quitte à les distinguer ultérieurement, comme nous le ferons pour leurs antonymes, que, pour l'instant, nous nommons indifféremment âme, esprit, conscience) » (Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le Temps raconté*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1985, p. 24).

⁸ Friedrich Nietzsche, « Le pire danger », *Le Gai Savoir*, Paris, GF Flammarion, 2000 (1997), p. 123.

⁹ « Quand il obéit de cette façon, ça me *dégoûte* toujours un peu, dit Anne Desbaresdes » (*MC*, 15).

¹⁰ Lawrence R. Schehr, « Disloquations : de la communication durassienne » dans *Marguerite Duras. La Tentation du poétique, op cit.*, p. 233-244. Le nom du critique apparaît cependant « Scherhr » dans cet article.

LE RYTHME

Le rythme n'est pas la simple alternance du Oui et du Non, du « se donner-se retirer », de la présence-absence, ou du vivre-mourir, du produire-détruire. Le rythme, tout en dégageant le multiple dont l'unité se dérobe, tout en paraissant réglé et s'imposer selon la règle, menace celle-ci cependant, car toujours il la dépasse par un retournement qui fait qu'étant en jeu ou à l'œuvre dans la mesure, il ne s'y mesure pas¹¹.

Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*.

Le rythme, ainsi que le fait observer Émile Benveniste, tirerait étymologiquement son sens d'un terme grec dont l'abstrait « ρεῖν¹² » (le *rhut* du *rhuthmos* latin) signifie « couler », le sens du mot, dit Boisacq, ayant été emprunté au mouvement réguliers des flots¹³ ». C'est du moins, tient-il à préciser, ce qu'on enseignait il y a cent ans, et qui semblait être encore en vigueur à son époque. Il y aurait ainsi, derrière l'analyse étymologique du mot « rythme », la présence principale d'un phénomène naturel (la mer et ses mouvements). Si cela était, les rythmes de la « danse » dans l'œuvre durassienne pourraient s'approcher avec facilité, la mer y figurant presque comme principe premier, ses mouvements réguliers donneraient aux mouvements de l'œuvre, à ceux de ses personnages, leurs identités rythmiques, à travers lesquelles il serait possible de faire ressortir une sorte « d'aire du va-et-vient¹⁴ », en commentant les retours périodiques, les cycles, entre autres choses. Or, poursuit Benveniste, une mer ne coule pas, seuls les rivières et fleuves le peuvent, mais ces derniers n'ont pas de rythme. Ce qui complexifie d'autant le problème du rythme. Si l'interprétation traditionnelle de l'étymologie fausse les données, un retour au terme dans les textes de l'ancienne philosophie ionienne et « tout particulièrement chez les créateurs de l'atomisme, Leucippe et Démocrite¹⁵ » permet de trouver au terme grec, dont l'idée de rythme serait issue, le sens de « forme distinctive ; figure

¹¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 169-170.

¹² Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327.

¹³ Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 327.

¹⁴ J'emprunte l'expression à Georges Didi-Huberman qui, dans *Le Danseur des solitudes*, compare les pas du danseur Israel Galván à ce que *Pas* ou *Soubresauts* de Samuel Beckett suggèrent d'« espace ouvert, [de] temps déployé, [de] négation » (Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 120).

¹⁵ Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 328.

proportionnée ; disposition¹⁶ ». Cependant, la traduction de *rhuthmos* par la « forme » ne permet pas, comme le souligne Lucie Bourassa à la suite de Benveniste dans son étude des *Processus rythmiques en poésie contemporaine*, « de distinguer cette notion de celles appelées par d'autres termes désignant "forme" en grec, comme "*skhèma, morphè, eidos*"¹⁷ ». Un retour à l'analyse étymologique permet d'isoler le suffixe [*thmos*] qui « confère aux mots "abstrait" [...] un sens spécial¹⁸ », en indiquant, « non l'accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux¹⁹ ». Avec cet « ajout », le fait de danser, par exemple, devient « la danse particulière vue dans son déroulement²⁰ ». La danse comme acte devient *spécifique*²¹ (« particulière »), elle est *perçue* (« vue ») et contribue à remplir, voire à constituer le temps de ses mouvements. Le radical, quant à lui, trouve à se différencier des autres termes signifiant « forme » pour impliquer l'idée d'une *mobilité* que ne reconnaît pas la fixité de la forme (*skhèma*). Ainsi, *rhuthmos* désignera, à l'issue de ce retour aux textes anciens :

la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur²².

Lucie Bourassa souligne avec justesse l'introduction du *mouvement* dans cette nouvelle définition du rythme que donne Benveniste, soit une « manière particulière de fluer²³ », qui rend indissociables le rythme et « l'apparaître²⁴ », le rythme et le « surgissement²⁵ ». Car si « fluer » c'est couler, la « manière particulière » qui lui est associée fait du mouvement (écoulement) une forme. Par conséquent, le rythme pourrait être ce par quoi une forme advient dans une corporéité dansante. Mais « forme », selon la définition de Benveniste, doit

¹⁶ *Ibid.*, p. 332.

¹⁷ Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1993, p. 25.

¹⁸ Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 332.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ Lucie Bourassa va commenter l'exemple de cette manière : « Cela indique la *spécificité* d'un acte ou d'un accomplissement *circonstancié*, par exemple "la danse particulière vue dans son développement [*sic*]" et implique une *perception*, quelque chose qui "se présente aux yeux" ou aux autres sens. » (Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, *op. cit.*, p. 25).

²² Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 333.

²³ *Idem.*

²⁴ Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

s'entendre dans un registre platonicien que revendique paradoxalement le linguiste : la forme serait ordre, disposition ; à son tour cette idée impliquerait celle de succession. Pour faire apparaître une succession, il faut au rythme du *lent* et du *rapide* (Platon, cité par Benveniste, affirme que le rythme résulte justement « du rapide et du lent, d'abord opposés, puis accordés »). Ainsi, « la configuration des mouvements ordonnés dans la durée²⁶ » donnerait le rythme.

Benveniste conclut son article en affirmant que d'avoir passé par « une théorie de la *mesure* appliquée aux figures de la danse et aux inflexions du chant²⁷ » aura permis de « reconnaître et dénommer le principe du mouvement *cadencé*²⁸ ». Ayant approché cela, nous sommes en mesure de comprendre que le rythme entretient d'étroites connexions, quand il ne s'y confond pas absolument, avec la cadence, la mesure, voire le mouvement (synonymes que donne l'entrée dans le dictionnaire). Si cet article a le mérite (et c'était là, somme toute, son but) de lever une confusion quant à l'origine dite « naturelle » du phénomène du rythme, celui-ci ne résidant pas dans le mouvement régulier des flots, la *disposition* platonicienne à laquelle il a recours ultimement évacue étrangement ce qui perçait dans sa définition du rythme (voir plus haut), à savoir « l'apparaître d'une forme » qui serait liée à *l'instant* plutôt que dégageant un *ordre*. Or ne pas susciter cet *apparaître* réinscrit dans la notion de rythme un principe naturel (le mouvement des flots de la mer, par exemple), qui se fait en quelque sorte « régulateur ». Le rythme répondrait en ce sens à quelque ordre divin, à côté duquel le souffle humain ou le mouvement de la marée se donneraient comme des copies — copies d'un « déjà là²⁹ » où le rythme serait reproduction des mesures de périodicité (celle de la nature par exemple) qui répondraient à un ordre *régulier* : le rythme n'y pourrait alors qu'être *déterminé*.

Entre cette dernière conception métaphysique et la conception phénoménologique qui veut voir le rythme comme ce qui *apparaît* s'établit une différence cependant moins grande qu'il n'y paraît, car pour qu'il y ait rythme, il doit y avoir *perception*. « Le rythme [...] fait appel à l'esthesis : “faculté de percevoir par les sens, sensation [...] ; faculté de percevoir par

²⁶ Émile Benveniste, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 335.

²⁷ *Idem*, (je souligne).

²⁸ *Idem*, (je souligne).

²⁹ C'est du moins ce que Laurent Jenny observe dans le mètre claudien et dans le rythme oscillatoire de Jousse (souligné par Lucie Bourassa dans *Rythme et sens*).

l'intelligence, action de s'apercevoir"³⁰. » Ainsi, la « résonance » du rythme dans le corps (par affectation ou auto-affectation) ne saurait être réductible à une question de conception. Il ne faudrait cependant pas être dupe du fait que l'acception métaphysique ne reconnaisse comme rythmique que ce qui correspond à un « déjà là » contraignant « le rythme » à se constituer dans la perspective duelle d'une alternance : vie/mort, sommeil/éveil, assaut/retrait, dévoration/expulsion, etc.

La perception, voire la sensation — je pourrais dire leur *logique* — qui affirme que le *rythme* est et a lieu, permet cependant de passer outre ce qu'on pourrait appeler la question métaphysique d'une *origine*. Quand le rythme a lieu, la question de l'origine perd toute pertinence. Le rythme se libère de ce qui tentait de le ramener sous le giron du *même*, car même ce qui pouvait avoir « déjà été là » prend un autre sens, devient *autre*.

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari opposent absolument le rythme à la mesure et à la cadence :

On sait bien que le rythme n'est pas mesure ou cadence, même irrégulière : rien de moins rythmé qu'une marche militaire. Le tam-tam n'est pas 1-2, la valse n'est pas 1, 2, 3, la musique n'est pas binaire ou ternaire, mais plutôt 47 temps premiers, comme chez les Turcs. [...] La mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques, ou se noue au passage d'un milieu à un autre³¹.

Ils ajoutent dans leur « Traité de nomadologie » que s'il faut entendre le mot « rythme » sous le sens de *forme*, « on ne doit pas oublier que c'est dans des conditions très précises de *fluctuation*³² ». Olivier Messian, que cite Bourassa, fait écho à la thèse précédente quand il rejette la marche militaire « aux antipodes d'une musique rythmique³³ », puisque le *même* auquel la marche militaire tend à toujours revenir ne saurait faire advenir la *différence*, or il y a bel et bien une *répétition* qui fait la transgression : « À tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi [...]³⁴ » — répétition de laquelle émerge une différence.

³⁰ Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, *op. cit.*, p. 33. La citation est tirée du Bailly.

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 450, je souligne.

³³ Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, *op. cit.*, p. 40. L'étude d'Olivier Messian qu'elle cite est *Musique et couleur : nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Belfond, 1986, 308 p.

³⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 9.

Une certaine conception phénoménologique irait dans ce sens : si elle admet cette « régularité », qui est aussi *répétition* (constitutive d'un milieu), sensible qu'elle serait, par exemple, à l'alternance du jour et de la nuit (le jour, comme « milieu », revient selon des schèmes qui ne changent pas), à l'alternance du lent et du rapide, elle y est d'autant plus attentive que c'est à même ce milieu, cette répétition que quelque chose se met à « apparaître » qui fait « [c]hanger de milieu³⁵ ». Ce serait donc *entre* la nuit et le jour que se situerait le rythme. C'est dans cet entre-deux que quelque chose, que les auteurs de *Mille Plateaux* appellent « chaos³⁶ », mais que nous pourrions tout aussi bien concevoir comme *indifférencié, informe*, a une chance de devenir rythme. Le rythme est critique, poursuivent ceux-ci, en ce sens qu'il « connecte des instants critiques ». Il est « forme », mais au sens où l'entend Valéry, à savoir qu'il est ce par quoi le successif aurait des propriétés du simultané. Le rythme ne peut plus être rapatrié sous l'idée d'un écoulement, où il remplirait de diverses manières un temps s'écoulant : s'il le remplit, c'est en instituant des ruptures, des discontinuités — il est l'*entre* — qui brisent la *succession*, ou font *virer* le mouvement. « Par le rythme, il n'y a pas succession des éléments *dans* le temps comme par la métrique. Il y a un rapport³⁷. »

Ainsi, « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant » selon la définition qu'en donne Benveniste devient le lieu de *relations* (contrastes et retours), et par conséquent de *tensions* — là où quelque chose (qu'on pourrait momentanément nommer « sens ») advient d'une « dynamique tensionnelle³⁸ ». Si l'on revient à Blanchot, qui écrivait dans *L'Écriture du désastre* que le rythme n'était pas une question de simple alternance (« alternance du Oui et du Non, [...], de la présence-absence, du vivre-mourir [...]»³⁹), on observe effectivement que le rythme se définit comme un moment de tensions, là où se *rencontre* précisément ce qui autrement parcourrait une vie infiniment parallèle. Si le rythme

³⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

³⁶ *Idem.*

³⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions du Verdier, 1982, p. 224. Évidemment, Meschonnic vise ici la poésie, et bien qu'il dénie au récit la possibilité de se placer, comme le poème, dans l'inaccompli, il apparaît que l'écriture durassienne et certains des personnages qu'elle met en scène s'inscrivent non seulement dans l'inachèvement, mais dans la mise en question de tout « accompli ». Maud Fourton évoque, à propos de l'œuvre durassienne, une poésie latente (Maud Fourton, *Marguerite Duras, pour une poétique de « l'en allé »*, *op. cit.*, p. 131) ; Madeleine Borgomano, dans le colloque « La Tentation du poétique », identifie des « îlots de poésie » (Madeleine Borgomano, « Une écriture de “nature indécise” », dans *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, *op. cit.*, p. 23).

³⁸ Définition qu'en donne Lucie Bourassa dans l'étude déjà citée. Voir en particulier la conclusion de l'ouvrage intitulée « Le rythme, une dynamique de tensions », *op. cit.*, p. 403-424.

³⁹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 169.

« dégage [...] le multiple dont l'unité se dérobe⁴⁰ », alors il est la vie dans la mort, la mort dans la vie, la mort avec la vie, où vie et mort, main dans la main, exécutent une véritable danse macabre — pour justement *déporter* ailleurs.

« ÉCRIRE C'EST AUSSI DANSER » : LE RYTHME

Écrire c'est très près du rythme de la parole⁴¹.

Marguerite Duras

Claire Cerasi⁴² a abordé dans son étude de *L'Amour* la question du rythme pour en faire ce par quoi le sens venait, soulignant l'importance d'une saisie du rythme dans la constitution du sens. Le sens, chez Duras, surgirait d'une épreuve du rythme. C'est que le rythme *s'éprouve* à travers des *tensions*. C'est ainsi que Dominique Noguez pouvait noter dans son étude stylistique de l'œuvre de Marguerite Duras que l'écriture, chez elle, « dans son avancée, était une conquête sur l'abstraction, sur l'indifférence (l'imprécision, la généralité) de l'abstraction, était un remords sur l'impalpable, l'indéfinissable, le vague d'une sensation⁴³ ». Faisant observer que chez Duras « le second adjectif a presque toujours quelque chose de plus — de plus fort, de plus concret — que le premier⁴⁴ », il souligne l'importance d'une incarnation progressive. « Comme si, en Duras, un écrivain réaliste avait toujours à *reprenre* un philosophe — à le tirer de l'intelligible vers le sensible⁴⁵ », ceci, par-delà « une fondamentale tendance à l'abstraction⁴⁶ ». Tension, donc, entre deux modes d'appréhension du réel lisible dans la juxtaposition de deux adjectifs dont l'avancée inscrit une légère bifurcation du sens, vers *plus de sensible*.

D'une autre façon, Bernard Alazet voit justement dans l'*abstraction* (ab-traction) durassienne l'explication d'une sorte de « fadeur des mots⁴⁷ » qui pourrait définir la poétique

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *CT*, p. 13.

⁴² Claire Cerasi, *Du Rythme au sens. Une lecture de L'Amour de Marguerite Duras*, Paris, Lettres Modernes, 1992, 101 p.

⁴³ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32. Les exemples qu'il donne sont tirés de *L'Homme atlantique* : « cette pose obscène, bestiale », « le méplat très pur, tendu », « comme une bouche vomissante, viscérale », « Les dalles sont fraîches, désaltérantes. »

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷ Bernard Alazet, « De la fadeur des mots », *Marguerite Duras. La Tentation du poétique, op. cit.*

de l'écrivaine : devant les *signes* trop marqués, « abstraire » signifierait « enlever quelque chose à la langue, l'abstraire d'elle-même, la tirer hors d'elle-même⁴⁸ ». Nous verrons plus loin les enjeux d'une telle poétique dite « de la fadeur des mots ».

Mais il pourrait y avoir une troisième avenue, qui, loin d'exclure les observations précédentes, pourrait les faire se rencontrer. Que la langue s'avance comme conquête sur l'abstraction ou qu'elle avance en « enlevant » ce qui la marquerait trop, c'est bien d'une *tension* qu'il s'agit. À propos d'un danseur de *baile jondo*, Didi-Huberman a ces mots : « C'est que le corps [...] se fait ici bestial et là spirituel, en même temps. D'où cette impression — nietzschéenne — de dieu qui danse⁴⁹ ». Le rapport est ici tendu *entre* deux états, deux identités, voire deux mouvements. Entre le sensible et l'intelligible, faut-il choisir ? Si Duras est un « écrivain de la parataxe⁵⁰ » et de la répétition⁵¹, il faut voir que tout cela concourt, parce qu'elle est aussi l'écrivain de l'inachèvement et de la réécriture⁵², à susciter une tension : ne pas subordonner mais juxtaposer, donner l'impression d'incessamment revenir sur ses pas, de reprendre, de faire retour, de *danser* circulairement pour une « avancée immobile » — qui en serait *immobile* qu'en apparence, en « virtuose »...

Duras écrit dans *C'est tout* qu'« écrire, c'est très près du rythme de la parole » (CT, 13). Quelques lignes avant, on avait pu lire qu'*écrire*, c'est aussi *chanter* et c'est *danser*, aussi. Quand alors Duras fait référence à la danse, c'est sans conteste à la danse en couple qu'elle pense d'abord, elle qui dit avoir beaucoup aimé danser et être très douée. On pense immédiatement à tous ces bals, à ces pistes de danse, à tous ces couples enlacés, qui, protégés par quelque frontière invisible, sillonnent, isolés, l'œuvre durassienne. Si écrire est posé, quelques nuances qu'on doive faire, en équivalence à « chanter » et à « danser », il faut y voir l'engagement d'un corps dans le monde qui cherche en quelque sorte sa mesure, voire à se

⁴⁸ Bernard Alazet, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », *art. cit.*, p. 47.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁰ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, *op. cit.*, p. 21. Noguez définit ainsi la parataxe et son effet : « La parataxe — ou simple juxtaposition des propositions sans subordination — peut avoir une fonction temporelle. Au lieu de donner d'un événement plus ou moins long une idée globale, synthétique, elle le décompose en la série de phrases, moment par moment. » (*Ibid.*, p. 22.)

⁵¹ Noguez précise que « les juxtapositions paratactiques sont à rapprocher de certaines répétitions de mots qui ont pour but de retarder et même de dilater le temps de la lecture, comme pour le faire coïncider avec la durée supposée de ce qui est décrit » (*ibid.*, p. 23). Il ajoute que ces phénomènes, parataxe et répétition, sont difficilement *dissociables*, l'un participant comme naturellement de l'autre.

⁵² Ces dernières questions, inachèvement et réécriture, seront abordées plus précisément dans les chapitres cinq et six de la présente thèse.

mettre en mesure avec lui, le monde, mais plus encore... Quand Duras affirme dans *Écrire* qu'« [o]n ne peut pas écrire sans la force du corps » (*É*, 24), elle mentionne un *acharnement* — « On est acharné » (*É*, 24), écrit-elle. C'est donc une force, une fureur, une rage, mais aussi, au plus près de son sens étymologique, une dimension *charnelle* qui est convoquée. Le corps est convoqué dans le processus de l'écriture, avant toute question de sens. Cela, on l'aura reconnu dès le départ, mais c'est de son être-au-monde précisément *rythmique* qu'il devient ce par quoi l'écriture advient. Dans son article sur l'« Invention de la parole⁵³ » chez Marguerite Duras, Marie-Hélène Boblet-Viart l'a bien noté quand elle affirme que « [l]a lecture et l'écriture s'équivalent finalement dans cette chambre d'échos où le texte se multiplie, se ramifie, se répète⁵⁴ », puisqu'il s'agit en somme de se mettre à l'*écoute*. La critique y voit « l'écoute d'une oralité⁵⁵ » comme écoute d'un « rythme dicté par le corps, antérieur au sens des mots⁵⁶ » — Noguez discernait déjà, « depuis au moins *Hiroshima mon amour*⁵⁷ », cette oralité dans l'écrit —, et par laquelle l'écriture se fait accueil de l'étrangeté qui réside précisément au sein de ce qui *dans* les mots ne parle pas, mais est *là*.

Dans cet *acharnement*, le corps comme « caisse de résonance » est aussi « producteur », à l'instar de l'écrivain blanchotien de *L'Espace littéraire*, il est celui qui doit apporter la *décision*. Écrire se ferait ainsi à deux mains quand il s'agit pourtant de n'écrire qu'avec un seul crayon⁵⁸ :

La maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main « malade » qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient, elle ne le tient pas réellement, et elle-même est une ombre. La maîtrise est toujours le fait de l'autre main, celle qui n'écrit pas, capable d'intervenir au moment où il faut, de saisir le crayon et de l'écartier. La maîtrise consiste donc dans le pouvoir de cesser d'écrire, d'interrompre ce qui s'écrit, en rendant ses droits et son tranchant à l'instant décisif⁵⁹.

⁵³ Marie-Hélène Boblet-Viart, « Invention de la parole : entre écriture de fiction et écriture de diction », dans *Marguerite Duras. La Tentation du poétique, op. cit.*, p. 221-232.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite, op. cit.*, p. 24.

⁵⁸ Il est vrai que la dactylo — ancêtre en ce sens de l'ordinateur — nécessitait l'usage des deux mains et cette image est bien visible dans une photographie de Duras datant de 1955 ayant servi à illustrer la première de couverture de l'édition de poche de *Moderato cantabile* aux éditions de Minuit. Ainsi, l'image qui veut qu'on écrive à une main apparaît-elle éculée, pourtant, l'image à laquelle Blanchot a recours ne m'apparaît que plus parlante. En outre, les manuscrits de Duras sont là pour témoigner d'un mouvement scripturaire. Fait intéressant à noter, cette image de l'écrivaine attablée devant sa machine à écrire annonce le petit garçon du récit *attablé* devant son piano.

⁵⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 19.

À travers cette image des deux mains, le corps ne saurait cesser d'écrire ce dont il se fait l'écho, il est aussi, pourtant, celui qui décide de faire silence, de faire taire ce qui ne peut cesser de parler. Lieu de passage, il est dans le monde un corps « tensionnel » *agi* par un incessant échange entre l'intérieur et l'extérieur. Cet « échange, sans fin, de l'un à l'autre — jour/nuit, fort/faible, mot/silence [...] »⁶⁰, mais encore « entre plein/vide, entre silence/parole, entre mobilité/immobilité⁶¹ », ce serait, selon Olivier Ammour-Mayeur, le « *Ying-yang* [...] qui régente non seulement l'histoire et les personnages, mais tout autant l'écriture. Où le *neutre* blanchotien, en son étymologie *ne-uter* (ni-ni/et-et), donne son *souffle vital* à la phrase et aux claudications de *rythmes* et de sens⁶² ». Entre le plein et le vide, le rythme pourrait être cet espace comme suspendu, qui ferait bifurquer le sens ou le démultiplierait — ferait bifurquer le sens *et* le démultiplierait.

On pourra mieux appréhender ces échanges par trois incursions dans la danse durassienne à l'intérieur de trois récits : dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* (1962) où elle agit en arrière-plan, instituant un écart irréversible entre un avant et un après ; dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) où la danse apparaît dans trois épisodes ; enfin, dans *Le Vice-consul* (1966) dans lequel le bal de l'ambassade fait office, selon la lecture qu'en propose Florence de Chalonge, de rite de passage.

Entrer dans la danse pour les personnages durassiens, c'est, d'une part, être dans la passivité (au sens d'écoute, de réception), se laisser emporter par le mouvement, s'accorder avec son partenaire, se mettre en cadence avec la musique, *s'abandonner* ; d'autre part (et dans une mesure sans doute plus grande), c'est faire montre du pouvoir du corps qui s'oppose, ne « suit » pas la musique, peut se faire lourd, ne « suivant » plus le partenaire, pour creuser un écart qui affirme la non-coïncidence, l'impossibilité de toute fusion et la résistance nécessaire⁶³ — résistance que Didi-Huberman identifie comme l'irruption du rythme qui

naît souvent comme une révolte du corps singulier contre le pas obligé du corps social : il produit sa *démesure* solitaire contre la mesure de tous. Mais il affirme en même temps la communauté humaine, puisqu'il n'existerait pas sans ce que Marcel Mauss appelait une

⁶⁰ Olivier Ammour-Mayeur, « Écrire *L'Amour* : enjeux poétiques asiatiques chez Duras », *art. cit.*, p. 150.

⁶¹ *Ibid.*, p. 152.

⁶² *Idem*, je souligne.

⁶³ Il y aura évidemment des nuances à apporter entre ces diverses modalités de la *passivité* et de la *résistance*, puisque justement elles apparaissent moins dans un rapport d'opposition que dans un *rapport* qui les lie à l'intérieur d'une dynamique tensionnelle.

« technique du corps ». L'homme est le seul animal qui sait aller à *contretemps* d'une mesure préexistante ; il est donc l'animal *rythmique* par excellence⁶⁴.

Et dans la « démesure solitaire », le corps danseur — au-delà de la résistance, au-delà d'une rupture dans l'unanimité du corps social — fait voir « une sorte d'unité originelle de sens⁶⁵ » où peut « apparaître visuellement une Figure multisensible⁶⁶ »...

La danse, explique Hubert Godard dans « Le geste et la perception », parce qu'elle exige une « maîtrise de l'organisation gravitaire et de ses modulations [...] permet aux danseurs [...] de *dissocier* radicalement deux niveaux d'expression : par exemple, de pouvoir proférer un texte, tout en développant une gestuelle qui porte une charge significative opposée à ce qui est dit⁶⁷ ». C'est pourtant un *même corps* qui porte ces contradictions, qui *performe* un être-au-monde multiple, qui opère la disjonction dans la jointure. C'est en *même temps* qu'il est lent *et* rapide⁶⁸, en *même temps* que les yeux de la mendicante pleurent, tandis qu'elle, « elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang » (*VC*, 28). C'est en *même temps* qu'il est *multiple*, là et pas là, présent et absent, mort et vivant, liquide et solide, *liquide* comme le nom *Lol* et solide comme la pierre de son patronyme *Stein*. En *même temps* que *mort* le vice-consul est le plus *vivant*. Quand Charles Rossett parle de la mendicante au vice-consul, l'informant que c'est elle qui chante, et suit, sans pourtant jamais les aborder, les Blancs de Calcutta, ce dernier interroge : « La mort dans une vie en cours [...], mais qui ne vous rejoindrait jamais ? C'est

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 166. La « technique du corps » fait référence à l'ouvrage de Marcel Mauss suivant : « Les techniques du corps » (1936), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980 (1950), p. 363-386.

⁶⁵ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 31. Commenté par Georges Didi-Huberman dans *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 163-164.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *art. cit.*, p. 238 (je souligne). Ici, Godard fait plus particulièrement référence aux danseurs de Pina Bausch. Il précise que cette « distorsion entre l'expressivité vocale et celle du geste serait très difficile à obtenir pour des acteurs, dont la maîtrise recherche au contraire la transparence entre le propos (le texte) et l'attitude corporelle » (*Idem*).

⁶⁸ À propos du danseur de *baile jondo* Israël Galván, l'auteur du *Danseur des solitudes* demande : « Mais comment rendre compte de ce geste lorsqu'il semble *en même temps ralenti et accéléré*, comme si, au centre même de sa virtuosité, surgissait quelque chose comme un apaisement infini, ainsi que cela peut arriver au plus fort de l'acte amoureux ? Comment nommer cette manipulation du temps qui est, avant toute chose — on le comprend dès qu'on *écoute* cette danse en la regardant — un grand art du rythme ? » (*Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 129). Si l'on doit rabattre « les problèmes de *rythme* sur des problèmes de *mesure* » (*idem*), comme le veut « le vocabulaire usuel de notre esthétique occidentale » (*idem*), on ne peut que manquer cette réalité qui trouve, dans le milieu flamenco, un nom : *temple*, du verbe *templar*, signifiant tout à la fois « accorder », « tempérer », « harmoniser », « proportionner », « adoucir » (*ibid.*, p. 131).

ça ? » (*VC*, 174). « C'est ça, peut-être, oui⁶⁹ » (*VC*, 174), répond on ne sait qui, peut-être Charles Rossett, peut-être le narrateur, peut-être même le vice-consul et dont on peut supposer qu'il parle peut-être alors de lui-même.

Le vice-consul est lui-même « un peu mort » (*VC*, 100), et puisque lui et Anne-Marie Stretter sont « les mêmes » (*IS*, 98), elle-même est *un peu morte*, mais justement, parce qu'ils sont transpercés par la douleur des Indes dont cherche à s'imprégner Peter Morgan en écrivant sur la mendicante, ils sont paradoxalement les plus vivants. À propos de Jean-Marc de H, alias le vice-consul, Duras répond à Xavière Gauthier ceci : « Et tu vois bien qu'il est mort, il est pas mort, c'est-à-dire, il est la vie même, puisqu'il peut plus rien supporter, la vie étant exprimable par le refus, chez moi, n'est-ce pas. Plus tu refuses, plus t'es opposé, plus tu vis. » (*P*, 173) La *résistance* évoquée plus haut, qui fait du rythme une *démesure*, ne permet justement pas d'appréhender l'être-danseur (et ses actes) par quelque *psychologie*⁷⁰ : il n'est pas question, affirment presque en chœur Xavière Gauthier et Marguerite Duras dans *Les Parleuses*, de le « ramener à la psychologie » (*P*, 174). Les rythmes de la danse (dans un sens métaphorique *et* littéral) permettront de mettre à jour des tensions à partir desquelles quelque chose *advient*.

⁶⁹ Ici, l'idée avancée par Noguez, à savoir qu'il y avait dans l'écriture durassienne une *avancée* qui se voulait « une conquête sur l'abstraction, sur l'indifférence (l'imprécision, la généralité) » (Dominique Noguez, *Duras, Marguerite, op. cit.*, p. 34), se voit confirmée : « *C'est ça, peut-être, oui* » répond on ne sait qui. Il s'agit en outre d'une question *rythmique*, comme si le sens devait *surgir* dans un espace-temps et dans un tout qui, paradoxalement, aura pour effet de faire éclater espace et temps.

⁷⁰ La tante de Jean-Marc de H. met justement en garde de ne pas chercher les raisons de son acte (tirer sur les lépreux) dans l'enfance, mais peut-être dans le lieu lui-même... Mais si les Indes et plus précisément Lahore peuvent mieux expliquer le crime du vice-consul, ne doit-on pas penser que ce qui *actualise* le crime est précisément cet échange *secret* non pas « d'homme à homme mais de fonctions à fonctions » (Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes, op. cit.*, p. 164) ?

L'APRÈS-MIDI DE MONSIEUR ANDESMAS : ALTÉRATION ET MÉTAMORPHOSE

Parce qu'il temporalise tout ce qu'il touche, le rythme sera, de plus, un principe d'altération et de métamorphose par excellence⁷¹.

Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*.

Quand le chant, la danse commencent, il y quelque chose de changé non seulement dans l'ouïe ou les jambes, mais je suis construit et organisé autrement. J'ai subi un *changement d'état* — (analogue au passage du sommeil à la veille)⁷².

Paul Valéry, *Cahiers, I*.

Dans l'œuvre durassienne, la mesure ou l'*être en mesure*, ou encore la capacité de suivre la cadence, s'imposent d'emblée comme « aspirations ». Il y va d'une certaine intelligence avec le monde, quelque chose qui n'est pas sans rappeler le « souffle divin » évoqué plus haut à propos d'un rythme *originel*. Il y va d'une « irrésistible envie de lâcher prise, de s'accorder ; [car] ce n'est pas seulement le mouvement des pieds, c'est l'âme elle-même qui suit la cadence⁷³ ». Il y va ainsi d'une tentation de *fusionner* avec l'*autre* : battre le « rythme » pour *en être* — *le prendre pour être ensemble*.

Dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, le personnage éponyme, après avoir connu les « affres de la mort » (*AMMA*, 31) alors que l'attente se mue en séparation d'avec son enfant, s'efforcera de « faire plus profondes [ses respirations] afin de les *accorder* au calme de la forêt [...] » (*AMMA*, 41, je souligne), et quand de la musique monte vers lui, il remuera « les pieds [...] en cadence » (*AMMA*, 21). Pourtant, le milieu même de l'attente dans lequel le corps lourd et ankylosé de monsieur Andesmas est cloué, si *immobile* soit-il, n'a rien de serein. C'est le milieu qui peut accueillir la possibilité de la différence, là où *ça* change de direction, si imperceptiblement que cela puisse se faire. « La liaison des instants vraiment actifs (rythme), observe Bachelard, est toujours effectuée sur un plan qui diffère du plan où

⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 163.

⁷² Paul Valéry, *Cahiers, I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 1299 (commenté par P. Sauvanet, *Le Rythme et la raison, I*, *op. cit.*, p. 132 et par Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 163).

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, *op. cit.*, p. 132.

s'exécute l'action⁷⁴ ». Discordance, disjonction accusent les différences que le rythme aura contribué à instaurer.

Alors qu'il attend, tout près de la maison qu'il a achetée pour sa fille Valérie, l'entrepreneur Michel Arc à qui il veut demander un devis pour la construction d'une terrasse qui surplombera « la vallée, le village et la mer » (*AMMA*, 13), monsieur Andesmas fait l'*expérience de l'attente*. Cette attente pourrait apparaître comme un premier plan (chronologique, fidèle à une idée de succession) à partir duquel se dessine un second plan, celui rythmique où *ça change*.

Le retard de Michel Arc sera noté une fois, au tout début de l'attente, alors que celle-ci est momentanément détournée par le passage d'un chien : si le rendez-vous avait été fixé pour quatre heures moins le quart, Monsieur Andesmas remarquera *au bout de*⁷⁵ la disparition du chien que l'entrepreneur aura « commencé à prendre du retard [...]. Il était 4 heures » (*AMMA*, 12-13). Mais à partir de ce premier retard noté, il ne fera plus « encore le geste de regarder sa montre » (*AMMA*, 19), ne fera que l'*approximer* : « Son retard doit maintenant dépasser une heure » (*AMMA*, 19) — sauf vers la fin du récit, quand il informera la femme de Michel Arc qu'il est « [s]ix heures dix » (*AMMA*, 88), le temps qui passe échappe, pourrait-on dire, au temps *mesuré*, au « temps de l'horloge [qui] n'est pas le temps authentique⁷⁶ ».

La solitude de monsieur Andesmas, qui se voit immobilisé dans l'attente par son grand âge et sa masse lourde, sera par à-coups traversée et momentanément interrompue. Chaque interruption s'inscrit dans le corps du texte par un changement dans le temps de la narration. Si le récit de *L'Après-midi de monsieur Andesmas* se pose dans une confusion des temps, entre passé, présent, futur et conditionnel — entre perception, vision, mémoire et anticipation —, ce n'est nullement aléatoirement que les temps *varient*. La narration, le plus souvent conduite au passé simple, du moins dans le premier chapitre d'un récit qui en compte deux, est sporadiquement « trouée » par l'intrusion d'un présent dont la fonction — et on le verra de manière plus détaillée dans le prochain chapitre — est de faire « apparaître » quelque chose

⁷⁴ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950, p. 128-129, dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

⁷⁵ Il serait plus juste d'écrire « *après* la disparition du chien », mais c'est que cette disparition se veut un mouvement, et ce mouvement laisse une trace : comme si le chien avait *tracé* sa disparition, avait tracé le chemin de sa disparition.

⁷⁶ Emmanuel Levinas, « Premières interrogations » (1975), *La Mort et le Temps*, Paris, Éditions de L'Herne, 1991, p. 7.

dans ce qui « s'écoule⁷⁷ ». Si le rythme « est la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide⁷⁸ », on peut avancer que le présent *donne forme* à ce que le rythme aura fait apparaître et qui, pourtant, était déjà en train d'avoir lieu, mais pour personne en quelque sorte. La fonction du passé simple serait alors de rendre un premier plan que le recours au présent troue pour constituer un second plan où a lieu ce qui est vraiment « actif ».

Les « présents » qui forment trouée

Les premiers mots de *L'Après-midi de monsieur Andesmas* se présentent d'emblée énigmatiques. L'identité de l'« être » auquel il est fait référence est d'abord suspendue⁷⁹ : « Il déboucha du chemin sur la gauche » (*AMMA*, 9, je souligne). Est-ce un homme ? Un enfant ? Quelque animal ? C'est au début du deuxième paragraphe seulement qu'on apprendra qu'il s'agit d'un chien roux. Est-ce le chien qui aura mené le lecteur à monsieur Andesmas assis devant la maison ou est-ce le regard de monsieur Andesmas qui aura fait *apparaître* ce chien ? La narration reste sur ce point, peut-être à dessein, évasive, permettant de formuler une troisième hypothèse, à savoir que c'est le point de vue d'un narrateur extradiégétique qui doit prendre en charge cette première partie du récit, comme si seule la rencontre, entre l'homme et le chien, pouvait venir à bout de ce qui, précisément, *n'a pas encore eu lieu* :

Le chien le regarda peu de temps de cette façon contemplativement fixe. Intimidé par cette *rencontre* et se trouvant obligé d'en faire les frais, il baissa les oreilles, fit quelques pas vers M. Andesmas, en remuant la queue. Mais très vite, son effort n'étant récompensé par aucun signe de la part de cet homme, il renonça, s'arrêta net avant de l'atteindre.

Sa fatigue lui *revient*, il *halète à nouveau*, et *repart* à travers la forêt, cette fois en direction du village. (*AMMA*, 11, je souligne)

La solitude du chien, qui avait *ses habitudes*, entamée par la présence d'un homme qui se *dénonce* par « le rythme de sa respiration difficile » (*AMMA*, 10), entamera celle de monsieur Andesmas. À partir de la *rencontre*, monsieur Andesmas sort de sa torpeur, en même temps que l'animal se voit entraîné dans un mouvement qui ne se définira plus que par rapport à la

⁷⁷ C'est évidemment en regard de ce que j'ai avancé dans « le rythme » ainsi que devant les diverses approches du temps, dont celle de Levinas (lecteur de Heidegger), mais encore de Deleuze (lecteur et de Bachelard et de Bergson), et avec beaucoup de prudence, que j'use du verbe « écouler ». Ni le rythme, ni le temps ne se réduisent justement à cette possibilité de la mesure, mais dans le temps de l'attente, on peut admettre qu'un premier plan (l'attente) s'écoule pour accueillir ce qui est sans mesure, la démesure.

⁷⁸ Émile Benveniste, « Le notion de "rythme" dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 333.

⁷⁹ On se rappellera que la même impersonnalité, la même indistinction, travaille le début du *Vice-consul* avec ce « Elle marche » (*VC*, 9) inaugural.

présence de cet homme (approche puis éloignement). Le passage au présent, après avoir servi à *prendre acte* de la rencontre, fait littéralement apparaître quelque chose qui était déjà là puisque tout ce qui arrive *arrive de nouveau* — c’est bien là le sens des verbes soulignés : « revient », « halète à nouveau », « repart » — et pourtant, arrive comme *une première fois* (c’est d’ailleurs « la première fois qu’un homme se trouvait là » [AMMA, 10], sur le parcours du chien, et c’est « la première fois qu[e monsieur Andesmas] voit la maison achetée par lui pour sa fille » [AMMA, 14]). La différence s’immisce dans la répétition, précisément dans l’écart que la répétition creuse : le mouvement du chien *reprend* presque exactement un mouvement qui a déjà eu lieu, mais dans une séquence légèrement différente. Cinq paragraphes plus tôt, on pouvait lire, évoquant le chien : « Il s’assit, haletant de fatigue et de chaleur » (AMMA, 10). Les mêmes termes apparaissent, mais dans un ordre différent, selon une logique qui pourrait rappeler la structure chiasmatisque. Aux deux extrémités des phrases cependant, deux événements diamétralement opposés : si le chien s’est *assis* dans le premier fragment (de fatigue), la fatigue, dans le second fragment, ne l’empêchera pas de « repartir » vers la forêt d’où il vient. Les choses ne peuvent advenir que *répétées*, mais *répétées* ne signifie pas qu’elles reviennent au même. Qui plus est, le passage au présent aura actualisé une réalité qui suscitera le *passage*. En effet, quand le chien revient une nouvelle fois, c’est pour mieux inscrire dans l’air et la pierre (les roches) une *trace* qui fait « le souvenir d’un passage » (AMMA, 12), et *transperce* l’espace. Du temps passe, mais cela ne peut être réalisé qu’au passé. Il aura cependant fallu la « trouée » d’un présent pour qu’une *présence* s’absente (dans la trace) et réalise ce passage qui ferme « le présent » (présent du passé⁸⁰) pour le transformer en du temps « vécu⁸¹ ».

Dans l’analyse des « présents » de *L’Après-midi de monsieur Andesmas* qui fait l’objet de cette partie, apparaîtra justement une tension (*rythmique*) entre le contenu « hors temps » de l’instant (donné au présent de l’indicatif) qui semble fixer une réalité immuable tout en introduisant une suspension dans l’écoulement du temps et le propre de l’instantanéité qui,

⁸⁰ Saint Augustin identifie, dans ses *Confessions*, trois temps, qui ne sont pas le passé, le présent et le futur, mais se donnent à lire comme « triple présent » : le présent du passé (formant le souvenir), le présent du présent (la vision) et le présent du futur (formant l’attente).

⁸¹ Entre le « temps vécu » (très proustien, mais qui trouve aussi des échos bergsoniens dans « l’expérience vécue » que constitue la durée) et le « temps pensé » de Bachelard, il y a certes une différence, mais elle fera l’objet du prochain chapitre. Il faudra aussi ajouter la question du « temps raconté » de Ricœur.

dans sa fugacité, non seulement fait passer, mais dont le passage ne laisse pas indemne (ce qui arrive dans le présent est souvent donné comme *trouée, douleur, transpercement*).

Le présent surgit quand il s'agit de faire référence à la « mare » que monsieur Andesmas ne voit pas (située à plus d'un kilomètre du lieu où il attend) et où le chien doit sans doute aller s'abreuver⁸² (11) — cette mare se révélera être l'étang que le père veut aussi acheter à sa fille —, le présent surgit aussi quand il s'agit d'évoquer la maison que monsieur Andesmas voit pour la première fois (14, 20), la forêt qui ne contient aucune autre construction que la maison (14, 15), la forêt, encore, qui se dresse pour abolir tous les bruits (17), Valérie dansant le long des couloirs de la maison qu'ils habitent (20), le sifflement de l'enfant transperçant le cœur de la forêt, le sifflement de Valérie qui siffle si bien (27), l'apparition de Valérie dans l'encadrement de la porte-fenêtre (29). Il s'agit d'autant d'instantanés qui dessinent un rythme où, au cœur d'une narration au passé simple — narration de l'attente — des rencontres ont lieu, qui font s'altérer les frontières du *même*. Ainsi de Valérie que monsieur Andesmas « voit », dans ses souvenirs, danser « dans les longs couloirs de la maison » (20) : « Le martèlement des pieds nus de Valérie qui danse dans les couloirs, il l'écoute chaque fois, et chaque fois il croit que c'est son cœur qui s'affole et qui se meurt. » (20) Le même phénomène se produit lorsqu'il entend siffler l'enfant venue lui annoncer le retard de Michel Arc : du sifflement maladroit « [l]a forêt en est transpercée, et le cœur de l'auditeur. Mais l'enfant ne s'entend pas. Valérie siffle dans les couloirs [...] d'admirable façon » (27). Enfin, quand il réalise qu'il ne sourit plus jamais que de manière forcée, quand les convenances l'y obligent, « [s]auf lorsque apparaît Valérie dans l'encadrement de la porte-fenêtre [...] et que dans un craquellement de toute la peau de son visage, affleure une joie bestiale, incontrôlable » (29). Dans le premier extrait, c'est le battement des pieds de sa fille lorsqu'elle danse qu'il confond avec son cœur à l'agonie ; dans le second, c'est le sifflement faux d'une enfant qui amène monsieur Andesmas à prêter à la forêt un cœur qui, à l'égal du sien, est « transpercé » ; dans le troisième et dernier extrait, le sourire naturel, non contraint, en somme « vrai » qu'il ne peut adresser qu'à Valérie son enfant, fait émerger quelque chose de la bête en le défigurant par le craquellement. Le présent souligne alors un étrange échange qui emporte monsieur Andesmas loin de lui-même. Dans le silence et la solitude de son attente, épaissis par la forêt au milieu de

⁸² Dans ce paragraphe, question de ne pas trop alourdir le texte, la référence entre parenthèses réfère toujours à *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, mais je n'indiquerai que la ou les pages où l'information a été prise.

la laquelle se dresse la maison qu'il vient d'acheter pour sa fille, monsieur Andesmas « découvrira » en quelque sorte sa fille (devenue femme) et la séparation qui a déjà eu lieu d'avec elle, mais dont il ne peut prendre acte que dans cette attente solitaire et silencieuse qui accueille l'absence de sa fille.

C'est la danse d'un petit bal de village qui trouera définitivement l'espace de l'attente. Car l'attente, de fait, fortement *spatialisée* ne devient *temps* qu'à s'inscrire dans le *passage* ; le rythme doit par conséquent « temporaliser⁸³ » un espace dont l'isolement est rendu palpable par le fait qu'« aucune autre construction que cette maison » (*AMMA*, 14) ne se dresse aux alentours et parce qu'il « y a entre les arbres des fourrés épais où s'enlissent tous les bruits » (*AMMA*, 17). L'espace de l'attente est donc *temporalisé* par la musique de danse qui émerge alors du cœur du village que surplombe le lieu de l'attente de monsieur Andesmas. Cette irruption du *temps*, dont seul le passé simple peut prendre acte, s'oppose d'ailleurs aux diverses « trouées » d'un présent qui ne cesse de « séparer ». En effet, l'isolement auquel contraint la forêt, donné au présent de l'indicatif, s'il apparaît auréolé d'une étrange magie, tend à souligner l'extraordinaire solitude dont s'étonne monsieur Andesmas et dont il projette qu'elle sera aussi celle, parfaite, de sa fille Valérie lorsqu'elle aménagera dans cette maison qu'il lui a achetée et où il attend « un homme sans parole » (*AMMA*, 20). Mais alors, une brèche s'immisce dans cet isolement : la musique d'une danse, introduite au passé simple par un très laconique « [c]e fut une danse » (*AMMA*, 18), va faire se disloquer l'événement de la solitude, en temporalisant (en faisant *passer* du temps) l'espace où monsieur Andesmas voulait « enfermer » sa fille, car c'est bien le sens qu'on doit donner au désir du père (relayant peut-être celui de Valérie, mais pour des motifs différents) d'acheter *aussi* l'étang non loin de la maison nouvellement achetée. De fait, on peut lire à propos de cet achat projeté, et ce, dans une gradation à trois temps des plus éloquentes, d'abord le désir de monsieur Andesmas « de le rendre privé aux autres, à ceux qui ne sont pas des amis de Valérie » (*AMMA*, 16). Puis le désir s'affine : « personne ne passera plus. Personne. Exception faite des amis de Valérie » (*AMMA*, 16). Enfin, le « désir » de monsieur Andesmas change d'objet, visant dès lors moins à satisfaire le désir de Valérie qu'à l'isoler entièrement : il avait « décidé de le rendre privé à tous les autres, excepté à Valérie, son enfant » (*AMMA*, 18).

⁸³ C'est dans *Le Danseur des solitudes* que Georges Didi-Huberman emploie cette expression. Voir la citation de page 126 de la présente thèse et la note 71.

L'espace fermé qu'aménage monsieur Andesmas pour sa fille se verra, en même temps que sa propre solitude, défait par la danse qui elle, fait *passer*. En effet, quand l'air que chantait Valérie, avant de le quitter, monte jusqu'à lui, son réflexe sera de remuer les pieds « en cadence » (*AMMA*, 21). Cet air, qui reviendra au bal toutes les vingt minutes dans une « répétition régulière » (*AMMA*, 22), entraîne tout dans la danse : « Alors la place danse, danse, danse, tout entière » (*AMMA*, 22). Quand il apprend que celui qu'il attend, Michel Arc, danse aussi sur la place, alors toute la narration de cet intermède dans lequel il « connaît les affres de la mort » (*AMMA*, 31) se fait au présent : sa solitude brisée par la danse brisera à jamais celle qu'il aménageait pour sa fille. L'étang qu'il projetait d'acheter devient alors « cet étang où il savait que Valérie n'irait plus seule » (*AMMA*, 32).

Jusqu'à cet « intermède » dont il sera question dans le prochain chapitre, le présent aura souligné des instants qui auront dessiné un rythme, celui d'un écart, actualisant une séparation déjà en germe avec l'achat de la maison pour sa fille Valérie. Les « présents » tracent sur le plan de l'attente (narrée au passé simple) un autre plan, qu'on doit mettre en parallèle avec l'air chanté par Valérie et qui, sans doute parce qu'il est à la mode, revient dans le bal du village toutes les vingt minutes. Cet air n'est jamais présenté dans sa totalité, mais apparaît partiellement aux pages 14, 16, 17, 22, 26 et 41 dans le premier chapitre. On pourrait le reconstituer ainsi :

*Quand le lilas fleurira mon amour
Quand le lilas fleurira pour toujours
Quand notre espoir sera là chaque jour
Quand notre espoir sera là pour toujours...*

Cet air a son importance puisque c'est d'abord celui que chante Valérie avant de repartir vers le village après avoir déposé son père près de la maison, et que l'épaisseur des boisés de la forêt aura étouffé ; cet air, on l'a vu, revient dans le bal, c'est sur celui-ci que monsieur Andesmas remuera les pieds en cadence ; c'est l'air que sifflera la fille de Michel Arc venue annoncer le retard de son père à celui qui l'attend. En outre, comme je viens de le faire observer, il n'apparaît jamais en entier : toujours coupé, le plus souvent en deux, il *découpe* de même le temps entre un avant et un après, puisqu'il a pour effet de suspendre la narration, de reléguer à l'arrière-plan l'histoire de l'attente de monsieur Andesmas. S'il est *espoir* de par le futur de ses verbes et le champ sémantique qu'il déploie (lilas, fleurir, espoir), on ne peut être dupe de ce que cet espoir futur dessine, dessinant la *coupure*. Si bien que ce chant, qui

n'apparaît plus que trois fois dans le second chapitre et toujours tronqué, peut se présenter à la page 90 dépouillé de tous ses verbes, n'offrant du temps qu'une perspective bouchée : « Ils écoutent aussi la *douceur égorgée* de ce chant » (*AMMA*, 91, je souligne) devenu « Quand *les lilas* / ... mon amour / Quand notre espoir... » (*AMMA*, 90, je souligne). Les lilas, l'espoir et l'amour peuvent être qualifiés de *douceur*, mais le *doux* futur des protagonistes (assuré par les verbes au futur) que l'ellipse est venue effacer ne peut qu'*égorger* le chant : futur égorgé pour ceux que la danse sépare. Les lilas, *pluralisés* pour une seule et unique fois, condensent en une seule fois l'air chanté de multiples fois, qui bloquent désormais tout avenir — sauf pour ceux qui sont dans la danse.

Si l'on revient à l'analyse du premier chapitre cependant, on peut entrevoir un lien entre l'air (le chant) et les instants où la narration passe au présent...

I- Cet air peut être chanté ⇒ *la forêt sur laquelle on insiste* (p. 14, 15) *enlise ce chant* (p. 17) ; *monsieur Andesmas n'entend plus* sa fille Valérie chanter.

II- Cet air peut être dansé ⇒ le corps ruiné de monsieur Andesmas ne le peut plus, il se contentera de battre la mesure avec ses pieds. *Valérie danse dans les couloirs de la maison qu'ils habitent depuis un an* (p. 20).

III- Cet air peut être sifflé ⇒ la fille de Michel Arc le sifflera, mais elle siffle faux. *Valérie siffle dans les couloirs hors des heures de sieste de son père « d'admirable façon »* (p. 27).

IV- Cet air dansant (p. 17, 20) peut être celui d'un bal ⇒ Michel Arc danse sur la place (p. 30) *et Valérie aussi sans doute* puisque son auto noire est visible sur la place (p. 31), monsieur Andesmas connaît les affres de la mort.

Valérie « apparaît » toujours, dans ces séquences, *après* que quelque chose du temps lui a donné forme, mais sur le mode « négatif » (on n'entend plus son chant), par le biais de la métonymie (auto noire), ou pour rendre tangible une tension (monsieur Andesmas ne peut plus danser, mais Valérie oui, l'enfant de Michel Arc siffle mal, mais Valérie non). Valérie, cependant, n'apparaît jamais que fantasmatiquement (voire *fantomatiquement*), dans un présent itératif qui la fait objet d'un temps chronologiquement passé en ce sens qu'elle se constitue en souvenir. Chaque « instant » actualise une incapacité, une maladresse, une souffrance auxquelles répond incessamment le mouvement toujours juste d'une Valérie *absente*. Monsieur Andesmas devient ainsi le spectateur d'une *absence* qui rend sa propre présence extrêmement *sensible*.

On peut appréhender la métamorphose dans le temps à travers trois moments précis qui ont tous trait à la prononciation à voix haute par monsieur Andesmas d'une parole dont *l'entente* le fait chaque fois réagir différemment, non parce que la parole serait différente d'une fois à l'autre (ce qu'elle est) mais parce que c'est la « voix » qui ici fait problème. Ainsi, quand il se laissera une première fois aller à parler à voix haute, monsieur Andesmas ne reconnaîtra pas sa voix : « Il s'entendit parler, il sursauta et il se tut » (*AMMA*, 19) ; quand il annonce à haute voix qu'il va mourir⁸⁴, on peut lire que « cette fois il ne sursaute pas » (*AMMA*, 34) : « Il entend sa voix de la même façon qu'il l'a entendue dire que le vent se levait, un moment avant, mais elle ne l'étonne pas du moment qu'elle est d'un homme qu'il ne reconnaît pas » (*AMMA*, 34) ; enfin, quand pour la troisième fois il s'exclame à propos du retard éhonté de Michel Arc, « [s]a voix lui est *devenue* familière » (*AMMA*, 47, je souligne).

On assiste à la rencontre entre l'instant et le passage du temps qu'aucune coïncidence ne peut rapatrier sous le signe du *même*, donnant par conséquent lieu à une tension se résolvant dans la métamorphose. Si la voix de monsieur Andesmas l'avait d'abord fait sursauter, c'est qu'il ne la reconnaissait pas pour la sienne ; dès lors qu'elle appartient à un autre, elle ne le fait plus sursauter ; enfin, *devenu* étranger à lui-même, la voix de monsieur Andesmas lui *devient* (et non « redevient ») « familière » : il peut la reconnaître comme la voix de celui qu'il est devenu. Le « spectacle » auquel il aura assisté l'aura *pris* (comme la danse et le rythme peuvent *prendre*). Quand la danse commence, et malgré son corps ruiné qui le condamne à l'impuissance, il ne peut faire que chaque instant présent dans l'écoulement du temps n'ait été littéralement des moments frappés au sceau de l'altération (la fatigue du chien), de l'emprisonnement (la forêt), de la confusion (son cœur), de la mort (les affres de la mort), de la destruction (le craquellement) et de la séparation (le chant de Valérie qu'il n'entend plus) : « Oisif, et seul, M. Andesmas regardait ce qu'il était *définitivement* devenu, avec ennui. » (*AMMA*, 48, je souligne). Dans ce premier chapitre du récit, l'après-midi de monsieur Andesmas, la véritable séparation aura eu lieu avec lui-même, c'est là le sens de l'adverbe « *définitivement* » souligné plus haut et qui apparaît comme le point final d'une métamorphose dans laquelle il est devenu *autre*, et de cet autre côté, il peut tenir une certitude qu'il aura alors acquise : « M. Andesmas se regardait lui-même. Et dans son propre spectacle

⁸⁴ L'épisode où monsieur Andesmas meurt d'une « mort fictive » constitue l'*intermède* qui fera l'objet d'une analyse dans le prochain chapitre.

il trouva du réconfort. Celui-ci l'emplissait d'un dégoût irréversible et sûr. Il équivalait ce soir à la seule certitude qu'il ait jamais eue au cours de sa vie. » (*AMMA*, 49) Que sa voix lui soit devenue soudainement *familière* indique aussi que monsieur Andesmas a, à travers la danse reconnue comme *séparation*, à travers le rythme *critique*, « réintégrer » un corps qui avait été abandonné. *L'Après-midi de monsieur Andesmas* est l'après-midi d'un abandon qui annonce déjà celui de la mendicante : monsieur Andesmas est d'abord abandonné par sa fille, comme la mendicante l'est par sa mère, dans une étrange équivalence où c'est le corps, ultimement, qui est en charge de porter ce dont il se voit ruiné.

On pourrait dire que se voit réalisée « la collusion secrète [...] aperçue par la sagesse immémoriale, dont fait état Ricœur entre *le changement qui défait* — oubli, vieillissement, mort — et *le temps qui simplement passe*⁸⁵ », comme si deux expériences temporelles venaient à coïncider pour faire du rythme un principe d'altération et de métamorphose.

LOLA STEIN, ANNE-MARIE STRETTER, APPARAISSANTES, DISPARAISSANTES

Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement⁸⁶.

Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*.

Sans le « V. » de son deuxième prénom tronqué, avec le « a » absent de son premier prénom apparaît au bout du récit du *Ravissement* « Lola Stein l'infatigable danseuse » (*RLVS*, 182). Y apparaissant au bout du périple qui la *ramène* dix ans plus tard au Casino municipal où avait eu lieu le bal de T. Beach où son fiancé lui avait été ravi par Anne-Marie Stretter, on pourrait penser qu'elle redevient *complète* (Lola), sans la lettre du manque, qu'étant *reconnue*, au lieu dit de l'événement traumatique, comme *Lola* Stein, elle revient « là », puisqu'elle revient « là où l'événement l'avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée » (*RLVS*, 20). Il ne s'agirait par conséquent que de refaire le chemin inverse pour se *retrouver*. Pourtant, aucun critique n'admet ce raisonnement simpliste, et, par ailleurs, ni la fin du *Ravissement de Lol V.*

⁸⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit. 3 Le Temps raconté, op. cit.*, p. 34.

⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 9.

Stein, ni *La Femme du Gange*, ni *L'Amour* qu'on peut, dans une certaine mesure, entrevoir comme des suites au *Ravissement*, ne permettent d'envisager un tel dénouement de type *happy end* qui *dénouerait* quoi que ce soit.

Sur le nom de cette « héroïne » beaucoup de critiques ont glosé. Lacan, dans son « Hommage fait à Marguerite Duras », a ces mots : « Lol V. Stein : ailes de papier, V ciseaux, Stein, la pierre, au jeu de la mourre tu te perds⁸⁷. » Mais qui se perd ici ? Certainement pas Lol qui *perd* plutôt les autres, en les concentrant autour d'elle ; autour de qui tous sont « les ravis⁸⁸ », puisqu'elle les manipule comme des marionnettes, les tenant dans « ses mains » (*RLVS*, 90), faisant du temps son territoire, elle qui ne cesse « de toujours aller et venir d'un bout à l'autre du temps » (*RLVS*, 107). Elle perd le narrateur Jacques Hold, sans se perdre pourtant. Pour se perdre, encore faudrait-il qu'elle fût de quelque lieu et qu'elle cherche à aller quelque part, or elle affirme qu'elle « ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée. » (*RLVS*, 146) Si « [l]a phrase n'est pas terminée » (*RLVS*, 146), c'est qu'elle est éloquente dans son inachèvement, que son inachèvement *signifie* littéralement ce que tout complément n'aurait fait que manquer. Le manque est ici excès : Lol n'a jamais *habité*, ne saurait habiter, une partie d'elle toujours « *en allée* loin de vous et de l'instant » (*RLVS*, 13, je souligne). La forme passive suggère en outre que c'est la phrase qui souffre d'inachèvement, que l'*habiter* exige sans doute un complément, mais que Lol ne le donnera pas, afin de bien souligner qu'*habiter* est avant tout un état, une capacité à se couler dans la forme creuse, matricielle de la maison — et que si elle s'y prête un temps, quand il est écrit qu'elle se met à « remue[r] dans le ventre de Dieu » (*RLVS*, 50), c'est pour mieux créer l'espace pour *fuir*. Ainsi, quoi qu'on ait pu dire d'elle, Lol n'est pas prostrée, n'est pas dans une stase, immobilisée dans quelque événement : on a pu voir que c'était une nomade qui faisait et défaisait les lieux en marchant l'espace (chapitre deux), mais elle devient, « infatigable danseuse » (*RLVS*, 182), celle qui « inquiète le temps » (Didi-Huberman) en le manipulant.

Dans le collectif *Marguerite Duras. Dans les trous du discours* (1987), Caroline Demers

⁸⁷ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » (texte publié en décembre 1965 dans les *Cahiers Renaud-Barrault*), dans *Marguerite Duras par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dyonis Mascolo, Xavière Gauthier, Pierre Fédida...*, Paris, Éditions Albatros, 1975, p. 93.

⁸⁸ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *art. cit.*, p. 93.

colligera les différentes interprétations qui ont pu être faites de ce nom amputé⁸⁹, mais les jugeant peu approfondies, elle proposera une lecture « psychologique » aux manques qui trouent et les noms et les lieux et les phrases du *Ravissement*. Pour la critique, le « mot fragmenté » que constitue le nom de Lol nie la possession : puisque Lol est sans *a*, Lol *n'a* pas. Il lui manque quelque chose : la *la* du féminin. Ce qu'il resterait ? de l'*eau* (le *Lo* de Lol) et une *pierre* (Stein). Entre l'*eau* et la *pierre* séparées, voire opposées par le V. (signe du « versus »), le destin du personnage de Marguerite Duras oscillerait : s'écoulant puis se pétrifiant, il n'échappe cependant pas à ce que Bachelard appelle dans *L'Eau et les rêves* une « mort horizontale⁹⁰ », puisque Lol finira couchée dans le champ de seigle devant la fenêtre de l'Hôtel des Bois où Jacques Hold et Tatiana Karl ont leur rendez-vous clandestin, comme prostrée dans quelque silence parce qu'un mot manque pour « concilier tous les paradoxes [...] de la joie et de la douleur, de l'avenir et de l'instant⁹¹ ».

D'autres encore se sont essayés à faire parler ce nom après que l'auteure elle-même et Xavière Gauthier eurent tenté de le démystifier. Si Stein est pour Duras le nom de la « transgression » (*P*, 23), elle fait observer à son interlocutrice que Lol V. Stein est le nom que Lola Valérie Stein s'est donnée après sa maladie : « elle se nomme elle-même... et pour toujours » (*P*, 23), et de fait, dans *Le Ravissement*, on peut lire qu'elle « prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein — c'était ainsi qu'elle se désignait » (*RLVS*, 23). Parce qu'il opère comme un palindrome, Françoise Barbé-Petit observe que le nom de Lol « fonctionne comme un redoublement possible⁹² » de Stein (pierre), qu'on le « lise de gauche à droite comme de

⁸⁹ Elle évoque par exemple Michèle Montrelay qui aurait vu le nom de Lol comme un « type de mot trou » ; pour Elizabeth Bosch, le nom Stein signifierait un « destin de femmes mortes, à peine vivantes, propres à toutes les héroïnes de Duras ». « Dans le nom Lola-l'eau-là, Jennifer Waelti-Walters a vu le début d'une série d'images ayant trait à l'eau [...], Béatrice Didier constate que les trois langues — l'espagnol, le français et l'allemand — se rejoignent dans le nom Lola Valérie Stein ; Lol étant ainsi toutes les nationalités. Elle voit aussi dans Lol, dénuée d'identité, le symbole du drame de la femme. » (Caroline Demers, « Derrière le nom de Lol. V. Stein », dans Irène Pagès (dir.), *Marguerite Duras. Dans les trous du discours, Les Cahiers de l'APFUCC*, Halifax, Department of French Dalhousie University, 1987, p. 11.)

⁹⁰ « L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. [...] [L]a mort de l'eau est plus songeuse que la mort de la terre : la peine de l'eau est infinie. » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Le Livre de poche, 1942, p. 13, commenté par Caroline Demers, « Derrière le nom de Lol. V. Stein », *art. cit.*, p. 16.)

⁹¹ Caroline Demers, « Derrière le nom de Lol. V. Stein », *art. cit.*, p. 20.

⁹² Françoise Barbé-Petit, *Au risque de la philosophie, op. cit.*, p. 122.

droite à gauche, il se prononce toujours Lol [...]. Le nom est à l'image d'un galet insécable, à la fois imprenable et impénétrable⁹³. »

Entre les « ailes » (pour les « l » de Lol) de Lacan qui font signe vers l'air et sa référence au jeu de hasard la « mourre » où quelque « roche, papier, ciseaux » pointe vers le jeu, entre « l'eau » de Jennifer Waelti-Walters que reprend Demers, et la « pierre » que tous auront vue sous le nom « allemand » Stein, les possibilités d'interprétation sont infinies. Surtout quand apparaît la judéité du nom nomade⁹⁴ que constitue Stein. Doit-on y aller d'une analyse linguistique où les liquides du premier prénom s'opposent aux fricatives de la lettre V. et au patronyme ? S'envole-t-elle grâce à ses deux « l » ? S'est-elle pétrifiée dans son patronyme ou décide-t-elle au contraire de se le donner, ce patronyme, à partir de sa rupture même avec Michael Richardson ? S'écoule-t-elle comme l'eau ? Joue-t-elle à l'amour, elle qui s'étonne de pouvoir aller si loin « dans l'absence d'amour » (*RLSV*, 138) ? Elle est énigme, comme son nom qui épuise les interprétations.

Sauf à la prendre comme une *danseuse infatigable*.

La scène de la danse où Lol V. Stein danse avec Jacques Hold devant le regard de Tatiana peut constituer une manière d'approcher cette énigme qui se traduit paradoxalement par le fait que « [l]'approche de Lol n'existe pas » (*RLVS*, 105), qu'on ne peut la voir « avancer » (*RLVS*, 106). Comment, par conséquent, *avance-t-elle* ? Si cette avancée relève en grande partie de la question de la « rencontre » qui sera traitée plus particulièrement dans le prochain chapitre, elle relève aussi d'une problématique plus essentiellement *rythmique*, puisque Lol crée, comme elle s'est créé son nom, les conditions spatiales et temporelles⁹⁵ de

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Il sera repris dans *Détruire dit-elle* (Stein est un professeur d'université, un juif), dans le triptyque des *Aurélia Steiner* — Aurélia Steiner se présente ouvertement « juive » —, dans *Yann Andrea Steiner* ; Duras pensait donner ce nom juif au personnage du juif dans *Abahn Sabana David*. Bref, si la critique récente ne saurait oublier cette polysémie, il est étrange que la critique n'ait pas relevé cette réalité.

⁹⁵ « Lol a dû s'approprier le mérite de son *incognito* à S. Tahla, le considérer comme une épreuve à laquelle chaque jour elle se soumettait et de laquelle elle sortait chaque jour victorieuse. Elle devait toujours se rassurer davantage après ses promenades : *si elle voulait on la voyait très peu*, à peine. Elle se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et *dont la visibilité dépend d'elle*. » (*RLVS*, 41, je souligne) ; « Elle *désire* suivre. Suivre puis surprendre, menacer de surprise. Cela depuis quelque temps. Si elle désire être surprise à son tour, elle ne veut pas que ce soit *avant qu'elle l'ait décidé*. » (*RLVS*, 55, je souligne) ; « Lol V. Stein guette, les couve, les *fabrique*, ces amants. » (*RLVS*, 60, je souligne) ; « Elle sonne à la grille. Elle voit pour ainsi dire le rose de son sang sur ses joues. Elle doit être assez belle pour que ce soit *visible*, aujourd'hui. Aujourd'hui, *selon son désir, on doit voir Lol V. Stein*. » (*RLVS*, 72 je souligne) : il dépend de la volonté de Lol d'être vue ou non vue, d'apparaître puis de disparaître, d'être vue telle qu'elle voudrait qu'on la voie.

son apparition, ne serait-ce que parce que l'on sait qu'allant et venant « d'un bout à l'autre du temps » (*RLVS*, 107), elle le manipule à sa guise, qu'ayant pris de l'âge à foison lors de la nuit du bal de T. Beach, elle aura aussi, dix ans plus tard, « rajeuni » jusqu'à paraître avoir quinze ans. Ces questions, évidemment, relèvent du temps (chapitre 4) plus que du rythme, cependant, la question de l'apparaître, qui conditionne la rencontre, est une question rythmique. Quand Lol V. Stein se décide à apparaître à Tatiana et à Jacques Hold qui la croyaient, selon les dires de la première, morte, elle le fait selon une seule motivation : être vue, et être vue telle qu'elle le veut. « Elle sonne à la grille. Elle voit pour ainsi dire le rose de son sang sur ses joues. Elle doit être assez belle pour que ce soit *visible*, aujourd'hui. Aujourd'hui, *selon son désir, on doit voir Lol V. Stein.* » (*RLVS*, 72, je souligne.) C'est elle qui *se voit vue*, c'est elle qui sait que la vue peut être jouissance, ravissement et blessure tout à la fois. C'est elle qui va paraître comme une blessure dans le temps, comme la « forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide⁹⁶ ». Elle va s'avancer dans le jardin de Tatiana pour aller à la rencontre de Jacques Hold. Elle « apparaît » — car son avancée n'existe pas — comme l'élément rythmique qui va faire changer le sens. Elle est donc la blessure qui surgit, comme un crime. Elle amènera à la danse (la soirée qu'elle donne chez elle) à l'instar d'Anne-Marie Stretter dont on peut lire, dans *Le Vice-consul*, qu'elle oblige à la danse. Et la danse, dans ses rythmes, creuse l'écart, là où peut surgir le crime.

Le crime, déjà là, comme c'est le cas dans *Le Vice-consul*, alors qu'on sait que le vice-consul a *tué*, émerge dans le cercle de la danse. Le crime apparaît comme une question rythmique qui est d'abord lisible dans l'impossibilité à suivre la musique ou à respecter la lenteur exigée par la chaleur. Ainsi, on peut lire dans *Le Vice-consul* que Jean-Marc de H (alias le vice-consul) danse probablement trop vite : « Le vice-consul doit s'apercevoir qu'autour de lui les autres dansent lentement, qu'elle a chaud, qu'il danse comme à Paris, que ça ne se fait pas » (*VC*, 122). Anne-Marie Stretter résistera par conséquent au mouvement. C'est seulement quand il accepte de se mettre en mesure, quand il ralentira, qu'elle lui adressera la parole, mais celle-ci porte précisément sur la chaleur qui en une nuit désaccorde les pianos (*VC*, 122). Le crime alors s'imisce partout, comme dans *Le Ravissement*, où le fait, pour Lol et Jacques Hold, de danser devant Tatiana dont celui-ci est l'amant, constitue le

⁹⁶ Émile Benveniste, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 333.

crime ouvertement dévoilé, mais qui ne peut trouver de mot pour être dit. Le « crime » (*RLVS*, 157-158) commence précisément avec l'instant où Jacques Hold reconnaît qu'il danse « trop lentement » (*RLVS*, 153), qu'il « rate des temps » (*RLVS*, 153) : que Lol « s'accorde à [s]es fautes » (*RLVS*, 153) constitue en outre la preuve que Tatiana est désormais *remplacée* et pourra commencer de souffrir (souffrir à la place de Lol qui, elle, ne saurait souffrir ; ainsi Tatiana souffre pour Lol). Alors Lol pourra résister au mouvement : « Dans mes bras, Lol est égarée — elle ne me suit plus tout à coup — pesante » (*RLVS*, 154), touchée, peut-être par une douleur qui *flotterait*, se *répandrait* dans les lieux. Que le vice-consul se mette en « accord » avec la chaleur n'en accentue pas moins l'omniprésence du crime, qui trouve alors à exister et à se répandre dans la *régularité* même : « Aspect *trompeur* de la silhouette et du visage aux traits *réguliers* » (*VC*, 123, je souligne). Ainsi, la danse devient-elle le lieu du crime par excellence — véritable scène de crime — parce que tout ce qui y a lieu n'a lieu que dans l'intermittence où la parole inaudible, bafouillante, alterne avec une impossibilité à dire, alterne avec le silence ; où ce qui est *accentué* est à l'image des corps danseurs qui tournent, tournent autour d'un insaisissable dont on sait bien qu'il est *criminel*, puisqu'il n'y a pas de « mot » pour dire le crime du vice-consul : la danse entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul est justement ponctuée de mots que l'on dit pour dire que l'on ne sait dire, de mots qui *tournent* autour. Les danseurs, en tournant, dessinent le lieu d'un crime qu'on ne peut approcher que dans les rythmes de la danse, dans cet incessant échange *entre* silence et parole, entre mouvement et immobilité.

DU CRIME D'ÉCRIRE À L'ÉCRITURE DU CRIME

Le « crime » est présent dès le premier roman publié de Marguerite Duras. La mort par suicide de la jeune paysanne des *Impudents* suscite en effet force suspicion, et l'on ne sait trop, dans le comté, s'il faut attribuer la responsabilité de cette mort à son ancien amant en passe de se marier avec une autre, ou si quelque nouvel amant qui l'aurait repoussée après s'être amusé un peu ne serait pas cause de ce suicide. Dans *La Vie tranquille*, deuxième roman de Duras, le « meurtre » s'ajoute au suicide : deux morts violentes viennent s'inscrire dans la trame ; *Madame Dodin* accueille le rêve du crime puis le « crime » lui-même dans la réalité du vol ; la narration de *Moderato cantabile* est trouée rapidement par le cri d'une femme que son amant vient de tuer ; *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* et ses réécritures sous les titres de *L'Amante*

anglaise et du *Théâtre de l'Amante anglaise* explorent l'assassinat par ses cousin et cousine d'une femme sourde et muette qui servait au couple criminel de bonne à tout faire ; le crime prend une dimension plus politique avec *Abahn Sabana David*. Quel qu'il soit, il hante littéralement toute l'œuvre et sa dimension éminemment rythmique permet d'approcher un tans soit peu de la danse qui instaure le plus souvent un écart, où est mis en scène quelque chose qui vient troubler l'ordre.

Dans ses derniers écrits, soit à partir de la décennie 1980, l'écrivaine expose avec plus d'insistance l'existence d'un crime « extradiégétique » qui redouble le crime de la diégèse : à l'écriture du crime répond un crime plus ancien : le crime d'écrire. C'est d'ailleurs par le *feu* — la « destruction capitale » (*VM*, 63) — que disparaissent, dans deux livres publiés la même année (1987), les traces d'un écrit en devenir.

Dans *La Vie matérielle*, on peut lire cet aveu de l'écrivaine sur l'amère destinée des *traces matérielles* qui auraient pu témoigner du mouvement de l'écrit :

Il y a des femmes qui jettent. Je jette beaucoup.

Pendant quinze ans, j'ai *jeté* mes manuscrits aussitôt que le livre était paru. Si je cherche pourquoi, je crois que c'était pour *effacer le crime*, le dévaloriser à mes propres yeux, pour que je « passe mieux » dans mon propre milieu, pour atténuer *l'indécence d'écrire quand on est une femme*, il y a de cela à peine quarante ans. Je gardais les restes des tissus de couture, des restes des aliments, mais pas ça. Pendant dix ans, j'ai *brûlé* mes manuscrits. Puis un jour on m'a dit : « Garde-les pour ton enfant plus tard, on ne sait jamais. »

C'était dans la cheminée de la salle de Neauphle que ça se passait. Il s'agissait de la *destruction capitale*, celle par le feu. Ai-je donc su si tôt dans ma vie que j'étais un écrivain ? Sans doute. Je me souviens des lendemains de ces jours-là. La place s'éclairait, les tables redevenaient disponibles, lisses, libres, *toutes traces effacées*. (*VM*, 63, je souligne.)

Dans *Emily L.*, la fiction vient illustrer ce que Duras affirmera dans *Écrire* (1993), à savoir que « [l]es hommes ne le supportent pas : une femme qui écrit » (*É*, 18), que c'est « cruel » (*É*, 18) et « difficile » (*É*, 18).

Ainsi, en découvrant les quelques poésies de la femme avec laquelle il partage sa vie, le Captain est atteint par la souffrance de ne pas reconnaître à travers elles la femme aimée,

[t]out comme si elle l'eût trahi, qu'elle eût eu une autre vie parallèle à celle qu'il avait crue être la sienne, ici, dans la maison des garages. Une vie clandestine, cachée, incompréhensible, honteuse peut-être, plus douloureuse encore que si elle avait été infidèle avec son corps. (*EL*, 78)

Ce qui est ici souligné, c'est l'*espace* même de l'écriture apparaissant comme celui d'une « vie parallèle ». Les écrits qu'il trouve et qu'elle ne lui a jamais montrés témoignent de cette vie à côté où il n'est pas, où il est exclu. La souffrance du Captain n'est pas liée à la lecture des poèmes, à ce qu'ils recèlent de douleur, mais au fait que ceux-ci ne sont porteurs de rien de reconnaissable de leur vie. Quelques mois après avoir perdu une petite fille à la naissance, cette femme qu'on connaîtra désormais sous le nom de Emily L. se remet à écrire en cachette du Captain, mais celui-ci découvre par hasard la feuille sur laquelle le poème a été jeté : « Et le poème avait été là, devant lui, étalé comme un *crime*. » (EL, 82, je souligne.) Le poème inachevé qu'il trouve s'affiche comme la preuve irrévocable que non seulement il partage sa vie avec une inconnue mais que pour cette inconnue « il n'avait jamais existé et [qu']il n'existerait jamais » (EL, 84). Le Captain avait alors « jeté la poésie dans le feu du poète » (EL, 86, je souligne) pour faire disparaître le crime et avec lui, la souffrance.

Si Duras fait de l'*écrire* un crime, ne serait-on pas en mesure de penser, à l'inverse, le *crime* à partir de l'*écrire* — à partir du mouvement d'*écrire*, car c'est celui-là même qui est remis en cause dans *La Vie matérielle* et dans *Emily L.* : l'*écrire* plus que l'*écrit*. L'*espace* de l'*écrit* « non fini », de l'*écrit* en train de se faire, de l'*écrire* comme espace-temps parallèle et incompatible avec la vie, qui se produit à côté — dans la solitude, dans le *secret*.

Dans les deux histoires, les traces matérielles et criminelles sont jetées au feu. Les traces qui témoignent de « l'indécence d'écrire quand on est une femme » (VM, 63) seront nettoyées, rendues invisibles. Dans *La Vie matérielle*, ce qui peut se tramer dans la solitude heureuse de l'écriture, « de l'ordre de la pulsion et de la jouissance interdites⁹⁷ », se voit soigneusement effacé. C'est à une étrange conception, comme immaculée, qu'invite à penser cet autodafé : le nouvellement né (enfant ou livre — chez Duras il y a quelque chose de cet ordre qui les confond parfois) apparaîtrait sans les traces de la procréation, de la gestation et enfin de l'expulsion douloureuse et ensanglantée qui l'a mis au monde. Propre et pur, corps exempt des « traces impures » de sa création, l'enfant paraît, lavé du péché de son origine. Dans *Emily L.*, les traces effacées, le poème non fini anéanti par le feu, la femme peut redevenir *innocente* aux

⁹⁷ Marcelle Marini, « Transgressions », dans Alain Vircondelet (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP des 20 et 21 mars 1997, Paris, Éditions du Rocher, 1998, p. 77. « Il s'agit donc de nier le travail solitaire, absorbant, essentiel dans l'existence, que constitue l'écriture : le temps, l'énergie, l'attention aimante volés aux autres et qui leur sont dus. Effacer aussi le plaisir — solitaire — qu'on y prend. La loi n'est-elle pas pour une femme de se consacrer à un homme, à sa famille et plus généralement aux autres, en se satisfaisant du bonheur et de la liberté d'autrui ? » (*Ibid.*, p. 75)

yeux du Captain, redevenir « pour lui celle qui ne sait pas » (*EL*, 86), qui ignore le pouvoir dont son obscurité est porteuse. Est-ce pour la même raison que Claire Lannes dans *L'Amante anglaise* lave sa chambre chaque jour pour y effacer les « traces spéciales » (*AA*, 170), voire *impures* ? Croit-elle y effacer les rêves de crime dont ses nuits sont pleines ?

Nous apprenons avec Marcelle Marini, selon les témoignages⁹⁸ de Duras elle-même, qu'ironiquement, « ce serait avec *Détruire dit-elle* (1969) qu'aurait pu être enfin assumée la conservation du texte original⁹⁹ ». *Détruire dit-elle*, livre de toutes les subversions, ne saurait être pensé, selon Marini, sans les événements de mai 1968 « où le privé fait effraction dans le politique et où détruire prend dimension sociale et valeur annonciatrice¹⁰⁰ ». Peu importe que cela soit vrai au fond, que les dates coïncident ou non, que des manuscrits récemment trouvés viennent faire mentir l'aveu. Peut-être bien que la tentation d'effacer le crime disparaît avec une mise en question du crime (dont les enjeux « existentiels » et « temporels » devraient faire l'objet du prochain chapitre), mais le crime en lui-même doit subsister et il subsiste quand l'écriture « sacrilège¹⁰¹ », l'œuvre « à la fois maudite et sacrée¹⁰² » peut l'accueillir d'une certaine façon, équivoque sans doute, comme le crime lui-même et ce qui l'entoure — et c'est sans aucun doute cette certaine façon qui fait de l'écriture et de l'œuvre cette chose maudite et sacrée. Ainsi, quand Claire Lannes de *L'Amante anglaise* affirme ne vouloir laisser que des « traces pures », il faut peut-être plus justement comprendre qu'elle n'annule pas, mais qu'elle exhibe :

En effet, comme dans le cas du palimpseste antique, les mots que le texte donne à lire, [*sic*] ne peuvent surgir, en tant que tels, qu'à la condition de faire disparaître les mots auparavant inscrits. Il faut donc, au fur et à mesure du texte, les « annuler d'une rature » [Alazet], qui n'est pas une annulation pure et simple, mais exhibition de la *trace* de leur effacement¹⁰³.

Laisser des traces, si pures soient-elles, c'est *laisser des traces* : exhiber, faire voir — le vide peut-être. Le crime alors *résonne*, retentit dans le mouvement même de l'écrit.

⁹⁸ Témoignages probablement romancés, vérités déformées, mais qui valent pour la manière dont l'auteure elle-même « interprète sa vie d'écriture » (Marcelle Marini, « Transgressions », *art. cit.*, p. 74) ainsi que le souligne Marini.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Marcelle Marini, dans l'article que je viens de citer, évoque cette idée que Duras « partage encore avec Bataille ce désir du sacrilège nécessaire qui fait de l'œuvre une œuvre à la fois maudite et sacrée. » (*ibid.*, p. 79)

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Olivier Ammour-Mayeur, « Écrire *L'Amour* : enjeux poétiques asiatiques chez Duras », *art. cit.*, p. 144.

Dans *La Vie matérielle*, Duras opposera deux « écritures », celle d'hommes qui n'auraient jamais lu de livres de femmes (assimilés rapidement à ceux qui n'auraient jamais touché le corps d'une femme), et celle qui accueille un certain féminin, s'écrit à même cet accompagnement. C'est Roland Barthes qu'elle cite à comparaître dans la première catégorie : « Écrivain d'une certaine écriture, immobile, régulière » (*VM*, 42). Ce qui suit indique bien ce qu'*a contrario* (ou dans un certain *décalage*) une écriture mouvante et irrégulière, mobile et rythmique est censée faire entrer dans la demeure :

Même dans un certain particularisme religieux, il faut ouvrir à l'inconnu, que cet inconnu entre et gêne. Il faut ouvrir la loi et la laisser ouverte pour que quelque chose entre et trouble le jeu habituel de la liberté. Il faudrait ouvrir à l'impie, à l'interdit pour que l'inconnu des choses entre et se montre. Chez Roland Barthes il n'y a pas ça, il n'y a pas de mouvement de cette sorte, des pulsions adolescentes plus fortes que soi, qui traverse ce qui se présente. (*VM*, 42)

Un lien est tissé entre une écriture immobile, régulière, « mesurée » et la loi dont elle se ferait le porte-parole ; mais pour que la *démesure* entre, il faut cette *mesure*.

Dans l'œuvre durassienne, le « crime » peut relever « de la bêtise essentielle du monde » (*E80*, 16), aussi bien qu'il peut faire « le rêve heureux » (*O*, 283). Et bien que le « crime quel qu'il soit relève de la bêtise du monde, celle de la force, de l'arme » (*E80*, 16), on peut, à travers le rêve, tuer « dans le bonheur » (*O*, 283), atteindre « au meurtre comme à une accalmie » (*O*, 283) qui repose et rend au sommeil. Une barrière se dresserait donc entre « le rêve heureux du crime » (*O*, 283) et l'*agir* dans lequel le crime advient. Cette frontière, cependant, certains personnages de Duras la franchissent : Claire Lannes dans *L'Amante anglaise* le fait de manière plus transparente que d'autres, étant passé, de ses aveux mêmes, du rêve au crime. Mais cette « barrière » n'est pas précisément là où on croit la trouver en taxant d'évidence l'écart irréversible qu'il y aurait entre le *rêver* et l'*agir*. Les criminels chez Duras visent le plus souvent à montrer la porosité de cette « barrière », de cette clôture (aucune grille, aucun barrage d'ailleurs, dans cette œuvre, n'est étanche et efficace contre l'assaut de l'extérieur. Les barrages contre le Pacifique, dans le titre éponyme, s'écroulent en une nuit). Le « destin » de ceux qui *deviennent* criminels, dans la réécriture subversive du martyr christique qui est proposé, est de faire « voir » le crime qui est *là*, ou peut-être plus précisément, de faire « voir » que le crime était *déjà* là, mais qu'il n'aurait pas été sans une question de *rythme* : « Le crime est tombé sur Viorne. Il était haut perché au-dessus et c'est là

qu'il est tombé [...] et celle qui l'a commis, oh... c'est Claire Lannes. Elle, savait l'existence de ce crime et qu'un fil le retenait au-dessus de Viorne » (AA, 186).

Dans « Le rêve heureux du crime » (1981), Duras avoue ce rêve heureux qu'elle fait parfois où elle « rêve du meurtre de tous les chefs soviétiques sans exception aucune » (O, 283) et « de l'extermination totale de l'armée d'occupation soviétique de Prague et de Kaboul » (O, 283). Ce qu'elle affirme par la suite expose la différence entre les *criminels* :

La différence entre les nazis, les staliniens, et moi, c'est qu'eux ne savent pas être porteurs de crime et que moi je le sais de moi. La différence n'est pas dans le rêve ou non, elle est entre ceux qui voient et ceux qui ne voient pas que le monde entier est en chacun des hommes qui le composent et que chacun de ces hommes qui le composent est un criminel virtuel. (O, 283-284)

Si cela était, ou plutôt n'était que cela, on serait bien aise de s'arrêter là. Mais il est certains crimes dans cette œuvre dont le statut se révèle ambigu. Cette ambiguïté serait en fait le dénominateur commun de *tous* les crimes que met en scène l'œuvre durassienne.

Devant le crime de l'écrire se tient (comme dans un miroir ?) le crime du livre : le meurtre, réalisé ou non, qui hante littéralement l'œuvre de Duras, et ce, depuis ses débuts, depuis *Les Impudents*, revient comme un leitmotiv. Soulignant qu'« un seul impératif a valeur de principe transcendant pour Duras¹⁰⁴ » et qu'il s'agit de « Tu ne tueras point », Marini fait observer que l'œuvre de Duras est hantée par les massacres (la faim, la lèpre, l'Holocauste, Hiroshima), mais qu'elle se révèle aussi étrangement séduite par ce tabou même. Avec l'intrusion par Duras d'une violence qui peut désormais être associée au féminin, l'article de Marini va se clore : l'écriture devient criminelle de ce qu'elle aménage l'espace pour se maintenir dans un équilibre fragile entre la *transgression* (qui serait le fait de reconnaître une loi, ce que Duras ne peut faire après avoir découvert le vide de l'absence de Dieu, mais aussi bien, ce qu'aucune *femme* ne peut faire quand elle prend conscience qu'elle ne peut rivaliser avec Dieu, ce dieu créé à l'image de l'*homme*) et le *chaos* de qui se trouve « sans référence¹⁰⁵ » :

Tel est bien le propre de la transgression, reconnaître la loi (ou l'interdit) et l'enfreindre. Duras, elle, ne dispose pas de l'appui de cette légitimité. [...] Devant le tragique de cette absence première — irrémédiable — d'un regard et d'une parole fondatrices [*sic*] — que Duras nomme Dieu —, peut-on se contenter de parler de transgression¹⁰⁶?

¹⁰⁴ Marcelle Marini, « Transgressions », *art. cit.*, p. 81.

¹⁰⁵ Dans *Écrire*, Duras évoque une « écriture sans référence » (É, 31), sauvage en quelque sorte.

¹⁰⁶ Marcelle Marini, « Transgressions », *art. cit.*, p. 80.

Il faudrait alors, poursuit Marcelle Marini, parler de « subversion », en tant qu' « il s'agit de faire entrer dans la place forte une étrangeté irréductible dont on ne sait si elle anéantira tout — vision apocalyptique —, ou si elle provoquera l'invention d'une nouvelle loi, d'autres rapports entre loi et interdit et donc de valeurs inimaginables à partager — vision utopique¹⁰⁷ ». D'où la violence partout. Violence qui, à l'instar du cheval de Troie, se constitue comme la violence *extérieure* devenue *intérieure*. La violence y devient donc, non seulement féminine, mais amoureuse, mais maternelle, mais familiale, mais enfantine, car elle est à l'intérieur de soi l'étranger qu'on a invité et qui se manifeste à la nuit tombée, entre chien et loup, quand le crépuscule arrive. Sa logique pour le moins *spectrale* est essentiellement *rythmique*, parce que depuis toujours *là*, lové en nous, le crime *apparaît*. Je me permettrai cette métaphore en apparence boiteuse pour dire que *la fenêtre est déjà ouverte* pour le faire *entrer* et qu'en *même temps* il est justement d'être l'inattendu par excellence.

LE CRIME DE LA PROTESTATION RYTHMIQUE¹⁰⁸ DANS *MODERATO CANTABILE*

Si nous n'avons cependant jamais accès au crime *en train de se faire*, comment, par conséquent, constituer une logique rythmique du crime ? Affirmer qu'il « arrive lentement » parce qu'une meurtrière qui ne peut rien dire du crime qu'elle a commis l'affirme, ne *fait pas* une écriture du crime : cela en fait une écriture qui parlerait de cette chose — un crime — comme d'un thème. Ne faudrait-il pas que le crime *s'écrive* afin qu'il soit possible d'en dégager les mouvements et les tempos — avec le risque de le perdre comme *événement*, soit comme l'inattendu, l'imprévisible même ?

N'y a-t-il pas une écriture du crime qui soit *criminelle*, non seulement de ce qu'elle fait entrer dans la demeure une *étrangeté irréductible* mais parce qu'elle fait littéralement *danser* le texte, amenant le crime comme le *tout autre* inattendu et pourtant « accueilli » ?

La première *scène* de *Moderato cantabile* (1958), qui va des pages 7 à 21, m'apparaît à ce titre particulièrement éloquente : elle correspond à un premier chapitre dans un récit qui en contient huit, elle se constitue comme scène d'ouverture dans laquelle le crime arrive *avant* qu'il ne soit rejoué par Anne Desbaresdes et Chauvin.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁸ L'expression est de Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 166.

Un enfant est à sa leçon de piano. La scène commence avec une question du professeur : « – Veux-tu lire ce qu’il y a d’écrit au-dessus de ta partition ? demanda la dame. – Moderato cantabile, dit l’enfant. » (MC, 7). Obstiné ou *absent* — « difficile » (MC, 9), dira Anne Desbaresdes sa mère —, l’enfant ne sait pas dire ce que signifie cette indication de « tempo ». Tandis que la dame se retourne vers la mère, exaspérée devant tant de mauvaise foi, un premier événement se produit : « L’enfant, immobile, les yeux baissés, fut seul à se souvenir que *le soir venait d’éclater*. » (MC, 8, je souligne.) C’est avec *éclat* que le soir va d’ailleurs s’engouffrer, par l’ouverture de la fenêtre, dans la leçon de piano. L’une des phrases de la dame est suspendue, arrêtée par « le bruit de la mer [qui] entra alors par la fenêtre ouverte. » (MC, 9) La leçon de piano, entre les commentaires de la dame, les réponses de la mère, et l’*obstination* de l’enfant à ne pas jouer son morceau correctement, ne cessera d’être « envahie » par le dehors dans un rythme qui fait alterner des sensations auditives avec des sensations visuelles, et ira *crescendo*, comme si *quelque chose*, qui n’était pas réductible au *soir*, menaçait effectivement d’éclater, pouvait du moins trouver sa place dans cette intrusion du dehors dans le dedans. Bruit de la mer, bruit de la ville alternent avec le passage d’une vedette « dans le cadre de la fenêtre ouverte » (MC, 9) ; le ciel se colore alors du rose du couchant et la vedette qui a « fini de traverser le cadre de la fenêtre ouverte » (MC, 10) laisse le bruit de la mer s’élever, désormais « sans bornes, dans le silence de l’enfant » (MC, 10). Le rose du ciel augmente : « Les couleurs du couchant devinrent tout à coup si *glorieuses* que la blondeur de cet enfant s’en trouva modifiée » (MC, 11, je souligne) ; en contrepoint, le bruit de la mer surgit alors : « le bruit de la mer dans le silence se fit entendre de nouveau. Dans un dernier *sursaut*, le rose du ciel *augmenta*. » (MC, 11-12, je souligne.) Le *crépuscule* arrive : cet instant *entre* le jour et la nuit.

C’est immédiatement après que l’enfant a affirmé ne pas vouloir apprendre le piano que l’instant critique du crépuscule trouve son contrepoint sonore dans un cri qui retentit soudain : « Dans la rue, en bas de l’immeuble, un *cri* de femme retentit. Une plainte longue, continue, s’éleva si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s’arrêta, net. » (MC, 12, je souligne.) Les phrases de cet extrait miment alors parfaitement, comme dans une danse d’ailleurs, le rythme de ce qui a lieu : le cri doit, pour retentir, prendre son élan *au bas* de l’immeuble, pour s’élever et se prolonger, comme dans un *saut*, et alors il atteint un sommet, avant de trouver en sa fin une *chute* brutale, dans ce « net » posé comme en rejet pour dessiner

la trace d'un silence qui résonne encore, alors que tout s'est arrêté. Alors, quand tout s'est arrêté, le bruit de la mer peut ressusciter ; le rose du ciel, lui, commence « à *pâlir* » (MC, 12, je souligne), puis le ciel se *décolore* et *s'efface* complètement. *Decrescendo* pour un crime dont l'actualité est déjà « dépassée » (MC, 13), mais c'est *avec* le mouvement de l'écriture que l'actualité dépassée apparaît aussi comme un irréversible. Le cri se donne comme l'instant critique, comme le rythme précisément qui a *choqué* le bruit de la mer, l'a *brisé* — mer du va-et-vient dont l'écriture mimait jusque-là le mouvement, faisant alterner les sensations auditives et visuelles (voir plus haut).

C'est donc dans un espace *à côté* du crime que le crime peut être appréhendé. Son arrivée imperceptible (que Claire Lannes dit *lente*), sa montée irrépressible comme celle du couchant « glorieux » *éclatent* dans une puissance *éperonnante* (pour le dire dans un mot *derridien* dont nous retrouverons la « double entente » dans le détour) : si par ce cri de la femme assassinée le bruit de la mer est brisé, on peut imaginer aisément les vagues qui viendraient se briser sur la pointe du crime. L'instant *éclate* alors, comme la vague brisée se multiplie pour aller dans tous les sens.

En effet, si la petite sonatine de Diabelli peut momentanément tenir à distance « la rumeur de la foule qui commençait à se former au-dessous de la fenêtre » (MC 13), quand l'enfant la termine, rien ne peut faire que la « rumeur d'en bas » (MC, 13) ne s'engouffre dans la pièce, « impérieuse » (MC, 13). Des voix, des cris, toute la rumeur des badauds va venir *multiplier* la ville et remplacer le bruit de la mer pour déborder sur la musique de la leçon de piano. C'est, d'une certaine façon, la maison de *Nathalie Granger* (analysée au chapitre 2) qui se voit envahie par l'extérieur, contaminée par le crime des jeunes tueurs des Yvelines : « Il [l'enfant] reprit sa sonatine comme on le lui demandait. Le bruit sourd de la foule s'amplifiait toujours, il devenait maintenant si puissant, même à cette hauteur-là de l'immeuble, que la musique en était *débordée*. » (MC, 16, je souligne) ; « La *foule obstruait* le café de part et d'autre de l'entrée, elle *se grossissait* encore, mais plus faiblement, des apports des rues voisines, elle était beaucoup plus importante qu'on n'eût pu le prévoir. La ville s'était *multipliée* » (MC, 17, je souligne).

L'enfant, la fin de la leçon de piano approchant, jouera enfin selon le rythme désiré, *moderato cantabile*, et alors que les bruits de la foule, qui commence de comprendre qu'un meurtre a eu lieu, débordent la musique, celle-ci se poursuit, modérée et chantante.

À la toute fin de ce chapitre, la mère gronde nonchalamment son enfant : « – Quand même, [...] tu pourrais t'en souvenir une fois pour toutes. Moderato, ça veut dire modéré, et cantabile, ça veut dire chantant, c'est facile. » (MC, 21) Le rythme est donné. L'indication est celle d'un mouvement *modéré*, entre l'*andante* et l'*allegro*. Ni trop lent, ni trop vite : *modéré*, comme ce « qui fait preuve de mesure, qui se tient éloigné de tout excès ». La question que pose Didi-Huberman alors à la danse s'impose : « Comment construire un art de la sauvagerie bien tempérée, de l'animalité, de la démesure bien tempérée¹⁰⁹ ? »

LE RÉGULIER, L'ÉGAL, LE FADE

Une « poétique du rythme » ne saurait être plus éloignée de ce que laisse entendre le titre de cette partie. Si le « rythme » est critique, s'il connecte des instants critiques, le *régulier* et l'*égal* jouent plutôt les trouble-fête, et la *fadeur* ne saurait être une mesure de temps — à peine une unité de mesure pour qualifier, en fait, ce qui correspond au *degré zéro* de toute mesure, l'immesurable même parce que « sans goût ».

Appréhendant une *poétique* de « la fadeur des mots » dans la pratique scripturaire de Duras, Bernard Alazet emprunte aux musicologues le concept d'« anempathique (avec le *a* privatif)¹¹⁰ » pour expliquer la manière dont le texte durassien tend à contredire ses effets et à refuser « de s'installer dans l'univocité de son régime¹¹¹ ». L'effet de l'*anempathique* serait ici

non point de distanciation mais d'émotion décuplée, par lequel la musique (au cinéma), lors d'une scène particulièrement éprouvante (meurtre, torture, viol, etc.) affiche son indifférence en continuant son cours comme si de rien n'était. L'indifférence est ici souvent marquée par une certaine régularité du rythme et une certaine absence de contrastes d'intensités, de fluctuations de niveau, de phrasé¹¹².

La régularité du rythme, en opposant son indifférence dans le déroulement de l'événement traumatique, réussirait à installer une *disjonction* qui serait à même de décupler l'émotion. Entre l'image (et le sens de cette image) et la musique qui l'accompagne, en *contrepoint* (ou les voix *off* des films de Duras), entre l'événement narratif et le rythme qui en scande le phrasé se lit un point de non-coïncidence qui doit justement être maintenu afin que monde et écriture, poursuit Alazet, ne se confondent pas dans le même, mais que ce qui les disjoint fasse

¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 151.

¹¹⁰ Bernard Alazet, « De la fadeur des mots », art. cit., p. 91.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 229 (cité dans Marguerite Duras. *La Tentation du poétique*, op. cit., p. 91).

apparaître un creux, un abîme qui s'essaie à rendre palpable l'insoutenable¹¹³. C'est du moins ce que je retiens et trouve particulièrement inspirant dans cette introduction par Alazet de ce concept emprunté à la théorie musicale. Car de son côté, Alazet fait de la « balance », de ce « moment intermédiaire » de la fadeur le passage obligé — et il n'a certes pas tort — d'une écriture ne pouvant assumer un dire qui ne pourrait que rater l'*indicible* : « [p]ris entre le danger de trop signifier et celui de ne plus exister comme signe, le signe fade est à *peine* un signe¹¹⁴ ».

Or quelque chose m'apparaît *inachevé* dans cette étude qui justifiait le recours au concept d'*anempathique* par la présence conjointe mais disjonctive, dans le film *Hiroshima mon amour*, d'une musique de valse se faisant entendre *en même temps* que défilent devant les yeux des spectateurs « les images de l'horreur atomique¹¹⁵ ». Si « l'effet de contrepoint permet ici d'affadir le pathos, de déloger le sentiment de son ancrage pathétique, de l'obliger à se mesurer à un mode mineur d'expression et à se détacher sur fond d'absence à soi¹¹⁶ », et qu'en somme, sans pourtant que la preuve en soit vraiment faite, de « l'émotion persiste, insiste même de n'être pas suscitée selon un parcours reconnaissable¹¹⁷ », il m'apparaît que la disjonction chez Duras, qui est profondément *rythmique*, opère sur un plan moins *fade*, ne serait-ce que parce que le mot même de *fadeur* héberge quelque chose d'autrement plus trouble qu'il n'y paraît¹¹⁸.

Il faut se souvenir d'abord que les images de *l'horreur atomique* dans *Hiroshima mon amour* alternaient avec celles de deux corps nus emmêlés, dont on ne pouvait, en raison d'un plan rapproché, reconstituer les corps entiers — ces corps morcelés par l'imposition d'un cadrage rappelaient par ailleurs d'autres corps morcelés, ceux-là victimes des explosions atomiques. Ici, le *contrepoint* est aussi un *écho* qui renvoie comme dans une danse macabre

¹¹³ Et préserver le *sens* de l'événement.

¹¹⁴ François Jullien, *Éloge de la fadeur*, Paris, éd. Philippe Piquier, 1991, p. 75-76, cité et commenté dans Bernard Alazet, « De la fadeur des mots », dans *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, op. cit., p. 92.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁸ Il va de soi que l'étude d'Alazet s'intéresse aux « mots », à la manière dont ceux-ci deviennent « fades » (c'est du moins la proposition de son titre). En ceci, je ne peux lui reprocher de laisser de côté la question du rythme que permettent de penser l'*anempathique* et le *contrepoint*. Cependant, l'article d'Alazet ne présente, au moment d'introduire le concept de *fadeur*, aucun exemple... Par conséquent, si celui-ci brille d'intelligence par des commentaires d'une grande justesse, reste qu'on comprend mal comment s'y prend la fadeur durassienne pour advenir (si elle advient, bien entendu)... à peine touche-t-on à ses effets.

les uns aux autres morts et vivants, donnant à voir l'extrême ressemblance entre ceux-ci et par delà cette image, *rythmique*, l'étrangeté insoutenable *et* pourtant banale du corps vivant, banale *et* pourtant miraculeuse, presque miraculée — qui les fait vivants parmi les corps détruits. La liste des possibles vertiges auxquels donne lieu cette danse qui va et vient entre la destruction atomique et les corps amants, rythmée par une musique de valse, pourrait être allongée à l'infini, et l'on serait bercé sans fin par le paradoxe même de la vie qui enfante la mort et de la mort qui accouche de la vie. Par le *rythme* même, la disjonction peut devenir *jointure*, mais la jointure à son tour engendre sa propre séparation. Pourtant, l'idée de « bercement », voire de « balancement », n'est pas juste : le rythme n'est pas binaire ou ternaire : non seulement il entre toujours en dissonance avec les formes codées (Bernard Alazet fait observer que l'œuvre durassienne est tissée d'alexandrins *ratés*, de 11 ou de 13 syllabes), mais il fait de la dissonance une manière d'être et d'apparaître de l'œuvre.

LE CRIME MODÉRÉ ET CHANTANT

Le pire, tantôt insignifiant, tantôt objet d'épouvante [...] *apparaissait* quelquefois dans *le train quotidien* de l'existence sous l'aspect défini et toujours décevant d'un *crime*, d'un suicide, d'un vol important. Il existait hors de la maison, telle une maladie épidémique qui rôde dans la ville, mais ne vous a pas encore atteints. Et on se contentait dans la vie d'éviter le pire... (*Imp.*, 19, je souligne)

Dès sa première mention dans *Les Impudents*, le mot « crime » *apparaît* (et c'est littéralement qu'il « *apparaissait* » comme le pire) « dans le train quotidien de l'existence ». S'il y a bel et bien des crimes dits passionnels chez Duras, ils risquent de venir brouiller les cartes, car il est encore possible de justifier ces derniers, ne serait-ce, comme le fait Joëlle Pagès-Pindon dans un article sur le crime comme « l'obscur objet du désir durassien », en évoquant la folie. Cependant, même ces crimes sont soumis à une autre loi : celle d'*apparaître* dans le *train* quotidien de l'existence (il n'est pas anodin d'ailleurs que beaucoup de crimes aient partie liée avec des trains).

Le « train quotidien » dont il vient d'être question est bien *régulier*. Le « pire » arrive alors non seulement sans qu'on s'y attende, mais bien *pis*, il peut être *ou* « objet d'épouvante »

ou « insignifiant ». L'*insignifiance* affichée du crime dit de celui-ci qu'il n'a pas à retentir comme le cri de *Moderato cantabile*, mais qu'il est l'instant de la *disjonction*.

La disjonction est rythmique, du fait d'*apparaître*, et la *fadeur* qui l'accueille, qui n'est peut-être pas insipidité (Jean-Pierre Richard¹¹⁹), est déjà un milieu trouble. Car le mot existe bien chez Duras, sans qu'effectivement il ne soit l'*insipidité* que lui donne comme synonyme le dictionnaire. À propos d'une mare où un chien va boire, monsieur Andemas observe qu'il s'agit là d'une « mauvaise eau, *fade*, épaissie de suc d'herbes. Verte et gluante devait être cette eau, alourdie des larves de moustiques » (*AMMA*, 11, je souligne). « Le parfum poisseux des lauriers-roses et la *fade* pestilence de la vase, suivant les mouvements très lents de l'air se mélangent, se séparent » (*VC*, 162, je souligne) alors que George Crown s'assoit auprès d'Anne-Marie Stretter.

La *fadeur* accueille l'immonde, l'*écœurant* (autre synonyme, avec « douceâtre », proposé pour l'adjectif « fade »). En ce sens, la *fadeur* peut devenir le milieu « régulier », « neutre », « égal » qui accueille l'instant critique. L'œuvre insiste à plusieurs reprises sur une « certaine régularité du rythme » chez ses personnages : Lol V. Stein, Claire Lannes, la mendicante dansent ou marchent le plus souvent avec une certaine régularité, et cette régularité de la danse comme de la marche pourrait se constituer comme une manière d'*accompagner* la bifurcation, si légère soit-elle.

En effet, on peut lire, dans *Le Vice-consul*, à propos du pas de la mendicante, que celui-ci s'était fait « lourd et régulier » (*VC*, 68) après qu'elle s'est séparée de son enfant ; alors qu'il a rendez-vous avec l'ingénieur Michel Arc auquel il veut commander un devis pour une terrasse qu'il destine à sa fille, monsieur Andemas s'achemine vers la maison d'un « pas égal » (*AMMA*, 17) ; de retour à S. Tahla, après dix années d'absence, Lol va « inventer de sortir dans les rues » — son pas sera alors « régulier ». La « calme régularité de la marche de Lol » (*RLVS*, 41) se veut un prolongement logique de l'ordre froid et parfaitement réglé qu'elle a voulu dans sa maison. Ce qui contrevient à cet ordre régulier la fait souffrir, et pourtant, vient un temps où, après ses promenades devenues quotidiennes et indispensables (*RLVS*, 39) dans S. Tahla, « les petites irrégularités des heures, les petites erreurs dans l'échafaudage de son ordre » (*RLVS*, 43), elle finit par ne les remarquer qu'à peine, allant même jusqu'à remettre en

¹¹⁹ Cité dans Bernard Alazet, « De la *fadeur* des mots », *art. cit.*, p. 93.

question cet ordre. La « calme régularité » de ses pas n'empêche donc pas que déferle en elle, de manière chaotique, des pensées qui la débordent, qu'elle ne peut contrôler, au contraire, cette régularité se ferait plutôt accueil :

Des pensées, un fourmillement, toutes *également* frappées de stérilité une fois la promenade terminée — aucune de ces pensées jamais n'a passé la porte de sa maison — viennent à Lol V. Stein pendant qu'elle marche. On dirait que c'est le déplacement machinal de son corps qui les fait se lever toutes ensemble dans un mouvement désordonné, confus, généreux. Lol les reçoit avec plaisir et dans un *égal* étonnement. De l'air s'engouffre dans sa maison, la dérange, elle en est chassée. Les pensées arrivent. (*RLVS*, 45, je souligne)

L'adverbe « également » et l'adjectif « égal » qui lui est apparenté, que j'ai tous deux soulignés, font écho à la régularité des pas de la marcheuse (plus loin, on peut apprécier le « pas *égal* de l'homme » [*RLVS*, 54, je souligne] qu'elle se sera mise en devoir de suivre). Et au bout de ces pas réguliers qui accueillent la *déferlante*, le *fourmillement*, apparaît une idée. Cette idée défait la régularité à même la régularité, comme un crime ; Lol se met en devoir de la poursuivre, elle se met en *chasse*, *pressée* de mieux la cerner. Alors, c'est elle qui est « chassée » de sa « maison », non pas celle qu'elle retrouve tous les soirs dépossédée de toutes les pensées qui ont pu l'assaillir dans le jour mais le lieu étrange qui est elle mais dont elle s'absente, qui n'est plus elle une fois que les pensées ont pris la place. Tout un travail de désobjectivation est mis en branle par la cadence du mouvement, par le corps en marche se mouvant dans une « calme régularité ». Les pensées vont et viennent et déterritorialisent jusqu'au corps devenu un train dont le roulis est désormais seul à abreuver l'esprit : « Pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes qui viennent dans la bousculade, prennent vie et respirent dans un univers disponible aux confins vides [...] » (*RLVS*, 45).

À travers les marches régulières de Lol, dans le rythme régulier de ses pas qui lui font venir des pensées, toujours les mêmes, elles-mêmes régulières à venir la hanter, mais en quelque sorte indifférenciées, elle finit pas en apercevoir une mieux que les autres : une seule, « avec le temps, à la fin, [arrive] à se lire et à se voir un peu mieux que les autres, à presser Lol un peu plus que les autres de la retenir enfin » (*RLVS*, 45). Si la vision se fait à même un spectacle « sans cesse renouvelé », à travers la répétition périodique de ce qui semble être le même, il arrive pourtant qu'à partir de cette répétition la différence se produise, puisque qu'« une répétition périodique [...] n'a pas d'autre effet que de produire une différence par

laquelle [un milieu] passe dans un autre milieu¹²⁰ » — passage entre deux milieux où ce qui se tient justement dans l'entre-deux, le chaos, a une chance de devenir rythme¹²¹. Quelque chose qui, dans la régularité, opère un changement de direction : « Changer de milieu, pris sur le vif, c'est le rythme. Atterrir, amerrir, s'envoler¹²²... »

« Le fond de l'esprit est délire, ou, ce qui revient au même à d'autres points de vue, hasard, indifférence¹²³ ». Et c'est bien « au hasard » (*RLVS*, 39) que Lol apprend à marcher. Si la mendicante posait ses pieds là où de la place se trouvait (*VC*, 60), Lol est « happée » (*RLVS*, 39) par ce que les rues lui proposent de voir, de sentir et par le mouvement lui-même qu'induit la marche. Et si ce sont bien les rues qui *portent* les promenades de Lol, bien que ce soit d'elle que vienne cette invention de « sortir dans les rues » (*RLVS*, 39), elle n'en demeure pas moins « agie » par ce qui *advient*, offerte, en quelque sorte, au chaos qui, s'il peut être délire, « n'est pas sans composantes directionnelles¹²⁴ » et possède ses forces, au même titre que la terre, au même titre que le cosmos (« Forces du chaos, forces terrestres, forces cosmiques : tout cela s'affronte et concourt dans la ritournelle¹²⁵ ») :

Une fois sortie de chez elle, dès qu'elle atteignait la rue, dès qu'elle se mettait en marche, la promenade la *captivait* complètement, la délivrait de toujours vouloir être ou faire plus encore que jusque-là l'immobilité du songe. Les rues portèrent Lol V. Stein durant ses promenades, je le sais.

Je l'ai suivie à plusieurs reprises sans que jamais elle ne me surprenne, ne se retourne *happée* par devant elle, droit.

Un accident insignifiant, et qu'elle n'aurait peut-être même pas pu mentionner, déterminait ses détours : le vide d'une rue, la courbe d'une autre rue, un magasin de modes, la tristesse rectiligne d'un boulevard, l'amour, les couples enlacés aux angles des jardins, sous les porches. (*RLVS*, 39, je souligne.)

La *régularité* se constitue comme le plan « trompeur » par excellence (tels étaient qualifiés les traits du vice-consul : réguliers et trompeurs). C'est le plan dans lequel le crime « arrive ». Les pas de Lol sont réguliers quand elle invente de sortir dans les rues, mais c'est *avant* d'être celle par qui la « tranquillité va être troublée à jamais » (*RLVS*, 71). La régularité, c'est celle des fourmis (régularité de fourmis, dit-on à propos de Claire Lannes), qui sont acharnées à

¹²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

¹²³ Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953, p. 4, cité dans « Plan d'immanence (et chaos) » dans François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 55.

¹²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 384.

¹²⁵ *Idem.*

fabriquer, construire, aménager, comme Lol, un bal, mais pour elle seule. On peut dès lors penser qu'il est possible, d'un pas très régulier, entraîné dans cette régularité, de tomber d'une falaise, alors qu'un autre pas, qui n'aurait pas su se mettre au pas, aurait peut-être vu l'abîme et aurait échappé de justesse à la chute, mais l'autre est pris de court, ne voit pas surgir l'abîme, le « gouffre », puisqu'il se cache derrière son pas militaire, entraîné par sa cadence de bon petit soldat. La comparaison militaire est d'ailleurs utilisée pour mettre en scène le surgissement du crime qui, s'il « arrive lentement comme un tank » (AA, 186), a pourtant lieu sans qu'on ne puisse rien y faire : « Et puis il [le crime] s'arrête. Voilà. Il est là. Un crime vient d'être commis à Viorne » (AA, 186), et la mort s'est répandue sur Viorne. Tout Viorne a été contaminée ; désormais, Viorne ne peut se voir autrement que dans le miroir que lui tend le crime pour qu'elle vienne s'y refléter, comme Chauvin et Anne Desbaresdes ne peuvent être révélés à eux-mêmes qu'à travers le miroir que leur tend le crime qui les a fait se rencontrer.

ENTRE LENTEUR ET URGENCE : VERS L'OUVERTURE DU TEMPS

Le crime « arrive *lentement* comme un tank » (AA, 186, je souligne), confie Claire Lannes à son interrogateur dans *L'Amante anglaise*, et puis il est là, un crime « vient d'être commis » (AA, 186). Sa lenteur n'est pas précisément ce qui le fait voir, puisqu'on ne peut le prédire : il est *là*, ayant déjà été commis, pour, *après coup*, témoigner du fait qu'il était *déjà* là. L'adverbe « lentement » acquiert par conséquent moins un sens rythmique qu'un sens qui sera abordé dans le prochain chapitre : celui de se constituer en « virtualité ». Le *lentement* durassien est moins un tempo qu'une appréciation après coup de quelque chose qu'on voudrait faire saisir, fixer dans une durée, mais qui échappe toujours : le crime, l'avancée de Lol. C'est une lenteur qui, devenue *fictive*, modèle une esthétique essentielle à la compréhension de l'œuvre durassienne : la *fictivité*. « Rien ne bouge, rien, que ce ventilateur d'une "fictivité" de cauchemar » (IS, 15), peut-on lire dans *India Song*. La lenteur fait entrer le *virtuel* qui contamine tant la linéarité, qui la fait exploser : c'est la « minute magique » à laquelle Jacques Hold doit d'avoir connu Lol V. Stein et qui se *diffracte* à l'infini.

À l'inverse, si la danse se fait souvent *lente*, à contretemps, au mépris de la musique, voire au mépris de l'autre corps danseur (ce qui constitue souvent une manière très éloquente de dialoguer sans parole), elle est aussi tendue par l'urgence. L'attrait de la danse pour monsieur Andesmas résidait dans son « urgence, son existence parallèle à sa fin »

(*AMMA*, 20). C'est précisément cette idée de la danse qui dessine les contours d'une (impossible) coïncidence que l'œuvre s'essaie à susciter pour mieux la faire éclater.

DEUXIÈME PARTIE

LA DANSE COMME MODE DE COMPRÉHENSION DU MONDE

LE TEMPS QU'ENTRE OUVRE¹ LA DANSE

L'IMPOSSIBLE COÏNCIDENCE

Notre sens du temps s'ouvre par le rythme. Le rythme est critique, il « change de direction² ». Il devient par conséquent cet « instant de la blessure, de la démesure et de la vérité ensemble³ ». Quand, dans *Le Danseur des solitudes*, Didi-Huberman analyse la danse du *torero*, la rencontre entre l'animal et l'homme devient rythme dans l'instant du coup de l'épée : « [c]e qu'ouvre l'épée dans le corps du taureau, le rythme l'ouvre dans notre sens du temps⁴ ».

Mais qu'ouvre l'épée quand elle ouvre le corps de l'animal ? Venue au bout d'une longue danse, entre esquive et presque caresse, entre lenteur et vitesse, l'épée fait la blessure qui fait l'événement, matérialisant l'instant précis qui consiste en un *échange* où est réalisée une sorte de « en-même-temps » — le *Zeitbewusstsein* de la langue allemande que Paul Ricœur traduit par « l'absence d'intervalle entre conscience et temps⁵ ».

Cet instant critique où le rythme paraît, on a pu le reconnaître dans le crime qui venait *lentement*, mais « arrivait » subitement sans qu'on l'ait vu venir, et qui, dès qu'*advenu*, devenait insaisissable. Il avait toutes les caractéristiques de l'événement qui, pour être, doit se donner comme l'inattendu, celui qu'on ne voit pas venir. Advenu, il est cependant *manqué* : car ce qui advient n'advient pas *juste à temps* (« *right on time* »), mais apparaît *après coup* (toujours *trop tard*). Du crime qu'elle a commis, Claire Lannes ne peut rien dire. Le crime y est l'événement qui ne pourra qu'être *manqué* et faire apparaître l'impossibilité d'une coïncidence du temps à lui-même. Le crime, poursuit Claire Lannes, « arrive lentement

¹ Je préfère cette orthographe à « entrouvrir » pour insister sur une ouverture *entre*, une *entre ouverture* que permet la danse et qui ouvre au temps, qui ouvre le temps.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

³ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 164.

⁴ *Idem.*

⁵ Paul Ricœur, « Temps intuitif ou temps invisible ? », *Temps et récit. 3*, *op. cit.*, p. 45.

comme un tank. Et puis il s'arrête. Voilà. Il est là. Un crime vient d'être commis à Viorne » (AA, 186). Cela *est*, c'est indéniable, irréversible, mais le crime en lui-même n'aura *été* que d'avoir été *manqué*. Sur lui, on ne peut rien dire.

Si, par contre, il pouvait se présenter comme l'*événement*, c'est qu'avec lui, à travers lui, la mort — l'événement par excellence — avait des chances de *s'éprouver*.

La mort, affirment Derrida et Deleuze, à la suite de Blanchot⁶, serait l'événement par excellence, mais comme *je* ne peux la vivre, elle ne sera événement que pour ceux qui m'entourent, mais comme *ils* ne peuvent pas la vivre (ou, plus justement, la *mourir*), elle reste l'impensable, et par conséquent, l'Événement. La mort, affirme Derrida,

[c]ela a lieu une fois, chaque fois une fois. Un événement est unique donc, et imprévisible, c'est à dire [*sic*] sans horizon. La mort est en conséquence l'événement par excellence : imprévisible même quand elle est prévue, elle arrive et n'arrive pas puisque quand elle arrive, imprévisible, elle n'arrive plus à personne⁷.

Ce qui donne à la mort cette dimension « privilégiée », c'est précisément la coïncidence « spatio-temporelle », proprement impossible, de la mort et de la vie, qu'on peut « observer » à travers le vertigineux paradoxe de l'enfant qui naît *mort* (enfant mort-né qui hante l'œuvre durassienne : *Les Cahiers la guerre, Détruire dit-elle, La Douleur, Emily L.*, etc.). C'est précisément la mort qui permet de penser la non-coïncidence du temps à lui-même, puisqu'elle se présente comme la seule qui puisse réaliser la coïncidence. Celle qui veut que ce qui arrive *arrive* justement à temps. « Vivre » ne permettrait pas cette coïncidence. Ainsi de *L'Été 80* dans lequel Duras aurait *écrit* « la mer » faute de l'avoir *vécue* :

Voilà, c'est ça : la mer dans *L'Été 80*, c'est ce que je n'ai pas vécu. C'est ce qui m'est arrivé et que je n'ai pas vécu, c'est ce que j'ai mis dans un livre parce que ça ne m'aurait pas été possible de le vivre. Toujours ce passage du temps dans ma vie. Dans toute l'étendue de ma vie. (VM, 11)

Le « temps » qu'évoque Duras dans ce passage est celui qui détient quelque chose qui « est arrivé », mais qui n'aura pas été « vécu » : temps et conscience demeurent *séparés* tant qu'il

⁶ Derrida et Deleuze se disent en effet redevables à Maurice Blanchot dans la constitution de leur pensée de l'événement autour de la mort. Dans *Logique du sens*, quand il s'agit d'approcher de l'événement, Deleuze cite alors le Blanchot *L'Espace littéraire* (j'y reviendrai). L'œuvre de Jacques Derrida se fait, quant à elle, véritable accueil à la pensée de la « mort impossible », telle qu'a pu la penser Blanchot, et qui hante, par exemple, *Igitur* mallarméen.

⁷ Jérôme-Alexandre Nielsberg et Jacques Derrida, « Entretien avec Jacques Derrida, penseur de l'événement », *L'Humanité*, 28 janvier 2004. [En ligne : page consultée le 11 octobre 2013.]

n'y a pas *écriture* : ainsi l'écriture réaliserait-elle quelque chose comme du *temps vécu* parce qu'*écrit*. Cette idée rejoint la thèse développée par Ricœur dans *Temps et récit* selon laquelle il ne saurait y avoir de « temps pensé que raconté⁸ ». Le *récit*, poursuit Ricœur, pourrait réaliser cette coïncidence par une « médiation imparfaite⁹ », « à savoir un réseau de perspectives croisées entre l'attente du futur, la réception du passé, le vécu du présent¹⁰ ». Mais le temps raconté, pour qu'il « rétribue » en quelque sorte le défaut qui fait que le temps ne peut être « vécu », doit opérer dans une *refiguration* temporelle (Ricœur) orientée vers une *fin*. Alors l'activité narrative se constituerait comme « la seule réponse à cette “ruminant inconclusive¹¹” qu'est la spéculation philosophique sur l'expérience temporelle¹² ». Le sens de tout événement ne prend sens qu'*après coup*, et l'événement lui-même devient événement qu'à laisser, sinon un souvenir, à tout le moins une trace, voire un écho — celui, par exemple, du cri que poussa le vice-consul au bal de l'ambassade pour que quelque chose, entre lui et Anne-Marie Stretter, ait (*eu*) lieu.

Isabelle Décarie, dans sa thèse sur les *thanatographies* chez Guibert, Proust et Duras, va un peu dans le sens de Ricœur, quand elle cite Ursula K. Heise : « Le temps dans le récit [...] est une manière d'éprouver la mort grâce au mouvement qui tend vers la fin, considéré comme un moment d'achèvement qui, à rebours, confère un sens à l'intrigue¹³ ».

Si susciter la fin donne effectivement du sens et permet de confier au récit le soin d'aménager du *sens* autour d'événements — et l'on verra que c'est là, en quelque sorte, la thèse que défend Madeleine Borgomano pour expliquer le succès dont a joui, dans la production durassienne, *L'Amant* (1984) avec lequel Duras aurait « fait le choix du sens » —, il faut cependant voir avec Décarie que le récit de soi (et elle inscrit *L'Amant* dans son corpus

⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, *op. cit.*, p. 435. Ricœur rejoint en ce sens une idée qui est défendue par Bergson et par Bachelard : pour le premier, le temps *vécu* est le temps de la durée, pour le second, le temps *pensé* est lié à l'instant. Ricœur, quant à lui, s'il use des deux termes — *temps vécu*, *temps pensé* — d'abord sans distinction, va rapidement resserrer sa pensée autour du temps *raconté*, seul temps qu'il soit possible de vivre dans une sorte de temps *retrouvé* (parce que raconté, dans l'après coup) proustien.

⁹ *Ibid.*, p. 375.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points/Essais », 1983, p. 24.

¹² Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 89.

¹³ La citation est tirée de Ursula K. Heise, *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 48, cité, traduit et commenté par Isabelle Décarie, *Thanatographies, écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Université de Montréal, 2000, p. 8-9.

« autothanatographique ») qui s'écrit à l'horizon de la mort (et non d'une fin hypothétique du récit) déjoue précisément le temps. Cette écriture de soi, *dans* le temps, *contre* le temps de la mort, « ne saurait s'énoncer par le biais d'une temporalité linéaire¹⁴ ». Mais cet éclatement de la linéarité n'est pas que l'apanage des récits « autobiographiques » de Duras. Le livre durassien, proche du poétique, inscrivant un rythme au plus près de l'oralité, au plus près du rythme du corps, est loin d'endosser le reproche que Meschonnic pouvait faire au récit, à savoir qu'il y avait une « tristesse du récit » parce que celui-ci ne pouvait justement que s'acheminer vers sa fin, en ceci soumis, selon une perspective *mimétique* (chère à Ricœur), à l'irréversible de la vie¹⁵, *accomplissant* ce que le poème laisserait *inaccompli*.

Or le texte durassien se tient précisément dans cet *entre*, tendu entre l'émiettement (au sens kierkegaardien¹⁶, aussi bien que durassien) qui fait l'inachèvement et le désir de se rassembler précisément là où quelque événement ferait sens. « Mon histoire, écrit Duras,

elle est *pulvérisée* chaque jour, chaque seconde de chaque jour, par *le présent de la vie*, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi : sa vie. Seule *la pensée de la mort me rassemble* ou *l'amour* de cet homme et de mon enfant. J'ai toujours vécu comme si je n'avais aucune possibilité de m'approcher d'un modèle quelconque de l'existence. Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. C'est vrai qu'il y a tellement de modèles de récits qui sont faits à partir de celui de la *chronologie*, des *faits extérieurs*. On prend ce modèle-là en général. On part du commencement de sa vie et sur les rails des événements, les guerres, les changements d'adresses, les mariages, *on descend vers le présent*. (VM, 88, je souligne.)

Que ce soit la pensée de la mort ou celle de l'amour (« de cet homme, de mon enfant » [VM, 88]) qui la « rassemble » (VM, 88) n'est pas sans poser problème, car le récit, au plus près de la mort, est aussi le récit qui, contre le temps, joue à *s'inachever* dans une perpétuelle relance pour *danser* encore et comme à *contretemps*, sans chercher à faire *le sens*.

Dans *C'est tout*, son dernier livre où « l'anticipation de la mort de soi¹⁷ » se fait particulièrement exacerbée, Duras évoquera de fait le titre d'un « livre à venir » (Blanchot) qui pourrait être intitulé le « livre à disparaître » (CT, 10). Que l'évanouissement du corps et de

¹⁴ Isabelle Décarie, *Thanatographies, op. cit.*, p. 4.

¹⁵ Cette question de l'irréversible sera traitée dans dans le sixième chapitre.

¹⁶ Dans *Au risque de la philosophie*, Françoise Barbé-Petit établit un lien entre les « miettes » de Kierkegaard et une écriture de l'émiettement chez Duras, puisque tout ce qui s'écrit s'écrit « à partir de ce qui est mort, de ce qui n'a plus existence ni support corporel » (Françoise Barbé-Petit, *Au risque de la philosophie, op. cit.*, p. 127). Elle explique alors que « l'écriture doit marquer la défaillance » (*ibid.*, p. 128), dans « la mesure où l'homme ne coïncide plus avec lui-même » (*ibid.*).

¹⁷ Isabelle Décarie, *Thanatographies, op. cit.*, p. 6.

l'œuvre ait lieu *en même temps*, c'est le programme que « réalise » en quelque sorte *C'est tout*, dernier livre publié du vivant de l'auteure. Mais c'est aussi le désir avoué de *survivre* à son œuvre — n'a-t-elle pas affirmé que morte elle écrirait encore ? Si cette affirmation oblige à questionner une conception de l'écriture qui va à l'encontre de l'identité auctoriale, il faut admettre que le livre à disparaître s'inscrit aussi, paradoxalement, *contre* la mort.

Le livre à disparaître, ainsi que le fait observer Décarie, pointe évidemment vers la parole délivrée par *Le livre à venir* de Maurice Blanchot puisque le mouvement du livre est un mouvement qui ne cesse de coïncider avec sa disparition : « La littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition¹⁸ », vers le point où elle s'abîme d'avoir épuisé son dire. Mais ce point existe-t-il — ce point où il n'y aurait plus rien ? Ne serait-ce pas qu'écrire appartienne au même ordre que la danse dont on se rappellera que l'attrait résidait dans « son existence parallèle à sa fin » (*AMMA*, 20) ?

Écrire, c'est aussi *danser* affirme Duras dans *C'est tout*. Si l'affirmation souligne la dimension éminemment rythmique de l'écriture, elle inscrit aussi l'écriture dans un déchirement de l'*affectio*¹⁹, déclenchant la *distentio*²⁰ propre à la confusion des temps.

La danse est affectation et auto-affectation. Le corps s'y « trouble lui-même aussi bien qu'il est troublé par l'autre corps, et par tout le dehors — par le dehors qui le fait trembler et qui l'attire²¹. » Dans cet échange où l'on ne sait plus départager le virtuel de l'actuel, *mon* corps de celui de l'*autre*, c'est par conséquent, *aussi*, le temps qui est troublé.

Si l'existence de la danse suit une ligne parallèle à celle de sa fin, on pourrait concevoir que danse et fin ne se rencontreront jamais, cheminant ensemble cependant *vers* la même direction : danser (ou écrire, puisque la comparaison apparaît dans *C'est tout*) repousserait incessamment la mort.

Deux formules apparaissent chez Duras, indifféremment associées au personnage du vice-consul, à celui de la mendicante, à ceux de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter. Ces

¹⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁹ L'expression est de Lucie Bourassa, commentant Ricœur (Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 406).

²⁰ La *distentio* renvoie aux *Confessions* de saint Augustin que Ricœur définit comme une « faille, la non-coïncidence des trois modalités de l'action » (Paul Ricœur, *Temps et récit. I*, *op. cit.*, p. 47) que sont l'attente, la mémoire et l'attention (j'y reviens dans ce chapitre). La *distentio* aurait à voir avec « la passivité de l'impression » (*idem*).

²¹ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 69.

deux phrases vont comme suit : « Une mort dans une vie en cours, mais qui ne vous rejoindrait jamais²² », « Il ne pouvait plus rien lui arriver que sa fin²³ » (et ses diverses variantes). Elles apparaissent dans les textes qu'on peut associer au cycle indien, soit *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *India Song*. La première concerne tout aussi bien la mendicante et que le vice-consul de Lahore, la seconde va trouver à définir les apparitions d'Anne-Marie Stretter — la première occurrence étant celle qu'on peut lire dans *Le Ravissement* quand cette dernière se donne à voir par le couple que forment Lol V. Stein et Michael Richardson.

La première émane de la logique même : comment, en effet, rejoindre la mort ou être rejoint par elle s'il faut alors consommer la rencontre par la mort ? Comment faire cette rencontre effective avec la mort ? La seconde formule inscrit la mort comme l'événement par excellence, comme *ce qui arrive*. À l'être « accompagné » de sa mort, rien ne peut arriver : l'événement de sa mort *a déjà eu lieu*. Danser, ce sera *aussi* s'acheminer vers la fin *avec* sa fin — la danse ne saurait avoir de finalité autre qu'elle-même.

Deux temps diviseront donc ce premier chapitre d'une partie où la danse devient mode de compréhension, mode d'appréhension du monde. Le premier temps pourrait être dit « naïf », c'est le temps d'une coïncidence rêvée avec le temps dans l'*instant* en quelque sorte insaisissable. Le second est précisément son « envers » : temps de l'*après coup* et du *trop tard*, temps du rebours qui fait l'histoire à l'envers et met à nu les arcanes de l'histoire.

Pourtant, se détache de ces deux ouvertures du temps la *tension* qui fait précisément l'instant plein, quoique insaisissable, et qui « aide à vivre » *un peu*, ou enfin²⁴.

²² Cette phrase apparaît une première fois dans *Le Vice-consul* à la page 174.

²³ Cette phrase apparaît une première fois dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* à la page 16.

²⁴ « Je voudrais apprendre à vivre enfin » est la formule avec laquelle Derrida entame ses *Spectres de Marx*, où susciter la pensée spectrale revient à apprendre à vivre *avec*, et donc « mieux ».

TEMPS NAÏF (PARTIE 1)

L'écrit ne m'aide pas à vivre une seconde. Ce qui m'aide à vivre c'est l'instant même, abrupt, insaisissable²⁵

Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*.

TRACER LE PRÉSENT

À 77 ans, monsieur Andemas avait décidé de se retirer dans un village méditerranéen pour « attendre », peut-on lire dès les premières pages du récit, « dans l'oisiveté, la mort » (*AMMA*, 14). Une autre « attente » (celle que nous lisons) s'est par conséquent introduite dans la succession des jours, venant du coup briser la linéarité du temps. Cet après-midi dont on pourrait dire qu'il n'aura été qu'un parmi d'autres dans cette attente de la mort à laquelle s'était résigné M. Andemas prendra pourtant statut d'événement. On apprend que *plus tard* monsieur Andemas aura fait le récit de cet après-midi-là, qu'il aura essayé d'expliquer la « découverte » dont il avait pu être victime alors qu'il attendait Michel Arc. Le récit de cette attente trouve donc une fermeture — cet épisode se voit d'ailleurs borné par l'utilisation du passé simple qui le donne comme événement accompli. De fait, des marques d'un temps « ultérieur », d'un temps *après* l'attente apparaissent. Si l'après-midi de l'attente n'était situé qu'approximativement, soit dans l'après-midi finissant d'une journée de juin, ce temps ultérieur à l'attente reste entièrement indéterminé. Il est cependant possible de l'inférer par les marques suivantes :

Lorsqu'il *raconta* cet épisode de son interminable vieillesse, il *prétendit* que c'était à partir du départ de la petite fille [...]. (*AMMA*, 32, je souligne)

Cette douleur dura, *prétendit* M. Andemas. (*AMMA*, 36, je souligne)

M. Andemas *prétendit plus tard* avoir été la victime, cet après-midi-là, d'une découverte — pénétrante et vide [...]. (*AMMA*, 37, je souligne)

Il ne *sut jamais* le dire non plus. (*AMMA*, 38, je souligne)

Un événement était en cours, il le savait bien, M. Andemas — qu'il *nomma* leur rencontre, *bien plus tard*. (*AMMA*, 64, je souligne)

²⁵ Marguerite Duras, « J'ai pensé souvent... » (1981), *Le Monde extérieur. Outside II*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L, 1993, p. 187.

Ce sont là, sur un récit de 113 pages, les cinq marques d'un temps ultérieur, et si l'on excepte la première et la dernière, ces marques sont concentrées immédiatement après l'*intermède* pendant lequel monsieur Andesmas connaît « les affres de la mort » (*AMMA*, 31). C'est dire que l'événement en tant que tel, qu'on décrit comme l'épreuve « d'une mort factice qui ne le tue pas » (*AMMA*, 34) et que monsieur Andesmas lui-même commentera comme un « épisode de son interminable vieillesse » (*AMMA*, 32), est « central ». Il joue littéralement le rôle d'« intermède » (*AMMA*, 31) puisqu'il interrompt l'attente en la suspendant en une durée que monsieur Andesmas ne saurait *mesurer*²⁶. Sauf une entorse (paragraphe où l'on retrouve les verbes de l'après coup, « raconta », « prétendit »), tout l'épisode est narré au présent, temps qui apparaît bien comme la négation chez monsieur Andesmas d'une *présence* à lui-même.

Ce passage au présent ne tient, dans le chapitre premier de *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, que sur quelque six pages (sur un total de 46) et débute littéralement avec le regard que monsieur Andesmas jette en bas de la falaise, sur le « gouffre de lumière » qui constitue la vue qu'on peut avoir du lieu où se dresse la maison nouvellement achetée par lui pour sa fille. Ce « gouffre de lumière » apparaît²⁷, sous cette forme, plus de dix fois au cours du récit (*AMMA*, aux pages 26, 30, 46, 54, 63, 79, 82), mais aussi sous d'autres variantes : « gouffre plein d'une lumière déjà jaunissante » (*AMMA*, 31), « jaune et douce lumière du gouffre » (*AMMA*, 38), « le gouffre où se passait le bal » (*AMMA*, 45), le « gouffre » (*AMMA*, 62, 67, 79, 99, 100, 108), le « gouffre vide » (*AMMA*, 69). À la page 47, on apprend que ce « gouffre » a un « cœur » : le village où lui et sa fille habitent depuis un an. Alors qu'il attend dans la forêt, le regard de monsieur Andesmas se voit souvent happé par ce lieu d'où lui proviennent de la musique, des chants, des cris, des rires et qui se constitue comme son horizon. En effet, le « gouffre de lumière », c'est d'abord un cadre qui circonscrit la vue sur l'horizon et, plus précisément, la vue que monsieur Andesmas a sur la vallée, le village et la mer. Ce « gouffre de lumière » apparaît aussi comme une expression antithétique, à tout le

²⁶ La thèse de Bergson, dans *Essais sur les données immédiates de la conscience*, veut que le temps ne soit *mesurable* qu'à cause d'une étrange contamination du temps par l'espace, mais que ce temps, précisément, considéré comme le temps scientifique, contaminé par la spatialité, n'est pas assimilable à l'expérience vécue qu'il faudrait plutôt définir comme la « durée ». La durée est celle de la conscience qui vit et expérimente selon le flux continu du déploiement de son histoire personnelle. Ce serait une forme de temps subjectif.

²⁷ C'est vingt-deux fois que le mot « gouffre » apparaît sur un total de 114 pages, sans compter le verbe « engouffrer » qui fait une apparition (p. 46)

moins paradoxale. Le gouffre évoque l'abîme, la fosse, des profondeurs insondables ; or celui qui se prépare, sans le savoir, à faire une découverte, peut-il penser que c'est du gouffre — de ce gouffre de lumière — qu'une étrange lumière se fera sur sa vie, en un instant critique pourtant *vide* ?

Entendu que la maison près de laquelle il attend est construite en hauteur, au cœur d'une forêt dense, l'expression « gouffre de lumière » prendrait alors un sens tout ce qu'il y a de plus terre à terre. Pourtant, l'insistance avec laquelle ce *gouffre* revient — toujours diffusant sa lumière et faisant parfois craindre le pire quand quelques-uns des personnages s'en approchent de trop près —, en venant souligner la béance qu'une éventuelle terrasse pourrait tenir à distance, permet d'installer *physiquement* une séparation.

Ce gouffre, selon la distance que les personnages mettront entre eux et lui — il faut « dix pas » (*AMMA*, 18) pour combler la distance entre le lieu où est assis monsieur Andesmas et le ravin — constitue la seule ouverture qui permette de voir partiellement ou en totalité le « rectangle blanc » de la place centrale du village, soit l'endroit même où a lieu le bal. En s'avancant de trois pas, monsieur Andesmas peut apercevoir, dans le « gouffre plein d'une lumière déjà jaunissante » (*AMMA*, 31), « le long des bancs verts de la place du village, à l'ombre des arbres, l'auto noire de Valérie stationnée » (*AMMA*, 31). Sa fille Valérie danse donc. Michel Arc danse aussi. Valérie et Michel Arc dansent ensemble (on le saura plus tard) tandis que monsieur Andesmas les attend l'un et l'autre. Et les deux l'ont « oublié » (*AMMA*, 34).

Le gouffre de lumière devient par conséquent lieu où de la lumière peut s'engouffrer pour venir atteindre monsieur Andesmas et le *séparer* de lui-même. C'est en regardant ce gouffre, riche de l'information que vient de lui délivrer la fille de Michel Arc, qu'il entre ainsi dans la séparation. D'être entré dans le savoir que les deux êtres qu'il attend dansent *tandis qu'il les attend* le fait mourir : « [C']est alors qu'il se prépare à attendre Michel Arc encore, et, de plus, le retour de l'enfant, retour attendu, prévu ; c'est alors, pendant cet *intermède*, que M. Andesmas *va connaître* les affres de la mort » (*AMMA*, 31, je souligne). Quelques lignes plus loin, on peut lire qu'« [a]yant repris sa place raisonnablement, prêt à admettre le retard de Michel Arc, [il] *connaît* les affres de la mort » (*AMMA*, 31, je souligne). L'attente est suspendue par cet « intermède » (*AMMA*, 31), elle s'arrête momentanément quand le savoir de la danse s'engouffre. C'est le présent qui devra prendre en charge ce que la danse a aménagé

comme suspension du temps et qui se rend visible dans l'événement d'une mort en train d'avoir lieu : « Il attend que passe cette surprise si intense de s'apercevoir qu'il ne meurt pas de croire à ce point qu'il meurt » (*AMMA*, 35). Le retour d'une narration au passé simple fermera la porte sur cette douleur, à laquelle désormais il n'aura plus accès. Cependant, il dira avoir été « la victime [...] d'une découverte — pénétrante et vide [...]. Par commodité et peut-être en raison de la défaillance de son vocabulaire, il la nomma celle de l'intelligence de son enfant. » (*AMMA*, 37)

Le temps du présent ne peut se constituer comme temps de la *présence*. Le temps du présent réalise bien l'idée augustinienne d'un temps qui ne peut être appréhendable que dans le *passage* qui le déporte du coup dans le passé. La « découverte » dont monsieur Andemas a été victime est à l'image du « gouffre » : tout s'est abîmé, sauf le souvenir que quelque chose a eu lieu. Comme le chien qui n'aura laissé que « le souvenir d'un passage » (*AMMA*, 12), cette « mort factice » n'aura laissé qu'une trace. Parce qu'il n'a pas les mots, que son vocabulaire *défaille* à dire ce qui est peut-être de l'ordre d'un indicible, cette découverte est qualifiée de « vide ». C'est donc à la sensation, sensation de douleur, sensation d'intense lourdeur, *inconnue* (*AMMA*, 31) qu'il doit d'être informé de cet événement. Cette « image-empreinte » ou « image-vestige²⁸ » a cependant la particularité étrange d'être « vide » ; ainsi, ce que le présent aura rejeté dans le passé est une trace sans image. Un événement similaire apparaît dans l'adaptation de *La Danse de mort* de Strindberg que proposera Duras en 1970. Dans cette pièce, le personnage du Capitaine, qui ne cesse, semble-t-il, de *répéter* sa mort dans des chutes qui le laissent momentanément « absent », dira en effet à sa femme Alice que la première fois qu'il est tombé, il a « vu la mort peut-être » (*DM*, 239), mais qu'il l'a « oubliée » (*DM*, 239), cependant que quelque chose « en est resté²⁹ » (*DM*, 239).

Ce que recèle le présent de la « vision³⁰ » est précisément « vide ». La trace est trou, gouffre, abîme — et pourtant, il s'agit d'un voir similaire à celui de la pierre tombale

²⁸ Les deux expressions sont de Ricœur.

²⁹ L'adaptation que propose Michel Vittoz diffère légèrement de celle que donne Duras, puisque la mort n'est pas précisée comme ce qui est vu : « Quand je suis tombé la première fois, une partie de moi est passée de l'autre côté de la tombe. Oui, mon enfant. Ce que j'ai vu, je l'ai oublié, mais l'impression est restée » (August Strindberg, *La Danse de mort* (adaptation de Michel Vittoz), Paris, Actes Sud, « Papiers », 1989, p. 67).

³⁰ Augustin décrit ainsi le « présent du présent » (saint Augustin, « Livre XI », *Les Confessions*, (traduction de Louis de Mondadon), Paris, Le Livre de poche, 1947, p. 336).

Si le trou, le gouffre, l'abîme sont des « lieux » en ceci qu'il est possible de les spatialiser, ils sont aussi, à l'instar du mot à double entente³¹ qu'est la *trace*, des « non-lieux », ou lieux de l'*entre* qui s'avèrent insituables dans le temps, puisque faisant signe dans deux sens à la fois. Dans *La Musica*, Anne-Marie Roche et Michel Nollet se rencontrent pour officialiser, quatre ans après la séparation, leur divorce, mais s'ils peuvent parler du passé, de ce qui leur est arrivé ils ne peuvent rien dire. Le « ce qui est arrivé » est l'événement qui aura relégué un certain présent dans le passé, aura divisé le temps en deux, comme l'intermède de monsieur Andesmas. C'est ainsi que pendant que monsieur Andesmas subit « les affres de la mort », l'événement en train d'avoir lieu est déchiré entre passé, présent et futur : « voici que lui revient, à l'avance, la mémoire infernale d'une blondeur qui, très vite, très vite, embaumera dans cette maison même le sommeil d'un homme encore inconnu. » (*AMMA*, 33, je souligne.) Voici que sont rassemblés tous les temps : présent du passé, présent du futur dans le présent d'une vision, bloquant le passage du temps — image impossible qui contracte des temps distincts, qui n'existe que de la tension entre passé et futur.

Mais que la narration choisisse de ne pas reléguer cet événement dans l'accompli d'un passé simple dit bien que *rien* dans cet intermède n'est de l'ordre de l'accompli : *rien*, en apparence, n'a eu lieu. La *distentio* où agissent les trois modalités de l'action que sont l'attente, la mémoire et l'attention, est une « faille³² ». C'est le *gouffre*. *L'Instant de ma mort*, pour paraphraser le titre d'un récit de Blanchot, est l'instant qui déchire, c'est l'instant de la déchirure dans le tissu narratif et qui déchire le temps. Ce dont on se souviendra, c'est de la douleur de ce déchirement, une douleur sans objet, ancienne :

Le souvenir gracieux de la *douleur ancienne* remue à peine, en lui, à peine davantage que celui de l'inconsolable remords d'un amour entrevu et, à peine entrevu, égorgé, et entre mille autres, et entre mille autres, oublié.

Le deuil n'est est porté que par la chair très *ancienne* de ce corps *défait*. C'est tout. La tête est épargnée cette fois de ce souci d'avoir à souffrir. (*AMMA*, 98)

Ce sont pourtant ces « instants insaisissables » qui font, dirait Duras, qu'il soit encore possible de *vivre*. Si l'instant est, lui, insaisissable, le paradoxe au contraire se révèle saisissant. Que ce

³¹ Le mot à double entente, on le trouve travaillant les textes derridiens, par exemple *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, et ceux qui prolongent sa pensée — je pense au texte de Claude Lévesque *Par-delà le masculin et le féminin*. J'y reviendrai, mais déjà, on peut affirmer que ce mot suggère à la fois, dans un même temps, la présence et l'absence.

³² Paul Ricœur, *Temps et récit*, I., *op. cit.*, p. 47.

dont on ne peut rien dire et dont on n'a que le souvenir du *passage* rende précisément la vie vivable apparaît de fait comme un non-sens. Cependant, si ce « non-sens » n'est pas entendu, c'est toute l'œuvre de Duras qui est manquée.

En effet, c'est l'instant « abrupt » qui *marque* le passage du temps (sans quoi il serait insaisissable). La question était déjà chez saint Augustin : comment *mesurer* le temps ? Par son passage. Mais son passage ? L'auteur des *Confessions* répondait alors par une question : « Mais le passage, tandis qu'on le mesure, d'où se fait-il [...] ³³ ? » L'*instant* seul peut faire que quelque chose ait lieu. C'était bien là la thèse défendue par Bachelard et que reprenaient les auteurs de « Ritournelle ». C'est à partir de cet instant — dont on ne saurait en fait dire quoi que ce soit — qu'Anne-Marie Stretter, par exemple, est *devenue maigre*, c'est de lui qu'elle tient une souffrance dont elle est prisonnière, mais une souffrance « très ancienne... trop ancienne pour encore l'attrister... » (*IS*, 71) *Douleur* et *souffrance* qualifient les instants durassiens — traces à l'image du nombril qui signe la séparation de ce qui fut jadis « non séparé ». Le nombril serait un « monument, gravé dans la chair, du lien dissous ³⁴ » d'avec la disparue que Sloterdijk nomme Eurydice et à qui il fait jouer le rôle d'une accompagnatrice originelle. Si elle disparaît avec le moment de la naissance, ce n'est pas sans laisser de *traces*, « elle laisse un vide sphérique dans l'espace environnant de l'enfant ³⁵ ». Quand Anne-Marie Stretter pleure alors qu'il n'y pas de douleur, c'est, dira-t-elle, qu'il faut bien que quelqu'un le fasse.

Qu'est-ce à dire ? Que la trace est garante de la possibilité d'une coïncidence de l'être avec l'espace et le temps — l'enfant dans le milieu utérin, occupé à danser son détachement, « ne devient pas ce qu'il est, note Jean-Luc Nancy, il devient ce qu'il espace, il devient ce qu'il écarte », « il rythme son devenir ³⁶ », il coïncide par conséquent complètement avec le temps et l'espace. Si la trace du nombril devient le signe que la coïncidence n'est plus, ayant cependant été, elle ne peut avoir disparu qu'en ouvrant l'espace et le temps. C'est ainsi que l'être-au-monde durassien se sait non pas *jeté* au monde mais sait que chaque « instant » est une manière d'ouvrir un peu plus le temps, d'en repousser un peu plus les limites.

³³ Saint Augustin, « livre XI », *op. cit.*, p. 337.

³⁴ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères 1*, *op. cit.*, p. 450. La « disparue » dont il est ici question n'est pas la mère, mais le double, le jumeau de l'enfant que Sloterdijk nomme « l'accompagnateur originel », si tant est que « toutes les naissances sont des naissances gémeaux ». (*Idem*)

³⁵ *Idem*.

³⁶ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 150.

***Aurélia Steiner* et l'ouverture du temps par la mort**

« Comment [...] annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre ? » (*AS*, 118), demande Aurélia Steiner à un interlocuteur absent et anonyme. « Quand je vous écris, plus personne n'est mort » (*AS*, 120). Si l'écrit permet d'annuler la mort, de donner « voix » à celui qui n'en a pas, n'en a plus, celui qui n'a peut-être jamais existé et « qui n'aura pas lieu » (*AS*, 157), c'est la mort qui, en définitive, permettra de *rassembler* « l'apparente fragmentation du temps » (*AS*, 125). De rassembler, par conséquent, ce qui n'aurait jamais pu coïncider, ni dans l'espace ni dans le temps. Quand la narratrice évoque la possibilité qu'elle et son interlocuteur aient pu avoir été *séparés* dans quelque crématoire « vers Cracovie » (*AS*, 130), elle affirme aussitôt, qu'« [o]n dit n'importe quoi » (*AS*, 130), fermant la porte sur cette hypothèse et soulignant du coup l'impossibilité spatiale autant que temporelle qui aurait pu, un jour, les rassembler. Ce n'est pas donc pas la nostalgie, la perte qui la fait parler, qui lui fait demander « comment vous atteindre ? » (*AS*, 118). Alors qu'elle s'est enfermée dans sa chambre d'écriture, un chat qui « veut appartenir » ne cesse de crier — crier de faim, crier de froid. Mais elle, qui ne veut plus *appartenir*, laisse sa porte fermée :

Écoutez...

Le chat. Il crie...

La faim et le vent qui le dévorent dans le jardin noir...

Écoutez...

À travers les larmes, le chat...

Dans le vent et la faim, il crie. Dans la caverne noire...

Écoutez...

Ses cris... On dirait des plaintes... Comme s'il disait...

Écoutez...

Quoi ? Que dirait-il ? Quel mot ?

Quelle désignation insensée ?

Inapte ?

[...]

Le chat ne crie plus.
Il est mort.

Le froid et la faim.

Et moi, cela m'est égal.

Je ne vous sépare pas de votre corps.

Je ne vous sépare pas de moi.

Comment faire pour que nous ayons vécu cet amour ?

Comment ?

Comment faire pour que cet amour ait été vécu ?

C'est curieux...

C'est par ce chat maigre et fou, maintenant mort, par ce jardin immobile autour de lui, que je vous atteins.

Par cette blancheur blanche, ce brouillard infini, que j'atteins votre corps. (*AS*, 130-135)

Les cris du chat commandaient l'*écoute*. L'impératif lancé à son interlocuteur, répété par quatre fois, les fait exister dans une commune écoute. L'espace s'est agrandi par ce cri de douleur qui peut être entendu par une tierce personne — l'espace est d'ailleurs *là*, présent dans la blancheur que le texte aménage, espace pour l'écho, espace pour l'entente. Mais bien vite ces cris font dévier l'écoute. C'est la narratrice cette fois qui demande à être écoutée et qu'on lui réponde : quel mot peut bien proférer le chat alors qu'il agonise, quel mot pourrait être celui de sa mort en train d'avoir lieu ? Est-il possible qu'il existe quelque mot pour dire cela ? Ce ne pourrait être que quelque chose qui ne ferait pas sens, serait absurde, ne pourrait être qu'à côté de la mort en cours. Le cri est là précisément pour permettre que l'appel ne soit pas rempli de sens, car s'il ne *signifie* pas, comme nous le verrons au sixième chapitre de cette thèse³⁷, il n'est pas privé de « vouloir-dire ». C'est un espace « blanc » (à l'instar de la « blancheur blanche » du derniers vers de la précédente citation) qui ouvre et qui s'ouvre, qui

³⁷ Voir la partie « De résonances et de cris/d'écrits » et plus précisément la page 257 de la présente thèse.

aura aménagé une ouverture en disloquant le sens (ce qu'il dirait ne pourrait qu'être « insensé », « inepte », hors du sens) et permettant, par là même, une ouverture du temps qui rassemble les amants.

Quand le silence se fait, qu'il n'y a plus rien à entendre, que le monde extérieur s'est fermé sur la mort du chat, alors cette mort *absurde, inepte* devient ce par quoi la narratrice *atteint* celui qu'elle cherchait justement à « atteindre » (AS, 118). La mort du chat aurait accompli la rencontre avec l'altérité, aurait repoussé les limites du temps, de l'espace et du même.

Reste cependant que cette « rencontre » est faite sous le sceau d'un certain sadisme : moins la mort d'un chat que son meurtre, dans l'indifférence.

L'*atteinte* prend alors tout son sens : blessure, attaque. Que le texte se termine avec « la blancheur blanche » alors même que le jardin évoqué juste avant avait été assimilé, alors noir, à une « caverne noire » laisse perplexe : est-elle en train d'*atteindre* celui qui s'absente en l'effaçant, en le faisant disparaître ? Qu'elle dit atteindre ce corps par la blancheur blanche (espace où l'écrit cesse, espace où le cri, blanc, insensé, inepte, recommence), dit assez que *n'écrivant* plus elle le laisse, lui aussi, pour mort (« Quand j'écris, écrivait-elle, personne n'est mort »). Mais parce qu'elle ne peut plus séparer son corps du sien, elle se voit elle-même *touchée* par cette mort et peut par conséquent *s'inclure* dans cette mort. « La mort, demande Levinas, est-elle inséparable de la relation à autrui³⁸ ? » Si la négativité de la mort apparaît dans la haine ou le désir de meurtre, la mort de l'autre, poursuit Levinas, c'est « la mort première » dont « je suis responsable au point de m'inclure dans la mort³⁹. »

Étrange, cependant, que dans ce détour par la naissance évoqué plus haut à travers la trace laissée par l'ombilic, la mort en sa qualité d'*événement* doive surgir précisément en ce qu'elle est, comme l'enfant à naître, *double*. « Chaque événement, écrit Deleuze, est comme la mort, double et impersonnel en son double⁴⁰. » Car si la mort pouvait être vécue — et celle-ci est peut-être *vécue* par l'écrivain dans une certaine mesure —, elle serait, elle *est*

³⁸ Emmanuel Levinas, « Premières interrogations » (1975), dans *La Mort et le Temps*, Paris, L'Herne, « Le Livre de poche/Biblio essais » p. 9.

³⁹ Emmanuel Levinas, « L'être-pour-la-mort comme origine du temps » (1976), dans *La Mort et le Temps*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 178.

l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer, car en elle *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle *on* meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir⁴¹.

Cette mort jette celui à qui elle arrive dans « le *on* des singularités impersonnelles et préindividuelles⁴² » qui est aussi le *on* de l'événement. Que l'événement semble le plus souvent « malheureux » (ce qui n'est à vrai dire pas le cas) répond à la « structure double de l'événement⁴³ », à sa structure *ambiguë* qui est aussi celle de la blessure ou de la mort. Si la mort est bien ce qui n'arrive à personne quand elle arrive, on peut en déduire qu'elle est « éternellement ce qui vient de se passer et ce qui va se passer, mais jamais ce qui se passe⁴⁴ »; elle esquivé donc le présent, *bien qu'elle s'effectue dans le présent*. La structure double de l'événement-mort est telle qu'effectué, il ne *concerne* plus personne (*personne qui peut bien être ce on impersonnel, illimité*), et que non effectué, il n'est pas événement. Dans les deux cas de figures que je viens d'exposer, l'événement ne peut être que raté, à moins de penser une *coïncidence* qu'on pourrait présenter comme le « vouloir l'événement⁴⁵ » théorisé par Deleuze, dont les ramifications sont multiples :

Si vouloir l'événement, c'est d'abord en dégager l'éternelle vérité, comme le feu auquel il s'alimente, ce vouloir atteint au point où la guerre est menée contre la guerre, la blessure, tracée vivante comme la cicatrice de toutes les blessures, la mort retournée voulue contre toutes les morts⁴⁶.

L'événement (dans le temps duquel coïncident et *ce qui arrive* et le *vouloir* ce qui arrive) serait :

une sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement⁴⁷.

Devenir digne de ce qui nous arrive : cela demande qu'on effectue l'événement dans une contre-effectuation. Effectuation, contre-effectuation : tel est le ballet immobile de qui, voulant l'événement, « en dégage une ligne abstraite et ne garde de l'événement que le

⁴¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, dans Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 178.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

contour ou la splendeur⁴⁸ ». Si cela donne lieu, chez Duras, à une certaine écriture de la *négativité* au sens où elle s'écrit en « négatif », traçant des contours, cernant des abîmes et s'écrivant sur des gouffres, en faisant entendre les silences, c'est aussi devant une écriture « affirmative » que l'on se trouve, puisque c'est une écriture qui s'affirme *avec* le mourir, « à partir de cet à-être qui est aussi à-mort⁴⁹ » et qui est temporalisée par cet horizon qui l'accompagne.

INQUIÉTER LE TEMPS

La danse, qui sépare, inquiète le temps. Anne-Marie Stretter, cette danseuse qui *oblige* à la danse, apparaissant à l'orée du bal de T. Beach, dans une maigreur qu'elle aura vêtue « d'une robe noire à double fourreau de tulle également noire » (*RLVS*, 15), s'avance alors avec une « grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort » (*RLVS*, 15). Tatiana pensera alors que « [r]ien ne pouvait plus arriver [à cette femme] [q]ue sa fin⁵⁰ » (*RLVS*, 16). Anne-Marie Stretter dont la grâce est comparée à celle d'un oiseau mort fascine en ce qu'elle apparaît *vouloir* ce qu'elle est en devenant ce qui lui arrive : « Elle se *voulait ainsi* faite et vêtue, et l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. *Telle* qu'elle apparaissait, *telle*, désormais, elle *mourrait*, avec son corps désiré » (*RLVS*, 15-16, je souligne).

Elle se proclame *mortelle*, et son corps avec elle, alors qu'elle apparaît vouée au *mourir* : « *Telle* qu'elle apparaissait, *telle*, désormais, elle *mourrait*, avec son *corps désiré*. » (*RLVS*, 16, je souligne). Deux verbes — duo privilégié par Duras — conjugués à des temps eux-mêmes fortement investis par l'écrivaine : l'imparfait de l'indicatif et le conditionnel présent ; deux propositions juxtaposées rythmées par la répétition quasi anaphorique de l'adjectif « telle » ; l'adverbe de temps « désormais » qui exprime la rupture au sein de la durée, comme s'il y avait eu événement : celui d'une forme qui prend tout à coup figure d'une apparition appelée à *couler* sans fin dans un *mourir* qui justement n'en finit pas. Le conditionnel du verbe engage à ne pas envisager la phrase comme une prédiction qui

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁹ Emmanuel Levinas, « L'être-pour-la-mort comme origine du temps » (1976), dans *La Mort et le temps*, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁰ Emmanuel Levinas écrit : « le *Dasein*, tant qu'il est, est toujours un "pas encore", il est aussi toujours sa fin. Il est sa fin ou il est à sa fin » (*idem*).

supposerait un arrêt dans le temps (elle *mourra*), mais un mouvement qui se mobilise à partir d'une apparition dont le propre est d'être *accompagnée*, car c'est bien « avec son corps désiré » (je souligne) qu'Anne-Marie Stretter apparaît et qu'elle est appelée à mourir. Cet « avec » insiste sur un double aspect de l'apparition : son incorporation (« son corps ») et quelque chose d'évanescent (« désiré »).

La phrase insiste sur le « telle » redoublé qui s'enroule sur lui-même faisant *coïncider* l'apparaître et le mourir (soit l'événement et une manière d'être). Les personnages durassiens apparaissent ainsi, accompagnés de leur mort, ou plutôt dans une manière d'être près de la fin, si l'on veut s'en tenir aux termes de Levinas pour qui « [m]ourir, pour le *Dasein*, ce n'est pas atteindre le point final de son être, mais être près de la fin à tout moment de son être. La mort n'est pas un moment, mais une manière d'être dont le *Dasein* se charge dès qu'il est [...]»⁵¹.

Anne-Marie Stretter séparera alors les fiancés, et les séparant, les condamnera en même temps qu'elle-même à une vieillesse prématurée : en une nuit, tous les trois « avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années » (*RLVS*, 19-20). Si la danse peut suspendre le temps, elle peut aussi faire qu'il s'accélère à un rythme fulgurant.

Pourtant, si Lol et Anne-Marie Stretter peuvent prendre de l'âge à foison, elles peuvent tout aussi bien « rajeunir », à l'instar des mendiantes de Peter Morgan, qui étaient vieilles à leur départ et jeunes à leur arrivée. À propos de Lol V. Stein, Jacques Hold s'étonne :

Ses traits commençaient déjà à disparaître dans celle-ci, à s'enliser de nouveau dans la profondeur des chairs. Elle avait rajeuni. On lui aurait donné quinze ans. Même quand je l'ai connue, elle était restée maladivement jeune. (*RLVS*, 29, je souligne)

Assise dans une certaine position enfantine qui la *disloque*, Anne-Marie Stretter « est rajeunie » (*VC*, 197), avant de vieillir subitement, en devenant « celle que, laide, [elle] aurait été » (*VC*, 197). Quand on la questionne à savoir ce qu'est devenue Anne-Marie Stretter dix ans après le bal, Tatiana répond : « Elle est vieille » (*AMS*, 102) ; revenant alors sur ce bal, elle affirmera : « Nous avons tous un âge énorme, incalculable » (*RLVS*, 104), et s'adressant à Lol qui n'avait alors que dix-neuf ans : « Tu étais la plus vieille » (*RLVS*, 104).

Les corps sont soumis à l'assaut d'un temps qui n'est pas le temps chronologique. Qu'il s'agisse de monsieur Andesmas qui commentera l'épisode de sa mort factice comme celui de son « interminable vieillesse » ou encore de Michael Richardson, devenu différent après avoir

⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

vu Anne-Marie Stretter, la vieillesse fait toujours signe vers la « douleur », mais la douleur elle-même est dite « vieille, du premier âge » (*RLVS*, 17). Ne pouvant être nommée, étant au-delà des mots, apparue *avant* les mots — *événement* qu'aucun mot ne peut rapatrier.

Vieillir ou rajeunir participent ainsi d'une métamorphose qui joue du temps en le déjouant, mais qui répond presque *complètement*, en la levant, à cette « impossible coïncidence » évoquée plus haut. Le corps organique fait son « saut » pour *devenir* ce qui lui arrive. Cette idée, peut-être *naïve*, annonce déjà ce qui apparaît au bout de l'œuvre, avec *L'Amant*, comme la « clé du sens » : soit une logique du « trop tard ». Le « vieillir » et le « rajeunir » deviennent ainsi des métamorphoses qui inscrivent dans le corps ce qui ne peut être pensé, et en ce sens, ces mouvements annoncent la « maigreur » qui fait des êtres des revenants et des survivants.

REVENANCES, SURVIVANCES

« Il n'y a d'histoire que des symptômes⁵². »

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*.

On dit d'Anne-Marie Stretter — et on insiste sur ce fait — qu'elle est maigre (le « telle » évoque aussi cette maigreur issue d'une étrange volonté puisque cette volonté participe à la fois d'un vouloir et d'un « vouloir ce qui arrive⁵³ » où l'on ne saurait départager ce qui est voulu de ce qui arrive).

La maigreur s'affiche comme la trace d'une sorte de « revenance ». Le Vice-consul est maigre : « Quelle maigreur... » (*IS*, 65). Anne-Marie Stretter « avait vêtu cette maigreur » (*RLVS*, 15) qui lui était venue après, peut-être, une tentative de suicide : « Cette maigreur à son retour fait peur [...] Elle reste maigre, c'est tout » (*VC*, 110). « Dans la robe trempée le corps maigre est dessiné » (*VC*, 205) tandis que la mendiante sourit à Charles Rossett qui fuit. « Maigre dans sa robe noire » (*RLVS*, 111) apparaît aussi Lol V. Stein dix ans après le bal. Dans les écrits d'Aurélia Steiner, « [d]es femmes maigres » (*AS*, 123) surgissent, le père qu'elle s'invente, pendu pour avoir volé une soupe dans ce qu'on soupçonne être un camp de concentration (peut-être nazi) mourra au bout de trois jours, abattu par une balle, parce que

⁵² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 39-40.

⁵³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 175.

son corps trop maigre refusait de se pendre. C'est aussi la maigreur de Robert L. dans *La Douleur*, revenu des camps de la mort ; mais encore la maigreur de la jeune juive des *Cahiers de la guerre*, dont le coude vient trouer la peau.

La maigreur fait signe, *est* signe (la maigreur de la mendicante à la mémoire abolie *est* *signe*). Contre la graisse du sentiment sur laquelle on glisse (*RLVS*, 159), la maigreur fait voir des vides, elle les maintient, jouant un rôle similaire à celui des noms tronqués dans l'œuvre.

Dans *L'Anorexie créatrice*, Isabelle Meuret fait observer que la littérature entretient des liens privilégiés avec le devenir maigre, le refus de la nourriture, jusqu'à l'évanescence, jusqu'au disparaître. Ainsi juxtapose-t-elle le personnage mythologique de la nymphe Écho (qui n'est plus que voix et os), Simone Weil (dont la privation alimentaire pourrait s'apparenter à une démarche mystique) et l'Alice de Lewis Carroll (dont les changements de taille particulièrement brutaux pourraient être liés à des désordres alimentaires proches de l'anorexie). Elle propose de voir leurs métamorphoses comme émanant de quelque désordre d'ordre alimentaire, puisqu'elles sont toutes menacées par la disparition⁵⁴.

« Écrire sur la maigreur, / à partir de la maigreur de l'homme » (*CT*, 14), comme Duras se le propose dans *C'est tout*, ce serait alors faire de l'écriture le lieu où ça bouge, toujours, là où entre en « jeu [l]es vides et [l]es pleins », « le dehors et le dedans⁵⁵ ».

La maigreur, du corps ou du texte, fait signe vers une logique de la trace qui nous oblige, fait observer Didi-Huberman, à penser « la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant⁵⁶ ». Cette logique en est aussi une de l'entre-deux, puisqu'elle suscite les creux, les vides, les trous. Le corps léger est « volatile » (d'où l'omniprésence des *volatiles* dans l'œuvre durassienne⁵⁷), c'est un corps nomade, de plus en plus nomade qui, à l'instar de Lol V. Stein, ne sait pas « habiter », n'a pas souvenir d'avoir jamais « habité ». Habiter sans proprement *habiter* consistera alors à « hanter⁵⁸ ». Quand les personnages du *Ravissement* sont déplacés dans *L'Amour* et dans *La Femme du Gange*, c'est précisément ce qu'ils font, « hanter » S.

⁵⁴ Cette liste est loin d'être exhaustive. Meuret propose plus d'une quarantaine de « capsules » où apparaissent autant de personnages littéraires ou d'écrivains qui auront écrit *à partir* de la faim, ou *avec* elle (on peut citer Gunther Grass, Emily Dickinson, Henri Michaux, Kafka, Hamsum, Virginia Woolf, etc.). Isabelle Meuret, *L'Anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, 2006, 206 p.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001, p. 55.

⁵⁷ Madeleine Borgomano, dans sa *Lecture des fantasmes* (1985), explore cette réalité des oiseaux ou volatiles qui hantent pratiquement chaque livre de Duras.

⁵⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 42.

Tahla devenue S. Thala. Quand les personnages du *Vice-consul* sont déplacés vers *India Song*, ils ne sont plus que spectres sans voix, images de corps danseurs qui appartiennent à un autre temps. Ils sont morts et pourtant, nous les voyons.

« Incorporation paradoxale », écrivait Jacques Derrida à propos du *spectre*⁵⁹, « incorporation paradoxale⁶⁰ », écrit Catherine Bouthors-Paillart quand elle aborde le devenir-métis, l'entrée en métissage dans l'œuvre durassienne, marqué par la *maigritude*. *Ni cela ni ceci, et cela et ceci*. L'expérience métisse, comme l'expérience spectrale, introduisent à une « dynamique oscillatoire⁶¹ » que Derrida reconnaît sous le terme grec de *khôra* et que l'auteure de *Duras la métisse* commente ainsi :

Ce terme grec ne désigne en effet pas seulement un espace mais un intervalle, et suppose un mouvement (le verbe *khôréo* signifiait aller, marcher, s'avancer, faire place, se retirer, s'éloigner, s'écouler...)⁶².

C'est hors de toute logique binaire, hors du principe de non-contradiction, dans une oscillation qui « oscille entre deux genres d'oscillation : la double exclusion (*ni / ni*) et la participation (*à la fois...et, ceci et cela*)⁶³ » que la danse durassienne suscite ses dissociations qui ne relèvent plus de la contradiction, mais précisément d'un « écartement d'une présence⁶⁴ », où un « [c]orps possédé par la séparation⁶⁵ » se fait voir, pour faire voir le temps. Le spectre, observe Derrida, « hallucination ou simulacre, [est] virtuellement plus efficace que ce qu'on appelle tranquillement une présence vivante⁶⁶ ».

⁵⁹ Voir *Spectres de Marx*.

⁶⁰ Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse*, *op. cit.*, p. 125.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 9.

⁶³ Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, p. 15-16 et 19, cité et commenté dans Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 35.

CONTRE (LE) TEMPS, BIEN QUE *DEVANT* (PARTIE 2)

Il est probable qu'il n'y a d'histoire intéressante que dans le montage, le jeu rythmique, la *contredanse* des chronologies et des anachronismes⁶⁷.

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*.

DE L'À-REBOURS

Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé⁶⁸.

Marguerite Duras, *L'Été 80*.

Selon Madeleine Borgomano, *L'Amant* aurait quelque chose de marginal dans la production durassienne. Ce roman qui vient tardivement, prix Goncourt 1984, reprend des *topoi* connus de l'univers durassien (l'amant chinois, l'auto noire, le bac, etc.), mais les déplacerait, en s'affichant plus clairement comme *autobiographique*. Cependant, son appartenance générique est moins ce qui m'intéresse ici que ce que peut en dire Borgomano qui voit dans cette œuvre de maturité le lieu où un *sens* apparaît, où le *sens* est choisi pour faire qu'une histoire *ait lieu*, « une vraie histoire, avec un commencement, une fin et un sens⁶⁹ ». C'est que *L'Amant* se serait construit, au contraire des autres livres de Duras, autour d'un centre qui donne au récit son orientation. Ce centre, c'est la traversée du fleuve, qui permettra d'abord à la rencontre entre l'enfant et l'amant chinois d'avoir lieu et qui, ultimement, viendra séparer l'enfant de l'amant chinois et mettre une distance physique entre l'Asie que l'enfant quitte et l'Europe vers où elle s'achemine : « Entre ces traversées, l'histoire et la vie ont pris un sens : histoire initiatique, début dans la vie, apprentissage, *L'Amant* rejoint toute une tradition. L'histoire de

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 39.

⁶⁸ Marguerite Duras, *L'Été 80*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁹ Madeleine Borgomano, « La traversée du fleuve ou le choix du sens dans *L'Amant* de Marguerite Duras » (1988), dans *Marguerite Duras. De la forme au sens*, *art. cit.*, p. 182-183.

la vie a un sens, donc la vie a un sens ou, au moins, la littérature est-elle là pour lui en donner un⁷⁰. »

Borgomano conclura son article en émettant l'hypothèse que cet acte par lequel Duras aura fait le choix du sens, instaurant une lisibilité qui fera le « succès » de *L'Amant*, s'apparente à un « reniement⁷¹ » de ce que l'auteure avait pu mettre en œuvre depuis *Le Vice-consul*. Ce serait « au prix d'une inversion des perspectives [...]»⁷² que *L'Amant* aurait créé ses conditions de lisibilité. Mais s'agit-il vraiment d'une « inversion des perspectives⁷³ » tel que le formule la critique ?

L'*inversion*, comme plus tôt la *trace*, est un mot à « double entente ». Ce n'est donc pas de rupture dont il est question puisque l'inversion est un *mouvement* : quelque chose *va vers* puis *revient*, sur lui-même ou sur ses pas. Le phénomène de l'inversion fait changer de forme ou de sens. Si l'on entend bien Borgomano, pour que du sens ait lieu, il faut qu'il y ait une *traversée* effective qui rende possible la rencontre ou la séparation (les deux auront lieu dans *L'Amant*). Le passage ne doit pas se faire à vide : il doit être *orienté*, et fort de cette orientation, il doit permettre d'atteindre *l'autre rive*. Or, dans *Les Parleuses*, qui est publié dix ans avant *L'Amant*, Duras dit ne pas se préoccuper du sens⁷⁴. « S'il y a du sens, il se dégage après » (*P*, 11), affirme-t-elle à Xavière Gauthier qui la questionne alors.

Si ces deux affirmations en apparence « antithétiques » — le sens vers lequel on va en sachant où l'on va, et le sens qui vient après — peuvent s'expliquer par une distance temporelle qui aurait fait *changer* la pratique scripturaire de Duras, il est une manière d'en comprendre les arcanes et qui demande de revenir brièvement à la question de l'appartenance générique de *L'Amant* évoquée plus haut. Cette exploration permettra peut-être de considérer l'apparent « reniement⁷⁵ » sous un autre angle, l'*inversion* devenant plutôt symptomatique de la pratique scripturaire même de Duras, où le sens s'éclaire dans l'à-rebours, de la même

⁷⁰ Madeleine Borgomano, « La traversée du fleuve », dans *Marguerite Duras. De la forme au sens, op. cit.*, p. 181.

⁷¹ *Ibid.*, p. 183.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Cette question du sens sera traitée dans les chapitres 5 et 6. Si j'introduis cette idée dès à présent, c'est qu'elle me permet aussi de penser le temps durassien.

⁷⁵ D'ailleurs, Borgomano ne conclut pas sur un « reniement » qu'elle jugerait effectif : quand elle affirme que l'inversion des perspectives peut s'*apparenter* à une sorte de reniement, elle joue de prudence. Ce reniement n'est peut-être, effectivement, qu'*apparent*.

manière que chez elle le cadavre de la victime peut se relever de sa tombe pour venir légitimer son assassinat.

Dix années séparent donc *Les Parleuses* de *L'Amant*, mais on pourrait tout aussi bien dire que *L'Amant* paraît quand Duras a soixante-dix ans, à l'horizon d'une mort qui surviendra douze ans plus tard, et qu'elle ne peut qu'anticiper.

La vie et le livre peuvent avoir ceci de commun qu'ils avancent *vers* — comme la mendicante, sans savoir où, dans l'oubli de tout complément qui viendrait compléter la préposition et donner une direction. Si le sens se dégage *après* dans le livre, n'est-ce pas la même chose pour la vie ? Encore que le livre puisse trouver, dans la possibilité d'être *réécrit*, l'espoir d'aménager du sens. Cependant, de cette possibilité, *celui* qui écrit est toujours séparé. Le sens de la vie ne se dégageant lui-même qu'*après*, il faut alors penser qu'un temps particulier doit être aménagé pour le faire se constituer. Comment, en effet, écrire un livre en faisant le choix du sens, le choix d'une orientation si la vie elle-même n'est pas confrontée à la possibilité de la fin ? Isabelle Décarie l'a bien illustré quand, dans ses *thanatographies*, elle justifie le choix de son corpus durassien, en invoquant, à travers les quatre titres retenus⁷⁶, « un tracé qui met au jour la constitution d'un horizon autobiographique et même autothanatographique⁷⁷ », où « l'approche de la fin, accélérée de manière concrète par les ravages de l'alcoolisme [...] aurait contraint l'écrivaine à engager ses récits dans une voie plus ouvertement autographique et, en retour, le récit de soi semble avoir tout particulièrement exacerbé la présence textuelle de la mort⁷⁸ ».

C'est avec la traversée du fleuve dans le bac, qui se donne comme *séparation* (séparation d'avec la terre de l'enfance qui devient séparation d'avec le temps de l'enfance), que l'œuvre (et la vie) aurait pris un sens. Le sens directionnel (quitter l'Asie pour se diriger vers la France) imprime sa marque pour que la vie prenne elle-même un *sens*, mais le prenne au bout de celle-ci. À rebours.

Dans *Écrire*, Duras évoque l'idée qu'il faut partir de la tombe du jeune aviateur anglais pour pouvoir « aller jusqu'à lui, le jeune aviateur anglais » (*MJAA*, 78). Lire l'histoire du jeune aviateur anglais, c'est d'abord lire « une dalle de granit gris clair » (*MJAA*, 58-59-60) :

⁷⁶ Les quatre titres qu'elle retient sont *La Maladie de la mort* (1982), *L'Amant* (1984), *La Douleur* (1985) et *C'est tout* (1995). Pour la justification de ce corpus : Isabelle Décarie, *Thanatographies*, *op. cit.*, p. 6 et 145.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁸ *Idem.*

« Ça c'est le départ de l'histoire » (MJAA, 60). Mais ce départ avait déjà été annoncé *dès le départ*. De fait, les premiers mots de cette courte histoire intitulée *La Mort du jeune aviateur anglais* qui prend place dans le recueil *Écrire*, sont ceux-là mêmes du « début » : « Le début, le commencement d'une histoire » (MJAA, 57).

Le début, le commencement d'une histoire.

C'est *l'histoire* que je vais raconter, pour la première fois. Celle *de ce livre* ici.

Je crois que c'est une direction de l'écrit. C'est ça, l'écrit adressé, par exemple, à toi, dont je ne sais encore rien.

À toi, lecteur : (MJAA, 57, je souligne)

Ainsi, *La Mort du jeune aviateur anglais* ne doit pas être confondue avec l'histoire du livre qui s'écrit. L'écriture *commence* par le *commencement* et va vers *sa fin*, alors que l'histoire écrite, elle, doit être commencée à l'envers. « Il faut commencer à l'envers. [...] Partir de la tombe et aller jusqu'à lui, le jeune aviateur anglais » (MJAA, 78-79) : la mort est un début, la mort nous permet de *lire* l'histoire, quelle qu'elle soit, pour lui donner sens, si absurde que soit ce sens. Car ce jeune aviateur, poursuit Duras, serait, en effet, mort le dernier jour de la guerre.

Qu'elle ajoute cette chose qui est pourtant loin d'être vérifiée, que cet enfant de vingt ans serait mort, fusillé par les Allemands, le dernier jour de la Seconde Guerre mondiale, c'est désirer susciter le vertige que *penser le temps* peut faire éprouver. Du même coup, susciter ce vertige jusqu'à l'absurde, susciter l'absurde jusqu'au vertige, par une habile manipulation du temps, c'est précisément le jeu auquel se livre l'écrivain pour dévoiler une ligne, si imperceptible soit-elle, de *sens*. Faire résonner l'absurde de cette mort, jusqu'à l'absurde, c'est faire qu'à travers la distance temporelle, voire spatiale, cette distance ait des chances de se rétracter. Le jeune aviateur anglais s'individualise, sort peu à peu de son anonymat : ce n'est qu'au centre de ce court récit qu'il sera nommé et le sera encore par deux fois dans la seconde moitié du texte : « W. J. Cliffe » (MJAA, 68, 71, 78). Ce nom, désormais gravé sur la dalle de granit, n'est lui-même qu'une donnée tardive. Le jeune aviateur anglais serait mort anonyme, on l'aurait enterré ainsi, anonyme, jusqu'à ce qu'un jour un vieux monsieur, son ancien instituteur, identifie cette tombe anonyme comme étant celle de son ancien élève et fasse graver son nom. Mais le nom ne saurait apparaître sans le monument au mort, sans la sépulture, la tombe sur laquelle ce nom est *gravé, inscrit*. Duras insiste. Il fallait l'espace vide,

anonyme, blanc pour que faire que quelque chose s'écrive. Et s'il faut « commencer à l'envers » (*MJAA*, 78), c'est pour donner une chance à la rencontre d'avoir lieu, lui donner un certain espace, jusqu'à faire de cet espace une temporalité folle, faite « d'insistances, de retours en arrière, de redéparts » (*MJAA*, 81) et d'abandon, pour qu'il soit à nouveau, et toujours, possible de rencontrer pour *la première fois* quelqu'un qu'on *reconnaît*.

LA RENCONTRE

Anne Desbaresdes et Chauvin dans *Moderato cantabile* se *rencontrent* à la faveur de l'espace laissé par le crime ; à la fin de leur histoire, dix jours après son début, l'homme aura fait que la femme « soit morte » : « Je veux que vous soyez morte » (*MC*, 123), dit-il, « C'est fait » (*MC*, 123), répond-elle. Monsieur Andesmas et madame Arc se *rencontrent* sur les ruines de leur amour respectif pour Valérie et pour Michel Arc — il faut, dira madame Arc à monsieur Andesmas, « [q]ue notre éloignement à tous les deux soit parfait, incomparable » (*AMMA*, 111), car une histoire, sans doute, est en train de naître entre la fille de monsieur Andesmas et le mari de madame Arc. Dans *La Musica* et *La Musica deuxième*, un homme et une femme, qui furent mariés, se *rencontrent* alors qu'ils sont sur le point d'officialiser leur divorce après le crime d'avoir fait « comme tout le monde », soit de s'être fait construire une maison pour l'habiter. Dans *Agatha*, un frère et une sœur se *rencontrent* dix ans après s'être « aimés » pour se séparer à jamais. Lol V. Stein et Jacques Hold se *rencontrent* chez Tatiana, une amie d'enfance de celle-ci et l'amante de celui-là : Lol a décidé de « réapparaître » dix ans après l'événement du bal.

La rencontre devient l'événement — c'est ainsi que la nommera monsieur Andesmas, « l'événement de sa rencontre » avec madame Arc — qui ouvre sur la possibilité de la coïncidence évoquée plus tôt, car si hasardeuse soit-elle, il semblerait que la rencontre ne soit possible qu'à l'*attendre* comme l'*inattendu*. C'est du moins ainsi que l'envisage Jacques Derrida quand il évoque l'impossible possibilité de l'événement aux côtés de l'*hospitalité*. Et on peut d'emblée reconnaître que c'est non seulement l'ouverture à l'*autre* qui rend *possible* la rencontre, mais un certain espace laissé vacant, libre, vide. En outre, la possibilité de la rencontre doit être questionnée à l'aune d'une étrange torsion du temps que va approcher Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*. Celui-ci, en effet, forgera le concept de « cristal de

temps » afin d'expliquer « pourquoi, si l'expérience réelle suppose la violence et le hasard d'une rencontre, on ne rencontre pas pour autant n'importe qui, n'importe quoi⁷⁹ » ?

La rencontre apparaît effectivement centrale dans les œuvres de Duras. Pour Florence de Chalonge, c'est elle qui permet de relancer « l'action ». Dans *Espace et récit de fiction*, celle-ci fait de la *Rencontre* durassienne une séquence type qui se conjuguerait en cinq temps : « “marcher au hasard”⁸⁰ » ; « faire une reconnaissance⁸¹ » ; « danser⁸² » ; « suivre⁸³ ». S'ensuivent alors les visites, les rendez-vous et les invitations qui mènent éventuellement à la cinquième étape, soit « faire un voyage⁸⁴ ». Ainsi, ce qui était d'abord entrevu comme le lieu d'une « confrontation physique⁸⁵ », « spatialisée » dans un décor que les personnages occupent et où avant de se rencontrer, ils *rencontrent* l'espace même dans diverses poses et postures, devient « la séquence type d'une histoire qui met ainsi mouvements et déplacements au premier plan⁸⁶. » Ce serait autour de la rencontre comme « nœud » que l'histoire, chez Duras, aurait des chances de se mettre ou de se remettre *en marche*.

Si les *rencontres* ne suivent pas nécessairement, de l'aveu même de la critique, cette séquence type, elles doivent impérativement en passer par la « reconnaissance » (étape 2) et par le « suivre » (étape 4) dans lesquelles elles se réduisent alors à leur plus simple expression. La *reconnaissance*, note de Chalonge, « empruntée à l'exploration du lieu⁸⁷ », « procède d'une rencontre physique qui fait intervenir la vision dans le phénomène de révélation⁸⁸ ». Et de citer le passage où Lol, marchant au hasard, *reconnaît*, sortant d'un cinéma, celui qu'elle a vu passer devant chez elle « il y a quelques semaines » (*RLVS*, 52) au bras de Tatiana (il s'agit de Jacques Hold, le narrateur). Ce qui fait dire à la critique qu'il « n'y pas de première fois dans

⁷⁹ François Zourabichvili, *Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 21. C'est pour « affronter cette difficulté que Deleuze [aurait] forgé le concept de cristal » (*idem*).

⁸⁰ C'est là une citation du *Ravissement* (*RLVS*, 39) que commente Florence de Chalonge en en faisant la première étape de la rencontre consistant en une *promenade* (Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 213).

⁸¹ « À l'évidence, poursuit de Chalonge, il n'y a pas de première fois dans le récit durassien : il n'advient que ce qui a déjà été, et ce *déjà*, sans représentation, n'est que reconstitution ultérieure. » (*Idem*)

⁸² « (Re) connaître Anne-Marie Stretter suppose de la prendre dans ses bras et de s'avancer avec elle sur une piste de danse » (*ibid.*, p. 214). Mais il s'agit aussi bien d'une sorte de rite de passage qui vise à élire et à exclure : le vice-consul sera définitivement exclu, observe De Chalonge.

⁸³ C'est « l'étape qui, après l'épreuve de la danse, confirme la reconnaissance » (*idem*).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁵ L'auteur de l'étude *Espace et récit de fiction* fait ici référence à l'étude de Rousset.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ *Idem*.

le récit durassien : il n'advient que ce qui a déjà été, et ce *déjà*, sans représentation, n'est que reconstitution ultérieure⁸⁹. » Or, si Lol *reconnaît* celui qu'on connaîtra plus tard sous le nom de Jacques Hold, il n'y a de rencontre qu'à sens unique, bien que ce soit là le terme qu'emploie Lol.

Est-ce à dire qu'on peut *rencontrer* sans *être rencontré* ? Que Lol nomme ainsi ce moment où elle a surpris puis décidé de suivre Jacques Hold qui la mènera à Tatiana me permettra cependant de préciser une dimension de la rencontre : c'est que celle-ci est en grande partie « virtuelle » et que, comme l'univers de Lol est essentiellement virtuel, elle n'a pas besoin, pour faire la rencontre de Jacques Hold, qu'il la voit. Or, lui, il *attend* de la voir, se tient prêt à accueillir sa venue ; il doit la voir « au bon moment » et il insiste sur la dimension *rythmique* de la possibilité de la rencontre. Que le rythme ne soit pas le bon, alors il n'y aurait rien, rien que l'échec de toute rencontre :

Elle avance vers moi, toujours au même pas. Elle ne peut avancer plus vite ni ralentir. La moindre modification dans son mouvement m'apparaîtrait comme une catastrophe, l'échec définitif de notre histoire : personne ne serait au rendez-vous. (*RLVS*, 105)

Dans cette avancée virtuelle de Lol vers Jacques Hold, seule la régularité du mouvement peut assurer à l'événement de la rencontre son effectivité. La dimension éminemment *virtuelle* de l'approche de Lol, dans laquelle toute interprétation ou manipulation du temps serait erronée ou irrégulière, permet d'avancer un peu dans le problème qui m'intéresse ici, celui de la rencontre comme ouvrant le temps, en le diffractant.

« LA MINUTE MAGIQUE⁹⁰ » (OU TANGO POUR UNE RENCONTRE)

La « rencontre » et sa possibilité devient donc question posée à une œuvre qui ne cesse de la susciter. C'est celle qui a lieu entre Lol et Jacques Hold qui m'apparaît soulever le plus de problèmes et qui ne s'éclaire peut-être qu'avec la notion de cristal de temps développée par Deleuze dans *L'Image-temps*. Comment comprendre sinon l'étrange malaise de Jacques Hold qui, voyant Lol V. Stein « pour la première fois » (*RLVS*, 72), ne peut manquer de chanceler « légèrement » (*RLVS*, 73) comme sous le coup d'une émotion trop intense ? L'attendait-il autant qu'elle le cherchait, cette femme qui allait devenir pour lui d'une « écrasante actualité »

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *RLVS*, 14.

(*RLSV*, 14) ? Que reconnaît-il en elle alors que la distance qui les sépare est franchie à jamais et que, cette distance *couverte* (*RLVS*, 74, je souligne⁹¹), il peut sortir de l'anonymat pour se présenter au lecteur en même temps qu'il est présenté à Lol par Tatiana ? Le dévoilement de son identité, alors même que la distance qui les séparait, lui et Lol, est levée, oblige dès lors le lecteur à remonter dans le temps du livre, à remonter jusque vers le *commencement* de cette distance.

Puisque ce Jacques Hold, qui ne voit Lol V. Stein que pour la première fois à la page 72, avait commencé d'écrire soixante pages plus tôt qu'il s'apprêtait à *prendre* Lol alors qu'elle vient à sa rencontre, il faut que l'avancée de Lol mentionnée à la page 14 soit la même que celle de la page 72, avant que le narrateur ne délivre son identité qui couvre la « distance » (*RLVS*, 74). Il devrait par conséquent s'agir de la « minute magique » (*RLVS*, 14) à laquelle Jacques Hold doit « d'avoir connu Lol V. Stein » (*RLVS*, 14). Pourtant, cette minute magique équivaut à soixante pages, exactement. Si une minute est constituée de soixante secondes, lire soixante pages prend plus d'une minute. Ce n'est donc pas que le temps du récit (TR) se serait modelé au temps de l'histoire (TH). Le TR est démesurément plus long que le TH (TR > TH⁹²). Le rythme est-il pour autant ralenti par l'insertion d'une très longue analepse ? En fait, les distorsions temporelles sont telles que suivre le récit ou suivre Lol V. Stein revient au même : on est *ravi*, on s'y perd, comme Jacques Hold qui cherche à raconter « [s]on histoire de Lol V. Stein » (*RLVS*, 14). Je ne chercherai donc pas à me retrouver entre la nuit du bal, les déambulations de Lol dans S. Tahla dix ans plus tard, et ses filatures de Jacques Hold, mais à lire ce qui *fait* la rencontre et qui semble être contenu dans une « minute magique », qui se diffracte à l'infini, bien qu'on ne sache même pas où la trouver.

Voici comment *commence* l'histoire *déjà* commencée du narrateur :

Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie même s'ils recèlent une *minute magique* à laquelle je dois d'avoir connu Lol V. Stein. (*RLVS*, 14, je souligne.)

⁹¹ On verra en effet que ce n'est qu'à la page 74 qu'on *connaîtra* l'identité du narrateur.

⁹² Selon la terminologie proposée par Gérard Genette dans *Figures III* : « Durée » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 122-144). Les « quatre *mouvements* narratifs » (*ibid.*, p. 129) qui font varier le « *tempo* romanesque » (*idem*) sont la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse. Dans la mesure où le TR ∞ TH (selon la formule dite *mathématiquement peu orthodoxe* que va privilégier Genette), on pourrait assimiler ces soixante pages de la rencontre à une pause, comme si le temps (chronologique) avait été suspendu pour cependant se diffracter à l'infini. Il reste cependant malaisé de manipuler les catégories de Genette dans la mesure où une histoire se tisse dès la page 14 qui ne permet qu'après coup d'inférer une telle lecture.

Si la « minute magique » appartient à un passé désormais fermé (« recèlent ») que ne tient pas à pénétrer Jacques Hold, dont on peut penser qu'il mènera son histoire de Lol V. Stein sans égards pour la chronologie, elle façonne, dans sa fulgurance, la logique même de la rencontre qui diffracte le temps en plusieurs mondes possibles. Cette « minute magique » pointe vers quelque chose du bal, et on peut certes la voir, cette minute où Lol V. Stein a connu l'*exclusion* de sa personne, comme ce qui permet d'ouvrir un espace pour la *répétition*. Le chancellement de Jacques Hold alors qu'il voit Lol V. Stein pour la première fois s'éclairera alors du fait qu'il la « reconnaît », mais dans une reconnaissance contemporaine à sa connaissance. Ce pourquoi cette « minute » qui concentre plusieurs temps en un seul peut être dite *magique*.

La distance en effet reste frappée d'*inexistence temporelle* alors même qu'elle convie des temps distincts : en effet, du moment où Jacques Hold *prend* Lol V. Stein au bal de T. Beach jusqu'au moment où il la *voit* pour la première fois dans le jardin de Tatiana (dix ans plus tard), émerge une distance qui est inadmissible d'un point de vue chronologique. Il nous faut donc, croit-on sans doute un peu vite, relire à l'envers pour comprendre que Jacques Hold, le narrateur, aurait opéré une coupe dans la vie de Lol et qu'à partir du choix, bien arbitraire, d'un certain *commencement* dans le motif du bal, il se serait appliqué à reconstruire la vie de cette femme devenue d'une importance capitale pour lui alors même qu'il ne la connaissait pas encore. Si partir du présent pour remonter le temps, dans « un processus à rebours de l'ordre chronologique⁹³ », doit être entendu comme *anachronisme* — manœuvre qui est peut-être la seule façon véritable de faire l'histoire⁹⁴ —, comment appeler le processus par lequel l'à rebours se ferait sans connaissance préalable, sans symptômes ? Comment justifier une remontée du temps qui n'ait pas le présent de la rencontre — point qui allie dans un même mouvement la connaissance et l'énigme — comme point de départ ? Et pourquoi ne serait-ce pas *après* la rencontre réelle qu'il pourrait décider de *prendre* Lol pour remonter le temps et lui reconstituer une histoire ? À cela on pourrait assurément répondre que le texte aménage ses distances pour mieux séduire, dissémine ses énigmes pour mieux nous faire venir à lui, à la façon de son narrateur, qui ne se dévoile que par bribes.

⁹³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁴ « Tel est le paradoxe : on dit que faire l'histoire, c'est ne pas faire d'anachronisme ; mais on dit aussi que remonter vers le passé ne peut se faire qu'avec le présent de nos actes et connaissance. On reconnaît donc que faire l'histoire, c'est faire – au moins – un anachronisme. » (*Idem*)

Pourtant, il m'apparaît plus juste d'aller vers une tout autre direction, plus *cinématographique*, à laquelle le récit de *Lol V. Stein* n'est d'ailleurs pas étranger, puisqu'au départ, il s'agissait bien d'une commande pour un film. Jacques Hold n'expliquera pas *après coup* Lol V. Stein parce qu'alors, il ne pourra que la perdre — et le lecteur avec lui. Il ne la *rencontrera* pas au moment de la voir pour la première fois s'il ne l'a pas « connue » déjà et fait connaître au lecteur. Ce que la narration présente comme un *avant* doit être considéré comme « contemporain ». La rencontre, pour avoir lieu, se donne d'abord en terme de mouvement (*une distance est couverte par l'avancée vers*), mais sa réussite ou son échec dépendra du temps, de la manière dont il est meublé en une « minute magique ». Si Jacques Hold « chancelle » sous le poids de « l'écrasante actualité » (*RLVS*, 14) de Lol, c'est qu'il fait l'expérience d'une vision lourde d'un temps démultiplié où s'échangent continuellement virtualité et actualité. En effet, quand Lol avance vers lui à la page 14 et quand elle avance vers lui à la page 73, c'est de la *même* avancée qu'il s'agit, bien que dans la première avancée le passé surgisse immédiatement pour donner comme contemporains l'avancée de Lol vers Jacques Hold et le bal de T. Beach qui a eu lieu dix ans plus tôt. Ces deux temps deviennent co-originaires — pour le faire voir dans une sorte de *crystal* :

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un et l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule : il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on *voit dans le cristal*. L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos. C'est la puissante Vie non-organique qui enserme le monde. Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit dans le cristal, et, ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission. Seulement, ajoute Bergson, cette scission ne va jamais jusqu'au bout. Le cristal en effet ne cesse d'échanger les deux images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve⁹⁵.

Dans les deux scènes, Lol s'avance vers Jacques Hold ; « [d]'une minute à l'autre la distance qui les sépare [...] va être couverte à jamais » (*RLVS*, 73), alors jaillissent, de cette « minute magique » (*RLVS*, 14), deux temps qui, bien que distincts, apparaissent indiscernables : quelle

⁹⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 109.

est en effet cette « minute magique à laquelle [Jacques Hold] doi[t] d'avoir connu Lol V. Stein » (*RLVS*, 14) ? Appartient-elle au passé ? est-ce la minute où Lol a attrapé au vol comme un condensé de cette errante qu'elle allait devenir quand elle fut « abandonnée » par son fiancé et Anne-Marie Stretter ? Est-ce la minute où Jacques Hold la *vit* pour la première fois dans le parc de Tatiana ? Rien de cela et tout cela à la fois. Passé et présent s'échangent, à l'intérieur d'une « minute magique » (*RLVS*, 14) étonnamment *contractée* et où le temps se sera scindé littéralement en « deux jets dissymétriques⁹⁶ », comme dans l'image-cristal, lieu⁹⁷ d'une coalescence entre une image actuelle et une image virtuelle où

[i]l y a formation d'une image biface, actuelle *et* virtuelle. C'est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s'animaient, prenaient de l'indépendance et passaient dans l'actuel, quitte à ce que l'image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture⁹⁸.

C'est bien ce à quoi « l'écrasante actualité » (*RLVS*, 14) de Lol fait écho, une actualité toute tissée de virtuel, fabriquée de quelques inventions (là où les « chaînons » [*RLVS*, 37] manquent à l'histoire de Lol et que Jacques Hold « invente »), consolidée autour de questionnements et de regards — d'un regard qui allierait à la fois celui du voyeur (tourné vers l'extérieur pour mieux se remplir de l'intérieur) et celui du voyant (tourné vers l'intérieur pour mieux remplir les « trous » et autres anfractuosités du réel). Il n'importe d'ailleurs pas que Jacques Hold invente ou mente dans son histoire de Lol V. Stein, puisqu'il ne la connaît, alors qu'elle avance, qu'avec le *désir*.

La photo du bal de T. Beach (qui n'existe pas, comme n'existe pas une autre photo dans *L'Amant* devenue dès lors, de par son inexistence, « l'image absolue⁹⁹ ») est alors, non pas spécialement *extraite* d'un temps aboli mais posée à côté d'une autre image, soit celle de

⁹⁶ *Idem*. L'image virtuelle est celle d'une Lol *prise* au bal de T. Beach et qui commence à la page 14 pour se poursuivre jusqu'à la rencontre dans le parc de Tatiana, à la page 73 : le temps se sera véritablement révélé en deux « jets dissymétriques » qu'on doit pourtant penser *contractés* dans cette « minute magique » à laquelle il doit d'avoir connu Lol V. Stein.

⁹⁷ Gilles Deleuze, dans *L'Image-temps*, propose de la voir comme une scène, voire comme une piste.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁹ Dans *L'Amant* : « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis qu'elle-même s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. » (*At*, 16-17)

l'avancée de Lol vers Jacques Hold dans le jardin de Tatiana, pour devenir le cadre d'une rencontre de temps hétérogènes, qui ne cessent de s'échanger, en même temps que Lol est elle aussi « prise », *capturée*, comme si le narrateur voulait l'extraire de la photo pour qu'elle *entre* dans le temps présent :

Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach. (*RLVS*, 14)

Dans un même mouvement de *capture* et de *libération*, Lol, dans les mains de Jacques Hold et sous son regard, est amenée à sortir de la photo — capturée par lui, libérée d'un temps aboli — en même temps qu'elle lui sert de guide afin qu'il entre dans le cadre où il s'aménage une place pour aller à sa rencontre. Mais la rencontre, pour avoir lieu, a besoin minimalement de ces deux temps, comme une danse à deux, comme un tango (le tango, comme la valse, est d'ailleurs une danse qu'on trouve dans *India Song*) a besoin, pour avoir lieu, d'un échange incessant entre, d'une part, l'attente (virtualité) et, d'autre part, la réponse que performe le mouvement (actualité).

Le narrateur (ici Jacques Hold, mais sa posture narrative se révèle pour le moins mouvante) pourrait oblitérer la venue des deux femmes (appartenant au passé), l'histoire du bal et tout ce qui s'ensuit, mais quelque chose l'en empêche. Ce n'est dès lors plus à un seul ravissement, d'un seul individu, auquel nous avons affaire, mais à plusieurs ravissements, qui affectent plusieurs individus, dont le narrateur qui se trouve dès lors *pris* lui-même, comme dans une danse, où l'on ne discernerait plus qui est guidé de qui guide ; où l'on ne saurait distinguer qui entame le pas, de qui suit ; où l'on ne saurait dire où finit le corps de l'un et où le corps de l'autre commence : distincts, mais indiscernables. Alors qu'elle s'avance vers lui, il veut aller la chercher : alors qu'elle s'avance vers lui dans le jardin de Tatiana, regardée par tous, belle comme elle le désire, il va la chercher au moment où deux femmes entrent dans la salle de bal... prêtes à *entrer* dans la danse... et emporté par elles... Deux temps minimalement sont contenus dans cette rencontre. Virtualité et actualité ne cessent de s'échanger, comme ne cessent de s'échanger les rôles entre *ravisneur* et *ravi*.

Ainsi, la *prise*, qui se fait d'ailleurs souvent à l'orée d'un bal, voire en son centre, quand la danse s'est arrêtée et la piste vidée¹⁰⁰, a souvent un double visage. Au bal de T. Beach, la prise première se redouble de celle qu'effectue le narrateur qui se fera lui-même *prendre*. « Tel est *pris* qui croyait prendre »... Mais aussi bien : *qui* est pris qui croyait prendre ? Qui ? *qui* suit *qui* dans la danse que *qui* a initiée ? Lol a lancé l'invitation, Jacques Hold l'a prise, est venu la chercher, mais après ? Comme les temps, les individus se confondent : indiscernables bien que distincts, « tels sont l'actuel et le virtuel qui ne cessent de s'échanger » dans l'image-cristal. Et l'« écrasante actualité » que Lol a prise dans la vie de Jacques Hold s'expliquerait aussi par le principe d'*indiscernabilité* de cette image « biface » — principe qui « atteint à son sommet¹⁰¹ » dans une

image-cristal parfaite où les miroirs démultipliés ont pris l'actualité des deux personnages qui ne pourront la reconquérir qu'en les brisant tous, se retrouvant côte à côte et se tuant l'un l'autre¹⁰². [...]. Quand les images virtuelles prolifèrent ainsi, leur ensemble absorbe toute l'actualité du personnage en même temps que le personnage n'est plus qu'une virtualité parmi les autres¹⁰³.

L'actualité de l'autre — ici, Lol, le plus souvent d'ailleurs caractérisée par sa « virtualité » — se fait *écrasante*. Il y a donc danger en la demeure. La virtualité, dans un échange inégal, est devenue actuelle, et lourde, submergeante, obsédante : l'autre a ici le pouvoir de faire disparaître celui qui ne saurait se tenir à distance, mais il peut aussi bien disparaître lui-même.

On comprendra dès lors que la rencontre n'a pas encore eu lieu (ou qu'elle est encore à faire). On retournera à l'image de cette « rencontre » première dans le jardin de Tatiana pour s'apercevoir qu'il aurait peut-être fallu interpréter autrement une phrase, petite phrase qui, croyait-on naïvement, s'apprêtait à célébrer le commencement d'un amour nouveau. Cette petite phrase était la suivante : « la distance est couverte : moi » (*RLVS*, 74). Moi : Jacques Hold, le narrateur de cette histoire ? Non... « moi » comme *distance*. Jacques Hold est celui qui, comme son patronyme anglais l'indique, *tient* l'écart, *retient* les corps et exige en quelque sorte qu'on *tienne* la *pose* en une *pause* longue de soixante pages. D'ailleurs, écrira-t-il, on ne peut pas être plus proche de Lol qu'il l'est et pourtant elle se fait toujours plus insaisissable et

¹⁰⁰ « L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. La femme la plus âgée s'était attardée un instant à regarder l'assistance puis elle s'était retournée en souriant vers la jeune fille qui l'accompagnait. » (*RLVS*, 15).

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 95.

¹⁰² À propos de la scène du « palais des glaces » de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles.

¹⁰³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 95.

cette logique se renverse, comme pour revenir au même : « qu'elle m'est inconnaissable, on ne peut pas être plus près d'un être humain que je le suis d'elle [...] » (*RLVS*, 166). Regarder Lol, c'est se faire le voyant du cristal, c'est accéder à la transparence du cristal qui oscille entre l'opaque et le limpide.

De nouveau, sagement, Lol danse, me suit. Quand Tatiana ne voit pas je l'écarte un peu pour voir ses yeux. Je les vois : une transparence me regarde. De nouveau, je ne vois pas. Je l'ai plaquée contre moi, elle ne résiste pas, personne ne nous remarque je crois. La transparence m'a traversé, je la vois encore, buée maintenant, elle est allée vers autre chose de plus vague, sans fin, elle ira vers autre chose que je ne connaîtrai jamais, sans fin. (*RLVS*, 155)

Du présent (« une transparence me regarde »), on passe à un passé composé (présent récent de « m'a traversé », « l'ai plaquée »), à quoi s'ajoute un va-et-vient incessant entre le *voir* et le *ne pas voir* où le fait de voir n'assure rien du tout à celui qui regarde.

Lol, qui va et vient d'un bout à l'autre du temps, a la transparence du cristal, si l'on ne voit rien en elle, on voit le temps, on est amené à *éprouver le temps*. Devant elle, Jacques Hold se tient devant le temps. Un phénomène similaire apparaît avec une Anne-Marie Stretter dont on écrit qu'elle a aussi le regard transparent. Alors qu'Anne-Marie Stretter et Charles Rossett dansent, ce dernier la voit se transformer devant ses yeux ; l'espace d'un instant, dans le mouvement de la danse, il la ravit à l'espace (à moins que ce ne soit lui, le ravi) :

Il la voit ailleurs tout à coup, différente, attrapée au vol puis épinglée pendant qu'elle danse : parfois, lorsque ses filles sont à l'étude, l'après-midi, oui, au creux de la sieste, il la voit dans un coin caché de sa résidence, dans un office abandonné, recroquevillée sur elle-même dans une pose extravagante, qui lit. Ce qu'elle lit, non, on ne voit pas. Ces lectures, ces nuits passées dans la villa du delta, la ligne droite se brise, disparaît dans une ombre où se dépense ou s'exprime quelque chose dont le nom ne vient pas à l'esprit. Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter ? (*VC*, 108-109)

Anne-Marie Stretter n'est pas plus « pleinement présente » que Lol V. Stein, ailleurs, emportée, mais emportant tout aussi bien, et pourtant là, là où s'échangent infiniment le virtuel et l'actuel.

Si les personnages durassiens sont toujours un peu « en allé », « ailleurs », c'est que par eux, on voit quelque chose du temps aussi bien que du désir — désir de l'autre qui la construit.

LA « MAGIE » DU MONTAGE OU LE TEMPS DÉMULTIPLIÉ (DIFFRACTÉ)

India Song détruit la distance où s'insère le temps¹⁰⁴.

Viviane Forrester, « Territoires du cri ».

L'idée que le sens est aussi une construction — c'est d'ailleurs ce que souligne Borgomano quand elle affirme que la littérature est en charge de le « donner » — n'aurait cependant aucun sens (justement) si elle n'était chargée par ailleurs de souligner, en le mettant à nu, le *montage* auquel participe tout exercice de sens.

Le terme « montage » appartient de plein droit au cinéma, mais c'est celui dont use Didi-Huberman quand il aborde la discipline historique. Faire de l'histoire, si cela consiste en réalité à procéder à rebours, pour extraire dans la trame du passé des « événements », c'est aussi, par une ambivalence que « son propre nom [...] est incapable de récuser jusqu'au bout¹⁰⁵ », *raconter des histoires*. C'est ce que met en lumière, comme le souligne Didi-Huberman, Roland Barthes quand il observe

l'importance des *shifters* — embrayeurs linguistiques dits d'« écoute » ou d'« organisation » — dans le discours de l'historien, pour constater aussitôt leur fonction *dé-chronologisante*, leur façon de déconstruire le récit en zigzag, en changements de *tempi*, en complexités non linéaires, en frottements de temps hétérogènes¹⁰⁶.

La rencontre devient précisément ce lieu qui fait état du problème du temps dans sa non-coïncidence à lui-même, qui se veut rythmique, ne peut se prendre qu'à rebours et ne devient possible qu'à travers le *montage*. C'est bien ainsi que Jacques Hold procède : en inventant les chaînons manquants à son histoire de Lol V. Stein, en choisissant un commencement qui relègue dans l'oubli ce qui ne mène pas directement Lol vers lui. Lui-même, happé par la *virtualité*, commencera cependant à s'inventer des gestes qu'il ne fait peut-être qu'en rêve : « Je mens. Je n'ai pas bougé de la fenêtre, confirmé jusqu'aux larmes » (*RLVS*, 121), avouera-t-il après avoir fait le récit de sa fuite hors de la chambre, de sa course, de sa ronde. C'est dire que dans son propre récit, son propre montage de l'histoire de Lol où il est désormais impliqué, il ne peut plus départager le « vrai » du « faux », dans un *virtuel* qui, à

¹⁰⁴ Viviane Forrester, « Territoires du cri », dans *Marguerite Duras par Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1975, p. 134.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁶ Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), dans *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 154-157, cité dans Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 38.

travers l'actuel, se fait *littéralement* voir. Quand il avoue être de tous les « faussaires » celui qui sait, il ajoute incessamment qu'il ne sait rien. L'univers que Lol lui dévoile est en ce sens celui où *on connaît de moins en moins*, car rien ne limite plus l'échange, là où s'échangent, sans limite, les mondes possibles entre virtuel et actuel : « Quand l'image virtuelle devient actuelle, elle est alors visible et limpide, comme dans le miroir ou la solidité du cristal achevé¹⁰⁷. »

Il s'agit donc moins de relire à *l'envers* le récit de Jaques Hold, mais de l'appréhender précisément comme texture incessamment dédoublée. Vision qui ne peut être *actuelle* qu'en étant aussi la *virtualité* que son désir injecte. L'« écrasante actualité » de Lol dans la vie de Jacques Hold est liée de fait à l'amour qu'il dit éprouver pour elle, prêt à vivre le désir de Lol en la remplaçant par Tatiana.

L'impossible départage devient lisible avec le travail que Duras effectue dans les films *La Femme du Gange* et *India Song*.

À propos de son film *La Femme du Gange*, Duras affirmait qu'il avait été construit en deux temps : le film des images et le film des voix, mais que désormais, les deux films pourtant « d'une totale autonomie » (FG, 103), « liés seulement [...] par une concomitance matérielle » (FG, 103), le sont devenus (liés) « inexorablement » (*idem*). Bien que le film des voix n'est censé éclairer en rien le film des images, on ne peut, dans le déroulement du visionnement, les séparer : « ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps » (FG, 103). Alors un espace se crée, qui démultiplie les temps : temps aboli que dansent une Anne-Marie Stretter morte avec un Michael Richardson non moins mort, temps présent des voix qui savent des bribes, ressassent des restes, des miettes, de cette histoire abolie, mais aussi de leur propre histoire du désir qui les unit dans la découverte de cette histoire de désir qui entoure l'être spectral qu'est Anne-Marie Stretter.

On pourrait appeler cet espace l'« aire du va-et-vient¹⁰⁸ », s'il est vrai qu'on doit *aller* et *venir* entre les paroles et les images dans un même temps. Ainsi en est-il du corps danseur d'Israel Galvan que Didi-Huberman compare, dans son *Danseur des solitudes*, à un personnage de Beckett : un « bloc disloqué¹⁰⁹ » qui « se construit avant tout une "aire du va-et-

¹⁰⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 95.

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, op. cit., p. 120.

¹⁰⁹ *Idem*.

vient” dans laquelle ses “pas [seront] nettement audibles, très rythmés.” Et rythmés d’un rythme où *se disloquent* les gestes dans un cas, les paroles dans l’autre¹¹⁰ ». C’est Anne-Marie Stretter « assise dans une pose enfantine, disloquée » (*VC*, 197), rajeunie puis devenue subitement laide. Sans être *séparés*, ne pouvant l’être, les voilà *disloqués* — ce qui, fait observer Didi-Huberman, tient à la fois du prodige et de la merveille, du monstre et de la folie, et connote toujours l’excès. Car le corps danseur, comme le texte danseur, excède toujours le sens en préservant, dans une illusion de platitude, dans une illusion d’immobilité, sa folie qui est aussi sa profondeur :

Michael Richard la prend tout entière — comme elle est rajeunie ainsi assise dans une pose enfantine, disloquée, sur ses genoux, il l’embrasse de toute sa force. Elle va vers la fenêtre, l’ouvre, regarde, puis elle va vers le lit, se repose.

Michael Richard se lève, va vers le lit à son tour, s’approche près de cette femme. Son corps allongé paraît privé de son volume habituel. Elle est plate, légère, elle a la rectitude simple d’une morte. Elle a les yeux fermés mais elle ne dort pas, c’est le contraire. Le visage lui-même est modifié, différent, il est ramassé sur lui-même, vieilli. Elle est devenue subitement celle que, laide, cette femme-là aurait été. (*VC*, 197)

Après quelques pas dansés, quelques va-et-vient, Anne-Marie Stretter se fait morte mais elle bouge, se métamorphose. Peut-être atteignons-nous là cet instant dont parlait Georges Bataille dans une étude sur le sacré et qu’il nomme l’*instant privilégié* : « l’instant où apparaît la profondeur. À ce moment, *tout s’arrête* et, pourtant, *rien n’est fixé*¹¹¹ ». Dans cet arrêt sur image, où oscille l’*entre* de la danse, se tient un temps presque pur qui ouvre « tous les champs du possible¹¹² », où le présent « est le plus étroit, le plus resserré, le plus instantané, le plus ponctuel [...] toujours encore futur et déjà passé [...], [un] instant, pour jouer quelque chose qui ne cesse de devancer et de retarder, d’espérer et de rappeler¹¹³ ». Entre mémoire et désir souligne Didi-Huberman¹¹⁴.

¹¹⁰ *Idem*. Les citations de Didi-Huberman sont tirées de *Pas* de Samuel Beckett.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹¹² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 176 ; cité et commenté dans Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 117.

¹¹³ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 117.

¹¹⁴ Qui cite d’ailleurs à comparaître le Mallarmé des *Divagations* évoquant le mime : « La scène n’illustre que l’idée, par une action effective, dans un hymen (d’où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. » (« Mimique », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p. 203-204.)

N'est-ce pas précisément la *mort* l'événement qui fait le présent des personnages durassiens ? Cette *mort dans une vie en cours mais qui ne vous rejoindrait pas*, mais qu'on peut peut-être apprécier dans les *lents*, très *lents* mouvements que Duras met en scène. La lenteur deviendrait cette « virtualité » enfin dévoilée et qui travaille tous les mouvements de l'œuvre, jusqu'à leur plus spectaculaire, jusqu'au crime.

DU « SAUT SUR PLACE » : LA LENTE FICTIVITÉ

C'est avec lenteur que Lol V. Stein s'achemine, dix ans plus tard, vers le Casino municipal de T. Beach : elle choisit exprès un train « très lent » (*RLVS*, 166), après avoir pris un premier train « très lent » (*RLVS*, 171) qu'elle a abandonné avant d'arriver à destination ; elle désire, dans sa souvenance matérielle des lieux, être accompagnée de Jacques Hold qu'elle finit par *suivre*, ralentissant, suivant « à la traîne » (*RLVS*, 180). Dans *La Femme du Gange*, une femme qui porte le matricule L.V.S. s'apprête à entrer dans le champ de la caméra : « La voici, elle entre dans le champ, sans bruit aucun, lente, *cauchemar* de *lenteur* » (*FG*, 151, je souligne), faisant écho à la nage de la mendicante à la fin du *Vice-consul* qui « nageait avec une *hallucinante* lenteur » (*VC*, 207), alors que Charles Rossett comprend qu'elle chasse.

C'est dans l'après coup du crime qu'on constate que le crime est venu *lentement*. « Est-ce que vous savez que le crime n'arrive pas tout de suite ? Non. Il arrive *lentement* comme un tank » (*AA*, 186, je souligne), affirme Claire Lannes qui, tout en avouant en être l'auteure, prend ses distances vis-à-vis du crime lui-même. Si nous allons du côté d'autres crimes, nous observons la même lenteur, en quelque sorte « vide ». À propos du crime de Choisy-le-Roi, on apprend que « la chose durait depuis sept ans et avançait. Et, en même temps que *lentement* s'accomplissait sa clandestinité, elle se voulait de plus en plus impérieusement un avenir, une issue. » (*Out.*, 120, je souligne.)

D'une part, le mouvement « lent » s'apparente au *rêve* (*cauchemar* de *lenteur*), d'autre part, ce qu'on ne voit pas surgir, qui « est déjà là dans la nuit » (*VM*, 33), *arrive* aussi lentement : le crime insaisissable qui s'est constitué dans la nuit, dans le secret, dans cet autre monde que constitue le monde « virtuel » et qui fait son échappée dans l'actuel. Alors la *lenteur* devient, chez Duras, l'entre-ouverture du temps, là où du temps se fait voir dans une sorte de « saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté

spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive¹¹⁵ ».

LE *TROP TARD* DURASSIEN : LA CLÉ DU SENS ?

Dans les divers « montages » ou « constructions » évoqués plus haut, c'est bien l'horizon d'une certaine mort qui avait été suscité pour *commencer*. Commencer avec la tombe du jeune aviateur anglais pour aller vers lui, le jeune aviateur, mort à la guerre, et ajoutait Duras, peut-être le dernier jour de la guerre.

Si *L'Amant* imprime un sens, c'est peut-être dans une logique un peu plus « tordue ». L'anachronisme se donne moins comme l'erreur qui consiste à lire le passé en fonction du présent (ce qu'on ne peut éviter de faire, malgré nous et malgré tout), mais devient reconnaissance de « la coexistence de *durées hétérogènes*¹¹⁶ », de temps hétérogènes. Le « déjà » et le « trop tard » fonctionnent en véritable *fou* et ne sauraient trop rester sagement à leur place ou ne se diriger que dans une seule *direction*.

Si *L'Amant* assume un *sens* (si polysémique et équivoque soit-il), il ne l'assume qu'à travers des mots « à double entente¹¹⁷ » qui bousculent la temporalité. *Déjà* est ce « nom de ce qui s'efface ou d'avance se soustrait, laissant néanmoins une marque, une signature soustraite dans cela même dont il se retire — l'ici présent¹¹⁸ » et qui ne peut, comme le note Claude Lévesque, que troubler, dès le départ, la linéarité du texte.

Dès l'incipit de *L'Amant*, cet aveu tombe : « Très vite dans ma vie il a été *trop tard*. À dix-huit ans il était *déjà trop tard* » (*At*, 9, je souligne). « Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une *direction* imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. » (*At*, 9-10, je souligne.) *Dix-huit ans* devient d'ailleurs l'âge magique ou fatidique des personnages durassiens. Aurélia Steiner a dix-huit ans, les parents juifs qu'elle *s'invente* sont morts à dix-

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 175

¹¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 42.

¹¹⁷ Dans la lecture qu'il propose d'*Éperons* de Derrida, dans *Par-delà le masculin et le féminin*, Claude Lévesque note la présence insistante de ces mots « à double entente formant un ensemble ouvert [qui] circulent, à l'instar de la "femme", à travers l'œuvre derridienne : "hymen", "mère", "matrice", [...], "trace", "déjà", [...]" » (Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, op. cit., p. 160-161) et les définit comme des mots qui « [a]rrachés à leur contexte habituel pour être greffés ailleurs, ces vocables, dont plusieurs ont trait précisément à la femme ou au corps féminin, changent radicalement de sens pour se plier à la pluralité des sens (ils pourront signifier tantôt l'activité tantôt la passivité, tantôt le masculin tantôt le féminin, et ainsi de suite). » (*Ibid.*, p. 161)

¹¹⁸ Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p. 30 ; cité et commenté par Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, op. cit., p. 159.

huit ans ; la Bérénice de *Césarée* aussi ; c'est l'âge d'Alissa Thor dans *Détruire dit-elle*, dont on dit qu'elle et Stein « sont déjà des enfants » (*DDE*, 124, je souligne). Alissa apparaît en outre *frappée* par cet âge, par l'éternité de cet âge « limite » qui se donne comme le seuil à partir duquel aller et venir entre l'enfance et le temps adulte. Quand Stein demande à Max Thor quel âge a Alissa, ce dernier lui répond : « Dix-huit ans » (*DDE*, 134), quand il demande quel âge elle avait quand il l'a connue, il répond de même : « Dix-huit ans » (*DDE*, 134). Or on sait qu'elle a été son étudiante, qu'ils se sont mariés plus tard, et cela, depuis un an. C'est à dix-huit ans qu'Anne-Marie Stretter a été « trouvée » par celui qui allait l'épouser et l'amener dans les villes d'Asie.

Le « déjà » durassien se pose comme une accélération dans le temps d'un processus qui devrait être considéré comme normal, mais que la vitesse d'apparition (sorte de surgissement quelque peu anachronique, dans le sens où il viendrait *avant* le temps) prend de court : il en est ainsi du visage de la narratrice de *L'Amant* qui portait « déjà » à quinze ans le visage de la jouissance sans avoir connu la jouissance, et arborait, dès ses dix-huit ans, le visage raviné qui allait être le sien quarante ans plus tard, c'est-à-dire au moment où elle écrit précisément *L'Amant*¹¹⁹. Ce « déjà », loin d'être inquiétant, permet de penser une possibilité du *sens*, nous permettant de voir, d'entrevoir, dans tout mouvement, la prémonition du suivant. Le visage sillonné de rides, parcheminé, rhizomatique de celle qui se met en scène dans *L'Amant* comme la petite fille du bac peut permettre de penser celui d'hier comme à venir. En ce sens, la notion d'*à rebours* pensée notamment par Maud Fourton s'avère une donnée incontournable de l'œuvre. Mais il est un autre *déjà* qui tord le temps doublement (voire triplement), accélérant un processus de l'*à-rebours* pour en faire un *devenir*. Il y a dans le fait d'être « déjà un enfant », comme c'est le cas de deux des protagonistes de *Détruire dit-elle*, l'idée qu'on a conquis un état désirable tout en procédant à l'effacement d'un passé qui n'a jamais existé (*bloc d'enfance* diraient Deleuze et Guattari contre *souvenir d'enfance*). L'accélération d'un processus qui inverse la linéarité du temps se présente dès lors non pas pour penser le passé comme annonciateur du présent, non pas pour penser le présent comme déjà imbriqué dans le passé, non pas pour faire d'une certaine origine non encore entamée un état désirable à

¹¹⁹ On peut en effet observer, à regarder des photos de Duras, que ce visage raviné auquel elle fait référence correspond au visage qui est alors le sien alors qu'elle est à l'écriture de *L'Amant* : il s'agit du visage d'une femme qui approche les soixante-dix ans. *L'Amant* se propose littéralement comme *anachronique*, le sens ne pouvant se dévoiler que dans l'après coup.

conquérir, mais pour penser, à travers un temps qui va trop vite dans l'à-rebours, un état qui voudrait faire du présent le lieu d'une rencontre. Cette rencontre assurerait au présent son épaisseur.

Mais déjà il faut être attentif à la logique du *trop tard*. Si l'*après coup* dit : « cela devait arriver » et donne sens au passé à partir du présent ; si la prémonition dit : « cela va arriver » et donne du sens au futur en prenant passé et présent à témoin, la logique du *trop tard* — « Très vite dans ma vie il a été trop tard. » (*At*, 9), écrit la narratrice de *L'Amant* — admet d'abord une temporalité (espace-temps) qui déjoue le temps, faisant émerger un « temps plus profond et plus originaire¹²⁰ » :

Comme chez Bergson, s'affirme ici l'idée qu'y a divers niveaux de temps. Tout l'Occident approche le temps par la mesure (le temps est le nombre du mouvement, dit Aristote). Pour Bergson, le temps linéaire est spatialisation du temps en vue de l'action sur la matière, laquelle est l'œuvre de l'intelligence. Le temps originaire s'appelle *durée*, devenir où chaque instant est lourd de tout le passé et gros de tout l'avenir. Chaque instant est là, rien n'est définitif puisque chaque instant refait le passé¹²¹.

C'est à un réel mouvement de va-et-vient qu'on est convié, comme dans la danse ; le *déjà* a un pied dans le présent, un pied dans le passé, et même un pied dans le futur. En parlant de Lol, le narrateur constate un étrange processus de défiguration, voire de déformation, qui va et vient entre la jeunesse et la vieillesse :

Ses traits commençaient *déjà* à disparaître dans celle-ci, à *s'enliser de nouveau* dans la profondeur des chairs. Elle avait rajeuni. On lui aurait donné quinze ans. Même quand je l'ai connue, elle était restée maladivement jeune. (*RLVS*, 29, je souligne.)

Le processus est inverse à celui qu'on retrouve dans *L'Amant* où chaque ride vient creuser davantage le visage. Le *déjà* du *Ravissement* évoque un processus de rajeunissement, mais aussi d'épaississement. L'effacement des traits de Lol n'est pas à entendre comme soustraction (un « vers le moins »), mais comme addition : Lol se pare d'un voile en remplissant de chair ce que le temps a ciselé. Si le visage de Lol est dès lors soustrait à la lisibilité, il ne l'est que par un processus d'*épaississement* : état du bloc de pierre avant qu'il ne soit entamé par le couteau, taillé, sculpté. Pourtant, malgré son patronyme de pierre (Stein), c'est plutôt à la terre mêlée d'eau qu'il faut penser quand *s'enlise* comme dans des sables mouvants ce qui donnait à Lol une identité : ses traits. Et qu'elle devient dès lors *illisible*.

¹²⁰ Emmanuel Levinas, *La Mort et le Temps*, *op. cit.*, p. 60.

¹²¹ *Ibid.*, p. 61.

Dans les deux cas, celui du *Ravissement* et celui de *L'Amant*, le *déjà* opère une accélération connotée comme étrange. Celle-ci, en effet, fait entrer dans une *inquiétante étrangeté* parce que le temps s'y voit manipulé contre la logique dans un mouvement que la vitesse emporte, déporte ; dans un mouvement qu'une vitesse qui ne connaît pas de direction *défigure*. Cependant, du côté de *L'Amant*, le *trop tard* qui s'ajoute au *déjà* (« À dix-huit ans il était déjà trop tard ») vient ajouter un supplément de lisibilité. Si cela se fait vite, brutalement (« Ce vieillissement a été brutal » [At, 10]), la vitesse et la violence de l'apparition auront certes été ratées — puisque le *trop tard* ne donne accès qu'aux restes —, mais elles auront révélé, à travers le visage ravagé de *L'Amant*, à travers le crime fait (*L'Amante anglaise*), à travers l'amour impossible de deux êtres (*Madame Dodin*), « une sublime clarté qui s'oppose à l'opaque¹²² ». Beaucoup des personnages durassiens portent ce « trop tard » qui n'a pourtant rien d'un empêchement. Quand Madame Dodin et Gaston le balayeur prennent acte d'un *trop tard* dans la possibilité de leur amour, ils commencent alors à *inventer* (comme on le verra au chapitre six) ; quand Claire Lannes comprend qu'il est désormais *trop tard*, elle se met à *parler* (ce que j'aborderai dans le prochain chapitre). Le *sans issue* auquel confine le temps (le temps du *trop tard*, mais aussi le temps de l'attente) se donne comme la seule possibilité — à contretemps, à contre-courant peut-être — de donner sens au temps. Quand il y a révélation d'un *trop tard*, c'est alors que quelque chose de l'œuvre est possible, que l'écriture peut commencer, dans l'écart alors aménagé :

Le trop-tard conditionne l'œuvre d'art et en conditionne la réussite, puisque l'unité sensible et sensuelle de la Nature avec l'homme est l'essence de l'art par excellence, en tant qu'il lui appartient de survenir trop tard à tous les autres égards sauf précisément celui-là : le temps retrouvé¹²³.

Ainsi, le visage raviné de rides, le visage détruit de la narratrice de *L'Amant*, devient celui de ses dix-huit ans à partir du visage du présent. En 1984, quand paraît *L'Amant*, le visage de Duras est parcheminé de rides, et c'est à partir de lui que se *lit* quelque chose comme du temps *retrouvé*, du temps vécu dans une sorte de coïncidence qui *spectralise*.

¹²² Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 127.

¹²³ *Ibid.*, p. 128.

— Chapitre cinquième —

DANSE DU SENS

C'est [...] un mouvement où ne jamais s'arrêter, ne jamais connaître la fin.

Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*.

Désertés, abandonnés, inhabités, seulement traversés deviennent les lieux durassiens. Lent, presque statufié, et pourtant comme démultiplié, devient le temps durassien. C'est du moins ce qu'on observe quand on s'attarde aux réécritures (*L'Amante anglaise*), aux cycles (cycle indien, cycle asiatique, cycle du barrage, cycle Yann Andréa) et au triptyque (*Aurélia Steiner* : « Vancouver », « Melbourne », « Paris »). Les lieux et les temps de l'écriture resserreraient-ils leur emprise pour qu'à terme l'écrivain ne soit lui-même plus qu'un corps de mots au destin de papier ? On raye, on recommence (*La Danse de mort*), on efface, on remplace (*Emily L.*), on tourne la page et on y revient. Rien ne serait *irréversible*, puisque aussi bien, tout se renverse, s'inverse, revient sur soi pour mieux faire signe vers l'autre (qui ne serait que l'*autre* côté du *même*), perpétuellement.

C'est le cercle auquel convie l'œuvre durassienne quand la langue est traitée comme le seul lieu « habitable » ; quand la langue devient le corps matériel qui enferme. C'est la tour, de laquelle nous ne sortons jamais, ni le spectateur ni même les personnages, de *La Danse de mort* de Strindberg que Duras adaptera ; c'est la terrasse de monsieur Andesmas dans le récit éponyme ; c'est la plage, bordée de la rivière, de *L'Amour* ; c'est la villa *Agatha*, mais encore la chambre d'*Aurélia Steiner* ; c'est la mer désormais *écrite* d'un livre éponyme. Si les lieux ont leur zone d'ombre et leur mémoire, si le passage du temps finit, comme dans *L'Amante anglaise*, par tout recouvrir de sa poussière — « poussière et gras » (*AA*, 144) devaient, selon Claire Lannes, avoir envahi sa maison désormais abandonnée —, c'est qu'il faut admettre qu'à un certain niveau, les lieux peuvent disparaître, l'ombre descendre sur la terrasse, la nuit tomber, le temps détruire, la langue a pris le relais des lieux en défaisant le temps, entraînant

toutes choses dans un mouvement perpétuel, celui du *sens* qui va toujours vers ce qui ne peut s'achever, malgré le souhait que font certains personnages durassiens d'une « interruption dans la sempiternelle répétition de la vie » (*RLVS*, 145).

S'il y a bel et bien *irréversibilité* dans le mouvement scripturaire durassien, illustrant avec brio l'idée déjà introduite dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* de la danse comme *urgence* et dont l'existence apparaissait « parallèle à sa fin » (*AMMA*, 20), il faut convenir que c'est là l'*échappée* dans laquelle se constitue le sens de l'œuvre, mais que ce sens n'*apparaît* pas tout de suite, car se met en place, d'abord, une sorte d'*emprisonnement* dans la langue. Le mouvement qui se dessine, en effet, en est un où il est difficile d'*avancer* comme de *fuir* pour se *perdre*. Ainsi, avions-nous pu apprécier la marche-danse de la mendicante qui, avant de pouvoir se perdre tout à fait dans une lente avancée, n'avait pu que tourner en rond autour de son village natal. Mais se perdre l'aura enfermée dans un mot, celui qu'elle ne cessera de répéter, soit le nom de village natal, du moins quelque chose « comme » le nom du village natal : « Elle répète le mot, c'est *comme* Battambang » (*VC*, 204, je souligne). D'être enfermé dans un mot, c'est là le risque qui guette tous les personnages durassiens, qui font en même temps l'épreuve de l'absence d'un *premier* et *dernier* mot. « Battambang » lui-même n'a rien de *premier* puisqu'il n'est que la manière dont résonne le mot, n'en est peut-être que sa déformation : le mot proféré ne pourra dès lors qu'être la déformation d'un *autre* mot, lui-même imprononçable.

Cette absence première lance le mouvement perpétuel, où il apparaît impossible de s'arrêter — ainsi de Lol V. Stein, « lancée dans la poursuite interminable de quoi ? » (*RLVS*, 24), impossible à retenir, toujours échappant. Or c'est bien là le mouvement même du sens, là où le langage « glisse [...] sur ce à quoi il renvoie, sans jamais s'arrêter¹ », faisant le devenir infini. C'est le mouvement dans lequel les personnages durassiens, comme l'écriture, sont emportés, où ils ne peuvent aisément s'arrêter, où il est difficile cependant d'*avancer*, car le monde qui agit alors est celui du rêve, des *incorporels*, des pensées qui font passer le temps à la vitesse d'un « torrent » (*AA*, 169), mais paradoxalement, ne font rien *bouger*, du moins en apparence. C'est immobile que Claire Lannes dans *L'Amante anglaise*, qui ne faisait rien assise sur son banc dans le jardin, *pensait* à toutes sortes de choses. Et si le temps passait alors

¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 11.

« [t]rès vite, à cent à l'heure, comme un torrent » (AA, 169), c'est qu'il n'y avait *rien* pour retenir les digues du langage qui, s'il peut fixer les limites, peut aussi les outrepasser². De *fourmillement*, de *grouillement* seront alors qualifiées les pensées de Lol V. Stein et de Claire Lannes, avant que quelque chose ne *tranche* pour permettre d'avancer un tant soit peu.

Ainsi, le mouvement est d'abord celui qui retient le *sens* captif puisqu'il s'amuse à explorer tous les sens possibles, refusant d'aller dans un sens plutôt que dans l'autre, voulant conserver les deux, mais par là aussi, serait un effet de la surface — l'idée du crime peut dès lors être suscitée par une pente trop glissante et par le fait que « le *sens* des portes [...] n'a jamais été le *bon* » (AA, 187, je souligne) : glisser dans le *mauvais sens* devient alors une simple figure de style sans réelle conséquence, du moins tant que le monde des *incorporels* et le monde des *corps* n'ont pas perdu de leurs frontières étanches, et que le crime reste dans le domaine du *rêve*, domaine onirique où Claire Lannes peut avoir tué tous ceux qui l'entourent. Si « le sens [qui] n'est jamais seulement l'un des deux termes d'une dualité qui oppose [...] est aussi la frontière, le tranchant ou l'articulation de la différence entre les deux [...] »³, c'est qu'il est d'abord *non-sens*, étant le tout du sens, là où le sens se fait « entier *et* contradictoire » (PE, 48, je souligne), *entier* et par conséquent *contradictoire*.

Ce monde est celui de la pensée, puisqu'il n'y a que la pensée pour jouer ce jeu du sens — jeu dans lequel *tout* est possible :

Le jeu idéal dont nous parlons ne peut pas être réalisé par un homme ou par un dieu. *Il ne peut être que pensé, et encore pensé comme un non-sens* [je souligne]. Mais précisément : il est la réalité de la pensée même. Il est l'inconscient de la pensée pure. C'est chaque pensée qui forme une série dans un temps plus petit que le minimum de temps continu consciemment pensable. C'est chaque pensée qui émet une distribution de singularités. Ce sont toutes les pensées qui communiquent en une Longue pensée, qui fait correspondre à son déplacement toutes les formes ou figures de la distribution nomade, insufflant partout le hasard et ramifiant chaque pensée, réunissant « en une fois » le « chaque fois » pour « toutes les fois ». Car *affirmer tout le hasard, faire du hasard un objet d'affirmation, seule la pensée le peut*⁴.

² « C'est le langage qui fixe les limites (par exemple, le moment où commence le *trop*), mais c'est lui aussi qui outrepassé les limites et les restitue à l'équivalence infinie d'un devenir illimité (« ne tenez pas un tisonnier rouge *trop* longtemps, il vous brûlerait, ne vous coupez pas la main *trop* profondément, cela vous ferait saigner »). » (*Idem*)

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

Et si ce jeu peut éventuellement venir troubler, puisqu'il en a le pouvoir, « la réalité, la moralité et l'économie du monde⁵ », il est d'abord un « effet de la surface », où tous les renversements sont possibles, où rien ne serait *irréversible*, car tout tire dans les deux sens à la fois.

DU SENS

Je me propose donc, dans le présent chapitre, de suivre un mouvement qui tend à raréfier temps et espace, où, comme dans *La Danse de mort* de Strindberg adaptée par Duras, les mots et le « sens » deviennent les protagonistes d'une danse de fous. Mais avant de suivre ce mouvement, il m'apparaît nécessaire de faire un détour par certains concepts (incorporels, effet de surface, renversement, non-séparation) qu'aborde, directement ou indirectement, Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, puisqu'il apparaît que, comme l'Alice de Lewis Carroll, certains personnages durassiens ne déambulent qu'à la *surface*, là où tout se passe à la frontière puisque tout advient dans un langage gros de « tout le devenir et [de] ses paradoxes⁶ ».

C'est à l'aune de la découverte stoïcienne des *incorporels*, qui seraient des événements qui « se joueraient seulement à la surface⁷ », c'est-à-dire à la frontière des choses, là où tout ce qui apparaît est menacé de disparaître s'il n'est pas maintenu dans le paradoxe et la contradiction, que Deleuze explore l'œuvre de Lewis Carroll : « [l]'événement [y] est coextensif au devenir, et le devenir lui-même, coextensif au langage⁸ ». C'est ainsi que le sens n'est plus à trouver dans les profondeurs, mais à la surface, comme *effet de surface*, dans le glissement — là où en glissant, la gauche peut devenir la droite et la droite devenir la gauche : « C'est à force de glisser qu'on passera de l'autre côté, puisque l'autre côté n'est que le sens inverse⁹ », « [...] c'est toujours en longeant la surface, la frontière, qu'on passe de l'autre côté¹⁰ ». D'où les *renversements* qui ne cessent d'opérer, à la frontière, chez Lewis Carroll : renversements du plus et du moins, du grandir et du rapetisser, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet, de la veille et du lendemain. Dans le langage, l'*événement* esquive toujours

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

le présent, impossible par conséquent de le fixer : il file infiniment. Car *grandir* n'est-ce pas devenir plus grand qu'on était tout en devenant plus petit qu'on est, puisque dans l'événement « grandir » on ne peut *être* parce qu'alors on cesserait de *devenir* et il n'y aurait par conséquent plus de « grandir » ? Il devient ainsi impossible de grandir sans rapetisser. C'est ainsi que le sens, chez Lewis Carroll, opérerait, selon Deleuze, *dans les deux sens à la fois* : « Telle est la simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent, le devenir ne supporte pas la séparation ni la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur. Il appartient à l'essence du devenir d'aller, de tirer dans les deux sens à la fois¹¹. » Le sens n'est alors plus le *bon*, comme on dirait « le bon sens » : car dans l'événement, lié au devenir, lié au langage, il n'y pas de sens déterminable, ni bon ni mauvais, mais les « deux sens à la fois ». Et « le paradoxe est l'affirmation des deux sens à la fois¹² », destituant la profondeur, étalant les événements à la surface, déployant le langage le long de cette limite¹³.

Et ce mouvement est sans fin puisque aussi bien le langage peut fixer certaines limites autant il peut les outrepasser ; dans le langage prolifère ou régresse à l'infini le sens, puisqu'il est toujours possible de « prendre le sens de ce que je dis comme l'objet d'une proposition, dont, à son tour, je ne dis pas le sens¹⁴ », bien que *je* le pourrais, et ce, à l'infini.

Le sens est un effet de la surface, se joue à la surface. C'est en glissant qu'on change de côté, ce qui signifie que l'autre côté n'est que la continuité du même. Dans la logique du sens, le principe de non-séparation prévaut, c'est ainsi que lui sont étrangers les concepts de *commencement* ou de *fin*.

L'inachèvement durassien consiste précisément dans ceci qu'écrire revient à réécrire dans un mouvement qui dévoile à la fois « la plus grande impuissance de celui qui parle, et [...] la plus haute puissance du langage¹⁵ ». C'est ainsi que l'œuvre durassienne nous convie à explorer la danse du sens qu'elle met en scène.

Ce sera d'abord dans une *répétition* où *réécrire* fait glisser toujours plus avant le *même* dans des contrées toujours plus éloignées d'un sens un et univoque. En effet, que Duras s'en remette, par exemple, à des « voix » frappées d'une mémoire oublieuse dans *La Femme du*

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵ *Idem.*

Gange ou dans *India Song*, dit assez qu'écrire, comme réécrire, c'est susciter la possibilité d'en savoir toujours moins¹⁶, puisque ces voix apparaissent éloignées de l'espace et des temps où eut lieu ce qu'elles s'essaient à dire. Projeter le *même* en d'autres contrées, tel est le mouvement qu'induisent les cycles, les réécritures, les triptyques et les adaptations. Si les cycles asiatique ou indien ont été particulièrement étudiés¹⁷, les réécritures de *L'Amante anglaise* l'ont moins été, elles qui témoignent précisément d'un mouvement qui fait de la langue le seul lieu « habitable » quand, paradoxalement, du meurtre, de l'événement, il est impossible de *dire* quoi que ce soit.

Ainsi, parce qu'il s'avère que dans ce mouvement les lieux et le temps perdent étrangement de leur dimension, de leur épaisseur, voire de leur profondeur, c'est au mouvement du langage, en regard de ce qui a (eu) lieu, que j'accorderai mon attention. Celui-ci convie à une danse étrangement « superficielle », puisqu'elle n'a lieu qu'à la surface.

Enfin, c'est donc au sens que l'on arrive alors : à sa logique qui le fait précisément émerger du non-sens et qui nous conduira vers le dernier chapitre de la présente thèse, vers ce qui peut *échapper* quand l'écriture, *inaugurale*, ne « sait pas où elle va¹⁸ », menacée de chuter, éprouvant le risque, mais s'essayant d'abord à conserver l'équilibre, comme Humpty Dumpty sur son mur, qui *garde*, jusqu'à sa chute, précisément « le sens entier et contradictoire » (*PE*, 48). La folie, les fous qui parsèment l'œuvre, et qui « garde[nt] [...] [l]a mémoire » (*FG*, 147), appartiennent justement à cette dimension : gardant « la mémoire » sans pour autant l'*avoir*, les fous vont et viennent du pas régulier des prisonniers, ne pouvant s'extraire d'un va-et-vient *infini*. Ainsi du fou dans *L'Amour* dont la « marche est *incessante, régulière, lointaine* » (*Ar*, 10, je souligne) et qui « marche *toujours* de son pas *infini* de prisonnier » (*Ar*, 12, je souligne).

Devant l'impuissance des personnages à parler, devant la difficulté à dire dont témoigne le texte durassien, entre le silence et l'indicible mais encore le cri, se dresse un langage qui est

¹⁶ C'est d'ailleurs ce que Jacques Hold, dans *Le Ravissement*, affirme à propos de Lol V. Stein : « ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein. » (*RLVS*, 81).

¹⁷ Ces études ont été abordées dans l'introduction, mais on peut citer celle de Brigitte Cassirame sur le « cycle asiatique », celle de Florence de Chalonge sur le « cycle indien ».

¹⁸ Jacques Derrida, « Force et signification », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points/Essais », 2001 (1967), p. 22. « C'est parce qu'elle est *inaugurale*, au sens jeune de ce mot, que l'écriture est dangereuse et angoissante. Elle ne sait pas où elle va, aucune sagesse ne la garde de cette précipitation essentielle vers le sens qu'elle constitue et qui est d'abord son avenir. » (*Idem*)

loin d'être impuissant. Et s'il faut peut-être le faire taire parfois, le contraindre à la « fadeur » (Bernard Alazet), le mouvement qui emporte l'œuvre et l'écriture est de la force de la mer qui emporte les barrages (*Un Barrage contre le Pacifique*) et qui noie les villes (*Aurélia Steiner*) ; ce mouvement défait les lieux, défait le temps.

DU MOUVEMENT PERPÉTUEL

De l'effacement des lieux et du temps, les cycles, les triptyques, les réécritures, voire les adaptations, font foi qui s'acheminent toujours plus avant vers quelque chose que Dominique Noguez (parlant quant à lui plutôt de l'écriture elle-même) avait identifié sous le nom d'*abstraction*. Bernard Alazet qui le relisait quelque trente ans plus tard pouvait réinterpréter sa pensée en se référant au sens même de l'*ab-traction* comme mouvement visant à « enlever quelque chose à la langue, [à] l'abstraire d'elle-même, [à] la tirer hors d'elle-même¹⁹ » — autrement lisible comme mouvement visant à enlever quelque chose en trop ; la réécriture procéderait alors à cette soustraction.

Mais est-ce bien de ceci qu'il s'agit ? Que se cache-t-il dans le mouvement d'écriture qui doit en passer par le cycle, la réécriture, le triptyque, et ses semblables ? Il n'y a sans doute pas de réponse sûre, mais il y a assurément quelque chose qu'on peut en dire, ne serait-ce que parce que le rôle dévolu au langage change, l'œuvre se façonnant alors dans une parole qu'elle ne cessera elle-même de façonner.

Cycles, réécritures, triptyques

Au sein du corpus qui s'intéresse à l'œuvre durassienne, les ouvrages qui prennent pour objet d'étude ce qu'elles conçoivent comme un *cycle* abondent. Qu'il s'agisse du « cycle romanesque asiatique » sur lequel se penche Brigitte Cassimare dans son *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement. Représentation de l'espace*²⁰ (2004) ou du « cycle indien » auquel Florence de Chalonge consacre son *Espace et récit de fiction* (2005), ou encore du « cycle du Barrage » (2003) évoqué par Eva Ahlstedt, on observe que la notion de *cycle* littéraire,

¹⁹ Bernard Alazet, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », *art. cit.*, p. 47. Alazet est particulièrement sensible à faire de l'écriture durassienne une écriture veillant à ne pas trop dire : « écriture du soupir », « écriture de l'effacement », « de la fadeur des mots », jusqu'au titre de cet article où le « faire rêver la langue » évoque bien l'idée d'un travail visant à condenser le dire afin qu'il puisse résonner.

²⁰ Ce « Représentation de l'espace » constitue un deuxième sous-titre qui n'apparaît pas sur la première de couverture, mais qui vient compléter le titre proposé dès l'ouverture de l'étude.

caractérisé par la reprise, le retour, voire une certaine *identité*, séduit. Si cette notion trouve un écho tout particulier dans la critique récente, elle se voit par contre rarement questionnée.

Appliquée à une œuvre littéraire, affirme Florence de Chalonge, la dénomination de *cycle* renvoie à des textes d'un même auteur, regroupés pour leur appartenance à un thème commun ou le retour de personnages identiques. Elle ne fait pas nécessairement intervenir l'idée de périodicité, comme d'autres acceptions du terme, mais renvoie à une évolution entre un état initial et un état final, à l'intérieur d'une totalité ainsi constituée²¹.

Le plus célèbre « cycle » durassien est sans aucun doute celui qu'on a appelé le « cycle indien ». Pour Florence de Chalonge, ce cycle est « un ensemble très architecturé du deux fois trois, trois livres et trois films [qui] se succèdent pour agencer deux triptyques²² ». *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *L'Amour* formeraient ce premier triptyque sous leur dénominateur commun *livresque* ; *La Femme du Gange* (1972-1973), *India Song* (1974) et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) formeraient quant à eux le triptyque cinématographique. « Là-dessus se greffent deux textes : *La Femme du Gange* et *India Song* (1973) dont surtout le dernier signale une hybridité générique dès le sous-titre “texte théâtre film” qui refuse l'identité autant avec le film qu'avec le récit²³. » Ce qui en fait un (voire des) cycle(s) ? Les réapparitions de certains personnages-clés, dont Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter, mais aussi, affirme Florence de Chalonge, un certain « dispositif des voix²⁴ » qui fonde les discours du récit, nous permettent de regrouper un certain nombre de titres à l'intérieur d'un cycle.

Pour Cassirame, trois récits forment le noyau fort de ce cycle qui met en scène l'enfance asiatique, soit *Le Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Et parce qu'Anne-Marie Stretter fait une furtive apparition dans le dernier titre, Cassirame y ajoute *Le Vice-consul* et *India Song*. Ainsi, l'espace asiatique de l'enfance devient le lieu où le retour des mêmes événements, déplacés, condensés, subissant variations ou expansions, de certains « motifs obsessionnels²⁵ », voire de la même phrase, permet de penser le cycle. De son côté, Florence de Chalonge se fait plus explicite :

²¹ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 16.

²² Florence de Chalonge, *Les Pléiades du « cycle indien »*, p. 6 [cité par Élisabeth Poulet, « Le cycle indien de M. Duras », *Acta fabula*, vol. 7, n° 3, juin-juillet 2006. [En ligne : page consultée le 19 septembre 2013.]

²³ Daniel Bengsch, « Le discours de la passion dans le cycle indien de Marguerite Duras », note 6, p. 57. [En ligne : page consultée le 19 septembre 2013.]

²⁴ Élisabeth Poulet, « Le cycle indien de M. Duras », *art. cit.*

²⁵ Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement*, *op. cit.*, p. 6.

La reconnaissance du cycle durassien procède ici de l'existence de personnages communs, concernés par un seul et même événement. C'est en effet le *bal* de T. Beach, avec ses personnages, qui fait du *Ravissement* le récit-source de l'ensemble. [...] Ce sont les personnages d'Anne-Marie Stretter, de Michael Richardson et de Lola Valérie Stein qui constituent ici la branche-mère d'une généalogie où la descendance procède étonnamment non du couple, mais du trio.

[...]

L'arrêt du cycle est suspendu à la disparition des personnages (féminins) à l'origine des "triangulations" amoureuses : l'œuvre cherche sa fin dans l'annonce de la mort du matricule *L. V. S.* dans *La Femme du Gange*, la proclame avec la disparition d'Anne-Marie Stretter dans *India Song*, et enfin, comme le dit M. Borgomano, en "porte le deuil [...] dans les images désolées d'un monde en ruines", dans *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*.

À l'intérieur du cycle, l'enchaînement des faits ne repose pas sur la succession. Les épisodes du *Vice-consul* ne font pas proprement suite au *Ravissement* [...]. Avec le *Vice-consul*, l'histoire du bal a donc un *ailleurs* plutôt qu'un *après*. Quand on en arrive à *L'Amour*, on voit que de nouveau, le récit ne prolonge pas le précédent : il paraît même tout en ignorer. Rien ne nous dit que cet *alias* Michael Richard (son), de retour à S. Thala, arrive des Indes. En fait, c'est au *Ravissement* que *L'Amour* propose une suite. Cependant, parce que ce dernier récit du cycle présente en sa fin un épisode identique à celui du premier livre, il n'en est pas seulement la suite, mais aussi la reprise. Réécrit, le dénouement est cette fois plus proche de l'événement fondateur en mettant en jeu directement les protagonistes de l'histoire [...] ²⁶.

Florence de Chalonge souligne de fait l'importance d'un *ailleurs* par rapport à un *après*, s'attardant à prouver que le récit durassien « accorde à l'espace l'importance qu'il refuse à l'intrigue ». Ainsi, le cycle trouve sa logique moins dans la succession que dans son rapport à un événement en quelque sorte fondateur qui se verra *réécrit*.

La réécriture, pour Florence de Chalonge, procède ainsi de l'écriture du *même* projeté en d'*autres* lieux, dans d'*autres* espaces, ce qui ne peut, à coup sûr, que modifier, voire déformer l'histoire, comme le font les mémoires dites « déformantes, créatives » (*IS*, 10) dans *India Song*.

Quand Duras affirme, à l'entrée d'*India Song*, dans ses « remarques générales », avoir délogé les personnages du *Vice-consul*, elle ne dit pas autre chose, en inscrivant la différence dans la répétition :

Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*. Même si un épisode de ce livre est repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision. (*IS*, 9)

²⁶ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, op. cit., p. 16-17-18.

Le Vice-consul devient une terre vide, vidée en même temps que défigurée par le livre qui vient après sans qu'il n'ait cependant la prétention de lui succéder. *Déplacement, glissement* donc, où ce qui est déplacé devient autre par l'acte même de mettre *ailleurs*. La *réécriture* à laquelle Duras refuse le nom d'« adaptation » — elle qui, par ailleurs, adaptera pour le théâtre des livres de Henry James et reprendra la pièce *La Danse de mort* de Strindberg — vide les lieux littéralement, défait le temps.

Si Florence de Chalonge prend pour objet de son étude de l'espace le cycle indien, elle doit cependant conclure que dans cette logique *cyclique* où il y aurait « évolution entre un état initial et un état final, dans une totalité ainsi constituée²⁷ » — soit du *Ravissement* à *L'Amour* —, le mouvement qui fait « évoluer » en faisant revenir au lieu du bal ne peut manquer de raréfier les lieux, puisque selon cette logique, se mouvoir, bouger, marcher, danser, suivre, c'est ultimement retourner au lieu de l'origine, ce lieu que Florence de Chalonge avait d'emblée identifié comme celui du « seul et même événement²⁸ » reliant toutes les œuvres et tous les personnages du cycle, soit le bal. Mais parce que le bal n'est plus qu'un souvenir, ne fait plus que hanter le présent et les lieux, ce présent et ces lieux ne pourront plus être *habités*, ils ne *seront* que d'être *hantés*. Que les lieux de « l'amour²⁹ » soient détruits, voire déplacés, *Le Ravissement* le proclamait déjà. Ainsi, moins qu'une suite au *Ravissement*, *L'Amour* en serait la réécriture, se constituerait comme *abstraction* d'une histoire qui aura « ravi » un certain nombre de personnages qui ne pourront désormais plus habiter S. Tahla devenue S. Thala : Jacques Hold, Tatiana Karl, ravis par l'histoire de Lol V. Stein, ravis par *Le Ravissement de Lol V. Stein*, « habitent » désormais la ville de S. Thala que Lol, par sa présence, a rendu « méconnaissable » (*RLVS*, 43). Les lieux marchés par Lol V. Stein dans *Le Ravissement* sont ceux qu'elle ne peut manquer de « détruire » quand elle commence « à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla » (*RLVS*, 42) ; ce que *L'Amour* offre, *a contrario*, ce sont précisément les lieux de « l'oubli de S. Tahla » (*RLVS*, 43) rendus visibles — étrange incarnation ou actualisation de ce qui n'était dans *Le Ravissement*

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Les guillemets utilisés servent à souligner la polysémie de ce terme : il s'agit certes de l'amour comme sentiment, mais aussi du titre du texte qui clôt le triptyque livresque évoqués plus haut que forment les titres du *Ravissement*, du *Vice-consul* et de *L'Amour*.

que virtualité. *L'Amour*, versant livresque du film *La Femme du Gange*, consiste précisément en ce « cinéma de Lol V. Stein » (*RLVS*, 49) donné à lire comme un « royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable » (*RLVS*, 49). Par conséquent, ce que nous offre la réécriture du *Ravissement* à travers *L'Amour*, où le sable et la mer ont pris toute la place, est moins une « suite », qu'un S. Tahla transformé, devenu inhabitable, où les lieux jadis habités se présentent défaits, abandonnés, qui bombardé (le casino), qui envahi de mauvaises herbes (la maison jadis habitée par Lol V. Stein). Que S. *Tahla* devienne S. *Thala* dans la réécriture dit assez bien que le lieu lui-même est devenu un mot, et qu'« enfermés dans S. Thala » (*Ar*, 106), les personnages sont désormais enfermés dans un récit, dans un mot qui recèle un sens infini, dans un mot qui prend d'assaut tout l'espace, puisque « [c]'était avant... d'autres endroits... S. Thala avait d'autres noms... » (*FG*, 138) ; « — Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière. [...] — Après la rivière c'est encore S. Thala » (*Ar*, 21-22) — pas de point à la seconde réplique : S. Thala ne peut finir, ne peut s'achever, puisque aussi bien « [o]n ne peut pas dépasser S. Thala » (*Ar*, 29). Ainsi la phrase ne trouve-t-elle pas à s'achever normalement. On ne sait où commence et où se termine S. Thala : c'est une phrase qui danse, qui revient sur elle-même : « ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière [...] Après la rivière c'est encore S. Thala », se mirant dans le miroir du chiasme, où S. Thala va jusqu'à la rivière et la rivière jusqu'à S. Thala.

Le désert, comme dans *Yes, peut-être* (1968), a tout envahi, alors que les personnages apparaissent démunis de tout, « sans références, sans mémoire³⁰ », n'ont plus qu'un langage qui va « dans tous les sens³¹ » pour raconter la guerre qui n'est « [p]lus ailleurs maintenant³² », mais dans la « tête seulement maintenant³³ ».

L'enfermement dans S. Thala pourrait se comprendre comme enfermement dans la tête de Lol V. Stein, là où, comme dans S. Thala, « on ne peut pas [...] entrer » (*Ar*, 29) ; qu'on ne peut que contourner, puisqu'on « ne pénètre [...] pas dans l'épaisseur » (*Ar*, 21). C'est donc à la surface qu'on appréhende S. Thala, devenue un mot, une idée. L'enfermement fait aussi

³⁰ *Yes, peut-être*, p. 895.

³¹ *Ibid.*, p. 898 : « B : Maintenant on raconte plus sur la guerre ? / A : Si, encore mais dans tous les sens. / B : Et avant ? / A : En un seul sens. »

³² *Ibid.*, p. 900.

³³ *Idem.*

référence à Claire Lannes : enfermée dans sa tête, avec des pensées grouillantes qui ne peuvent s'extraire, puisque repose sur sa tête-marmite un couvercle de plomb.

Écrire et réécrire : ce mouvement touche à l'*abstraction* quand il ne reste plus rien qu'une langue un peu défectueuse, mais une langue tout de même quand le désert a tout envahi, quand c'est sur des ruines que le vice-consul peut crier « son nom de Venise dans Calcutta désert » (le nom italien d'Anne-Marie Stretter). Par conséquent « l'incarnation progressive » entrevue par Noguez participe paradoxalement d'un mouvement d'abstraction puisque projeter l'histoire dans une sorte de non-lieu, en d'autres contrées, exige que, dans un mouvement inverse, l'espace et le temps qui ne peuvent plus garantir la construction de l'intrigue cèdent la place aux mots. Ces mots, avant d'être en charge de *matérialiser* le monde³⁴, ouvrent un espace où la parole seule *a lieu (agit)*.

DES ESPACES DE PAROLE

***La Danse de mort* d'August Strindberg adaptée par Duras (1970)**

Cette *Danse de mort* met en scène des personnages, trois, dans un huis clos. C'est une sorte de tour militaire, bordée par la mer, quelque chose comme un phare où on voit venir de loin, mais qui fait penser à une prison. Les trois personnages vont et viennent dans la seule pièce de la tour qu'il nous est donné de « voir ». Et dès qu'ils sortent de ce lieu circulaire, ils s'évanouissent. Cela rappelle la manière dont Duras construit le bal, comme un « monde clos, fermé sur lui-même, hors du temps³⁵ » et circulaire. Et, en effet, il apparaît que ces personnages sont hors du temps et hors du monde. Car le fait est qu'ils n'ont aucun pouvoir sur l'extérieur : leurs menaces resteront lettres mortes. Leur seul lien avec cet extérieur est un télégraphe, soit une machine qui porte une parole désincarnée et qui peut-être les sépare plus qu'elle ne les rapproche du monde extérieur. Aucun des personnages — en l'occurrence le médecin et les enfants du couple — convoqués par le biais de cet appareil ne viendra, aucun des voyages vers l'extérieur pour mettre fin à la danse folle qui sévit dans la tour n'aura de

³⁴ Dans *Yes, peut-être*, une des fins possibles proposée introduit l'enseignement de la première phrase de la « Bible matérialiste » (918) : « *Au commencement était la matière étendue et en mouvement. [...] Visible et invisible. [...] Pesante.* » (*idem*) Cette idée de « matérialisation » est ainsi présentée comme allant de pair avec le commencement.

³⁵ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 37.

répercussions. La parole délivre donc une *possibilité*, se fait porteuse d'une *virtualité* qui n'a, dans le monde extérieur, aucune répercussion, ce qui ne signifie pas qu'elle n'en a aucune pour celles et ceux qui la livrent et qui en sont les destinataires... au contraire. Et c'est ce qui, précisément, est tragique : que cette parole soit mortelle parce qu'elle est justement sans pouvoir effectif, et parce que proférée, elle ne change rien à la situation (du moins, en apparence). Les personnages de la tour sont enfermés à l'intérieur (jusqu'à ce qu'ils s'aperçoivent, à la fin, qu'elle est peut-être aussi le lieu de leur libération). La danse de mort est cette parole qui répond sans s'essouffler jamais, sauf à la fin, car il y a bien une fin, si ce n'est que la fin du livre. Ces êtres sont *emportés* par la parole, littéralement *agis* par elle. On s'aperçoit d'ailleurs que parlant souvent de nourriture, ils peuvent l'imaginer, elle peut les faire saliver, mais que de nourriture, dans cette tour, il n'y en a pas : chaque fois qu'on va à la cuisine demander le repas, la cuisinière est partie, a démissionné et aucune nourriture ne se matérialise jamais, pourtant les personnages continuent à parler, parler... Ces êtres apparaissent comme « figés » dans leur vie, dans un lieu et un temps fixes qui les apparentent à des êtres de papier. Si le personnage d'Alice foment le projet de partir avec Kurt et de quitter le Capitaine son époux, rien ne se réalise : c'est Kurt qui repart, comme il était arrivé, après s'être fait le spectateur de leur folie, et les deux époux demeurent ensemble, prêts à fêter leurs noces d'argent. Ainsi, leur parole qui seule fait « tenir » la pièce finit aussi, comme les personnages, par peser moins lourd qu'une feuille de papier. « Rien n'est irréparable, s'écrie, joyeux, le Capitaine. On raye et on va plus loin » (*DM*, 238), « On raye et on continue. / Continuons » (*DM*, 241).

Rien n'est *irréversible* : il ne s'agit que d'effacer, de rayer pour mieux continuer. Quand on sait que chez Duras, écrire peut équivaloir à effacer et donc à remplacer³⁶ (*Emily L.*), il faut penser qu'un mot peut signer l'arrêt de mort d'un personnage, mais qu'un second mot peut tout aussi bien le déprendre de la mort. Que rien ne soit irréversible, la fiction le permet, qui ressuscite les morts pour mieux expliquer qu'on ait pu vouloir les assassiner. Ainsi, doit-on entrevoir le triptyque autour de *L'Amante anglaise* que je me propose d'analyser : cette

³⁶ Il faudrait évidemment dire quelque chose de la mémoire, de cette « mémoire de l'oubli » (Nicole Lise Berheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, éd. Albatros, « ça cinéma », 1975, cité dans Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras. De la forme au sens*, *op. cit.*, p. 16) qui fait de l'oubli la condition de la mémoire : réécrire moins pour retrouver la mémoire, la préciser, que pour susciter la possibilité d'en perdre quelque chose et retrouver ailleurs. Mais, ici, le propos concerne moins la mémoire que l'espace du sens.

réécriture met en relief un mouvement de raréfaction des lieux et du temps puisqu'il apparaît que c'est bien dans la langue que les personnages sont désormais enfermés, mais cet enfermement (s'il se voit en quelque sorte matérialisé par l'évocation de la véritable prison comme il l'était avec la tour de *La Danse de mort*) n'a d'effectif que la circularité à laquelle le sens invite, car aucun obstacle physique, justement, ne peut venir s'opposer à la prolifération du sens. Tous les sens sont bons.

Des Viaducs de la Seine-et-Oise aux deux Amante anglaise

Il s'agit de trois œuvres qui non seulement s'inspirent du même fait divers mais se donnent à lire comme des réécritures du même qui déplacent toujours un peu le sujet. S'il est vrai que Duras offrira aux protagonistes des *Viaducs* un « ailleurs », dans *L'Amante anglaise* et *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, elle y abolira surtout l'espace et le temps.

Chronologiquement, la première œuvre à voir le jour est celle de la pièce en deux actes *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* en 1960. Un texte d'informations placé en exergue et devant être lu avant le lever du rideau place le crime :

En 1954, des débris humains furent découverts dans des wagons de marchandises un peu partout en France, dans différentes gares.

Le *recouplement* anthropologique permit de découvrir que ces différents débris humains appartenaient initialement au même corps humain. La reconstitution de ce corps fut faite, qui le prouva, à Bordeaux.

Le *recouplement* ferroviaire permit de découvrir que tous les trains qui transportaient ces débris humains étaient tous, quelle que fût leur destination, passés par un même lieu géométrique, à savoir sous les viaducs d'Épinay-sur-Orge.

Le *recouplement* policier dernier permit de découvrir que les auteurs de crime étaient de pacifiques retraités de la S.N.C.F., âgés d'une soixantaine d'années, domiciliés dans une commune d'Épinay-sur-Orge, que leur victime était une infirme de naissance, leur cousine germaine, qui vivait depuis vingt-sept ans en bonne intelligence avec eux.

Les efforts conjugués de la justice et de ses acteurs ne vinrent pas à bout des raisons de ce crime. Il resta donc inexpliqué.

Ses auteurs furent condamnés, lui, à la peine capitale, elle à la relégation à vie. (*VSO*, 1263, je souligne)

La pièce est divisée en deux actes où nous assistons, huit jours après le crime, à un échange entre les meurtriers, Claire et Marcel, 65 ans. Le décor est placé : il s'agit d'une pièce dans un petit pavillon de la Seine-et-Oise. La fenêtre est ouverte. La conversation oscille entre une faim, à lui, qu'il vient de découvrir, et le crime, son pourquoi et la peur qui vient avec ce qui ne pourra qu'advenir lorsque les coupables seront découverts et pris.

Et comme il n'arrive toujours rien à la fin du premier acte, le couple se décide à aller au café de Bill, afin que quelque chose advienne, par la parole. C'est du crime qu'on parlera là-bas, et c'est là, qu'à force de l'entendre dire par les autres, ses auteurs voudront avoir leur mot à dire et se dévoileront. Deux coupables, deux actes, deux lieux (et beaucoup de « recouplements ») qui deviendront dans *L'Amante anglaise* (1967) un roman pour une coupable — la seule Claire. Dans cette « deuxième mouture » aucun lieu où les dialogues pourraient avoir lieu n'est indiqué : trois personnes sont interrogées — le propriétaire du café, Robert Lamy, l'époux de Claire, Pierre Lannes, et enfin Claire Lannes —, mais nous ignorons tout de l'interrogateur. Nous saurons vers la fin que Claire Lannes est emprisonnée. Ainsi, des *Viaducs* à *L'Amante anglaise*, les coupables deviennent une coupable, respectant mieux, semble-t-il, le véritable crime qui aurait été commis en décembre 1949 dans la région de l'Essonne et que la version donnée par *Les Viaducs* avait déjà transformé. Car si l'on en croit le texte entourant l'histoire du « crime » placé en exergue au *Théâtre de l'Amante anglaise*, le véritable crime, duquel se serait inspirée Duras, aurait été commis par une femme à l'endroit de son mari :

Le crime évoqué dans *L'Amante anglaise* s'est produit dans la région de l'Essonne, à Savigny-sur-Orge, dans le quartier dit de « la Montagne Pavée » près du viaduc du même nom, rue de la Paix, en décembre 1949.

Les gens s'appelaient les Rabilloux. Lui était militaire de carrière à la retraite. Elle, elle avait toujours été sans emploi fixe.

[...]

Le crime avait été commis par la femme Rabilloux sur la personne de son mari : Un soir, alors qu'il lisait le journal, elle lui avait fracassé le crâne avec le marteau dit « de maçon » pour équarrir les bûches.

Le crime fait, pendant plusieurs nuits, Amélie Rabilloux avait dépecé le cadavre. Ensuite, la nuit, elle en avait jeté les morceaux dans les trains de marchandises qui passaient par le viaduc de la Montagne Pavée, à raison d'un morceau par train chaque nuit.

Très vite la police avait découvert que ces trains qui sillonnaient la France avaient tous ceci en commun : ils passaient tous justement sous ce viaduc de Savigny-sur-Orge.

Amélie Rabilloux a avoué dès qu'elle a été arrêtée.

Je les ai appelés les Lannes. Elle, Claire Lannes. Lui, Pierre, Pierre Lannes.

J'ai changé aussi la victime du crime ; elle est devenue Marie-Thérèse Bousquet, la cousine germaine de Pierre Lannes, celle qui tient la maison des Lannes à Viorne. (*TAA*, 1033-1034)

Ainsi, *Les Viaducs* modifiaient la victime et dédoublaient la coupable pour faire des auteurs du crime un couple retraité de la S.N.C.F. ; les deux *Amante anglaise* (le roman et le théâtre),

quant à elles, vont « revenir » à l'idée d'une seule coupable, la femme du couple, mais déplacer l'identité de la victime qui demeure celle des *Viaducs*, la cousine germaine sourde et muette, dont le prénom est et restera Marie-Thérèse. Dans *Autour du « Théâtre de l'Amante anglaise »*, Duras affirme avoir « modifié » la victime pour « savoir qui était Pierre Lannes et avoir son témoignage sur sa femme » (ATAA, 1088). Elle ajoute l'avoir « sorti de son cercueil pour qu'il soit entendu de tous une fois dans sa vie. Elle l'accuse en outre d'avoir été aussi sourd et muet que la victime, mais d'une surdité et d'un mutisme qui n'avaient rien à voir avec un handicap physique :

c'est la petite-bourgeoisie française, morte vive dès qu'elle est en âge de « penser », tuée par l'héritage ancestral du formalisme.

En lieu et place de cette borne, Claire Lannes a tué une véritable sourde et muette. D'ailleurs, ses raisons, si elle avait pu les donner, auraient sans doute été les mêmes, qu'elle ait commis tel crime ou tel autre crime : elle a tué la mort même. (ATAA, 1088)

Ainsi, Duras tire-t-elle « Pierre » une première fois de son cercueil afin qu'il devienne assassin (mais un assassin un peu imbécile, qui obéit au doigt et à l'œil à la femme qu'il aime et qui aura pour prénom Marcel, dans la première pièce), puis, une seconde fois, afin qu'il en vienne à « expliquer », par son être même, la raison qui aurait pu pousser sa femme à vouloir le tuer. Il s'agissait donc de faire que sa parole, comme rescapée d'outre-tombe venue commenter un acte dont il aurait pu être la victime, dessine les contours de sa personne afin que, par-delà ce portrait fait de lui-même par lui-même, il devienne « compréhensible », « logique » qu'il puisse « avoir été » tué. Il y a donc une tentative, à travers la première réécriture, d'aménager une ouverture qui puisse laisser le champ libre à l'« explication » de surgir, l'époux n'étant plus la victime (*bien que...*), ni le complice (*bien que...*), mais l'innocent qui n'aura rien vu venir, rien entendu (j'écris « bien que » parce que planera sur lui, au fil des réécritures, un soupçon de plus en plus pesant) — et cet espace en est un de *parole*, où la parole, en apparence, reconstruirait et le temps et les lieux et les personnages, mais travaille en réalité à faire advenir quelque chose qui n'est pas, ne peut être qu'à venir. D'où des réécritures qui s'acheminent de plus en plus vers un hors-temps et un hors-lieu, s'installant dans une *parole* à écouter.

Devant l'impossibilité de répondre au « pourquoi de ce crime-là » (TAA, 1034), la véritable meurtrière (Amélie Rabilloux) aurait « inlassablement » (TAA, 1034) posé des questions. C'est d'ailleurs sur le mode de l'interrogation que va être réécrit, dans ses diverses

reprises, *Les Viaducs*. De fait, *L'Amante anglaise* se présente comme un « interrogatoire » où sont tour à tour questionnés le propriétaire du café où Claire a dévoilé son forfait et où la police a pu l'arrêter, Pierre Lannes puis Claire Lannes. Dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, l'interrogateur, aussi anonyme, ne posera plus de questions qu'aux deux époux, Pierre et Claire. Nous avons vu dans les précédentes parties de cette thèse que rythme et lieux pouvaient expliquer, d'une certaine façon, le crime — une explication qui n'est, ici, évidemment pas de nature à « éclairer » les raisons du crime. En effet, c'est bien ce qu'on pouvait lire dans *Le Vice-consul*, où il fallait essayer de « comprendre » les gestes fous du vice-consul non pas en cherchant dans l'enfance mais en explorant le lieu même où les gestes furent posés pour expliquer à travers Lahore les gestes qui eurent lieu à Lahore — telle était du moins la teneur de la mise en garde de la tante de Jean-Marc de H. avec laquelle le consulat avait communiqué. Ainsi, n'éclairant sans doute pas les motifs, ou seulement la raison du crime, les lieux comme le temps rendaient en quelque sorte *possible* le crime (le meurtre) et par là *expliquaient* qu'il soit « arrivé » là (dans un temps et dans un lieu précis).

Dans l'histoire du meurtre de la cousine sourde et muette, quand on assiste à l'échange dialogué, à l'interrogatoire, il faut admettre que l'après coup du crime ne peut rien révéler d'autre que sa surface (si tant est que ce sont les mots qui doivent prendre en charge son récit), que si temps et lieu peuvent expliquer une interruption dans la continuité, seul le langage peut dénouer quelque chose qui n'est pas de l'ordre des causes profondes, d'un secret enfoui, mais d'une logique qui, si elle apparaît à première vue impénétrable, n'en est pas moins *platement* logique. Ainsi, des *Viaducs* à l'ultime réécriture *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, en passant par *L'Amante anglaise*, c'est ce mouvement qui ressort : les réécritures vont faire se raréfier le temps et les lieux pour nous faire entrer dans un après coup qui n'est plus fait que de mots et de silences. Ainsi le temps, qui s'étalait sur presque une semaine, se réduit-il, dans les réécritures successives, à un temps indistinct, quelques heures peut-être, le temps du livre, de la lecture qui est aussi le temps des *interviews*. De même, si les lieux se *raréfient*, ce n'est pas qu'ils diminuent en nombre, mais bien parce qu'ils tendent à s'effacer : le couple des *Viaducs* passaient de leur maison au café, l'espace du village y était en quelque sorte constitué ; ce n'est plus le cas des réécritures où les lieux ne seront plus qu'un décor indifférent pour permettre à une interview d'avoir lieu, puisque rien ne sera dit sur le décor. En effet, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, ultime réécriture, devra être présenté « sans décor aucun »

(TAA, 1038) et l'Interrogateur n'aura « plus de lieu qui lui soit assigné » (TAA, 1090). Les lieux, comme le temps, disparaissent, leur existence suspendue dans un non-lieu et une absence de temps, alors que le meurtre (devenu on ne sait quoi, exécuté comme sans raison) confine à un huis clos, fait de mots, d'idées, du lien entre eux, dans un grouillement incessant.

L'INSÉPARATION

D'abord, dans *Les Viaducs*, le lecteur (ou le spectateur) se trouvait devant une certaine logique du meurtre, qui demande de l'imagination, donc du temps. Les époux expliquaient ainsi la « survenue » du meurtre de Marie-Thérèse, dont le patronyme était alors Ragond — et dont la logique s'apparente à ce qui avait été avancé dans le chapitre trois de la présente thèse, puisque le crime advenait bel et bien *rythmiquement*. La citation que je voudrais présenter est certes longue, mais nécessaire à l'explication ; elle rassemble en un seul discours des répliques qui en réalité appartiennent aux deux criminels, mais que, pour les besoins de la démonstration, je citerai comme si elles n'émanaient que d'une seule personne puisque chaque parole de l'un vient compléter la parole de l'autre, comme si Claire et Marcel parlaient d'une seule voix tant leurs répliques trouvent dans celles de l'autre plus qu'un écho, un prolongement :

Supposez qu'il y ait dans votre existence... [...] À côté de vous. Autour de vous. [...] Toujours. Nuit et jour... [...] ... quelqu'un [...] Que de voir marcher soit une douleur. [...] Que de voir se nourrir soit une douleur. [...] Que de voir dormir soit une douleur. [...] Et que votre existence soit ainsi faite que vous ayez devant vous *un temps... immense... un empire à perte de vue... occupé seulement par vos pensées*. [...] Et c'est comme ça que ça commence. [...] Alors, dans ce temps-là que vous avez devant vous, dans cet *empire* de temps, *petit à petit, à pas de loup, s'installe... une pensée majeure, une reine... de vos pensées...* [...] Elle *règne* dans un *désert*, elle devient colossale, elle, si petite, si insignifiante [...]. Et puis un jour... un jour... [...] Oui. Un beau jour, je disais, *le hasard* [...] voici que vous vous trouvez *au hasard* [...] avec cet être, seul avec lui, par exemple... [...] par exemple dans une forêt... dans une forêt profonde. Que ce soit le soir, à la fin de l'automne. La nuit tombe. Il n'y a personne... personne. Du temps passe, toujours ce même temps. [...] Et, voici que la nuit se fait plus épaisse. Les oiseaux déjà sont couchés. Personne, sauf *cette reine*, qui marche devant vous, ne soupçonne votre présence dans cette forêt. [...] Qui marche, marche devant vous comme si de rien n'était, et du soir, et de la solitude de l'heure, et de ce crépuscule toujours, interminable, et de votre affreuse tristesse... [...] Qui marche là comme ailleurs, *dans l'ignorance totale de vos pensées, et de sa majesté*. [...] Privée d'imagination ! [...] Qui marche dans *une innocence* si grande, ah... [...] que c'est elle qui en devient *criminelle*. La pauvre... la pauvre... [...] (VSO, 1294 à 1296, je souligne)

À travers ce discours, la logique du crime, évoquée par ailleurs dans le chapitre trois, se fait à la fois complètement transparente et complètement opaque, car si le lieu (ici, la forêt) et le temps (« cet empire de temps », mais aussi la nuit qui fait la solitude) peuvent être impliqués dans la survenue du crime, qui est aussi une question de « rythme », deux « reines » qui ne sont ni le temps ni le lieu surgissent : une « pensée majeure » devenue « une reine... de vos pensées » se voit, dans un simple glissement, littéralement *incarnée* par cette « reine, qui marche » dans la forêt, cette sourde-muette qu'est la cousine du couple assassin. Le temps (« cet empire de temps ») est un espace, un territoire vaste, un désert où, *à pas de loup*, une pensée s'installe à demeure, vient « habiter » l'esprit, devient la reine dont le couperet tombe sur le cou d'une autre reine, la cousine sourde et muette. Cette première reine, cette pensée *s'incarne* alors dans la nuit, dans une forêt profonde, qui deviendra, dans les réécritures (*L'Amante anglaise* et le *Théâtre de l'Amante anglaise*) la cave, ce qui donne au crime une autre dimension et fait exister celui-ci moins dans la *circonstance* que dans la logique même *du sens*. Les mots que Claire Lannes va écrire sur les murs dans la cave où elle a procédé au dépeçage de sa cousine le suggèrent : les noms de « Cahors » et d'« Alfonso » évoquent en effet l'*inséparation* (« Je n'ai jamais été séparée du bonheur de Cahors, il a débordé sur toute ma vie » [AA, 159] ; et seul Alfonso semblait pouvoir comprendre Claire Lannes — du moins pouvait l'*écouter* — parce qu'il était lui-même « sans limites, le cœur ouvert, les mains ouvertes, la cabine vide, la valise vide [...] » [AA, 162]). Ces noms de Cahors et d'Alfonso arrivent comme pour contrer la *séparation* que réalisent non seulement le meurtre mais surtout l'acte du *découpage*, soit l'action par laquelle Claire Lannes « sépare » les membres de sa cousine pour aller les jeter dans des trains, à raison de trois morceaux par nuit, sauf la tête que, selon ses dires, elle aurait enterrée, en partie pour soustraire le corps démembré à une reconnaissance trop rapide.

Cette victime, dans la première écriture du crime (*Les Viaducs*), apparaît comme un être qu'il est impossible de « voir » sans éprouver de la douleur (ce pourquoi aussi la meurtrière s'acharne à le faire « disparaître » [AA, 164]). Le second texte (*L'Amante anglaise*) vient préciser l'idée : Claire Lannes, interrogée, affirmait que sa cousine « était trop grosse pour la maison » (AA, 150), et que, parallèlement, son mari, un grand échalas, était « trop grand, trop haut pour la maison » (AA, 150), mais que « c'était seulement pour [elle] » (AA, 150) ; qu'elle ne pouvait en outre supporter de voir sa cousine manger, non parce qu'il s'agissait de sa

cousine, mais parce qu'elle avait ce « caractère à ne pas supporter que les gens mangent et dorment bien » (AA, 148). Pourquoi ? En partie à cause du temps, affirme le couple des *Viaducs*, « cet empire de temps » qui peut être rempli à foison, qui foisonne justement de pensées de toutes sortes, à travers lesquelles on peut discerner, par hasard, une « pensée majeure, une reine ». Mais encore, pourquoi ? Dans *L'Amante anglaise*, déjà les choses se déplacent, le temps est comme disparu, sauf quand il faut manger les repas que la cousine prépare et qu'alors, dira Claire Lannes, on n'a plus le temps de *penser* : « On savait qu'il y en avait plus que pour une heure avant le dîner, qu'il fallait penser très vite [...] » (AA, 160). Et au contraire de devoir « occuper » le temps, Claire Lannes est occupée par ses pensées qui abolissent ce dernier, mais parce qu'il y a dans la maison une « reine » du foyer en la personne de Marie-Thérèse Bousquet qui oblige au respect d'un certain horaire (horaire du ménage, horaire des repas), le temps, pour Claire Lannes, passe aussi très vite, *trop* vite. En effet, Claire Lannes souhaiterait qu'il n'y ait plus d'heures de repas qui viennent séparer les pensées qu'elle a dans le jardin ; et après que la cousine a été tuée, au cours des huit jours qui précéderont les aveux de la coupable et son emprisonnement, il est bien vrai que même Pierre Lannes ressentira l'absence de temps : « les heures avaient disparu », affirmera-t-il alors à l'interrogateur. Tuer la cousine, c'est aussi abolir les heures, abolir par conséquent la *séparation*.

Abolition des lieux, abolition des heures : si le crime répond en quelque sorte à cette volonté d'abolition, on doit admettre que le crime, dont j'avais par ailleurs évoqué, dans un précédent chapitre, le fait qu'il était déjà *là*³⁷, ne peut être, d'abord, approché dans ses circonstances *matérielles*. Quand les circonstances ne peuvent plus répondre du crime, ne peuvent résoudre l'énigme du crime, on atteint un lieu sans transcendance aucune, d'immanence pure, auquel les mots, dès lors qu'ils s'avèrent privés du signe premier qui ferait s'arrêter la chaîne signifiante, donnent forme — ce signe, pour Claire Lannes, pourrait avoir le nom de « Dieu », mais elle avoue avoir été séparée, « détachée de Dieu » (AA, 153) lors de son histoire avec l'amant de Cahors. Dès lors, il apparaît que rien ne peut plus endiguer « le

³⁷ « Le crime est tombé sur Viorne. Il était haut perché au-dessus et c'est là où Viorne est qu'il est tombé, dans cette maison, dans la cuisine de cette maison et celle qui l'a commis, oh... c'est Claire Lannes. Elle, savait l'existence de ce crime et qu'un fil le retenait au-dessus de Viorne. » (AA, 186)

grouillement » des idées, des pensées, des mots, jusqu'à faire du déséquilibre de la maison une raison pour glisser vers le crime, comme si tout se jouait à la surface.

Les idées, dans *L'Amante anglaise*, sont en effet décrites à travers l'image du *grouillement*. Claire Lannes s'essaiera, dans la « reprise », à définir ce qui lui venait en tête, dans tout ce temps qu'elle avait à ne *rien* faire, assise immobile sur le banc de son jardin. C'étaient des

pensées sur le bonheur, sur les plantes en hiver, certaines plantes, certaines choses, la nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, les lacs froids, les fonds des lacs, les lacs du fond des lacs, sur l'eau qui boit et qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau, beaucoup, sur les bêtes qui se traînent sans répit, sans mains, sur ce qui va et vient, beaucoup aussi, sur la pensée de Cahors quand j'y pense, et quand je n'y pense pas, sur la télévision qui se *mélange* avec le reste, une histoire *montée sur une autre montée sur une autre, sur le grouillement*, beaucoup, *grouillement sur grouillement*, résultat : *grouillement et caetera, sur le mélange et la séparation*, beaucoup beaucoup, *le grouillement séparé et non*, vous voyez, détaché grain par grain mais collé aussi, sur le *grouillement multiplication, et division*, sur le gâchis et tout ce qui se perd, *et caetera et caetera*, est-ce que je sais. (AA, 161-162, je souligne.)

Bien que temps et lieu flirtent avec le meurtrier à venir, qu'ils soient nécessaires à l'éclosion des pensées, il manque une variable sans quoi rien n'aurait lieu, du moins, pas le crime de Claire Lannes. Cette variable concerne le sens, elle gît dans le langage même qui échafaude des équations parfois folles qui peuvent mener au devenir-fou, puisque si le langage fixe des limites, observait l'auteur de *Logique du sens*, c'est aussi lui qui les outrepassé. Et l'on peut penser qu'il n'y a pas de limites chez Claire Lannes, ce qui expliquerait que ni Pierre, l'époux de Claire Lannes, ni Robert Lamy, le propriétaire du café où les aveux se firent, ne sont à même de pouvoir *l'écouter*, de pouvoir *suivre* ce qu'elle dit, parce que, précisément, on ne peut *suivre* ce qui n'a pas de déroulement, ce qui, au contraire, arrive dans un tout :

Elle avait une façon [évoque ce dernier] de raconter qui faisait rire Alfonso. [...] Moi j'avoue que *je ne pouvais pas l'écouter*. Pour moi c'était ennuyeux ce qu'elle disait. Pour Pierre aussi. Mais pas pour Alfonso. [...] *C'était dix choses à la fois*. C'était des flots de paroles. Puis tout à coup, le silence. (AA, 55, je souligne.)

Quand l'interrogateur lui demande si « c'était sans queue ni tête » (AA, 55), Robert Lamy lui répond que non, puisque quelqu'un comme Alfonso « s'y trouvait » (AA, 56) ; il ajoute qu'on perdait vite le commencement et la fin, que « ça partait dans tous les sens, c'était des relations entre tout et tout — auxquelles on n'aurait pas pensé » (AA, 56). Si Claire Lannes ne parlait que très rarement « de telle ou telle personne de Viorne » (AA, 56), elle pouvait en revanche

être très volubile à propos de ce qu'elle avait vu dans le journal ou à la télévision ou encore, à propos d'idées à elle. « [G]rouillement sur grouillement [...] grouillement et caetera. » (AA, 162) Ce grouillement marque bien l'instabilité dans lequel le langage installe, lui qui fait aller dans toutes les directions, *dans tous les sens*, qui peut subir toutes les métamorphoses sans être lui-même altéré ; le *grouillement* peut aussi bien être séparé, mélangé, multiplié, divisé, il ne trouve pas à s'exténuer : il poursuit sa course dans une *prolifération infinie*³⁸.

D'où le phénomène de l'*inséparation* auquel on assiste dans l'œuvre durassienne : le grouillement réalise cette « non-séparation », cette *inséparation* qui fait que le discours de Claire Lannes, « [c]'était dix choses à la fois » (AA, 55), et qui explique que la meurtrière ne pouvait répondre à certaines questions concernant les motifs du crime parce que ces questions étaient *séparées* : « Qu'est-ce qu'elles ont de faux ces questions-là ? » (AA, 166), demande en effet l'interrogateur, et Claire Lannes de lui répondre : « Elles sont séparées » (AA, 166).

Le phénomène de l'*inséparation* travaille à tel point l'univers durassien, qu'il va finir par mêler deux plans : celui, *incorporel*, du sens et celui, *corporel*, du réel. C'est ainsi qu'à celui qui l'interroge, Claire Lannes peut affirmer, afin d'approcher un tant soit peu du crime qu'elle a commis, qu'elle avait *rêvé*, et ce, plusieurs fois, à ce qu'elle allait faire : « Mais avant, très longtemps avant. Je l'ai dit à mon mari. Il m'a dit que ça lui était arrivé à lui aussi. J'ai demandé à Alfonso et à Robert, le soir au café. Ils m'ont dit qu'eux aussi avaient rêvé de crime, que tout le monde rêvait de crime. » (AA, 140)

Ainsi doit-on comprendre que Claire Lannes ne pouvait qu'aller tout droit vers le crime : la pente était toute tracée, « [m]a route est allée droit vers ce crime » (AA, 188). Elle précise avoir tué plusieurs fois, en rêve, tous les gens avec qui elle avait vécu : « Donc, un jour ou l'autre je devais arriver à le faire, vraiment. » (AA, 142)

³⁸ Dans son étude de l'œuvre de Lewis Carroll, Gilles Deleuze aborde précisément le *paradoxe* dit de la *régression* ou de la *prolifération indéfinie* qu'il définit comme « le pouvoir infini du langage à parler sur les mots » (*Logique du sens, op. cit.*, p. 41) où l'on ferait « du sens l'objet même d'une nouvelle proposition » (*ibid.*, p. 44), dans un mouvement qui n'aurait pas de fin. Et l'on doit admettre, bien que parfois le *grouillement* semble procéder par *association d'idées*, qu'il y a bel et bien présence d'un mouvement qui met à mal la linéarité ou le déroulement (du sens), pour faire du sens quelque chose qui ne peut venir que dans une totalité, dans l'*inséparation*.

DANS QUEL SENS ?

L'interrogateur cherche en fait à connaître les raisons du crime et le lieu où la tête de Marie-Thérèse Bousquet a été enterrée. À la fin de l'interrogatoire, il est manifestement découragé, puisqu'il n'a résolu ni la première énigme ni la seconde. Claire Lannes l'enjoint alors à l'écouter : « Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi. » (AA, 194) *Écouter* Claire Lannes, c'est, comme nous l'avons vu plus haut, précisément ce que ne peuvent faire ni Pierre Lannes, son époux, ni Robert Lamy, le propriétaire du café où les aveux se firent. Quand elle parlait, « c'était dix choses à la fois » (AA, 55), affirment-ils en effet, expliquant que seul Alfonso pouvait *suivre*. Or nous n'aurons jamais le témoignage d'Alfonso. Les premiers à être interrogés sont justement ceux qui ne pouvaient pas *suivre* Claire Lannes et à propos desquels elle pouvait dire qu'ils appartenaient à « l'autre côté » ou, à tout le moins, y aspiraient.

Ceux dont Claire Lannes dit qu'ils « sont de l'autre côté » (AA, 174) disent n'importe quoi, bavardent sans penser, sans réfléchir (AA, 174), avec « leurs voix aiguës de théâtre » (AA, 175) : ce sont les habitants de Viorne qui la jugent à propos de son crime, c'est son mari qu'elle croit être « fait pour l'autre côté » (AA, 175-176), ce serait sa cousine, si elle n'était morte, si elle n'avait pas été handicapée, qui aurait été « la reine de l'autre côté » (AA, 177), alors qu'Alfonso était, sans le savoir, de son côté, de même que l'agent de Cahors.

De l'autre côté résident donc les gens « normaux », les gens qui sont trop intelligents pour l'intelligence qu'ils ont, alors que du côté de Claire Lannes, les gens ne sont pas assez intelligents pour l'intelligence qu'ils ont :

Je n'étais pas assez intelligente pour l'intelligence que j'avais et dire cette intelligence que j'avais, je n'aurais pas pu. Pierre Lannes lui, par exemple, il est trop intelligent pour l'intelligence qu'il a. J'aurais voulu être complètement intelligente. Ce qui me console de mourir un jour c'est de ne pas avoir été assez intelligente pour l'intelligence que j'avais pendant tout ce temps. Je n'y suis jamais arrivée. (AA, 163)

Elle ajoute un peu plus loin qu'il en était de même pour Alfonso : « Je crois qu'Alfonso avait tout lui aussi pour être intelligent et qu'il ne l'a pas été, je ne saurai jamais pourquoi, comme pour moi. On était deux dans Viorne dans ce cas, Alfonso et moi. » (AA, 170) L'intelligence dont parle Claire Lannes et qu'elle dit avoir eu *pour rien* est précisément le signe d'un *illimité*. Cependant, cette idée fait d'ores et déjà s'opposer deux mondes, avant même l'irruption d'un quelconque crime qui puisse faire tomber de l'autre côté. Ce n'est pas, en effet, le crime qui fait de Claire Lannes la gardienne de ce côté où l'on ne dit pas n'importe quoi : Claire Lannes

dit n'avoir jamais été de cet autre côté où ont lieu bavardage et mises en scène, où les voix se font « théâtrales ». Il n'y a pas d'arrière-plan ou d'arrière-monde chez elle : c'est le côté où il n'y a pas d'*autre* selon le phénomène de l'*inséparation*, où on ne peut trancher précisément parce que les deux sens sont possibles.

Ainsi le discours de Claire Lannes est-il truffé de paradoxes qui se traduisent par le rapprochement de réalités contradictoires. Quand l'interrogateur lui demande si elle trouve « juste ou injuste d'être enfermée » (AA, 137), elle aura cette réponse : « Comme vous voudrez. Plutôt *juste*. Mais aussi, *injuste* » (AA, 137, je souligne). Quand il lui demande si elle avait tout pour être heureuse, elle répond : « – Pour les gens qui le disent et qui le croient, je le crois, *oui*, je crois que j'avais tout pour être heureuse. *Dans l'autre sens*, pour d'autres gens, *non*. » (AA, 159, je souligne.) Impossible de « trancher ». Or les gens qui sont « de l'autre côté » peuvent trancher puisqu'ils ne se laissent pas emporter par le « sens », de ce *sens* qu'au début de ce chapitre je donnais, citant Duras, pour « entier et contradictoire » (PÉ, 48). Ces derniers s'affichent comme les détenteurs d'une vérité — cette « vérité » que Duras veut aller chercher quand elle explique avoir tiré Pierre Lannes, la véritable « victime », de la mort afin de comprendre les motifs qui auraient pu légitimer le fait que sa femme l'ait tué. Ce sont des gens pour lesquels tout est très « ordonné », réfractaires au mélange : « une place pour chaque chose et chaque chose à sa place » (AA, 185). C'est ainsi qu'ils peuvent espérer faire régner leur intelligence, et par conséquent l'*ordre*, qui va toujours dans un seul sens. Ce qui peut faire dire à Pierre Lannes que « [ç]a ne sert à rien, [puisque] ce sont des mots » (AA, 99), qu'on ne peut, par conséquent, « pas revenir en arrière » (AA, 99).

Au contraire, l'intelligence de Claire Lannes fonctionne comme le jeu idéal carrollien où l'on peut, à l'infini, « affirmer et ramifier le hasard, au lieu de le diviser *pour* le dominer, *pour* parier, *pour* gagner³⁹ ». Elle qui dit avoir eu des pensées intelligentes sur son banc, au jardin, laisse entrevoir que l'intelligence a partie liée avec l'illimité. Ainsi le paradoxe, le calembour apparaissent-ils chez Claire Lannes comme le tout du sens, là où il est possible de dire en même temps plusieurs choses. Le titre de *L'Amante anglaise* autour duquel le livre joue dit en même temps « la menthe anglaise », « la menthe en glaise », « l'amante en glaise » et, évidemment, « l'amante anglaise ». Selon les dires de Pierre Lannes, sa femme aurait une fois

³⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 76.

écrit aux journaux une lettre dans laquelle elle demandait des conseils pour conserver verte l'« amante » (AA, 124) « en glaise » (AA, 124) dans la maison en hiver ; il conclut alors à une « faute ». Elle aurait de même, se souvient son mari, récité d'étranges choses sur les fleurs du jardin : « La menthe anglaise est maigre, elle est noire, elle a l'odeur du poisson, elle vient de l'Île des Sables » (AA, 89). *L'amante en glaise* et *la menthe anglaise* deviennent, par homophonie, *l'amante anglaise*, en gardant tous les sens. Ce sens permet du coup de *glisser* de l'autre côté, là où penser (mais éventuellement manger) *l'amante anglaise* inverse le processus induit par « la viande en sauce ». C'est en effet sur son banc en ciment que Claire Lannes réalise un jour le lien intime qu'entretiennent cette plante et la viande en sauce que sa cousine cuisine souvent : « Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise, c'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans des îles où il y a des moutons. J'ai pensé à ça : l'amante anglaise, c'est le contraire de la viande en sauce. » (AA, 150)

Le calembour sur lequel repose le jeu de mots est de fait un effet de la surface, et si on ne peut le résoudre, on peut du moins tenter de l'approcher (lieu d'une apparition qui déplace malgré tout le sens). Si « l'amante anglaise c'est le contraire de la viande en sauce » (AA, 150), c'est d'abord parce que la menthe, qui se mange, nettoie le corps de la viande en sauce, très grasse, que cuisine Marie-Thérèse Bousquet et que ne peut supporter Claire Lannes qui s'empresse d'aller se réfugier au jardin pour, parfois, l'aller vomir (AA, 148), puisque la viande en sauce, dira-t-elle à l'interrogateur, « c'est une chose terrible, terrible » (AA, 148), mais qu'elle ne pouvait se résoudre à ne pas la manger puisque jamais ne lui était venu à l'esprit qu'elle pouvait informer les gens autour d'elle de ce dégoût : « Du moment que je ne pensais pas : "je n'aime pas la viande en sauce", je ne pouvais pas le dire » (AA, 149). Mais le contraire de la viande en sauce, c'est aussi le contraire, par glissement, de Marie-Thérèse Bousquet : de fait, la viande en sauce est grasse comme l'est, grasse et grosse, Marie-Thérèse Bousquet qui ressemble, de dos, « à un petit bœuf » (AA, 140) ; de laquelle Claire Lannes ira jusqu'à dire qu'elle « était une énorme masse de viande sourde » (AA, 177, je souligne). Devant cette masse de viande qui ressemblait de dos à un petit bœuf, le contraire de la viande en sauce *peut* devenir la maigre et noire Claire Lannes, *l'amante anglaise*, nettoyée par la plante aux pieds de laquelle elle s'asseyait au jardin. Pourquoi ne pourrait-elle pas devenir « l'amante anglaise » si elle peut devenir « le chiffre trois » (AA, 163) quand elle se trouve enfermée dans une classe vide devant une table de multiplications ?

Dans *L'Amante anglaise* et dans *La Danse de mort*, pour ne citer que ces titres, on s'aperçoit que le crime ne s'explique par aucune « profondeur ». Avec la pensée, on a perdu la profondeur pour la surface : que peut-on en effet trouver dans le crime de Claire Lannes qui ne soit déjà là, c'est-à-dire à la surface des choses ? L'interrogateur veut la tête, encore plus que la raison du crime. Il cherche l'une et l'autre dans les profondeurs, cherche une raison « qu'on ignore, une raison ignorée » (AA, 168) de tous. Claire Lannes lui demande « où » pourrait se trouver cette raison ignorée, lui renvoyant un parfait écho de ses propres interrogations concernant l'emplacement de la tête (car il s'agit bien de savoir « où » est la tête). Elle lui rétorquera : « Pourquoi pas en elle, ou dans la maison, dans le couteau ? ou dans la mort ? oui, dans la mort. » (AA, 168-169) Pourquoi la raison de ce meurtre ne résiderait-elle pas dans le couteau qui a donné la mort à Marie-Thérèse ? Pourquoi la mort de Marie-Thérèse ne résiderait-elle pas en « elle », cette « énorme masse de viande » désormais dépecée ? Pourquoi la mort n'expliquerait-elle la mort elle-même ? Les quatre raisons que donne Claire Lannes ne sont pas propres à intéresser l'interrogateur, trop superficielles⁴⁰, pas assez souterraines. Pourtant, ils forment, ces mots qui réfèrent à la cousine, à la maison, au couteau et à la mort, les quatre horizons d'un crime sans profondeur. D'un crime comme *effet de la surface*. Ce serait en somme, par *glissement*, que Claire Lannes se serait dirigée vers le crime. Le deuxième terme qu'elle souligne, soit la maison, met bien en scène ce « glissement », comme si la pente de la maison avait *incliné* au meurtre de la cousine sourde-muette :

Au rez-de-chaussée, quand on descendait l'escalier il y avait trois portes, la première est celle de la salle à manger, la deuxième celle du couloir, la troisième celle de sa chambre, elles étaient toujours ouvertes, en rang, et toutes du même côté, elles *pesaient sur le mur du même côté*, alors on pouvait croire que la maison penchait de ce côté-là et qu'elle, elle avait roulé au fond, entraînée par la pente, le long des portes, il fallait se tenir à la rampe. (AA, 194-195, je souligne.)

⁴⁰ Pourtant, on devrait admettre, avec Michel Tournier et Gilles Deleuze qui cite un passage de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* dans *Logique du sens*, que le sens du terme « superficialité » émane d'un « étrange parti pris » : « Étrange parti pris cependant qui valorise aveuglément la profondeur aux dépens de la superficie et qui veut que "superficiel" signifie non pas "de vaste dimension", mais de "peu de profondeur", tandis que "profond" signifie au contraire "de grande profondeur" et non pas "de faible superficie". Et pourtant un sentiment comme l'amour se mesure bien mieux, il me semble — si tant est qu'il se mesure — à l'importance de sa superficie qu'à son degré de profondeur. Car je mesure mon amour pour une femme au fait que j'aime également ses mains, ses yeux, sa démarche, ses vêtements habituels, ses objets familiers, ceux qu'elle n'a fait que toucher, les paysages où je l'ai vue évoluer, la mer où elle s'est baignée... Tout cela, c'est bien la superficie, il me semble ! Au lieu qu'un sentiment médiocre vise directement — *en profondeur* — le sexe même et laisse tout le reste dans une pénombre indifférente. » (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972 [1969], p. 68-69.)

La cousine aurait par conséquent été éliminée parce qu'il fallait en quelque sorte « redresser » la pente, faire que la maison retrouve sa droiture, ne penche plus d'un côté, il fallait « rétablir l'équilibre de la cave » (AA, 179), afin de retrouver l'équilibre précaire d'un *sens entier et contradictoire*. Dans la version théâtrale de *L'Amante anglaise*, le « elle » qui aurait roulé au fond devient « la morte » : « la morte avait roulé au fond entraînée par la pente » (TAA, 1086).

Dans *La Danse de mort*, Alice va confier à son cousin que le Capitaine a déjà essayé d'attenter à ses jours, en la poussant vers le vide, du haut du rempart. Ainsi, le rempart devient-il cause du crime. De par sa définition, le rempart se dresse entre deux creux : par sa présence il ouvre sur son absence virtuelle (le rempart étant ce qui, pouvant *ne pas être là*, rend légitime la chute) et commande l'actualisation d'une autre virtualité qui s'immisce dès que la présence du rempart (et de son absence possible), donc de la chute possible, vient visiter l'observateur : n'être pas sur le rempart, c'est être en bas ; être sur un rempart (si l'on assume la loi gravitaire jusqu'au bout, mais aussi la logique...), c'est se tenir dans un entre-deux. Non pas d'un côté ou de l'autre, non pas saine et sauve d'un côté ou morte de l'autre (corps noyé, disparu dans les eaux) mais sur un lieu censé séparer le familier de l'étranger, la sécurité du danger, la vie de la mort, l'intérieur de l'extérieur.

Pourquoi la chute paraît si « naturelle » au Capitaine qu'il doive l'aider à s'accomplir ? Qu'est-ce que le rempart, comme lieu limite, comme frontière, possède comme pouvoir pour donner forme au désir de voir tomber, pour venir susciter le goût de l'irréparable ?

J'aborderai cette idée dans le prochain et dernier chapitre de cette thèse, mais déjà nous pouvons entrevoir que *rien*, en apparence, n'a eu lieu : Alice n'est pas tombée, elle n'est pas morte, seule Claire Lannes a pu trouver le mot de la fin dans la mort de sa cousine, et encore, il aura fallu la mort pour que le sens cesse, momentanément, son perpétuel mouvement de renversement.

LE MOT DE LA FIN

Rêver la fin, rêver un arrêt : c'est bien ce que demandent les personnages durassiens. Lol V. Stein, Claire Lannes, le vice-consul⁴¹ rêvent que quelque chose *ait lieu*, rêve d'*échapper* à la répétition. Ces personnages rêvent d'une fin, ils rêvent aussi d'un *commencement*, mais celui-ci, ainsi que le fait observer le personnage du Capitaine dans *La Danse de mort*, n'a peut-être lieu que lorsque se dessine une fin⁴² : « Patientons... Quand la mort vient la vie commence peut-être... » (*DM*, 240) Ce n'est que lorsqu'elle procède aux rites funéraires de la mise en terre de la tête de sa cousine que Claire Lannes comprend, alors qu'elle avait été, dit-elle, « séparée de Dieu⁴³ » (*AA*, 184), qu'elle a tué sa cousine. C'est précisément au moment où elle procède au rituel funéraire (enterrement et prière) de la tête qu'elle réalise avoir tué, comme si la mort, dans sa différence, dans son altérité radicale, devait être affrontée pour qu'apparaisse l'écart nécessaire à la reconnaissance de l'autre. C'est quand Marie-Thérèse Bousquet devient *autre* de par la mort, qu'elle peut ressortir de la mort, entrer dans la différence qui aurait peut-être pu la sauver : « Il y a eu la tache sur le cou d'abord — avec la tache, quand je l'ai vue, elle a commencé à ressortir un peu de la mort. Puis, avec la tête, quand je l'aie vue, elle est ressortie tout à fait de la mort. » (*AA*, 184) La vie commence ainsi peut-être bel et bien quand la mort vient, pour paraphraser le Capitaine. Dans la *différence*. Dans l'écart. Quand on s'est *écarté* de soi-même.

Claire Lannes admettra qu'il est cependant, pour elle et pour la morte, « trop tard » (*AA*, 159, 163), que « tout est fini » (*AA*, 157). Ce « trop tard » ne résonne pas comme un regret : une fin vient de se dessiner qui vient *enfin* trancher dans la circularité infinie du sens, dans ce qu'elle nommait le « grouillement ». Elle a trouvé, dans la mort de l'autre, le signe attendu — sorte d'équivalent du Dieu perdu, figure que par ailleurs elle « réhabilite » en procédant aux rituels de l'enterrement. Ce signe — voire cet événement — met (temporairement) *fin* au phénomène de l'*inséparation* qui, à terme, la donnait pour folle : « C'est un jour très très long — jour — nuit — jour — nuit et puis tout à coup il y a le crime » (*AA*, 157). Que Claire

⁴¹ Il faudrait ajouter les personnages du balayeur et de la concierge dans *Madame Dodin*. Ces personnages seront abordés dans le prochain chapitre.

⁴² Fin que j'ai abordée dans le chapitre précédent : fin qui donne, à rebours, *un sens*.

⁴³ « J'ai fait tout un enterrement pour elle. Et j'ai dit ma prière des morts. Je n'ai rien trouvé d'autre bien que l'agent de Cahors m'ait séparée de Dieu et que je ne l'aie jamais retrouvé. » (*AA*, 184) On évoquait, par ailleurs, au début de ce récit, que le criminel devait être religieux pour avoir décidé de ne pas faire subir à la tête le même sort que les autres parties du corps.

Lannes ait réussi, par son geste, à susciter l'*irréversible*, à échapper à la circularité du sens, à faire tomber le sens d'un côté, c'est bien ce dont le chiasme « défectueux » témoigne : « Alors, écoutez-moi. Il y a deux choses : la première c'est que *j'ai rêvé que je la tuais*. La deuxième c'est que lorsque *je l'ai tuée je ne rêvais pas*. » (AA, 141, je souligne.) Par la négation (« je ne rêvais pas »), il n'est plus possible de revenir en arrière, de rayer pour recommencer, pour continuer. Tout est fini, car, demande Claire Lannes, « Qu'est-ce qui commencerait ? » (AA, 157) Si rien ne peut commencer, c'est que tout est fini... Mais l'est-ce bien ?

Claire Lannes avouera à l'interrogateur qu'elle a essayé d'écrire, mais qu'elle ne trouve pas le premier mot. Le mot du commencement. Ce mot est précisément celui qui signe l'écart. Le mot qui fait *commencer* est le mot qui sourd d'une déchirure entre le monde et le langage, entre les choses et les mots. C'est dans cette logique, parce que Claire Lannes tient complètement à ce que mots et choses coïncident, qu'elle se sera laissée aller aux aveux : elle aura échoué à rester anonyme parce qu'aussi bien un mot, un seul mot prononcé, celui de « forêt », l'aura amenée à se dénoncer. Claire Lannes corrige les hypothèses des gens du café en affirmant que ce n'est pas dans la forêt que le crime a été commis, mais dans une cave à quatre heures du matin. Ce faisant, elle se dévoile et se livre à la police. Claire Lannes, comme ses prédécesseurs des *Viaducs*, ne peut supporter que les mots ne correspondent pas aux choses, que l'idée-reine qui surgit dans la tête des retraités des *Viaducs* n'ait pas sa contrepartie matérielle, à savoir la *reine* suivie, sourde et muette, si innocente qu'elle en devient criminelle.

C'est sans doute dans cette logique qu'elle cache la tête de la victime : faire disparaître la tête empêche une fin de se dessiner. Et non seulement refusera-t-elle de dire où elle a caché la tête mais elle refusera de donner le mot qui pourrait aider à retrouver la tête. Pour ne pas se voir entièrement enfermée (et donc oubliée), elle devient elle-même la tombe qui se referme sur la tête de sa cousine ; elle affirme qu'on ne lui arrachera pas ce mot — à vrai dire, on ne sait si ce mot existe, et Claire Lannes ne dit pas nécessairement le posséder. Ce mot permettrait, selon l'interrogateur, de retrouver la tête de Marie-Thérèse, ce serait un mot-indice qui pourrait mettre un terme à l'énigme. Les aveux seraient alors « complets. C'est précisément ce mot que Claire Lannes retient : « Alors il n'y aurait que ce mot-là qui compterait au milieu des autres ? Et vous croyez que je vais me laisser enlever ce mot ? pour que tous les autres soient enterrés vivants et moi avec eux dans l'asile ? » (AA, 192) Comme

les questions « séparées » auxquelles il est impossible de répondre, le mot recherché, s'il était dit, instaurerait la séparation. Ce mot apparaît comme un mot-charnier qui mettrait effectivement fin, ainsi que l'espère l'interrogateur, à l'énigme, mais ce faisant, menacerait que Claire Lannes soit, à l'instar de Simone Deschamps dont l'histoire est racontée dans « Horreur à Choisy-le-Roi » (*Outside*), « entièrement définie par l'abomination de son acte⁴⁴ ». Il faudrait par conséquent qu'elle puisse livrer ce mot comme le « mot-trou » de Lol V. Stein qui puisse dire *en même temps* ce qui a eu lieu et ce qui n'a pas eu lieu et que le « ce qui a eu lieu » ne soit pas réduit à ce qui a eu lieu mais résonne de tout ce qu'il aurait pu être :

C'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. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire *résonner*. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, *en une fois* il les *aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant*. (*RLVS*, 48, je souligne.)

Ce mot est évidemment impossible à dire puisque l'entendre se *dérouler* dans un sens masquerait l'*autre sens*. En effet, ce mot devrait garder le « sens entier et contradictoire » (*PE*, 47). Ce mot qui « n'*existe* pas, [...] est pourtant *là* » (*RLVS*, 48, je souligne).

Ainsi, Claire Lannes, comme Lol V. Stein, comme le vice-consul ou Anne-Marie Stretter, et d'autres encore, sont-ils à la recherche d'un certain mot qui engloberait le tout du sens, ferait redresser la maison, empêcherait le corps trop lourd de la cousine de rouler au fond. Claire Lannes est dans l'attente, emprisonnée après son crime, de la question qui engloberait toutes les questions et les autres (*AA*, 166) ; elle se plaint qu'on ne lui a pas posé la bonne question. Si cela eût été, elle aurait répondu, affirme-t-elle. Mais elle n'en a « reconnu aucune au passage » (*AA*, 166).

Que ce soit au moment de faire sa prière pour les morts que Claire Lannes a reconnu qu'elle avait tué, que Lol V. Stein se mette soudainement à « remue[r] dans le ventre de Dieu » (*RLVS*, 51) alors qu'elle trouve l'idée du bal qu'elle se mettra en devoir de reconstruire, il faut

⁴⁴ « Simone Deschamps n'a plus rien à dire parce que l'appareil judiciaire la force à nous le dire dans son langage à lui » (*O*, 123-124), « Je ne savais pas que l'on coupait à ce point la parole aux accusés. Ils ne peuvent parler qu'interrogés. Et dès qu'ils se lèvent pour parler, on ne leur laisse pas le temps de le faire. La dernière personne qui compte à ce procès c'est évidemment Simone Deschamps. Elle est désormais entièrement définie par l'abomination de son acte, et cela à partir de sa jeunesse même » (*O*, 124), « Simone Deschamps [...] n'arrive même plus à nous dire ce qu'elle sait d'elle-même, c'est le cas. [...] Non seulement elle n'intéresse plus personne, mais elle ne s'intéresse plus à elle-même. Elle n'est plus personne » (*O*, 125).

admettre que tous ces faits installent un étrange « dieu » dans l'œuvre, ce « truc » qui se met de la partie pour désigner une sorte de manque présent, une présence manquante témoignant d'un paradoxe qui en définitive se joue moins à la surface que dans les profondeurs. Ce paradoxe, issu moins d'un jeu de langage (ou le réalisant), apparaît comme « saisie » même du monde. « Voir le monde et le saisir comme paradoxe », écrit Merleau-Ponty, c'est « rompre notre familiarité avec lui, et [...] cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement *immotivé* du monde⁴⁵ ». Ce jaillissement « immotivé » du monde qui *advient* comme une *intelligence* du monde se révèle être moteur de la création. C'est précisément l'expérience d'un manque premier à même l'absence de manque qui rend possible la *création*. Dans *La Pluie d'été*, Ernesto fait l'expérience de ce manque originel qui lui fait dire, à propos de la Création, que « tout était là » (*PE*, 37), à sa place, et que, pourtant, « c'était pas la peine. Du tout. Du tout. Du tout. » (*PE*, 37) Quelque chose « manquait » alors même que tout était complet, alors même qu'il ne *manquait* rien. Claire Lannes, étonnée qu'on ait pu faire ce « recouplement ferroviaire », s'exclame, presque ravie, que tout était là, parlant des membres de sa cousine retrouvés, rassemblés, remis ensemble : « Sauf la tête ils ont tout retrouvé, tout compté, tout rassemblé, il ne manquait rien » (*AA*, 191). Sauf la tête, bien sûr, mais les mains seules auraient suffi à la reconnaissance...

Que ce manque *apparaisse*, qu'il surgisse, alors que *tout* est là, n'est-ce pas le signe que ce « tout » est là mais qu'il est impossible à dire, qu'il faut peut-être le voir apparaître dans quelque *échappée*.

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, p. 14, je souligne.

— Chapitre sixième —

ÉCHAPPÉ(E) DE LA DANSE

La danseuse *n'est pas une femme qui danse*, [parce] qu'elle *n'est pas une femme* [...] et qu'elle *ne danse pas*¹.

Stéphane Mallarmé, « Ballets ».

L'inconnu de ma vie c'est ma vie écrite. Je mourrai sans savoir cet inconnu. Comment on écrit ça, pourquoi, comment j'ai écrit, je ne sais pas comment ça a commencé. On ne peut pas l'expliquer. D'où viennent certains livres ? Il n'y a rien sur la page et puis tout à coup il y a trois cents pages. D'où ça vient ? Il faut laisser faire quand on écrit, il ne faut pas se contrôler, il faut laisser aller parce qu'on ne sait pas tout de soi. On ne sait pas ce qu'on est capable d'écrire.

Marguerite Duras, *Les Yeux verts*.

L'INSENSÉE

Dans *L'Âme et la Danse*, Valéry propose « un dialogue socratique » dans lequel Éryximaque, médecin des danseuses, et Phèdre s'enchantent du mouvement divin des danseuses, s'évertuant à le décrire, mais ne trouvant sur leur chemin... que Socrate. Comme si l'art de la danse, véritable art des métamorphoses — « l'acte pur des métamorphoses² », affirmait Valéry — ne pouvait qu'opérer pareillement au philosophe, par détours et questions. Dans ce dialogue, Socrate fait de la vie une danse (voire une femme qui danse), puisque celle-ci se donne comme « ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même, et qui me ramène assez promptement à ce même

¹ Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, op. cit., p. 192.

² Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, op. cit., p. 165.

Socrate pour que je le retrouve, et que m’imaginant nécessairement de le reconnaître, *je sois*³ ! »

C’est devant la danse d’Athikté que les trois spectateurs sont confondus. « [L]’étonnante et l’extrême danseuse⁴ » commence par *marcher*, simplement. Cette simple marche, pourtant « divine », fait un pied de nez à la philosophie. Procédant à une étrange maïeutique, elle révèle que la connaissance de soi passe aussi par cela même que nous tenons dans l’ignorance : non pas les idées qui seraient en nous mais nos *pas* que nous négligeons dans la marche, « si faciles et si familiers⁵ » que nous leur refusons « l’honneur d’être considérés en eux-mêmes, [...] en tant que des actes étranges⁶ ». Les *pas* (de la marche, de la danse) prennent, dans ce dialogue, le *pas* sur les idées, sur le sens — à moins de considérer que ce dernier puisse émerger du *non-sens*, c’est-à-dire de ce qui viendrait *avant* le sens, avant le nom ou le mot pour *le* dire, dans une sorte d’antériorité qui est peut-être celle du geste lui-même — geste qui, selon Marcel Jousse, aurait été *voilé* par « le développement du langage⁷ ».

Le corps en mouvement, le corps dans la danse, le corps dansé opposera à la raison son « éloquent silence » puisqu’aussi bien rien ne peut être dit qui se rapproche un tant soit peu de cette danse. « L’opulence rend immobile⁸ », affirmera Socrate, ce qui fait dire à Hélène Laplace-Claverie, analysant précisément ce dialogue, que la danseuse « met en échec les commentaires et les gloses des philosophes qui l’entourent. En vain les théoriciens s’épuisent-ils à ratiociner, à rationaliser ce qui ne peut l’être, à habiller de phrases ce qui *échappe* à leur emprise⁹. »

³ *Ibid.*, p. 151. Jean-Luc Nancy, dans *Allitérations*, fait écho à ces propos, faisant du corps danseur « un corps [...] qui n’est pas encore advenu, qui ne fait que venir, devenir, revenir à soi, toujours plus éloigné » (Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 55).

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁶ *Idem.*

⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard. La Voix de la danse*, *op. cit.*, p. 118. La critique commente l’ouvrage *L’Anthropologie du geste* de l’anthropologue Marcel Jousse selon lequel l’individu en accédant à la parole, en usant d’une langue, se serait « coupé de sa source [soit] le geste de l’origine [comme] globalisme de sa source » (*idem*). Si les observations de ce dernier ont pu retenir l’attention de Pascal Quignard, celui-ci n’aurait pas retenu « exactement les mêmes conclusions dans le domaine de l’écriture » (*ibid.*, p. 119).

⁸ Paul Valéry, *L’Âme et la Danse*, *op. cit.*, p. 165.

⁹ Hélène Laplace-Claverie, « L’indicible et le dansable : l’art de la danse ou l’éloquence du silence », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, *op. cit.*, p. 166 (je souligne).

Une première échappée a lieu alors que s'échappe quelque chose dans le pas de danse qu'aucun mot ne réussira à dire, voire à tenir et retenir. Si la danse échappe au langage, que n'échappe-t-elle pas qui rende pourtant visible l'*écart* où du sens, si *insensé* soit-il, a lieu ?

Car il est un lieu où le mouvement dansé pourrait sortir de tout « arbitraire », de cet espace potentiellement fou qui est à la fois celui du langage et celui de la danse quand, par exemple, Socrate dans ce même dialogue de Valéry propose de voir la danseuse soudainement *autrement*, à travers « l'œil froid¹⁰ » et « fixe » de qui la regarderait comme une démente, « cette femme bizarrement déracinée, et qui s'arrache incessamment de sa propre forme, tandis que ses membres devenus fous semblent se disputer la terre et les airs¹¹ ». Ce Socrate devenu temporairement froid et distant ressemble à s'y méprendre au penseur chez qui Nietzsche critique la pesanteur qui l'empêche de danser. Celui-ci n'entre pas dans la danse, taxant les mouvements de la danseuse d'absurdes, faisant de ses contorsions et tracés dans la poussière une « agitation ridicule¹² ».

Dans cette critique où la danse se fait momentanément absurde, folle, ayant partie liée avec une certaine forme d'arbitraire, se profile la méfiance platonicienne à l'égard du langage que Gilles Deleuze relève dans *Logique du sens*. Ainsi qu'on a pu le voir dans le chapitre précédent, « le langage [...] fixe les limites¹³ », mais peut aussi les outrepasser et entraîner qui voudrait rendre compte de la permanence du monde et de sa vérité dans un devenir-fou, un devenir-illimité. Et si Platon, comme le fait observer Deleuze, soupçonne le langage même d'être à l'origine de cette folie, de ce devenir-fou, il n'en demeure pas moins que cette folie est aussi logée dans le corps.

Que certaines choses puissent être limitées et mesurées, qu'elles permettent d'établir des présents, d'assigner des sujets et puissent supposer des arrêts s'opposerait à un « pur devenir sans mesure, véritable devenir-fou qui ne s'arrête jamais, toujours esquivant le présent, faisant coïncider le futur et le passé, le plus et le moins, le trop et le pas-assez dans la simultanéité d'une matière indocile¹⁴ ». Cette dualité platonicienne, précise le philosophe, « n'est pas du

¹⁰ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, *op. cit.*, p. 163.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9. Quelques exemples, tirés du *Philèbe* et de *Parménide*, viennent compléter cette énumération : « “plus chaud et plus froid vont toujours de l'avant et jamais ne demeurent, tandis que la quantité définie est arrêté, et n'avancerait pas sans cesser d'être” ; “le plus jeune devient plus vieux que le vieux, et le plus vieux, plus

tout celle de l'intelligible et du sensible, de l'Idée et de la matière, des Idées et des corps. C'est une dualité plus profonde, plus secrète, *enfouie dans les corps sensibles et matériels eux-mêmes* : dualité souterraine entre ce qui reçoit l'action de l'Idée et ce qui se dérobe à cette action¹⁵. » Si la *Logique du sens* deleuzienne nous déporte loin des corps sensibles et matériels pour ce qu'elle investit le domaine *superficiel*¹⁶ du sens en dévoilant une origine stoïcienne aux renversements « aliciens » de Lewis Carroll, elle ouvre la porte à une « logique de la sensation¹⁷ », nécessaire pour penser la danse, et le monde, mais aussi l'écrit durassien (qui résonne de l'*écriture*, soit du mouvement même auquel il doit son advenue), c'est-à-dire un mouvement qui *répond*, pour le dire comme Duras, « complètement¹⁸ », parce que justement il *répond* à quelque chose d'insu, se nourrissant de ses pertes pour avancer, sans mettre *devant* une destination. « En avant ne veut plus rien dire » (*VC*, 10), peut-on lire à propos de la mendicante. Seuls comptent les pas qui *sèment* d'autres pas — « La marche *semée* a pris. En avant ne veut plus rien dire » (*VC*, 10, je souligne). La marche aura *semé* tous ceux qui prétendaient pouvoir écrire sur elle, c'est-à-dire qu'elle les aura distanciés, aura performé l'*écart* nécessaire pour faire l'expérience d'un « être-au-monde » pour le moins métamorphosant, là où la langue doit se faire dansante pour s'essayer à approcher ce qui a lieu, et qui, à terme, parce qu'elle danse — tourne et joue d'écart —, *fait* sans doute l'événement (le fait du moins *résonner* pour qui sait *écouter* la danse).

jeune que le plus jeune, mais achever ce devenir, c'est ce dont ils ne sont pas capables, car s'ils l'achevaient, ils ne deviendraient plus, ils seraient..." » (*Ibid.*, p. 9-10)

¹⁵ *Ibid.*, p. 10 (je souligne).

¹⁶ À noter que cette « superficialité » stoïcienne, réactualisée par les écrits de Lewis Carroll, n'est en rien *négative*. Pourquoi, demande Deleuze à la suite de Michel Tournier, opposer la « superficie » à la « profondeur » et donner au second une valeur positive qu'on refuserait au premier ? Voir à ce sujet la note 42 du chapitre 5.

¹⁷ Il s'agit du titre d'un autre ouvrage de Deleuze à propos de l'œuvre picturale de Francis Bacon : *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981. L'étude se présente en deux tomes, le premier propose une « analyse » des œuvres du peintre, le second reproduit les œuvres commentées. Dans *Outside*, Duras interview Francis Bacon qui affirme, quand il peint, attendre l'*accident* — soit « la tache à partir de laquelle va partir le tableau » (*O*, 265) — qu'on *ne peut comprendre* et qui commande une manière *imprévue* d'agir ; qui fait l'agir imprévu *justement* parce qu'il s'agit d'un accident auquel on *répondrait* par une réponse induite par le système nerveux. Cette « réponse », c'est ce qu'il nommera « l'imagination technique » (*O*, 265) : « Vous comprenez, le sujet est *toujours le même*. C'est le changement de l'imagination technique qui peut faire se "retourner" le sujet sur le système nerveux personnel » (*O*, 265, je souligne). Et de cet accident, affirmera-t-il, « [o]n ne peut que parler "autour" » (*O*, 268).

¹⁸ Dans *Les Lieux*, Duras affirmera qu'Anne-Marie Stretter « répond complètement » (*LL*, 74) : « C'est un engouffrement, d'un désir dont on ignore quelquefois l'existence. Elle est plus mon désir que ce que je croyais être mon désir, elle répond plus que je ne questionne, si vous voulez. Parce qu'elle répond complètement. » (*LL*, 74)

L'« HISTOIRE D'UNE ERREUR¹⁹ »

Une certaine tradition philosophique a pu faire de l'énigme du visible l'assise de ses catégories vouées à une longue vie que sont celles du vrai et du faux. Cette énigme se verra nécessairement augmentée d'une seconde énigme qui est celle du statut à donner au corps vivant qui demeure ce par quoi l'être entre en relation avec le monde *sensible*. Ce monde dit sensible (parce qu'il est une image formée par ce que nous renvoient nos sens) se présente pourtant comme le lieu qui, bien qu'existant, est au cœur « d'un labyrinthe de difficultés et de contradictions²⁰ ». C'est ce que soulève d'ailleurs Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*, affirmant d'entrée de jeu qu'une déclaration telle que « le monde est cela que nous voyons²¹ », bien que légitime, se révèle profondément déroutante quand il s'agit de la penser. Car qu'est-ce que le *nous*, qu'est-ce que *voir* et qu'est-ce le *monde*, demande Merleau-Ponty ?

C'est à travers sa théorie des Formes ou des Idées, qu'on voit poindre chez Platon la vision qu'il se fait du monde sensible (et qu'il opposera à un *autre* monde, le monde « intelligible »).

Ce monde, dans *La République*, est expliqué par l'allégorie célèbre de la caverne. Des hommes sont, depuis l'enfance, enchaînés « dans une sorte d'habitation souterraine en forme de caverne²² ». Que peuvent-ils voir, grâce à un mince filet de lumière produit par le feu qui brûle à l'entrée de la caverne et par la présence d'une ouverture laissant filtrer une pâle lumière octroyée par un soleil lointain ? Des ombres. Séparés par un muret et par leurs liens d'autres hommes qui déambulent portant « toutes sortes d'objets fabriqués qui dépassent le muret, des statues d'hommes et d'autres animaux, façonnés en pierre, en bois et en toute espèce de matériau²³ », ces hommes, demande Platon, ne considéreraient-ils pas « comme des êtres réels les choses qu'ils voient²⁴ ? »

Ceux d'entre eux qui se seront levés pour se diriger vers l'ouverture, vers la lumière, devront faire l'expérience d'une certaine souffrance et ceci pour *mieux* voir, pour voir « plus

¹⁹ « Comment, pour finir, le “monde vrai” devint fable » dans Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1974 (1969 pour la version allemande), p. 30-31. Cette « histoire d'une erreur » est longuement commentée par Claude Lévesque dans *Par-delà le masculin et le féminin* (2002).

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 17.

²¹ *Idem.*

²² Platon, *La République* (traduction et présentation par Georges Leroux), Paris, GF Flammarion, 2002, p. 358.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 359.

correctement²⁵ ». Le « voir » a ici tout à voir avec la vérité. Et en ce sens l'acte en lui-même de « voir » sera déprécié en vertu d'une nécessité, d'une finalité : celle de voir pour témoigner de ce qui est, « de ce qui est réellement²⁶ ». Le *réellement* a ici une importance capitale : le monde *réel* s'opposerait au monde *sensible* — ce dernier se voyant particulièrement déprécié, voire méprisé dans *Le Phédon*, comme dans *La République* et dans *Le Phèdre*. *Le Phédon* nous apprend en effet que « le monde est pour ainsi dire le tombeau de l'âme²⁷. »

Si le monde sensible est un tombeau pour l'âme qui cherche à s'extirper de l'obscurité pour monter vers la lumière, le vrai, le réel, c'est que ce monde est pris dans un incessant *devenir* qui lui enlève toute possibilité d'être appréhendé correctement. Or la question se pose aussi pour le corps qui est pris de la même façon dans un irréversible devenir :

Dans le *Phédon*, Platon se demande en effet si le corps est une entrave, un obstacle, à la recherche de la vérité. Or c'est par l'intermédiaire de la sensation que celui-ci appréhende quelque chose, c'est donc sur la perception sensorielle que doit se fixer la réflexion et, en premier lieu, sur la vue et l'ouïe qui l'emportent sur les autres perceptions, « plus imparfaites que celles-là ». Mais Platon se contente alors d'indiquer que ce qui est perçu par ces sens n'est ni exact ni clair sans en donner les raisons²⁸...

Les sens ne donnent donc pas une juste connaissance de ce qui est, pis, s'ils ne sont pas correctement utilisés, orientés, éduqués, ils confinent l'homme à errer dans des contradictions insurmontables²⁹. Ces contradictions auxquelles on est nécessairement confronté dans l'appréhension de la réalité (comme par exemple, être plus petit et plus grand en même temps, ainsi que l'Alice de Carroll en fait l'expérience) dénierait donc au corps sa capacité de connaître, car non seulement le corps ne peut, en raison de sa nature sensible, de son devenir permanent et de sa nature corruptible, « connaître³⁰ », mais il se trompe : « [p]ar la sensation, qui est son mode propre d'appréhension des choses, le corps se trompe et nous trompe par là même³¹. » De là, ne peuvent manquer d'émerger force contradictions, puisque l'explication d'une chose dans le monde sensible ne se fait, dans ce cas précis, que relativement à une autre. « De cette manière, les sens commettent l'erreur d'expliquer le sensible par le sensible alors

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ Note 1, à propos du livre VII de *La République*, *op. cit.*, p. 674.

²⁸ Sylvain Roux, « Le statut du corps dans la philosophie platonicienne », dans Jean-Christophe Goddard (dir.), *Le Corps*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Théma, 2005, p. 26-27.

²⁹ Ces contradictions dont fait état Gilles Deleuze dans *Logique du sens* constituent des paradoxes inhérents au pur événement (grandir *et* rapetisser en même temps).

³⁰ *Ibid.*, p. 28.

³¹ *Idem.*

qu'il faut "sortir" du sensible pour l'expliquer³². » Donc, en quelque sorte, *disparaître* à son corps pour appréhender ce qu'on ne saurait appréhender sans corps... Que cette thèse soit en partie revue dans *La République*, il n'en demeure pas moins que l'union de l'âme et du corps empêche d'atteindre la vérité³³, ne serait-ce que parce que ce dernier « réclame un *soin*, une attention constante qui nous empêchent de consacrer notre temps à la recherche de la vérité³⁴ » et parce qu'il trouble l'âme dans sa quête qui consiste à « discerner le vrai³⁵ ».

Le « voir » qui mène à la vérité doit donc être « correctement orienté³⁶ » : voir s'apprend, pour Platon, dans une opération de rejet, de sélection, et s'accompagne parallèlement de souffrance, de « troubles ». La souffrance sera d'abord « matérielle », physique : les yeux habitués à l'obscurité seront aveuglés par la lumière du soleil, et, inversement, les yeux qui passent de la lumière à l'obscurité deviennent tâtonnants : « deux sortes de troubles des yeux, et [qui] se produisent suivant deux causes : lorsque les yeux passent de la lumière à l'obscurité, et de l'obscurité à la lumière³⁷ ». Mais à cette souffrance première s'ajoute une autre souffrance, d'un autre ordre, car c'est l'ordre du monde lui-même qui se voit profondément ébranlé, puisque les choses toujours tenues pour vraies se révèlent ombres et simulacres. Ainsi, après avoir rencontré le soleil, l'homme (celui que Nietzsche appellera dans *Le Crépuscule des idoles* le *sage*, le *religieux* ou le *vertueux*³⁸, en se référant à Platon) peut redescendre en lui-même, et c'est en lui-même qu'il *découvre* le monde — celui des formes, celui de l'Idée, des idées.

Que Platon soit convoqué à la fois par Nietzsche³⁹, qui propose dans son « Histoire d'une erreur⁴⁰ » « un nouveau récit des origines⁴¹ » où sont à terme abolis à la fois le « monde-

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ « Tant que l'âme est unie au corps, à un "mal de cette sorte", il n'est pas possible pour le philosophe d'atteindre ce qu'il recherche, c'est-à-dire la vérité » (*ibid.*, p. 30). L'auteur fait ici référence au *Phédon* de Platon (66 b 5-8).

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 364.

³⁷ *Ibid.*, p. 363.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 108.

³⁹ Il faudra assurément ajouter à cette liste ébauchée le nom de Jacques Derrida qui offre dans *Éperons. Les Styles de Nietzsche* une lecture éclairante de cette question de la vérité qui ne s'apprécie qu'à distance, dans des effets de voile : « La "vérité" ne serait qu'une surface, elle ne deviendrait vérité profonde, crue, désirable que par l'effet d'un voile : qui tombe sur elle. Vérité non suspendue par des guillemets et qui recouvre la surface d'un mouvement de pudeur. / Il suffirait de suspendre le voile ou de le laisser d'une autre façon tomber pour qu'il n'y ait plus de vérité ou seulement la "vérité" — ainsi écrite. Le voile/tombe. » (Jacques Derrida, *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, *op. cit.*, p. 46.)

vérité » (« *Platon : Je suis la vérité* ») et le monde des apparences ; à la fois par Gilles Deleuze dans son *Logique du sens*, où ce dernier explore le simulacre platonicien ; à la fois par Jacques Derrida dans *La Voix et le phénomène* et *Penser à ne pas voir* ; par Jean-Luc Nancy encore dans *Le Toucher* ; enfin par Peter Sloterdijk qui veut radicaliser la devise platonicienne voulant faire de la science géométrique un préalable à toute entrée en philosophie, est en ce sens évocateur. L'œuvre du philosophe grec apparaît sur plusieurs points riche d'une postérité multiforme puisqu'elle laisse échapper, comme malgré elle, un certain nombre de paradoxes dont celui qui oppose *sensible* et *intelligible* n'est pas le moindre, pavant la voie à ce qui deviendra le mot d'ordre de la phénoménologie. Car Platon veut aller aux choses mêmes, mais alors que le phénoménologue veut retourner aux choses mêmes en se sachant corps dans le monde, Platon espère accéder au monde des choses mêmes en retournant « en lui-même⁴² ». Qu'il s'agisse dans les deux cas d'un *retour* (ou *retournement*) — en soi-même ou aux choses mêmes — ouvre déjà un espace commun qui fait de la frontière entre les mondes *sensible* et *intelligible* platoniciens quelque chose de particulièrement poreux.

De fait, l'espace commun ouvert, que tente d'approcher Sloterdijk dans *Bulles*, réfère alors au Platon qui fonde vers 387 av. J.-C. une Académie sur le fronton de laquelle il aurait fait inscrire : « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre ». La connaissance des lois géométriques devenait ainsi préalable à l'entrée dans la philosophie. Si la géométrie est la science qui mesure l'espace, qui explique les figures de l'espace, et que sa science doit en quelque sorte prévaloir sur la pratique de la philosophie elle-même, on ne peut qu'être interpellé par l'*a priori* spatial et en quelque sorte matériel qu'une telle devise implique. L'être qui entrera en philosophie se devra de connaître non seulement les lois qui régissent l'espace mais il devra y parvenir en partant d'une forme qui est loin d'être une simple *idée* : la *terre* (de *géo*, *gê*, pour « terre »).

L'édifice platonicien du sens aura déjà été entamé, ne serait-ce que parce qu'une radicalisation de sa devise nous permet d'entrevoir, comme le propose Sloterdijk, que l'espace est le *lieu* « d'où tout découle⁴³ ». Monde sensible et monde intelligible en viennent à se mêler. C'est peut-être là le sens que prennent les six époques de la Création revue par

⁴⁰ *Ibid.*, p. 108-109.

⁴¹ Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, *op. cit.*, p. 131.

⁴² Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 108.

⁴³ Peter Sloterdijk, *Bulles*, *op. cit.*, p. 12.

Nietzsche à la fin desquelles le « monde vrai » (autrement traduit par le « monde-vérité ») disparaît *avec* le monde des apparences, puisque le monde des idées, le « monde vrai », a été aboli en même temps que le monde des apparences. La frontière n'aura jamais existé. À tout le moins devons-nous penser que cette frontière entre les deux ordres, l'intelligible et le sensible, est poreuse ; sa porosité, Gilles Deleuze l'avait d'ailleurs remarquée quand il inscrit, dans *Logique du sens*, la dualité platonicienne à laquelle on est habitué, non pas dans cet écartement entre intelligible et sensible, entre Idée et matière ou entre Idées et corps, mais « dans les corps sensibles et matériels eux-mêmes⁴⁴ ». Si le monde sensible est destitué comme lieu des simulacres, si le monde visible est suspecté de créer des faux, et qu'ultimement, quand le regard s'est éclairé de la lumière solaire, et que l'être peut rentrer (ou *retourner*) en lui-même pour découvrir la vérité — une vérité éclairée par le « bien » —, le corps ne peut plus avoir aussi mauvaise presse. Il devient ce qui porte la dualité platonicienne (je cite de nouveau Gilles Deleuze : « C'est une dualité plus profonde, plus secrète, enfouie dans les corps sensibles et matériels eux-mêmes : dualité souterraine entre ce qui reçoit l'action de l'Idée et ce qui se dérobe à cette action⁴⁵. ») Ce que l'on découvre aussi, c'est l'étrange mouvement de souffrance qui accompagne la découverte du monde que suit une sorte de recueillement en soi pour faire l'expérience de la vérité : il est étonnant qu'on puisse y entendre retentir à contre-courant des échos au couple virtuel-actuel appelé à définir l'expérience de l'être-au-monde.

Le corps est une énigme au cœur du monde visible, mais aussi le seul qui puisse peut-être dénouer l'énigme même que constitue celle du monde. Et si le monde est cela que nous voyons, pour reprendre les paroles de Merleau-Ponty citées plus haut, et qu'il nous faut apprendre à le voir, il est aussi vrai que nous n'appréhendons le monde (la vie) qu'à partir des « connaissances que l'on a sur l'espace d'où tout découle[rait]⁴⁶ ». Si le *Dasein* est spatial comme l'affirmait Heidegger, le corps que ce dernier esquive dans *Être et Temps* l'est tout autant. Ainsi en va-t-il pour qui « apporte son corps⁴⁷ » dans le monde : « en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre⁴⁸ ». Si une pensée de l'être-au-monde ne peut faire

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Peter Sloterdijk, *Bulles*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷ Paul Valéry dans Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 16.

l'économie de la question spatiale, elle doit aussi compter avec le corps. Et c'est là qu'apparaissent pour le phénoménologue ces *contradictions* qu'il qualifie d'insurmontables.

Comme le fera cependant observer Deleuze dans *Logique de la sensation*, il apparaît que la phénoménologie n'ait pu répondre complètement au problème d'un sentir qui dépasserait la perception, dépasserait une certaine manière dont le corps dansant, par exemple, auto-affecté par le mouvement, pourrait se mouvoir dans le monde sans avoir spécialement de *projet* sur celui-ci. Dans son mémoire de maîtrise sur une *phénoménologie de la danse*⁴⁹, Catherine Lavoie-Marcus fait observer que l'approche de Merleau-Ponty, si nécessaire soit-elle pour dévoiler à la danse son « contexte de réalisation⁵⁰ », ne saurait « faire passer la poésie radicalement au devant de l'empirie, pour retrouver le moment de débrayage, de mobilisation en acte d'une "sensibilité créatrice" qui prenne place en amont du sens dans un espace fictionnaire⁵¹ ». Des théoriciens de la danse et des danseurs affirment justement que, devenue « écoute autoaffective, [...] réflexivité sensori-motrice avec son altérité implicite⁵² », la corporéité dansante, nourrie de son propre mouvement qu'elle laisse résonner en elle, dont elle se laisse affecter, fait de chaque événement une singularité — et fait, par conséquent, l'événement.

⁴⁹ Catherine Lavoie-Marcus, *Vers une phénoménologie de la danse*, *op. cit.*, 120 p.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Michel Bernard, « L'altérité originare ou les mirages fondateurs de l'identité », *art. cit.*, p. 24.

LE DOUBLE MOUVEMENT DE L'ÉCHAPPÉ(E)

Cette femme-danseuse, la merveilleuse Athikté que Socrate regarde, est, par un changement de vision, soudainement vue comme une démente, une « femme bizarrement déracinée⁵³ », s'arrachant « incessamment de sa propre forme tandis que ses membres devenus fous semblent se disputer la terre et les airs⁵⁴ ». N'est-ce pas la mendiante du *Vice-consul*, celle dont la marche rhizomatique et les divers devenir auront déporté ses spectateurs et lecteurs vers un récit pour lequel ils ne pourront trouver les mots, surtout pas *le premier* — car quel mot pour dire ce qui sans cesse se déplace ? Ainsi, les Blancs de Calcutta ne peuvent plus appréhender le « récit » de la mendiante qu'à travers le conditionnel, celui-ci se défaisant à mesure de sa danse⁵⁵ — mouvement dont Maud Fourton tire les conséquences d'une circularité où les flux et les reflux ne permettent plus qu'on « distingue le commencement ni la fin⁵⁶ », puisque le livre qui avance « se rapproche de son point de départ⁵⁷ » et oblige à relire « la marche à l'envers⁵⁸ ». Il m'apparaît cependant que les pas de la mendiante entraînent aussi avec eux un mouvement irréversible, une sorte d'*échappée* qui ouvre sur un inconnu échappant lui-même à la nomination, à la mise en mots. Ne serait-ce que parce qu'il fait éclater la narration en plusieurs mouvements dont nous avons pu voir qu'ils touchaient à l'espace, au temps et au sens ?

La mendiante *peut* apparaître comme la *déracinée* par excellence. Elle porte le nom du village natal comme la séparation⁵⁹. Rosi Braidotti, se réclamant alors de la psychanalyse, fait observer que l'acquisition du langage s'accompagne d'une irréparable perte d'un sens qui ferait l'origine stable⁶⁰, confrontant dès lors le locuteur à un monde dont les assises perdraient de leur stabilité, si bien qu'acquérir une langue, voire plus d'une langue, signe l'expérience d'un déport incessant. De fait, apprendre la langue et apprendre une autre langue ne peut qu'incessamment déporter de l'origine, d'un espace fantasmé comme « fusionnel », où

⁵³ Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Voir à ce propos le chapitre 1 de cette thèse.

⁵⁶ Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Voir à ce propos le chapitre 2 de cette thèse.

⁶⁰ « *Psychoanalysis also teaches us the irréparable loss of a sense of steady origin that accompanies the acquisition of language, of any language* » (Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 11).

désormais « parler ne sert plus qu'à désigner le hiatus de la langue qui n'a plus prise sur son origine⁶¹ ». La mendiante, portant le nom du village natal et le déportant loin du lieu natal lui-même, pourrait bien performer ce hiatus entre la langue et son origine, puisque sa marche signe l'irréparable coupure entre le nom du natal et le natal lui-même. Cette expérience de la coupure, de la non-coïncidence entre les choses et les idées, entre les choses et les mots entraînait, nous l'avons vu, la danse du sens (danse à laquelle Claire Lannes, dans *L'Amante anglaise*, aura tenté de mettre fin).

Or la mendiante *échappera* à cette danse (peut-être pour danser vraiment), n'aura de sa langue plus qu'un mot et encore, dit-on que c'est *comme* Battambang (*VC*, 205), « le reste a été volatilisé » (*VC*, 183) ; la mendiante n'apprendra⁶² pas la langue de l'autre : « elle n'a pas appris le moindre mot d'hindoustani » (*VC*, 182). Si elle chante, rit, se meut et dort⁶³, la mendiante ne parle plus. En ce sens doit-elle « symboliser » l'échec de la coupure qui est aussi échec de l'acquisition du langage ? C'est bien dans un au-delà de l'origine que de nombreux critiques, nous l'avons vu, ont réinscrit la mendiante, ne voyant pas que ses *pas* avaient pu, au contraire, faire la danse même que Mallarmé définit comme le « poème dégagé de tout appareil du scribe⁶⁴ », fait l'*éclat* valéryen et fonde l'*écart* qui, selon Derrida, ferait *résister*, *échapper* à tout discours essentialisant⁶⁵.

⁶¹ Olga Duhamel et Catherine Mavrikakis, « L'empreinte de l'Inde dans l'œuvre de Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 25.

⁶² Ce n'est d'ailleurs pas le seul personnage de l'œuvre qui n'*apprend* pas. Selon les dires de son époux, Claire Lannes était incapable d'*apprendre* quoi que ce soit. Elle ne savait que ce qu'elle pouvait « trouver » par elle-même. Elle savait par conséquent par *expérience*.

⁶³ Qui sont tous des *désirs* : « Savez-vous comment c'est simple un désir ? Dormir est un désir. Se promener est un désir. Écouter de la musique, ou bien faire de la musique, ou bien écrire, sont des désirs. La vieillesse est un désir. Même la mort. Le désir n'est jamais à interpréter. C'est lui qui expérimente. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 114-115)

⁶⁴ Stéphane Mallarmé, « Ballet », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁵ Dans « Chorégraphies » (1982), Derrida rebondit en quelque sorte sur une déclaration (que lui soumet Christie V. McDonald) d'Emma Goldman, « une féministe non-conformiste [*maverick feminist*] de la fin du XIX^e siècle » qui aurait dit « du mouvement féministe : “Si je ne peux pas danser, je ne veux pas en être, de votre révolution” », (Jacques Derrida et Christie V. McDonald, « Chorégraphies », *op. cit.*, p. 1). On peut lire : « Votre “*maverick feminist*” se disait prête à rompre, et d'abord par ennui et par goût de la danse, avec le consensus le plus autorisé, le plus dogmatique, et le plus grave puisqu'il prétend parler au nom de la révolution et de l'histoire. Peut-être pensait-elle aussi à une tout autre histoire, avec des *lois paradoxales*, des *discontinuités non dialectisables*, des *îlots absolument hétérogènes*, des *singularités irréductibles*, des *différences sexuelles inouïes*, incalculables, des femmes qui sont allées “plus loin” il y a des siècles, à l'*écart* et d'un seul pas dansant [...] » (*ibid.* p. 4, je souligne).

Comme le fait par ailleurs observer Fourton, « la mendiante est celle à qui [l'écrivain] doit d'exister⁶⁶ ». Mais plus que cela, elle serait quelque chose comme la *poésie* même, tel que l'entrevoit Catherine Mavrikakis. « Elle marche, écrit [...] » (*VC*, 9) pour citer une nouvelle fois l'incipit du *Vice-consul*. Son corps danse l'écrit. Sa marche qui vient *avant* l'écrit fait l'écrit. En effet, c'est elle qui mène le bal ; sa traversée même des frontières tout autant géographiques, territoriales qu'humaines fait écrire. Si la mendiante a perdu le langage en même temps qu'elle-même, et ce qui pouvait alors faire d'elle une « vieille enfant enceinte » (*VC*, 10) ainsi que la mère la définissait au moment de la chasser, elle aura *échappé* littéralement à toute définition puisqu'elle échappe désormais au langage (à la parole), à ce qui voudrait la faire signifier, à ce qui la saturerait d'un signifiant qui ne pourrait dès lors que l'emprisonner⁶⁷. Ce signifiant est d'ailleurs bien « présent » dans *L'Amante anglaise*, quand Claire Lannes se refuse à dire le mot qui pourrait aider à trouver la tête de sa cousine : ce mot, si elle le disait, l'enterrerait, elle et les autres mots (autre façon de dire qu'il l'emprisonnerait à jamais), clôturant une histoire dont il faut comprendre qu'elle n'a pas de fin. Refusant de donner ce mot qui pourrait lever l'*énigme*, Claire Lannes, dont le crime « oblige » Duras à réécrire sur elle (il y aura *Le Théâtre de l'Amante anglaise*), devient la véritable auteure. En effet, si Duras a longtemps cru que l'Interrogateur avait pu être l'auteur du livre, elle dit ne plus le croire : « S'il y a un personnage identifiable à l'auteur, ce n'est pas lui, c'est elle, Claire » (*ATAA*, 1090).

⁶⁶ Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, *op. cit.*, p. 96. Maud Fourton commente ce que Duras aurait confié à propos du *Vice-consul* dans *Le Monde extérieur* : « Je ne savais pas qui parlait de la mendiante dans le *Vice-consul* et puis j'ai trouvé, celui qui en parlait, c'était un écrivain (*VC*, 20) [*sic*]. » (la référence donnée par Fourton est erronée, il faut lire *ME*, 20 et non *VC*, 20)

⁶⁷ Jean-Luc Nancy aurait fait observer dans *Corpus* que le « corps de la psychanalyse [...] est saturé de signifiants et donc immédiatement privé de sa matérialité vive » (commenté par Chantale Lapeyre-Desmaison dans *Pascal Quignard. La Voix de la danse*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 27). C'est du moins la manière dont Chantal Lapeyre-Desmaison commente le passage de *Corpus* qui veut que la psychanalyse « “extopise” (ou “utopise”) le corps *hors-lieu* : elle le volatilise et l'indexe sur l'incorporel du sens » (Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métailié/Sciences humaines, 2006, p. 22, cité et commenté dans Chantale Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 27). Or, « [l]a littérature est peut-être le dernier site — quand elle se voue à l'impossible — où se peuvent se jouer, et se déjouer, ces écueils de l'image, du préjugé ou du signifiant tout puissant. C'est à quoi tend l'œuvre de Pascal Quignard qui, depuis le début, cherche à dire *ce qui échappe à la parole*, ce qui double les représentations, et ce qui les fonde. » (*Idem*, je souligne) « Ce qui échappe » : c'est bien là ce autour de quoi ce chapitre tournera. Je n'ai eu connaissance de cet écrit sur la danse dans l'œuvre de Pascal Quignard, d'ailleurs publié en 2013, que très récemment (mars 2014). L'essentiel de ce chapitre avait déjà été écrit et le titre, qui a pu changer en cours de route, a toujours conservé l'idée d'une *échappée*. Il m'est apparu, cependant, non seulement essentiel de référer à cette étude dont les propos partagent avec mon propre travail des réflexions similaires, mais de donner une place dans ce dernier chapitre, autant que faire se peut, à des idées qui pouvaient faire écho aux miennes.

À propos de ce mot impossible, les résonances avec la phrase de Blanchot tirée de *L'Arrêt de mort* sont ici particulièrement éloquentes : « ... les romans sont nés au moment où les mots ont commencé à reculer devant la vérité⁶⁸ ». L'absence d'un mot qui coïnciderait avec la chose fonde le mouvement des réécritures, et ces *réécritures*, à leur tour, changent le sens, car elles deviennent « résonances » : « Maintenant, et à mesure que l'histoire se montre au théâtre, ce livre change de sens. Il devient tout livre. Le livre » (*ATAA*, 1091). Et c'est un livre qu'il faut « écouter » (c'est là la dernière parole de Claire Lannes, avant que le livre ne se ferme : « Écoutez-moi... je vous en supplie... » [*TAA*, 1086]) *comme* on se mettrait à l'écoute de la danse.

Les « histoires » de la mendicante et de Claire Lannes, mais aussi bien celles de Lol V. Stein, d'Anne-Marie Stretter et de toutes les femmes durassiennes qui apparaissent le plus souvent muettes, les font *échapper* à tout récit univoque, autant qu'à toute « fin » éventuelle (elles ne font d'ailleurs que *disparaître*⁶⁹).

L'échappé(e), dans son *double* mouvement, est donc ce par quoi un mouvement échappe à la signifiante, mais fait sens justement dans cet échappé. « Échapper » : le verbe fait entendre un substantif qui appartient de plein droit à la danse. L'*échappé* est écart et ouverture, il peut aussi être saut et fuite.

La danseuse durassienne, comme celle de Mallarmé⁷⁰, ne peut être *dite* par des mots : elle *n'est pas* une femme qui danse, car elle *ne* danse *pas* et *n'est pas* une femme. Le corps danseur apparaîtrait dans l'anonymat⁷¹, adviendrait à l'impersonnalité⁷². On ne peut l'approcher que par la négative, ou en tournant autour, avec les mots.

⁶⁸ Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, cité et commenté dans Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée et ARTE, 2000, p. 65.

⁶⁹ Il sera question dans la conclusion de la disparition en lien avec la « survivance ».

⁷⁰ Voir la citation au début du chapitre.

⁷¹ À partir des textes que Mallarmé aurait consacrés à la danse, Alain Badiou tire les six principes suivants : (1) l'obligation de l'espace, (2) *l'anonymat du corps*, (3) *l'omniprésence effacée des sexes*, (4) la soustraction à soi-même, (5) la nudité, (6) le regard absolu (« La danse comme métaphore de la pensée », dans Alain Badiou, *Petit Manuel d'esthétique*, *op. cit.*, p. 100, je souligne). Dans *Les Noces d'Hérodiade, mystère* (1864-1865), Mallarmé fera de la danse une dépersonnalisation. Danser, ce serait « devenir l'autre [...], à se perdre comme personne dans l'espace et le temps des mouvements produits » (Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 24).

⁷² « Dans son désir d'explorer un espace au-delà du langage, la danse, art de l'impersonnel, emporte en effet avec elle toute notion d'identité » (Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard. La Voix de la danse*, *op. cit.*, p. 163). Les auteurs de *Dialogues* soulignent l'importance des pronoms impersonnels qui sont loin d'être indéterminés dans la constitution du désir : « le désir ne peut être atteint qu'au point où quelqu'un est dessaisi du pouvoir de dire Je. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 108). Olivier Ammour-Mayeur lui

La danse du sens ouvre à la « danse des mots⁷³ » et fonde, et le paradoxe, et la négation qui *affirment*... affirment justement qu'on ne peut pas *tout* dire, que quelque chose *échappe* au langage, mais l'affirmant, fait tout de même *sens*, bien qu'en creux : « Nier, c'est encore affirmer — une négation. Signifier l'épreuve du sens. Destructrice, l'aporie est aussi porteuse d'effets en creux⁷⁴. » La danse déborderait le langage ou s'y soustrairait. Dans tous les cas, quelque chose ne peut être dit.

Cette « impossibilité à dire » la danse n'est pas nouvelle. Nous la voyons faire des siennes chez Mallarmé, puis chez Valéry, et chez Théophile Gauthier qui se sont tour à tour frottés à tenter de la dire, la danse — entre autres choses.

Par ailleurs, de Madeleine Borgomano à Maud Fourton, en passant par Bernard Alazet les études durassiennes foisonnent qui évoquent cette « impossibilité à écrire » chez Duras — impossibilité qui, à terme, se mue tout de même en *écriture*, quoiqu'on l'entende sous d'autres vocables (*effacement*, *écriture du soupir*, *poétique de la fadeur des mots* chez Alazet, *désécriture* chez Fourton qui se constituerait en « une écriture de l'impossibilité à écrire⁷⁵ »). Mais Duras elle-même, un peu sous l'égide de Blanchot, avait tracé la voie, avant de formuler dans *Écrire* une idée où du *non-sens* émergeait un *sens*, une direction (peut-être multiple, plurielle).

La comparaison que l'écrivaine proposera, dans *Écrire*, du livre avec l'enfant dernier-né est à ce titre éloquente : l'enfant de la nuit et l'enfant du jour, celui qui est *là — déjà-là —*, à naître, et qui celui sort, naît pour devenir, grandit dans des directions insoupçonnées. Quand la séparation a eu lieu, c'est une certaine *fin* qui s'est dessinée, mais c'est aussi, pour l'écrivain, un nouveau commencement, l'impossibilité de ne pas venir *inachever* le livre avec un nouveau

fait écho, ainsi qu'à Blanchot, quand il aborde, à partir de *L'Amour*, le « il » narratif comme destitution du sujet qui ne doit pas être entrevu comme *vide*, « [p]uisque, si l'on se réfère au *yin-yang*, il n'y a pas d'opposition réelle entre vide et plein » (« Enjeux poétiques asiatiques chez Duras », *art. cit.*, p. 142). L'un ne peut exister sans l'autre et inversement. On comprendra alors mieux le phénomène d'« emboîtement » perpétuel dans les textes de Duras que, pour ma part, je préfère voir comme d'incessants glissements entre actuel et virtuel, puisque le phénomène d'emboîtement suggère la présence d'un récit premier et d'un récit second que le récit durassien admet mal. De fait, la mendiante n'est pas *mise en boîte*, la syntaxe même de l'incipit du *Vice-consul* ne permet pas de le penser.

⁷³ L'expression est d'Hélène Laplace-Claverie : « L'indicible et le dansable », *art. cit.*, p. 169.

⁷⁴ Mireille Calle-Gruber, *L'effet-fiction*, Paris, Nizet, 1989, p. 30-31, commenté par Bernard Alazet, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », *art. cit.*, p. 52.

⁷⁵ Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, *op. cit.*, p. 17.

livre, d'échapper l'échappée même, de recommencer pour retrouver, et alors faire l'épreuve de la perte qui permet seule de créer un espace pour trouver :

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. [...]. Parce qu'un livre, c'est *l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos*, c'est ça. C'est le livre *qui avance, qui grandit, qui avance dans les directions qu'on croyait avoir explorées, qui avance vers sa propre destinée* et celle de son auteur, alors anéanti par sa publication : *sa séparation* d'avec lui, le livre rêvé, comme *l'enfant dernier-né*, toujours le plus aimé.

Un livre ouvert c'est aussi la nuit.

Je ne sais pas pourquoi, ces mots que je viens de dire me font pleurer.

Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là. 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. (*É*, 28-29, je souligne)

Et si la « contradiction », le « non-sens », ce « hurler sans bruit » — hurlement que seul l'écrit⁷⁶ pourra *dire* —, le « ratage⁷⁷ », font de l'écriture un impossible, cette impossibilité d'écrire, comme certains l'ont nommé avec ou à la suite de Duras, résiderait dans le fait de devoir matérialiser de manière linéaire, dans le temps et dans l'espace, ce qui arrive dans un tout, ce tout impossible à nommer, qui précède l'écrit et à côté de quoi l'écrit se fait et est « gâché ». Ainsi, non seulement on ne peut pas *tout* dire, mais le « tout » du dire, qui est en fait celui de l'événement, ne peut venir dans un tout. Il advient plutôt dans l'écart, c'est-à-dire qu'il peut venir dans un autre écrit, qui s'écrit *à côté* de ce qui le précède, pour reprendre les mots de Duras. Cet écart ouvre en quelque sorte un espace au centre vide, autour duquel tourner, comme dans la danse. Mais dans ce mouvement circulaire, voire spiralant, de la danse, chaque pas ne revient pas au même, ne retient de l'origine que son perpétuel déplacement. Et dans l'image du « labyrinthe de l'origine⁷⁸ » nietzschéen que Deleuze et Guattari reprendront pour la métamorphoser en rhizome, il n'y pas de retour possible : « La grande ritournelle s'élève à mesure qu'on s'éloigne de la maison, même si c'est pour y

⁷⁶ Dans *Détruire dit-elle*, on peut lire la note suivante concernant d'éventuelles représentations théâtrales : « Personne ne crie. L'indication est d'ordre intérieur. » (*DDE*, 139)

⁷⁷ Voir à ce sujet « Un ratage équivoque » dans Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, *op. cit.*, p. 15 à 49. Maud Fourton conclut ce chapitre de son bel ouvrage par ce constat : « Ratage de l'écriture, c'est-à-dire ambition de parvenir à des livres techniquement ratés à seule fin qu'ils soient poétiquement réussis » (*ibid.*, p. 49). Il faut par conséquent conférer au ratage une éthique.

⁷⁸ Commenté par Georges Didi-Huberman dans *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 32 : « On se trompe toujours à chercher l'origine — comme le destin — *dans les racines* de nos présupposés arbres généalogiques. Non, l'origine et la destinée, si l'on prend la peine de regarder, sont toujours là, devant nous, toutes fraîches, toutes nouvelles, *à la surface même* [...] » (*idem*).

revenir, puisque plus personne ne nous reconnaîtra quand nous reviendrons⁷⁹. » Pour les auteurs de *Mille Plateaux*, le Natal sera « toujours perdu⁸⁰ ». « Le Natal est dehors⁸¹ », si bien qu'être au monde revient à *devenir* avec ce qui est *là hors* — ce serait peut-être, comme le vice-consul, *venir de Lahore*, c'est-à-dire de la mort, d'une expérience de la douleur devant la mort lépreuse qu'il essaiera alors de tuer. Avant Lahore, cet homme n'est « rien » (*VC*, 111) : « C'est de Lahore qu'il vient, je crois » (*VC*, 111), et qu'il *revient* comme mort à Calcutta.

Mallarmé a pu écrire dans « Ballets » que « [l]a danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs en l'à-jamais, des retours vibrants comme flèche⁸² ». Ainsi, la danse ne peut-elle être qu'écart, déport, malgré et parce qu'elle ramène à la terre. L'oiseau mallarméen lancé vers l'inconnu ne revient à la terre que d'une rencontre avec la flèche qui l'aura à jamais *transformé*. Ce qu'il faut aussi lire, c'est le tracé même que propose le mouvement donné par les mots de Mallarmé mimant la danse elle-même. Imaginons l'oiseau qui prend son envol, imaginons l'élan et l'ascension, puis, au ciel, la flèche qui le fauche et le fait chuter sur terre. Cette phrase mime parfaitement le dessin d'un écart, l'envol et la chute, mime les jambes du danseur, dont une doit son élévation au retour de l'autre à la terre, dont le retour à la terre de cette autre permet, dans un renversement presque parfait, l'élévation toujours plus haute de celle-là.

Impossible d'épuiser les images que suscite précisément cette image mallarméenne : tout à la fois y résonnent le saut — mais encore les deux jambes qui exécutent, en même temps, deux mouvements différents —, l'envol, l'élan, le retour, l'écart, le déport, le voyage, la perte, la chute, la rencontre, la vitesse, l'espoir, l'air et la terre, la force, la tension, l'affrontement, la vie, la mort, la fragilité, la violence, la douleur, la prédation. L'image poétique qui mime la danse n'épuise pas de la danse son « éloquent silence ». Mais cette image, comme les mots de Duras, fait résonner ce qui échappe.

⁷⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 181, cité dans François Zourabichvili, « La ritournelle », *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁰ François Zourabichvili, « La ritournelle », *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 74.

⁸¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 401. Et justement, Duras n'oublie pas le *dehors* — « dehors » qui faisait dire aux auteurs de *Dialogues* à propos de la psychanalyse critiquée alors : « Dès que le désir agence quelque chose, en rapport avec un Dehors, en rapport avec un devenir, on [la psychanalyse] casse l'agencement. » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 96.)

⁸² Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 193.

DE RÉSONANCES ET DE CRIS/D'ÉCRITS

Au cœur de la danse entre le vice-consul et Anne-Marie Stretter, et dans *Le Vice-consul*, et dans *India Song*, on tourne autour d'un mot : « [l]e mot pour le dire... ? » (VC, 124). Le mot pour dire Lahore n'existe pas : on « ne peut rien dire sur Lahore, rien » (VC, 126), confie à Anne-Marie Stretter celui qui est devenu le « vice-consul de Lahore » (VC, 126). Des échos sont perceptibles avec le phénomène qui empêche Claire Lannes dans *L'Amante anglaise* de parler précisément de son crime : sur son crime, affirme-t-elle, elle ne peut *rien* dire, elle ne sait rien.

Le chapitre précédent exposait l'idée qu'il n'existait pas de mot pour garder « le sens entier et contradictoire » (PÉ, 48). C'est précisément le mot que cherche Lol V. Stein : mot qui n'existe pas mais qui est là. « On n'aurait pas pu le dire, mais on aurait pu le faire *résonner* » (RLVS, 48, je souligne), écrit-on à propos du mot-trou qui *manque* à Lol V. Stein : « Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. » (RLVS, 48) Ce mot aurait, est-il encore écrit, confondu dans une « définition devenue unique » (RLVS, 48) la plus grande douleur du corps et de l'esprit et leur plus grande joie. Ce mot est manquant, il *échappe* et par là même « gâche tous les autres » (RLVS, 48). Ce mot ne peut que l'obliger au silence (c'est ainsi du moins que Jacques Hold comprend le silence de Lol V. Stein).

« [C]e mot, qui n'existe pas, est pourtant là : il vous attend au *tournant* du langage » (RLVS, 48, je souligne). Ce serait donc par les tours, détours et détournements, en *tournant* le langage, qu'on pourrait le faire *résonner*. Tracer une ligne *autour* de ce vide, soit par l'écriture, soit par la danse, on le verra, permet de faire « résonner » ce qui est *là* sans existence.

Ce mot qui n'existe pas mais qui est là pourrait être dit *blanc*. Maud Fourton affirme que ce mot, dans l'œuvre durassienne, existe : il s'agirait du nom de S. Thala⁸³. Et peut-être l'est-ce en effet, peut-être peut-il dire le tout du monde et le tout du sens, car dans *L'Amour* et dans *La Femme du Gange*, S. Thala a tout envahi et bat de manière régulière à travers les pas eux-

⁸³ Maud Fourton, « Une esthétique du contresens : propositions pour une écriture blanche dans *L'Amour* de Marguerite Duras », dans *Limites du langage*, op. cit., p. 339-347.

mêmes réguliers de l'homme, à travers les battements de la mer, résonnant comme si elle était devenue ville-gong. Ce mot peut du moins pointer vers la « totalité » (*Ar*, 20), soit « la mer, la plage, la ville bleue, la blanche, puis d'autres aussi, d'autres encore : la même » (*Ar*, 20), et de le dire ce nom, comme va le faire l'homme qui marche, c'est dessiner un espace vide aux confins infinis qu'on peut désormais *contourner*. L'homme qui marche sur la plage et la femme au nom matriculaire de L.V.S. *contourneront S. Thala* (*Ar*, 21), *ne pénétreront pas dans l'épaisseur* (*Ar*, 21). Le lieu de S. Thala est devenu infini et vide. « On ne peut pas dépasser S. Thala, on ne peut pas y entrer » (*Ar*, 29).

Marcher comme *danser* et écrire permettraient par contre de « cerner » un lieu : S. Thala ne se dépasse pas, S. Thala se contourne, S. Thala est surface, on n'entre pas dans S. Thala, celle-ci n'a pas d'*épaisseur*. Celle-ci se donne à fleur de peau, à fleur d'eau. Des corps danseurs et dansant leurs solitudes ont pu la dessiner puis l'espace. Quel est cet espace qui d'avoir été dansé advient et ne cesse d'advenir nouveau dans la danse ? C'est l'espace de l'oubli, là où la mémoire non pas ensevelie mais volatile est *là*, au-dehors⁸⁴. Là où la mémoire peut foudroyer et devenir mémoire de l'immémorial, c'est-à-dire mémoire de ce dont on n'a jamais eu la mémoire — de fait, la mémoire on ne l'a pas. La « mémoire abolie » de la mendicante est forme creuse, comme celle des fous, comme celle d'Anne-Marie Stretter ; leur maigreur est accueil, leurs formes peuvent être traversées par la mémoire. On ne s'étonnera pas par conséquent de l'importance des vides chez Duras (le gong qui ferait résonner le mot-trou est vide) et de la propension des personnages à pleurer, soudainement, comme machinalement, sans conscience, « sans tristesse » (*AS*, 148), *traversés* tout à coup d'une peine : « Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi » (*VC*, 198), dira Anne-Marie Stretter. Les corps répondent comme des chambres d'écho, pour faire résonner, retentir une douleur *là* et à laquelle il faut en quelque sorte rendre les hommages alors que l'objet même de la douleur échappe.

Mais d'où vient cette mémoire à accueillir et à faire résonner et que semble cerner le mouvement danseur ? Dans le chapitre deux avait été évoquée l'idée que les lieux étaient, de par leurs vides, leurs creux mêmes, porteurs d'une absence qui pouvait devenir douleur. Cette

⁸⁴ Cette idée est abordée au chapitre deux.

douleur était la manifestation que quelque chose s'était absenté, mais surtout, traçait un espace vide permettant la *résonance*. Faire l'expérience du monde, en danseur, ferait résonner cette mémoire de l'immémorial.

Duras s'en est longtemps remise au théâtre pour penser l'écriture, évoquant l'importance du son. Mais dans *La Vie matérielle*, dans un article sur « le théâtre », ce n'est pas tout à fait au théâtre qu'elle pense quand elle fait l'éloge d'un « langage étrange » (*VM*, 14) qu'on parle et qu'on chante, d'un langage, comme celui du Fou, « complètement prononcé » (*VM*, 14 — voir aussi *FG*, 150). Cette parole, c'est « celle des officiants de n'importe quelle messe » (*VM*, 14) :

Autour du Pape on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra. Dans les récitatifs des Passions selon saint Jean et saint Mathieu et dans un certain travail de Stravinski *Noces* et la *Symphonie des psaumes*, nous trouvons *ces champs sonores créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante*. Je ne crois qu'à ça. (*VM*, 14-15, je souligne.)

Le son appartient de fait à la *matérialisation*, comme les mots, noirs, et le blanc sur lequel ils s'inscrivent. Mais j'écris « matérialisation » comme si celle-ci venait en second, était secondaire par rapport à quelque chose comme l'« idée »... S'il y a un hiatus cependant, un lieu de non-coïncidence, celui-ci trouve peut-être à disparaître dans la « résonance⁸⁵ » justement. Le « mot-trou » de Lol V. Stein qui résonnerait comme un « gong vide » trace un contour, ou, plutôt, se trace d'un contour qui le fait apparaître en négatif : il est *là*, mais dans la résonance comme un prolongement sans plus de soutien vocal, *là* comme se rendent visibles les « mains négatives » (de la grotte et du livre éponyme) dans un contour qui les aura pourtant *contournées*, qui aura cessé de voir les mains pour s'astreindre à rendre visible le vide, elles qui tracées en négatif cernent le vide. Mais de la même façon que les tonalités inversées d'un négatif reprennent leurs valeurs initiales dans le processus du tirage positif, et ce faisant, assurent une continuité où les deux images se répondent l'une l'autre, de la même façon, le vide ne peut être qu'une continuité du plein. L'un ne peut exister sans l'autre. Et en effet, que veut-on quand on veut trouver le mot ? On veut qu'il corresponde à l'événement, qu'il coïncide avec l'événement, qu'il convoque tout à la fois l'actuel et le virtuel.

⁸⁵ Voir l'article de Marie-Christine Lalla, « Les résonances du mot », dans *La Tentation du poétique*, *op. cit.*, p. 103-112.

Faire « résonner » le mot qui est là mais n'existe pas, et dont on ne peut rendre compte par « le premier mot qui paraîtrait convenable » (*VC*, 124) puisque celui-là enterrerait tous les autres mots et avec eux l'événement⁸⁶, c'est bien ce que la narratrice de *L'Homme assis dans le couloir* (1980) s'essaie à faire.

Dans ce court texte qu'on pourrait qualifier, faute d'un autre mot, d'*érotique* (bien que le mot *trahisse* ce qui s'y joue), la narratrice *contourne* justement un mot, dont il ne faut peut-être pas penser qu'il pointe vers un signe (linguistique) institué. L'homme est assis, dans le couloir, et « il porte [...] un pantalon de toile bleue qu'il a ouvert et de laquelle *elle* ressort. » (*HAC*, 23, je souligne.) La femme *la* mettra dans sa bouche :

Elle se serait avancée lentement, elle aurait ouvert ses lèvres et, d'un seul coup, elle aurait pris dans son entier son extrémité douce et lisse. Elle aurait fermé les lèvres sur l'ourlet qui *en* marque la naissance. Sa bouche *en* aurait été pleine.

[...]

Elle ne peut *la* prendre davantage qu'en *la* caressant avec précaution de sa langue entre ses dents. Je vois cela : que ce que d'ordinaire on a dans l'esprit elle *l'a* dans la bouche en *cette chose grossière et brutale*. Elle *la* dévore en esprit, elle *s'en* nourrit, *s'en* rassasie en esprit. (*HAC*, 26-27, je souligne)

Ce n'est sans doute pas, pourrions-nous penser hâtivement ou naïvement, pour mieux faire *voir*, qu'un *certain mot* aura été contourné. Il y a bien un mot pour dire *cela* qui est « planté [...] dans l'homme autour de quoi il se débat. Autour de quoi il est au bord des larmes et crie. » (*HAC*, 23). Mais celui-ci ne pourrait qu'effacer ce qui a eu lieu, le ramènerait à quelque chose de connu, à un mot désormais inscrit dans l'esprit dont la présence empêche de ne l'avoir jamais autrement. C'est donc sans hiatus entre l'idée et la chose, là où la dualité entre les deux s'est vue destituée, que l'événement peut avoir lieu, qu'il y a *expérience*. En outre, dans *L'Homme assis dans le couloir*, et dans la bouche de la femme, c'est sans antécédent qu'*elle* apparaît, (comme un « mot blanc »), qu'elle est *sentie* comme quelque chose qui doit justement apparaître sans antécédence :

Elle est d'une forme grossière et brutale de même que son cœur. De même que son cœur *elle* bat. Forme des premiers âges, indifférenciée des pierres, des lichens, immémoriale, plantée dans l'homme autour de *quoi* il se débat. Autour de *quoi* il est au bord des larmes et crie. (*HAC*, 23, je souligne)

⁸⁶ L'événement est toujours *une première fois* et *une dernière fois*.

Voilà *cette chose immémoriale* créée pour la *première fois* et qui se dit d'une manière *jamais entendue dans la vie courante* : c'est là, mais il n'y a pas de mot pour la dire, cette chose. Il n'y pas de mot pour dire l'événement, toujours singulier, toujours « la première fois » — *première fois* qui nous plonge dans la *répétition* ; *première fois* qui est celle du Fou voyant le Voyageur, celle des *Passions* de Bach créées « chaque fois pour la première fois » (*VM*, 14-15) ; *première fois* qui fait coïncider la parole, le chant avec leurs échos sonores (puisque c'est leur coïncidence même qui fonde l'événement), là où parole et chant se verront *prononcés complètement, complétés* dans leurs singularités absolues.

Les Mains négatives est sans doute à ce sujet le texte qui *résonne* le plus tout en se faisant tragiquement silencieux. On sait d'abord, comme le précise Duras en exergue, qu'« [a]ucune explication n'a été trouvée à cette pratique » (*MN*, 105) qui consistait à enduire de couleur — couleur bleue, noire, moins souvent rouge — le contour de mains « posées grandes ouvertes sur la pierre » (*MN*, 105) ; en outre l'homme seul, qui crie « depuis trente mille ans » (*MN*, 114) « au centre de la pierre » (*MN*, 112), dans une grotte battue par les vagues, semble crier en vain — son cri destiné à n'être pas entendu, peut-être parce que la terre est *vide* (*MN*, 110), ou que de son cri il l'a vidée, espacée, créée immense et résonnante, abolissant les limites spatiales et temporelles.

Si le mot *désir*, lui, est cependant là, sur le papier, tracé noir sur blanc à la page 111 de l'édition qui contient *Les Mains négatives*, on ne sait s'il se veut le complément du verbe « crier » ou s'il se pose, entre deux mots, flottant, pour marquer que ce mot n'existe pas encore :

Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche

Le désir

le mot n'est pas encore inventé

Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force

et puis il a crié (*MN*, 111)

Le mot « désir », écrit-on, n'est pas *encore* inventé. À la place d'un mot, l'homme, dit-on, crie, mais parce qu'il crie avant que le mot qui apparaît le plus approprié à faire *signifier* son cri ne soit inventé, le cri ne peut qu'embrasser *autre chose*.

Hors du symbolique apparaît le cri, et appartenant à la *phonè*, il s'opposerait depuis des temps lointains, en Occident, au *logos*, à une parole « signifiante ». Husserl, que commente Derrida dans *La Voix et le phénomène*, dirait du cri qu'il est de l'ordre de l'indice (*Sinn* en allemand) et, en ce sens, qu'il serait en quelque sorte privé de *Bedeutung* que Derrida ne traduit pas par « signification » mais qu'il préfère définir comme « vouloir-dire ». L'intention *signifiante* serait étrangère au cri, et lui-même appartiendrait indéfiniment à l'ordre du secret bien que voué, paradoxalement, à ne pouvoir exister que dans la transgression de ce secret, et ceci, infiniment. *Si le cri ne peut signifier, puisqu'il est blanc, il n'est pas pour autant manque*.

Le cri serait plutôt de l'ordre de l'excès, de l'*insoutenable* (MN, 110). Ce sont les cris d'égorégés de l'enfant qui naît, qui *ne veut pas*, refuse la naissance souvent associé chez Duras à un *assassinat*, lieu d'une rencontre entre la vie et la mort *en même temps* ; c'est le cri du vice-consul pour que quelque chose « ait eu lieu » (VC, 144) entre lui et Anne-Marie Stretter ; c'est encore le cri de la femme assassinée, dans *Moderato cantabile*, avant de mourir, tuée par la main de son amant. Mais le cri apparaît en fait comme excès d'*intelligence* du monde, lieu où la douleur (qui fait connaître) coïncide avec la douleur. Et ce cri n'a pas de fin. Le cri qu'Anne Desbaresdes se rappelle avoir poussé au moment de donner naissance à son enfant : ce cri résonne encore, se prolonge en des échos dont fait partie, comme dans un grand tout, le cri de la femme assassinée : « – Une fois, commentera-t-elle, il me semble bien, oui, une fois, j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant. » (MC, 41-42) La vie et la mort se mêlent alors dans le rappel de l'enfantement, alors lui-même oscillant entre la douleur et le bonheur : « Anne Desbaresdes baissa la tête, ses yeux se fermèrent dans le *douloureux sourire* d'un *enfantement sans fin*. » (MC, 16, je souligne.) Le cri de la femme en train de mourir est précisément le cri de la vie dans la mort aussi bien que de la mort de la vie — signe de l'entre, signe du mélange des frontières.

Dire l'événement, est-ce possible ? On ne peut que hurler, écrira Pierre Ouellet⁸⁷ commentant la réflexion de Derrida : écrire, c'est « hurler sans bruit » (*É*, 28), d'où la contradiction évoquée par Duras... mais une contradiction qu'on peut lever aussitôt quand on pense à la coïncidence qui fait émaner l'*écriture* et le *crier* d'une même échappée, comme des *gestes* qui devraient pouvoir retentir de la même manière (et même, ici, l'*écrit* apparaît être plus à même de retentir pour tracer le chemin de soi à l'*autre*). Claire Lannes, plutôt que de hurler, de crier dans la cave, *écrit* sur les membres découpés du corps de sa victime et sur les murs — elle *écrit* plutôt que de *crier* : elle appelle « Cahors » et « Alfonso ». « Peut-être, dirait-elle pour expliquer ces traces, que j'ai voulu *appeler* pour qu'il vienne à mon secours ? Et comme je ne pouvais pas *crier*, ça aurait réveillé mon mari, alors, j'ai *écrit* ? Peut-être. » (*AA*, 178, je souligne) Claire Lannes suggère d'entrevoir le cri comme un appel, mais le cri « empêché » doit trouver à sortir, à faire *geste* : c'est par conséquent l'*écrit* qui remplacera le cri, qui fera marque, et qui pourra dès lors mieux résonner qu'il n'y aura pas un Pierre Lannes qui en bloquera les échos.

Si on lit *autrement*, comme le permet une mise en page faite d'espacement, un peu à la manière du *Coup de dés* mallarméen, c'est-à-dire en lisant la page de droite avec la page de gauche, quelque chose se déplace⁸⁸ :

Je suis quelqu'un je suis celui qui *appelait* qui *criait* dans cette lumière blanche

Sur la terre vide *resteront* ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan

Le désir

Insoutenable

le mot n'est pas encore inventé

Personne n'*entendra plus*

Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force

Ne *verra*

et puis il a crié

Trente mille ans

Ces mains-là, noires

⁸⁷ Pierre Ouellet, « Paroles déportées », *Spirale*, n° 180, 2001, p. 10-12. [En ligne : page consultée le 11 octobre 2013.]

⁸⁸ En caractère gras sont présentées les phrases de la page 110 qu'on peut lire comme une suite des « phrases » de la page 111. Rien n'interdit cette lecture où les phrases peuvent se suivre (je souligne).

La danse est lisible entre d'un côté une action du passé (verbes à l'imparfait : « appelait », « criait », auxquels on pourrait ajouter, bien qu'il n'apparaisse qu'en creux, *peignait*) et, de l'autre, ce que ce passé fait de l'avenir : un reste (« resteront ») accompagné d'une impossibilité à percevoir (« n'entendra plus », « ne verra »). On ne saura rien. « Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique » (*MN*, 105). Ce qui est entré dans l'inaudible et l'invisible — ce qui *peut* y advenir — se verra paradoxalement protégé. En effet, quand le mot « désir », « pas encore inventé » (*MN*, 111), sera, il ne pourra que reléguer à l'impossible l'expérience même : *personne n'entendra plus, ne verra plus* — les sens *seront* dépossédés de l'expérience, de leur connaissance dès lors que le langage sera inventé. Cependant, les mains négatives, comme *reste*, comme *vide* — mains cernant le vide mais aussi la pierre, mains cernées par la pierre et par le vide — permettent d'ouvrir un espace vide où expérimenter le désir.

Et encore, on doit penser que tout cri chez Duras, sauf peut-être dans *India Song* où les cris du vice-consul *s'entendent*, est en quelque sorte indistinct, inaudible, de l'ordre de l'*indication*, résonnant en creux : dans *Agatha*, les cris ne sont que *dits* — « Regarde-moi... je crie... [...] Je crie avec toi » (*Ag*, 19) ; dans *Détruire dit-elle*, Duras précise bien que « [p]ersonne ne crie⁸⁹ » (*DDE*, 140), que « [l]'indication est d'ordre intérieur » (*DDE*, 140). Et que doit-on penser de Claire Lannes qui décide de ne pas crier afin de ne pas réveiller son mari, alors même qu'elle désire crier pour qu'on vienne à son secours ?

Pour crier sans bruit (telle est l'une des définitions durassienne de l'écriture), il faut trouver les mots sans limites qui puissent résonner. Dire l'événement, c'est dire le débordement, et cela ne peut qu'apparaître dans des mots qui débordent leurs propres frontières : *S. Thala*, ici et jusqu'à la rivière et encore après la rivière, *Cahors* dont le bonheur n'a jamais quitté Claire Lannes, qui a toujours « débordé » sur sa vie et dont elle n'a jamais été séparée, *Alfonso* duquel la même Claire Lannes dit qu'il est sans limites. Peut-être est-ce aussi le nom de Venise d'Anne-Marie Stretter, *Anna-Maria Guardi*, que crie le vice-consul dans *Calcutta désert*.

Ces noms *illimitent* l'espace et le temps, et en cela possèdent un rôle similaire au cri et aux pronoms impersonnels qui font résonner l'événement, le contournant pour le faire advenir.

⁸⁹ Il s'agit de la « Note pour les représentations », après le récit en tant que tel : « Personne ne crie. L'indication est d'ordre intérieur » (*DDE*, 140).

L'APPARAÎTRE

Contour et contournement, détour et détournement, distance et distancement, écart ou écartement constituent les modes d'apparaître de l'événement, dont le *tout* ne peut être appréhendé que par intermittence — d'où les disjonctions apparentes qui ne font qu'étaler à la surface ce qui se trame *en même temps* dans le corps danseur, entre virtuel et actuel.

C'est peut-être là que trouve à se « résoudre » une étrange contradiction à l'œuvre dans l'écriture durassienne par laquelle je veux faire un détour avant de m'intéresser à la *forme* même de l'apparition qui convoque une série de doubles.

La critique — et parmi ceux de ses plus éminents membres — a souvent avancé que l'écriture de Duras s'appauvrisait, maigrissait. Madeleine Borgomano, pour tenter de comprendre le succès dont a pu jouir *L'Amant* en 1984, en passait par cette description, avec quoi justement *L'Amant* rompait, « d'une écriture parvenue à un extrême dépouillement [où l']appauvrissement du vocabulaire et de la syntaxe [...] s'accompagnait d'une raréfaction des articulations logiques, d'un amaigrissement de l'histoire, devenue, à la limite, exsangue, et d'une inconsistance des personnages aussi lacunaire que le texte lui-même⁹⁰ ».

Après *L'Amour* (1971) cependant, *L'Été 80* (1980) et *L'Amant* (1984) prendraient, du moins en apparence, le chemin d'une *amplification*, ils prendraient, écrit encore Borgomano, le chemin du *sens*. De fait, *L'Amant*, s'il correspond à la trouvaille que Duras aurait fait de ce qu'elle a appelé une « écriture courante », aurait donc rompu avec cet « amaigrissement », comme les titres qui vont suivre. *Yeux bleus cheveux noirs* (1986), *Emily L.* (1987), *La Pluie d'été* (1990), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) ne sauraient entrer, sans d'importantes nuances, dans la description du livre famélique, réduit comme peau de chagrin, puisqu'ils réaliseraient au contraire l'injonction lancée par la narratrice à la fin d'*Emily L.*, à savoir qu'il ne fallait « rien enlever de [l]a masse inutile » (*EL*, 154) de l'écriture et tout laisser « en l'état de l'apparition » (*EL*, 154).

Ces deux observations dévoilent un paradoxe que l'œuvre n'aura cessé de creuser. Ce paradoxe met justement en péril la thèse d'un amaigrissement progressif, bien qu'elle ne la

⁹⁰ Madeleine Borgomano, « La traversée du fleuve ou le choix du sens dans *L'Amant* de Marguerite Duras » (1988), dans *Marguerite Duras. De la forme au sens*, textes réunis par Claude Borgomano et Bernard Alazet, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 174.

discrédite pas pour autant. Ce paradoxe est en effet lisible dans deux œuvres que cinq années seulement séparent : dans *La Maladie de la mort* (1982) quand il est dit que tout « un travail a été fait pour réduire ce livre à sa maigreur, à ce qu'il n'était plus possible d'effacer⁹¹ », et dans *Emily L.* (1987) quand on peut lire qu'il faut « écrire sans correction » (EL, 153), qu'il faut, de l'écriture, « ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout en l'état de l'apparition. » (EL, 154)

Dans son article « Faire rêver la langue », Bernard Alazet relève d'ailleurs cette contradiction qui ne témoignerait, selon lui, « pas d'une évolution de l'écriture dans le temps, mais [émanerait] de postulations simultanées et divergentes dont le souci commun est semblait-il de saisir dans l'écriture quelque chose qui serait de l'ordre d'un événement⁹² », et ceci dans la langue qui, se faisant *ab(s)-traction*, « s'essaie à donner forme⁹³ ».

S'il y a bien cette idée de *donner forme* à laquelle je reviendrai, ce paradoxe témoigne de ce qui constituerait une « *pensée à hauteur d'expérience*⁹⁴ ». Didi-Huberman, suivant la lecture que Bataille fait de Nietzsche, explique cette pensée « comme une boule de feu ou une luciole, admirable et disparaissante⁹⁵ » qui fait « qu'aucune voie ne mène dans la direction indiquée », faisant le sens dans l'intermittence.

Ce paradoxe, c'est la danse même, c'est le glissement perpétuel entre ce qui est *là* et qui échappe, et si l'écriture peut faire « apparaître » des vides et des déserts, c'est qu'elle aura fait apparaître aussi, en même temps, ce qui n'est d'aucun manque :

le corps sans organes [...] comporte des vides et des déserts. Mais ceux-ci font « pleinement » partie du désir, loin d'y creuser un manque quelconque. Quelle curieuse confusion, celle du vide avec le manque. Il nous manque vraiment en général une particule d'Orient, un grain de Zen. L'anorexie est peut-être ce dont on a le plus mal parlé, sous l'influence de la psychanalyse notamment : le vide, propre au corps sans organes

⁹¹ Marguerite Duras/Yann Andréa, « C'est fou c'que j'peux t'aimer », *Libération*, 4 janvier 1983. Le titre *La Maladie de la mort* tient sur 61 pages alors qu'*Emily L.* fait 154 pages, *Les yeux bleus cheveux noirs* 152 pages, *La pluie d'été*, 150 pages, *L'Amant de la Chine du Nord*, 246 pages. Mais l'écriture elle-même, depuis le tout début de la décennie 1980, avec *L'Été 80*, avait déjà commencé à reprendre un certain « poids », du moins en terme de pages, mais aussi à l'intérieur d'un rythme qui laissait moins de place aux blancs, aux arrêts, dans une sorte de *mouvement perpétuel* répondant autrement à la nécessité d'aménager des silences... il ne s'agira plus de « pauses » dans le *déroulement*, mais d'une mise en suspens qui cherche à diffracter l'instant à l'infini. C'est aussi au cours de cette période qu'elle publiera *La Vie matérielle*, les *Outside 1* et *2*.

⁹² Bernard Alazet, « Faire rêver la langue », *art. cit.*, p. 49.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 127.

⁹⁵ *Idem.*

anorexique, n'a rien à voir avec un manque, et fait partie de la constitution du champ de désir parcouru de particules et de flux⁹⁶.

Il est possible, à travers la description que proposait Borgomano, autour de l'amaigrissement, de reconnaître le mouvement même induit par la marche mendicante qui se dépouillait peu à peu, perdant et le langage, et l'*origine*, et la filiation, oubliant, ne sachant « plus qu'elle est la fille de X ou de Y » (*VC*, 181), et dont la danse aura travaillé à une soustraction faisant qu'il n'y aurait plus, au bout de sa ligne de fuite « que... sommeils, faims, disparition des sentiments, et aussi du lien entre la cause et l'effet » (*VC*, 182). Or cette même mendicante devait aussi *pulluler*. Au seuil du dépouillement, à sa limite : le pullulement⁹⁷. Fait intéressant à noter : Calcutta dans *Le Vice-consul* apparaît souvent comme entité métonymique qui *crie*, *grince* et *grouille* : « Déjà, de loin en loin, Calcutta *remue*. Nid de fourmis *grouillant*. » (*VC*, 30, je souligne) Cette image est inséparable de la mendicante dont l'enfant était comparé dans le ventre maternel à un *rat* aux grouillements incessants (*VC*, 19). La « maigreur de Calcutta » (*VC*, 149), périphrase pour dire la mendicante, mais qui pointe aussi vers Anne-Marie Stretter (contribuant ultimement à venir les confondre), peut aussi souligner la *maigreur* même d'une ville qui, *s'anorexiant* de ses « morts de la faim » (*VC*, 165), n'en grouille pas moins : « Les morts de la faim sont plus loin, dans le *grouillement* dense du Nord, ils font la dernière *enceinte* » (*VC*, 165, je souligne). Si les morts de la faim forment le dernier rempart, évoquant les cercles infernaux de Dante, ils font aussi Calcutta *enceinte*. Calcutta serait *enceinte* de ses lépreux (*VC*, 164), de ses morts de la faim (*VC*, 165). Calcutta est rongée de l'intérieur comme la mendicante alors *enceinte* était affamée par la faim de l'enfant. Dans *L'Amour*, sera évoqué à quelques reprises le « rongement incessant » (*Ar*, 27, 101) de S. Thala, et l'on apprend en outre que le personnage au nom matriculaire de L. V. S. est perpétuellement *enceinte*.

Par ce mot à double entente, qui brouille les frontières entre intérieur et extérieur, qui fait advenir et la faim et la maigreur, on découvre précisément l'absence de manque et une insatiabilité⁹⁸ qu'anime bien la danse.

⁹⁶ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 108-109.

⁹⁷ Voir le chapitre premier de cette thèse.

⁹⁸ Catherine Lavoie-Marcus observe que la dynamique du sentir serait, chez Merleau-Ponty, « sous alimentée [et] l'empêche [...] de penser un geste abstrait [ici la danse] qui puisse être inutile tout ne demeurant nécessaire de par le simple désir qui anime son intimité, en tant que mise en appétit érigée sur l'*insatiabilité* » (Catherine Lavoie-Marcus, *Vers une phénoménologie de la danse*, *op. cit.*, p. 123, je souligne).

Dans *Le Vice-consul*, au cours de la danse entre le personnage de Jean-Marc de H. et celui d'Anne-Marie Stretter, alors qu'ils tournent autour du mot « impossible » qui *dirait* l'événement, le vice-consul a ce commentaire : « D'en parler très vite, à tout prix, d'y penser à tout prix, très vite pour que ce soit fait empêchait de dire autre chose de tout à fait différent, de beaucoup plus éloigné qui aurait pu être dit aussi » (*VC*, 124). Cette idée est évidemment rythmique, et amène ce qui avait été avancé dans le chapitre trois, à savoir que le rythme était *critique*, qu'il faisait changer de direction. Cette idée implique aussi un *apparaître* que la forme même informe pour défaire (voire *déformer*) l'image d'un monde bien ordonné, jusqu'à faire, par moment, la *différence inexistante* : « La différence n'existait » (*AS*, 156), affirmera Aurélia Steiner alors qu'on peut imaginer *la forme* même qu'elle donne à son histoire *l'entourer* (la prendre, comme la danse, pour la ramener à une sorte d'altérité originaire). « Autour de moi, *votre forme* » (*AS*, 130, je souligne) : ce mot limite, ce mot à double entente, comme l'est *l'enceinte*, qui brouille les frontières, est omniprésent dans l'œuvre, façonnant un mouvement de va-et-vient, d'apparition et de disparition, de présence et d'absence, de visible et d'invisible, d'actuel et de virtuel.

Ainsi, du passage où, dans *Dix Heures et demie du soir en été*, Maria aperçoit, à la faveur d'un éclair, tapie sur un toit de la ville la « forme » de Rodrigo Paestra recherché pour le meurtre de sa maîtresse en même temps que la forme « adultère » de son époux enlacé à une autre femme. Cette « forme » de l'homme recherché se mêle à d'autres formes, se remplit à loisir, apparaissant, disparaissant, ses contours se faisant plus diffus, plus confus :

C'est à son faite, autour d'une cheminée carrée, sur l'arête qui sépare les deux versants, que se trouve cette chose dont la *forme* reste identique à elle-même depuis dix heures et demie, lorsque Maria l'a vue à la faveur d'un éclair. Cette chose est enveloppée de noir. Il pleut sur elle comme sur le toit. Puis cela cesse. Et la *forme* est là. Elle épouse si parfaitement la *forme* de la cheminée que l'on doute parfois, à la regarder longtemps, qu'elle soit humaine. C'est peut-être du ciment, se dit-on, un étayage de la cheminée, noirci par le temps. Et dans le même temps, lorsqu'un éclair illumine le toit, c'est une *forme* d'homme. (*DHD*, 58, je souligne.)

Avant de *s'incarner*, Rodrigo Paestra reste une forme, une forme de la nuit, une forme *négative*, construite à la faveur d'un éclair qui aura troué la nuit. Cette *forme* restera « drapée dans son imbécillité » (*DHD*, 63), donnera envie à Maria de tirer dessus avec une arme, mais peu à peu, quelque chose émergera du « linceul » (*DHD*, 65, 66, 67), dans un *geste*. La forme-linceul se *déforme* pour faire signe à Maria qu'elle la sait présente, qu'elle la sait peut-être

disposée à l'aider, qu'elle entrevoit comme une possibilité de s'extirper de la « mort ». Une main, puis une tête esquissent une sortie, mais alors la forme se sera déformée. La *forme* suggérait une virtualité, dessinait les contours de ce qui pouvait alors prendre toutes les identités — espace d'une *retenue* avant que ne s'*échappe* le geste, l'apparition où alors se perd quelque chose d'une possibilité.

Mathilde Monnier témoigne ainsi de son travail de danseuse et de chorégraphe, en affirmant que la danse se donne comme un

art qui travaille à retenir l'*échappée* du mouvement dans le corps et, en même temps (dans le même temps, simultanément), à donner du sens, *donner sens à ce qui semble s'échapper*. J'ai l'impression que mon travail de chorégraphe et de danseuse, c'est tout d'abord de *tenir, de retenir (d'écrire aussi) le sens de cette échappée* ou bien *qu'un mouvement fasse sens dans une échappée*⁹⁹.

Deux mouvements apparaissent ici qui sont simultanés : d'une part, le corps *échappe* un mouvement dont la destinée est d'*être* en se *perdant* ; d'autre part, ce mouvement ne peut *être* que si du sens lui est donné dans l'apparition. Il y a donc bel et bien *ouverture* à ce qui vient, à ce qui advient, comme *une première fois* — puisque aussi bien, dira le vice-consul, dire une chose dans l'urgence, par exemple, empêche de dire autre chose dont la valeur n'est pas moindre, mais simplement *autre*. La « première fois », sensation que la danseuse veillera à *retrouver*, donne le sens, fait du geste une *nécessité*, hors de l'arbitraire ; du sens est donné quand il s'agit de ressentir pour la première fois, mais cette *première fois*, qui est aussi une *dernière fois* puisque jamais plus cela qui se produit ne se reproduira, ne peut être ressentie que s'il y a volonté d'accueillir ce qui arrive (le « vouloir ce qui arrive » deleuzien), que s'il y a *écoute* (c'est en ce sens que Duras peut parler d'état « d'extrême déconcentration » ou encore de tête passoire comme celle des fous qui parsèment son œuvre). Mais ce qui fait le sens est toujours ce qui est perdu — il faut que cette perte soit pour qu'il y ait possibilité de sens :

D'ailleurs, cette notion d'*échappée*, je la ressens très fortement car j'ai toujours cette sensation de *perte dans l'apparition*. Un mouvement naît et se perd, je perds le mouvement en le faisant, en le produisant. D'où la nécessité de refaire, de recommencer, de retrouver, sachant que le but n'est pas de retrouver pareillement, mais de *retrouver encore*. Dans la répétition, il y a toujours un plaisir et une déception. On voudrait retrouver la première sensation, on ne la retrouve pas, il faut donc en faire le deuil et la

⁹⁹ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 18, je souligne.

réinventer, c'est-à-dire *trouver d'autres chemins, inventer des chemins* qui permettent d'accéder à la mémoire sans se laisser envahir par le « déjà vu, déjà connu, déjà senti »¹⁰⁰.

Ces « chemins » à inventer vers la mémoire permettent de penser que quelque chose, de ce qui a eu lieu et qui *échappe*, ait pu *rester*. Or ce qui *reste* est précisément un espace vide, une forme indistincte, une trace que précisément le geste de la danse tente de *cerner*, et qu'en même temps incessamment il *remplace* dans la répétition (plan où s'expérimente incessamment le désir).

GESTE QUI TRACE, GESTE QUI REMPLACE

L'Eurydice de Peter Sloterdijk ne disparaît pas sans laisser de traces. Je me permettrai de citer un long passage de *Bulles* afin d'illustrer ce qu'il en est de l'être-au-monde qui *jeté* dans le monde n'est pas moins accompagné.

Toutes les naissances sont des naissances gémellaires. Personne ne vient au monde sans accompagnement ni escorte. À chaque nouveau venu qui monte vers la lumière succède une Eurydice, anonyme, muette et qui n'a pas été créée pour être vue. Ce qui restera, l'individu, ce que l'on ne peut plus diviser de nouveau, est déjà le résultat d'une coupure divisante qui partage les inséparables des premiers temps de l'enfant et *son reste*. *Eurydice disparaît, mais ce serait se fier aux apparences de croire qu'elle disparaît sans laisser de traces* ; car outre le nombril — ce monument, gravé dans la chair, du lien dissous avec elle —, *elle laisse un espace vide sphérique dans l'espace environnant de l'enfant*, son protégé et son jumeau. L'accompagnatrice qui, à l'origine, se situait *là-bas* dans la première proximité, prend congé discrètement en laissant ouvert le point de l'absence¹⁰¹.

Cette Eurydice ne disparaissait pas sans laisser de traces, sa disparition laissait « ouvert le point de l'absence¹⁰² », dessinait « le contour d'un premier départ¹⁰³ ». L'Eurydice disparue peut dès lors être *remplacée*, devenant l'absence par quoi l'espace peut être de nouveau « habité ». Disparue, Eurydice survit « dans ce qui la remplace¹⁰⁴ ».

Dans *Génie du non-lieu*, Georges Didi-Huberman fait observer qu'il faut bien que quelque chose disparaisse pour qu'il y ait trace, pour que la trace devienne visible : « Le lieu s'instaure d'un retrait, d'une *delocazione* : il faut bien le déplacement du pied — il faut que le

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 18-19 (je souligne).

¹⁰¹ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères 1*, Paris, Fayard, 2002 (1998 pour la version originale), p. 450 (traduction de l'allemand par Olivier Mannoni). Je souligne.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 452.

marcheur s'en aille — pour que son empreinte nous soit rendue visible¹⁰⁵. » Mais alors que le lieu s'instaure d'un retrait, d'une disparition, il apparaît *avec* son reste, il apparaît comme son reste. Le *reste* qu'il est « ouvre » l'espace.

Le Capitaine, dans *La Danse de mort*, vers la fin de la pièce, confiera à Alice son épouse que lorsqu'il est « *tombé pour la première fois* » (*DM*, 239, je souligne), il a « vu la mort peut-être » (*DM*, 239), il l'a oubliée, « [m]ais quelque chose en est *resté*. » (*DM*, 239, je souligne.) Il mentionnera une sorte d'espoir : un espoir que la vie, dès lors qu'il avait vu la mort, puisse être *vécue*, réellement. Lahore aussi, pour le vice-consul, apparaissait comme une « forme de l'espoir » (*VC*, 126).

Quand Duras parle du *Night*, elle dit en être passée par le désastre (celui du commencement de la représentation) pour savoir que cette histoire ne pouvait prendre, dans l'écrit et dans l'après coup, une autre forme¹⁰⁶. Comme s'il fallait en passer par la perte, par le ratage, par ce qui n'a pas eu lieu pour qu'un espace apparaisse et permette que ce qui a lieu *remplace, efface*.

L'écriture apparaît d'être ce qui efface : « chaque nuit change ce que j'écrirais si j'écrivais » (*DDE*, 39), affirme le personnage de Max Thor dans *Détruire dit-elle*. La disjonction, voire la *disjointure*, qui frappe tous les êtres durassiens, dévoile un actuel qui ne cesse de changer, si bien qu'on ne peut avoir prise sur rien du virtuel qui, faute d'apparaître, a déjà changé. Écrire efface ce qui aurait pu avoir lieu. Max Thor se résout alors à ne jamais écrire (*DDE*, 46).

Il faut d'une certaine façon qu'un *geste* déchire en quelque sorte la *forme* qui, chez Duras, est d'abord indistinction.

C'est probablement en ce sens qu'il faut comprendre l'omniprésence du mot « forme » dans l'œuvre. C'est le mot du contour qui, s'il rend bien distincte la frontière entre une chose et ce qui n'est pas cette chose, dessine la ligne de l'entre-deux, ne rendant pas du corps sa plénitude, mais le donnant comme en négatif, ne le donnant qu'en considération d'un vide dont il dépend et dans lequel il pourrait sombrer pour venir s'y confondre entièrement, pour venir y disparaître. Et, dans un même temps, la forme peut être ce qui déchire précisément l'indistinction, permettant l'apparition, la création d'un monde toujours renouvelé.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁶ Relaté par Dominique Noguez dans *Duras, Marguerite*, *op. cit.*, p. 234.

Dans *L'Amour* a précisément lieu ce mouvement de balancement entre la distinction et l'indistinction dès l'incipit où sont opposés deux hommes, l'un dont le « visage est distinct » (*Ar*, 9), l'autre dont le « visage est indistinct » (*Ar*, 9). L'opposition cependant n'est qu'un effet du sens qui ne doit pas nous faire manquer que c'est le mouvement qui cherche à se donner à voir et que celui-ci ne peut être que dans un perpétuel échange entre apparition et disparition. Tout *L'Amour* est une danse pour éprouver le monde sensible, une danse pour faire « voir » que perpétuellement, dans une continuité que seule la pensée humaine peut rendre discontinue, s'échange ce qui, loin d'être des contraires, constitue les visages d'une même réalité, la doublure de l'expérience.

C'est un « geste » (*Ar*, 14) qui va faire « commencer » l'histoire de *L'Amour*, alors que cette histoire est *déjà* commencée : « elle a relevé légèrement son bras dans un geste d'enfant, elle s'en est recouvert les yeux, elle est restée ainsi quelques secondes. » (*Ar*, 14) Le geste sera vu par l'homme qui marche, appelé « le prisonnier », puis il y aura un temps, un blanc, avant que le bras de la femme ne retombe et qu'alors on puisse lire : « L'histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière. » (*Ar*, 14). Le geste l'a cependant rendue *visible* cette histoire qu'on remonte.

Ce qu'on remonte, c'est l'avant du mouvement, mais cet avant du mouvement qu'Hubert Godard appelle *pré-mouvement*, ne peut s'appréhender autrement que dans le geste. Le geste, écrit ce dernier, « s'inscrit dans l'écart entre [l]e mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet¹⁰⁷ ». C'est le *pré-mouvement*, soit « cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout¹⁰⁸ », « invisible, imperceptible pour le sujet lui-même¹⁰⁹ » qui, à son insu, chargera le mouvement de signification, en fera un *geste*. Le geste se définirait par sa *singularité* par rapport au mouvement : le *geste* singularise le mouvement, lui donne son *sens*.

C'est donc précisément dans ce qui *échappe* au corps quand *s'échappe* le mouvement (quand un mouvement est *échappé*), qu'Hubert Godard nomme « le langage non conscient de la posture », que se trame la possibilité du sens, l'expressivité du geste, où « s'organise la

¹⁰⁷ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *art. cit.*, p. 237.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 236.

¹⁰⁹ *Idem.*

production du sens¹¹⁰ ». C'est à partir de la manière de tenir en équilibre dans le monde, dans le rapport avec la gravité, dans le « pré-mouvement », que peut s'échapper le mouvement qui deviendra *geste*, deviendra *expression*, fera l'événement.

Ainsi s'affirme la question de la possibilité de l'événement, de cet événement au visage incessamment changeant autour duquel cette thèse n'aura eu de cesse de tourner, et qui réside dans la *forme* même — creuse, on le rappellera — où peut s'inscrire un advenir tendu entre le *ce qui pourrait avoir lieu* et *ce qui a lieu*, où le sens émerge de l'écart entre les deux. C'est de la même façon que le geste actualise une virtualité qui est pourtant sans existence avant d'advenir dans le geste qui, lui donnant forme, trace en advenant les contours mêmes de sa disparition. Ainsi, le *remplacement*, l'*effacement*, peut prendre un autre sens.

Dans *Emily L.*, la narratrice s'aperçoit, tout en discutant avec son interlocuteur, qu'écrire, c'est en quelque sorte effacer, remplacer. Ce que dit la narratrice d'*Emily L.* à son compagnon semble à première vue isoler quelque chose d'une écriture *réparatrice*. À propos de leur histoire, que l'avancée dans le récit remettra incessamment en question, la narratrice lui confie que la souffrance liée à leur histoire pourrait bien disparaître dans le livre :

— Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera *effacé*. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : *écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer.* (EL, 23, je souligne)

La douleur disparaîtra lorsque, transposée dans le livre, elle ne sera plus *cette* douleur-là, mais *autre* chose ; traduite en « mots », elle devient ce qui n'aura jamais eu lieu. Les mots matérialisent ce qui n'existait qu'à l'état de virtualité. Cette « virtualité » de la souffrance est le « tout » qui, passé à l'*écrit*, devient « plus rien » (EL, 23).

Écrire *matérialiserait* en quelque sorte l'effacement de quelque chose qui aurait pu avoir lieu, et ouvrirait par conséquent le monde à l'irréversible. Écrire, comme danser, ont cette « urgence parallèle à [leur] fin » (AMMA, 20), pour paraphraser monsieur Andesmas. De fait, dans l'écriture, apparaît souvent deux mains : l'une écrit vite pour ne pas oublier et l'autre, retenant le papier, le déchire au contraire (EL, 114-115). De cette déchirure dont témoigne l'urgence d'écrire et où menace l'illisibilité *apparaît* ce qui à l'instant même est promu à la disparition, et *disparaît* ce que l'*apparaître* va venir voiler.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 241.

Dans cette tension dont rend bien compte la danse, on aperçoit l'espace même de la perte dont on ne peut douter qu'elle est non seulement irréversible mais nécessaire. Jacques Derrida, à la suite de Nietzsche, pense la danse comme le lieu où s'affirme le « risque » qu'une certaine modernité n'a cessé de poursuivre : risque du pas manqué, risque de la chute et de l'échec de l'œuvre qui ne peut alors se *répéter* qu'étrangère à elle-même (et qui se répète précisément en raison de cette *amnésie*). Quelque chose par conséquent a lieu dans un espace de risque où tenir l'équilibre devient une force sans cesse menacée. L'espace du risque, c'est l'espace où *perdre* : perte de l'équilibre, possibilité de la chute.

L'ESPACE DU RISQUE : ENTRE VIRTUEL ET ACTUEL

Cet espace, les personnages de *Madame Dodin* l'éprouvent. Emportés par le mouvement, ils vont accepter d'entrer dans l'espace du jeu, dans l'espace du risque où il n'est plus possible de reculer : c'est dans cet entre-deux, entre le virtuel et l'actuel, entre le pré-mouvement et le mouvement, qu'apparaît le geste irréversible, qui va donner un sens, quitte à ce que ce sens puisse changer de visage.

Les personnages du balayeur et de la concierge dans *Madame Dodin* sont à ce titre exemplaires : elle qui « détricote » et lui qui balaie vont faire de leur rencontre un jeu qui va finir par les dépasser, par les happer si complètement que l'équilibre d'abord conservé sera menacé d'être perdu. Les deux personnages sont alors attirés, à force de *répéter* leur petit numéro, par l'accomplissement de quelque chose qui pourra faire qu'entre eux quelque chose ait lieu. Mais avant, un espace « sans issue » doit être créé afin que le jeu puisse se déployer.

Gaston le balayeur de rues qui avait tant espéré des confidences humaines désormais « désespère » (*Do*, 416) ; les événements humains auxquels il ne s'intéresse dès lors plus cèdent la place aux « événements matériels » (*Do*, 416). Le spectacle quotidien du balayeur de rues, s'il est celui de l'usure, de « la liquidation des vestiges » (*Do*, 415) est plus rarement, beaucoup plus rarement, celui d'une reconstruction, la réfection, par exemple, de l'école communale (*Do*, 417). Ainsi le balayeur devient-il non pas le représentant du « meilleur » (*Do*, 408) métier qui soit — ce que Madame Dodin pense, puisque ce métier, selon elle, « on peut le faire sans le faire vraiment, [...] on peut balayer sans balayer vraiment, en pensant à autre chose » (*Do*, 408) — mais le spectateur et liquidateur des rebuts, des restes. À force de balayer (de voir et de liquider les rebuts), Gaston est *devenu* balayeur, il a épousé, presque

jusqu'à la fusion (et confusion sans doute), son outil et son travail. C'est paradoxalement qu'on le voit désormais accroché à son « instrument par trop féminin » (*Do*, 417), comme pour ne pas *dérivée*, alors même qu'il a cessé d'aimer son métier. Le signe qui ne ment pas : son coup de balai s'est fait plus lent, plus négligent. Quand il a bu ses « trois "blancs" » (*Do*, 422), alors il « balaie comme on doit balayer en rêve, en dansant et en chantant » (*Do*, 422). L'attente déçue devenue désespoir aura joué un véritable révélateur de la « répétition ». Et la répétition¹¹¹ opérera d'abord en faisant que Gaston devienne *matériellement* (réellement) ce qu'il n'était que *virtuellement* : un balayeur. C'est pourquoi on peut dire, bien qu'en apparence ce soit paradoxal, qu'il balaie *réellement* comme on le ferait dans un rêve, qu'il balaie *actuellement* comme *virtuellement*. En effet, s'il balayait avant avec « une désinvolture et une efficacité souveraines » (*Do*, 414), c'est qu'il n'était pas *réellement* balayeur — le narrateur le supposait d'ailleurs « puissant » personnage, comme si le balayage n'avait constitué qu'une activité secondaire. Ainsi, la répétition (du va-et-vient du balayage, mais aussi de l'activité même qui se répète jour après jour) aura introduit la lenteur dans le geste, et la lenteur aura fait coïncider l'homme et son titre : le « lentement » aura amené la *latence* à se réaliser. Si les événements humains l'ennuient, c'est qu'il

a, des agonies, des mariages, des naissances, une optique, une philosophie à lui, qui est peut-être celle du *vrai balayeur*. Les premières communions, les mariages, les morts, se soldent, quant à lui, invariablement, de la même façon, par des fleurs jetées au ruisseau et qu'il est chargé de guider au fil de l'eau jusqu'à leur destination finale, l'égout. (*Do*, 415, je souligne)

La répétition lente opérera ensuite à la façon de l'ivresse en faisant tomber de *l'autre côté* : cet autre côté, s'il est d'abord connoté par la mention de l'égout, est surtout le côté où l'on attend le « beau crime¹¹² » (*Do*, 416), où l'on rêve de la fuite dans des pays de soleil, des villes brûlantes, bordées par la mer, où il n'y a rien à faire. Où la fonction de balayeur de rues se révèle parfaitement inutile, parce que dès

quatre heures de l'après-midi le vent de la mer se lève et ennuage toute la ville d'une fine poussière salée. Et alors le balayeur s'arrête de balayer. Il se rend à l'évidence. Il ressent délicieusement la parfaite inutilité de sa fonction. Il se sent libre. Il range son balai et s'en

¹¹¹ « balayer et de balayer, toujours les mêmes rues, de recommencer chaque matin ce qu'on a fait la veille. Il dit aussi qu'il ne connaît pas un autre métier, un seul, qui donne aussi peu de satisfaction que le sien » (*Do*, 407).

¹¹² « Un beau crime, avec une enquête très difficile, très longue, voilà pour un balayeur ce qui peut arriver de mieux. Il ne se passe pas de crime qu'avec un peu de chance, on ne soupçonne le balayeur d'en avoir été le témoin, qu'on ne l'interroge. C'est là, pour le balayeur, la seule distraction vraie et la seule chance qu'il a d'être pris en considération. » (*Do*, 416).

va par la ville. Chacun le connaît et lui serre la main. De la poussière, il y en a tant, que ça découragerait n'importe quel balayeur. (*Do*, 419)

Gaston le balayeur rêve de ce devenir-inutile, rêve de faire ce pourquoi il serait inutile : c'est en ceci, selon lui, que réside la vraie liberté. Le rêve projeté est pourtant déjà à demi réalisé par la lenteur puisque celle-ci touche, au bout d'elle-même, à la *fictivité* (*IS*, 15). Ce mot, évoquant à la fois la « fiction » et la « fixité », Duras en fait presque un équivalent de la lenteur, tout en lui adjoignant une connotation onirique grevée d'étrangeté (ou d'une *inquiétante étrangeté* ?) : c'est « à une lenteur de cauchemar » (*IS*, 15) que tourne le ventilateur au plafond, et plus loin, ce ventilateur est présenté comme la seule chose qui bouge, mais « d'une "fictivité" de cauchemar » (*IS*, 15). Le mouvement régulier du balayage ou du ventilateur tournant au plafond aura dessiné les contours d'un espace fixe, parce que si proche de l'immobilité qu'on croit rêver, un espace où ce qui se fait semble se faire comme dans un rêve... ou un cauchemar. Dans la lenteur, l'équation se renverse : on n'est plus balayeur pour pouvoir penser à autre chose, pour pouvoir laisser les rêves dériver, on verse de l'autre côté, là où le rêve a préséance sur le mouvement, là où le balayage devient le rêve de quelqu'un qui dort. Tant de personnages, en effet, dorment et rêvent leur vie chez Duras à l'inverse de vivre, en rêvant, une vie en dormance. Le virtuel se sera échappé, et dans le mouvement de balai-ballet, il se fait *voir*.

L'accès à cet état, je le verrais comme l'ouverture à un savoir matériel et matérialisé de l'inutile. Il est en effet inutile de balayer en rêve, mais le seul moyen de supporter la vanité du geste, le dégoût du métier, c'est de le constituer ainsi, en inutilité, quitte à laisser les rebuts à la rue et à ne plus balayer que les bords. Dans la lenteur, Gaston a rendu son métier inutile : il est devenu *libre*. Mais cette liberté n'est effective que dans l'espace tracé dont les limites désormais fixes ne le sont qu'à travers une tension entre le geste et son sens.

Cette tension apparaît nettement dans le jeu qui lie Gaston et Madame Dodin, et qui prend peu à peu la place de leur « amour sans issue » (*Do*, 426). Si c'est d'abord autour des économies de Madame Dodin que le jeu s'était établi (lui, les lui réclamant pour « fuir », elle, y tenant), il aurait tranquillement glissé vers « un jeu supérieur, dont ils n'ont plus tout à fait le contrôle, et dont ils ignorent encore quel est au juste l'enjeu » (*Do*, 425). Devant ce qui se dessine comme un amour possible, mais sans issue étant donné la différence d'âge par trop

importante, la concierge et le balayeur cherchent impatiemment ce qui pourrait assouvir, voire défaire leur amour, leur désir :

Cet amour *sans issue* les a rendus *doublement inventifs*. C'est à celui qui trouvera « un nouveau truc pour emmerder le monde ». Ils ont *l'imagination délirante* des *prisonniers*. Ils sont *prisonniers* de leur métier qu'ils détestent et ils sont *prisonniers* d'une interdiction — à demi fatalité, à demi convention — qui les empêche, à cause de son âge à elle, de devenir des amants. Et c'est sur le monde, *leur geôlier*, qu'ils se vengent. Ils le font en se donnant pour eux seuls un interminable spectacle auquel ils se passionnent chaque jour davantage. Et si Mme Dodin s'inquiète à bien des moments à cause du projet de Gaston, ça ne tempère en rien son ardeur au *jeu*. Bien au contraire. Pour être digne de lui et être à la hauteur de ses projets très immoraux, comme dit Mlle Mimi, elle en arrive à *jouer dangereusement*. (*Do*, 426, je souligne)

Elle inventera alors de « voler » les locataires, qui participent de ce monde « geôlier », et de s'en glorifier dans des discours que lesdits locataires écouteront sans se plaindre, comme s'ils s'inclinaient devant le génie et le naturel de leur concierge dans cet art de *malfaire*. Ces mêmes « geôliers » deviennent par conséquent les *spectateurs* d'un jeu immoral auquel ils confèrent, de par leur « complicité » silencieuse, le statut d'art. Les geôliers deviennent alors les prisonniers puisque la nature du spectacle a changé dans son actualisation. C'est dans le jeu de la « comédie » que Madame Dodin trouve une manière d'*échapper* à sa double prison. Le spectacle des rebuts auquel les rôles de concierge et de balayeur confinent cède la place à un autre spectacle : celui du double jeu qu'exécutent, devant public, Madame Dodin la concierge et Gaston le balayeur. Contraints par leur métier et leur âge à ne pouvoir échapper à l'irréversible de la vie (elle ne peut rajeunir, il ne peut faire qu'il l'ait connue *avant* ; tous deux se trouvent, de par leur métier, devant des objets dont le cycle de vie est en quelque sorte *terminé*), ils jouent à voler, comme s'ils pouvaient profiter, avant qu'elles ne deviennent « vestiges » (*Do*, 415), encore inentamées, des choses dont ils sont les « liquidateurs », comme s'ils pouvaient, de plus, en jouant — elle à lui déverser le contenu d'une casserole pleine d'eau sur la tête, lui à ralentir l'allure pour mieux en recevoir le contenu — faire que quelque chose ait lieu entre eux. Que quelque chose ait lieu, c'est en effet ce qu'ils demandent : que l'impatience qu'ils ont l'un de l'autre doive « quelque jour connaître un accomplissement » (*Do*, 425), c'est ce qu'ils demandent en inventant de jouer.

Mais dans ce jeu, peut-être parce qu'il a la propriété d'être *double*, quelque chose finira par échapper à ses inventeurs. Et c'est en somme ce qu'ils veulent. Leur double prison devient double liberté dans la duplicité du jeu. Par le jeu de *voler* les locataires qu'elle a inventé,

Madame Dodin montre à son ami le balayeur, complice de ses méfaits, comment lui soutirer à elle ses économies — les vingt mille francs qu'elle ramasse depuis six années : « Si c'est lui qui a inventé de lui demander des nouvelles de ses vingt mille francs d'économie, c'est elle qui a inventé de lui montrer comment on fait *pour voler* » (*Do*, 427, je souligne). Si la narratrice-spectatrice n'ose écrire « pour *les voler* », c'est que l'espace doit rester libre, vierge de tout soupçon, bien que la machine se soit enclenchée. C'est donc dans cet espace, dans la possibilité que Gaston la vole à son tour parce qu'il connaît « l'existence des vingt mille francs » (*Do*, 425) et qu'elle, elle connaît « [s]es projets et [se]s désirs » (*Do*, 425), que tous deux ouvrent la porte à tous les possibles, soit à « un accomplissement, quel qu'il soit » (*Do*, 425), même *criminel* — *entraînés* qu'ils sont dans la danse.

Ainsi, le *sans issue*, évoqué d'ailleurs dans une précédente partie de cette thèse, revient ponctuellement dans l'œuvre durassienne : c'est le lieu qui enferme et paradoxalement le lieu de la plus grande liberté. La chose désirée, voulue, dès lors qu'elle est statuée impossible, par le fait d'une loi, si ancienne qu'on en a oublié les origines et dont l'oubli même la fait se parer d'autant plus de puissance, devient, dès lors qu'impossible, *toutes les choses possibles*, au mépris de toute morale humaine.

L'un des personnages durassiens disait avoir une « moralité douteuse » : difficile de trancher le sens de cette moralité ; s'agit-il d'une moralité qui serait discutable, contestable ou d'une moralité qui se fait le devoir de douter ? Ce qui est *douteux* est équivoque ; l'adjectif dont le sens, couplé au substantif « moralité », est ici incertain se retourne sur lui-même : l'adjectif n'a plus de sens ou en a trop dès lors qu'on s'intéresse à sa signification dans un contexte qui ne résout rien. « Ambigu, équivoque, obscur, incertain¹¹³ » est le sens du mot « douteux », *ambigu, équivoque, obscur, incertain* devient le sens de l'expression qu'il forme avec « moralité ». Tirillé entre deux sens, il faut peut-être admettre les deux, bien que le tout repose sur un arbitraire dont on a pourtant accepté les règles et avec lequel il ne nous reste qu'à *jouer* (le plus arbitraire de tout, et le plus puissant aussi, étant, bien évidemment, le langage). Ainsi, entre une loi presque sans origine tellement on ne saurait expliquer cette origine (c'est le cas, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, de la loi qui interdit au Chinois d'épouser une femme d'un rang inférieur) et pourtant scrupuleusement respectée, et toutes les

¹¹³ *Le Petit Robert de la langue française*, édition 2015, p. 782.

autres lois humaines ou divines bafouées (vol, adultère, inceste, meurtre qui parsèment l'œuvre durassienne), un espace se crée, étrange, celui d'un jeu qui ne reconnaîtrait qu'une seule loi qui en dicterait les règles. C'est l'horizon à partir duquel penser tout le reste : toute situation fermée trouve à se répandre dans toutes les autres directions, à partir de cet horizon (cette loi séculaire, arbitraire), il devient loisible de faire tout ce qui est possible de penser. Toute situation « sans issue », frappée de stérilité dès lors que l'interdit surgit, doit trouver à s'accomplir *ailleurs*, et toutes les situations mises en scène dans l'œuvre durassienne sont sans issue. Alors le jeu peut commencer... et l'invention se faire de plus en plus téméraire, imaginative. À partir d'un seul et unique interdit faisant office de loi, quelque chose doit se faire, doit s'accomplir qui dénouera la tension, mais il s'agit là d'une tension qui ne peut se dénouer normalement. Au désir, à l'amour impossible, il faut trouver autre chose que « le couple », « l'amour », autre chose qu'une « coucherie ». Alors Madame Dodin trouve le vol ; à leur situation « sans issue », Christine V. trouve l'infanticide, Claire Lannes, le meurtre, et cette trouvaille (le « crime ») apparaît si naturelle, « [t]ellement, que souvent on ne voit pas comment le criminel aurait pu éviter de le [...] commettre » (AA, 33). On entre dans l'aire du jeu : le jeu, même jusqu'à la mort, existe chez Duras depuis *Les Impudents*, et souvent, celui-ci mène à la mort, et souvent au meurtre, rencontre véritable avec l'*autre*, expérience véritable de l'altérité, mais geste qui est aussi une « sortie » hors de soi vers quelque chose dont on ne peut à la fin dire quoi que ce soit, comme si émergeait du corps même, dans l'entraînement du mouvement qui entraîne, une altérité qui échappe, mais peut encore résonner.

DANSER SA PERTE

Avec la mendiante, dans ses pas et sa marche, nous sommes entrés dans la danse. Cette danse aura lancé le mouvement perpétuel qui se sera nourri de lui-même. Les personnages et l'écriture, ce que j'ai appelé l'être-au-monde de la danseuse durassienne, s'essaient à *éprouver* le monde mais finissent par le danser et, à travers cette danse, font apparaître un monde qui est aussi celui d'une « solitude partenaire » pour le dire comme Didi-Huberman et qui convoque ce que Mary Wigman appelait le « partenaire invisible ». « [L]'expressivité, écrit Michel Bernard, ne fonctionne que par l'altérité radicale d'un processus fictionnaire dont la voix constitue l'archétype : toute expression corporelle, visible et audible, est donc essentiellement

de part en part “transvocalisation”¹¹⁴ ». Le périple de la mendiante, dont les « discours intérieurs » auront fait dire à Borgomano qu’ils annonçaient la polyphonie des films à venir, peut être autrement pensé comme *ventriloquie*. Entre l’enfant qui l’aura hantée et l’aura « mangée », la mère qui l’aura enjointe à partir sous peine d’empoisonnement, et ses propres questionnements, on ne sait plus qui parle. Mais ces voix finissent par s’éteindre, leur disparition nous enjoint à chercher ailleurs ce qui agit la mendiante, ce qui la fait bouger.

Dans son *Sur le Théâtre de marionnettes* (1810), H. Von Kleist formulait le souhait que l’être humain puisse atteindre le lieu où il ne se connaîtrait plus, où il se verrait hors de la conscience dans une sorte de conscience infinie qui lui ferait atteindre la grâce que seuls Dieu et la marionnette (le pantin, la poupée, la matière) possèdent. Cette grâce, la mendiante l’atteint peut-être : après s’être égarée dans une marche fausse, alors toute à son intériorité de jeune fille enceinte chassée par sa mère, elle perdra tout cela qui faisait écrire à Duras que sa vie était

un *film doublé*, mal monté, mal interprété, mal ajusté, une erreur en somme. Un polar sans tueries, sans flic ni victimes, sans sujet aucun. Il pourrait être un vrai film dans ces conditions et non, il est *faux*. Allez savoir ce qu’il faudrait pour qu’il le soit. Que je sois sur une scène sans rien dire, à me laisser voir, sans penser spécialement à quelque chose. C’est ça. (*YV*, 9, je souligne)

Mais ce sont peut-être toutes les *danseuses* durassiennes qui auront performé cette perte corollaire à une ouverture vers le dehors, vers un pur dehors. À terme, ce qu’aura rendu visible l’étrangeté des personnages durassiens, voire l’étrangeté d’un monde et d’une écriture toujours en mouvement, c’est l’adéquation entre le *soi* et le *mouvement* rêvée par Duras quand elle évoque dans *La Vie matérielle* l’idée de n’être qu’un corps visible libre de toute conscience.

Cette idée entretient en outre des liens serrés avec la question de la « grâce » telle que l’entrevoit Kleist, et que Roger Munier, en avant-propos de la traduction française de *Sur le théâtre de marionnettes*, commente comme la possibilité du *paradis*. Le paradis en effet serait

[t]out proche sans doute, et partout, mais hors de portée. Le paradis est le *dehors* pur : tout ce qui n’est pas nous, en tant qu’il n’est absolument pas nous, les hommes. En nous-mêmes, ce qui nous échappe à jamais, est comme nous-mêmes sans nous.

Car nous sommes d’abord un *dedans*, une intériorité abusive. Isolés par une conscience qui se projette dans les choses et détermine *un* monde, une aire privilégiée où nous régnons, mais qui est celle de notre exil.

¹¹⁴ Michel Bernard, « L’altérité originaire ou les mirages fondateurs de l’identité », *art. cit.*, p. 23.

Les marionnettes mécaniques, au contraire, se déploient d'emblée dans ce *dehors* miraculeux. Leurs membres, qui « sont morts, de purs pendules », n'obéissent en leurs mouvements qui nous ravissent qu'aux forces extérieures et secrètes de la gravitation. Elles évoluent comme hors de soi, dans l'innocence. En cela réside leur *grâce*¹¹⁵.

Échapper, dans une ligne qui fuit et dont la fuite se nourrit de son propre désir — désir tourné vers le dehors, désir tourné vers le devenir —, échapper, donc, non pas à la gravité, ni à la pesanteur, mais à la conscience : c'est peut-être là un des sens de la danse comme épreuve de la perte pour « trouver ».

On pourrait dire de l'œuvre de Duras ce qu'on a pu dire à propos de la danse et de la question, qu'au-delà des rapports entre académismes et avant-garde, la danse a pu poser, soit celle de la visibilité (ou de l'invisibilité) du corps et du mouvement, que cette œuvre s'est efforcée « de rendre visible, ou sensible, quelque chose de cette expérience qui vient profondément troubler la distribution des forces et du pouvoir, dans nos sociétés puissamment logocentrées¹¹⁶. » Cette expérience de l'invisibilité (du corps et de son mouvement) concerne « ce qui résiste, se perd, demande à être de nouveau conquis [soit] l'expérience du corps en tant qu'elle échappe au discours ou, du moins, qu'elle ne saurait s'y résumer¹¹⁷ ».

Si l'œuvre de Duras donne l'impression, ainsi que l'ont soulevé de nombreux critiques¹¹⁸, de se constituer en vaste reprise, ce n'est pas tant pour chercher une *vérité* cachée dans quelques profondeurs de la terre que d'emporter la terre avec eux, en faisant apparaître

¹¹⁵ « Avant-propos » de Roger Munier, dans Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Éditions Traversière, 1981.

¹¹⁶ Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse du XX^e siècle*, op. cit., p. 232.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 231-232

¹¹⁸ Une vaste majorité d'études autour des divers cycles, celle de Sylvie Bourgeois, celle de Brigitte Cassirame, que j'ai par ailleurs citées, exposaient cette idée. Les conclusions auxquelles arrivait la première étaient que la réécriture permettait une sorte de *prise* sur l'événement qui serait réparatrice ; la seconde y entrevoyait, au contraire, un espace mélancolique, dû à une impossible déprise, d'où le caractère obsessionnel des motifs durassiens. Borgomano aura aussi travaillé à abstraire de l'œuvre durassienne ce qu'elle a appelé des « cellules génératrices » pour trouver une *origine* aux « fantasmes » de l'œuvre. Or, et c'est ce qui m'apparaît particulièrement intéressant, c'est qu'on peut affirmer que des éléments reviennent et leur trouver une *origine* commune (ce que fait la critique citée plus haut), on peut de même, dans un mouvement inverse qui part pourtant d'une même impression, y voir plutôt des *échos*. Dans un article récent, Catherine Mavrikakis fait observer que « [l]'œuvre entière de Duras construit entre les différents textes une impression de “*déjà vu*” en ne cessant de créer des *réminiscences* entre les livres, de provoquer des effets paramnésiques, qui font que plus le lecteur lit et relit l'œuvre, plus il a l'impression d'assister à une immense *reprise*, d'avoir *déjà vu* ou entendu quelque part » (Catherine Mavrikakis, « Les “blind dates” de l'écriture », dans Maité Snauwaert (dir.), *Marguerite Duras : l'image critique*, Dalhousie French Studies, n° 95, été 2011, p. 68, je souligne). On pourra ainsi affirmer que si tout, chez Duras, a *déjà eu lieu*, faisant que ce qui arrive est de l'ordre de la répétition, ce n'est jamais que dans l'après coup... Et c'est l'écho, l'*après coup* comme retentissement qui « donne » le sens et non l'inverse.

une tension comme rencontre de *deux mouvements affrontés*. Au tout début de cette thèse, je citais Jean-Luc Nancy qui affirmait dans *Allitérations* que danser c'était *soulever* le sol et le faire « danser avec ou comme le corps dansant¹¹⁹ ». Il opposait ce « soulèvement » au fait de danser à ras du sol ou encore au fait de s'élever au-dessus de lui. Le verbe « soulever » est peut-être moins présent que certains verbes dans l'œuvre durassienne, comme marcher ou se taire ou crier, mais il apparaît dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, à propos du fameux mot-trou que cherche Lol, qui est *là*, mais n'existe pas, qui « vous défie, [qui] n'a jamais servi, de le *soulever*, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel *s'écoulent* la mer, le sable, l'éternité du bal » (*RLVS*, 48-49, je souligne).

Ce mot qui n'a jamais *servi*, on ne pourra le faire résonner que dans le mouvement qui se veut dansant.

¹¹⁹ Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, *op. cit.*, p. 34.

— Conclusion —

RUINES RESTES ÉCHOS

ET DANSE

C'est là que commence son histoire écrite. Son immortalité¹.

Marguerite Duras, *L'Éden cinéma*.

À la fin du bal qui aura « ravi » Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson se déplaceront « comme des automates » (*RLVS*, 21), « n'entendant pas qu'il n'y avait plus de musique » (*RLSV*, 21). Les musiciens auront enfermé leurs violons « dans des boîtes funèbres » (*RLVS*, 21), ne restera du bal que deux corps danseurs, un regard fasciné (celui de Lol), un espace en quelque sorte vidé, des individus mus par un désir qui se donne littéralement comme *sortie* de soi.

Les danseurs n'entendent plus, ils sont pourtant *là*. Ils ne sont pas ailleurs, bien qu'ils ne soient pas sur les temps, ne suivent pas le tempo. Ils ne sont pas ailleurs, bien qu'ils n'entendent pas l'absence de musique, ne voient rien autour d'eux. Ne sont-ils pas dans la danse, tout à la danse qui n'a que faire de la musique, n'a que faire du silence ?

Les amants restent, devant Lol fascinée, comme un morceau d'éternité, soit comme quelque chose qui n'aura eu lieu que l'instant d'un éclair pour une Lol dont on comprend qu'elle n'aura *vu* de l'événement que sa fin, sa disparition dans l'évanouissement des amants qui la quitteront à l'aube et qu'elle perdra au moment de *voir*.

Lol serait-elle Orphée perdant son Eurydice ? Quelle *expérience* est alors la sienne ?

Les amants ont dansé et Lol a dansé à travers eux, immobile, perdue, *ravie*. Elle est peut-être le *regard absolu* évoqué par Mallarmé dans « Ballets », puisque regardant complètement, elle ne *voit* pas l'événement qui devrait la toucher. Elle aurait ce « je ne sais

¹ Marguerite Duras, *L'Éden cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 18.

quel impersonnel ou fulgurant regard absolu² » avec lequel, par la suite, elle « s’empare d’un évanouissement³ ». C’est ainsi que Badiou commentera la charge d’éternité dont est porteuse la danse — « parce qu’elle est un art absolument éphémère, puisqu’elle disparaît à peine a-t-elle eu lieu, [la danse] détient la plus forte charge d’éternité. L’éternité ne consiste pas dans le “rester tel quel”, ou dans la durée. L’éternité est précisément ce qui garde la disparition⁴ ».

Ce que Lol aura *vu* : l’évanouissement des amants.

Ce que Lol trouvera au bout de ses déambulations dans S. Tahla dix ans après son « ravissement » : un bal mort, une « épave » (*RLVS*, 45). L’*épave* est à la fois la coque d’un navire qui a fait naufrage, les débris échoués, égarés, *et ce qui reste* après une ruine.

Dans la disparition, il y a donc le vestige. Au bout de ses pérégrinations dans S. Tahla, elle qui aura « invent[é] de sortir dans les rues » (*RLVS*, 39) trouve alors quelque chose qui *bouge* — « les restes ne sont jamais presque sans bouger⁵ », note Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles*. Lol, elle-même un *reste* dans la mémoire des autres qui ont pu la croire morte, va bouger de nouveau : elle va *inventer* de sortir dans les rues, alors même que cachée dans le jardin familial elle entend des passants⁶ l’évoquer et supposer à haute voix qu’elle est « [m]orte peut-être » (*RLVS*, 38).

Alors, elle se réveille, sort de son tombeau, elle commence « à bouger » (*RLVS*, 14). Et au bout de son périple dans la ville, à suivre un homme dont elle veut se faire connaître, elle trouve un lieu vide, vidé — le bal. Un écho à un autre bal, lointain, qui a pu laisser une trace, celle, justement, d’un espace déserté, ruiné.

De fait, l’apparition d’Anne-Marie Stretter au bal de T. Beach avait déjà créé l’espace. Lol avouera à Jacques Hold qu’elle n’a « plus aimé son fiancé dès que la femme est entrée » (*RLVS*, 137). Les nouveaux amants d’alors auront-ils été l’Eurydice dont la disparition aura permis de créer cet « espace vide sphérique⁷ » évoqué par Sloterdijk dans *Bulles* ? Cet espace signe le « commencement de l’être-extérieur⁸ », « c’est l’espace dans lequel des

² Stéphane Mallarmé, « Ballets », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, op. cit., p. 196.

³ Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », dans *Petit Manuel d’Inesthétique*, op. cit., p. 107.

⁴ *Idem*.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., 2009, p. 129.

⁶ Ces passants sont en fait Tatiana Karl et Jacques Hold.

⁷ Peter Sloterdijk, *Bulles*, op. cit., p. 450. Voir p. 265 de la présente thèse.

⁸ *Ibid.*, p. 451.

remplacements sont possibles⁹ ». Il tire l'être vers l'extérieur, il le fait *inventer de sortir dans les rues*, il le porte au-dehors, mu par ce quelque chose « dans » l'événement qu'il retrouve chaque fois comme une première fois, puisqu'il ne le retrouve jamais qu'à travers des échos qui le déplacent toujours et le font autre.

Ce que le lecteur « retrouve » de cet événement — celui du bal dans le mouvement de l'œuvre, du *Ravissement* à *L'Amour* —, c'est justement un lieu où ne déambulent plus que les principaux intéressés, ceux qui *restent* de l'événement du bal de T. Beach, c'est-à-dire ceux qui en ont constaté la ruine, ont pris acte de ses vestiges. Le lieu ensablé est bordé par la rivière, par la mer. Il est le lieu déserté du bal recréé sous les pas de Lol lors de ses déambulations dans S. Tahla. C'est peut-être aussi ce qu'il reste pour le lecteur sorti du *Ravissement*, entré dans *L'Amour* : des personnages qui marchent, qui regardent, qui suivent, dans un lieu qu'ils auront contribué à créer et à vider, et qui sont « là » (*RLVS*, 43), et bien qu'étrangement fantomatiques, ils sont tout au présent. Le récit de *L'Amour* est peut-être squelettique, ainsi qu'a pu le faire observer Madeleine Borgomano, il n'est pourtant que la chorégraphie *abstraite* — au sens où elle est *extraite* — du *Ravissement*. Cette chorégraphie, paradoxalement intitulée *L'Amour*, y est dépouillée des sentiments, dépouillée de la conscience, lancée vers le dehors, le pur dehors.

Sortie au dehors pour marcher, Lol ruine sous ses pas la ville de son enfance : elle va toujours plus avant vers son « ignorance » (*RLVS*, 42). Où qu'elle soit, Lol y est désormais toujours pour « une première fois » (*RLVS*, 43). Qu'elle *revienne* et elle devient fantôme (ne la disait-on pas *morte* ?). Qu'elle se *spectralise* et elle hante les lieux. Le fantôme dit cela :

Répétition *et* première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme : qu'*est-ce* qu'un fantôme ? qu'*est-ce* que l'*effectivité* ou la *présence* d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? Y a-t-il *là*, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne ? Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois¹⁰.

La danse de Lol, c'est précisément le *faire voir* de sa virtualité. Qu'elle échappe signifie qu'elle *est* la danse. Et qu'elle est tout au présent dans un échange incessant entre actualité et

⁹ *Idem.*

¹⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 31.

virtualité : « le présent, le seul présent, qui tournoie, tournoie dans la poussière et qui se pose enfin dans le cri, le doux cri aux ailes brisées dont la fêlure n'est perceptible qu'à Lol V. Stein » (*RLVS*, 74). Tout au présent, elle est celle qui, comme la danse, *soulève*, emporte, déporte, d'où l'étrange sentiment qu'elle suscite de *manipuler* les lieux et les temps.

Elle nous apprend qu'aux lieux (du *crime* ?), on ne peut revenir.

Revenir sur les lieux du *crime*, sur les lieux de l'événement, c'est déplacer les lieux : T. Beach, par-delà la mémoire ruinée de S. Tahla, est devenue S. Thala. Ainsi en va-t-il du bal qu'*India Song* reprend au *Vice-consul* : Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, Anne-Marie Stretter et le vice-consul y dansent ensemble, mais il ne faut pas penser, nous met en garde Duras, qu'il pourrait s'agir d'une adaptation. Il est impossible de faire *revenir* ces personnages au livre précédent. Duras n'écrit pas *India Song* à partir du *Vice-consul*, mais à partir de sa ruine. Ce qui explique que parmi les danseurs que le spectateur et les « voix *off* » ont sous les yeux dans *India Song* l'un puisse être mort : « La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte » (*IS*, 17).

Cette femme, c'est Anne-Marie Stretter. Elle aurait *disparu* dans le Gange. Et sur sa tombe au cimetière anglais, son nom de Venise — Anna-Maria Guardi — est *effacé* (*IS*, 44).

Autre ruine, ruinée.

Qui ne s'anime, ne se réveille, ne sort du monde pétrifié des morts que par les voix qui désirent dire cette histoire pour laquelle elles n'ont pas la mémoire. « Leur mémoire détruite revient » (*IS*, 17) — *revenance* et ruine. Alors, les danseurs, immobilisés par la mort depuis le début, peuvent sortir de la mort (*IS*, 18) pour danser.

L'histoire peut *commencer*, sortir de ses cendres. Il aura fallu une première histoire, *morte*, puis un temps très long afin que les voix soient *entraînées* par leur propre parole ; et alors qu'elles auront constaté la mort d'Anne-Marie Stretter, cette dernière pourra sortir de cette mort, de son immobilité précisément parce que des voix, multiples, se « souviendront », mais mal, de son histoire et parce que les deux histoires, celle morte en train de renaître et celle qui, de cette mort, naît entre les voix, ne cessent de se faire écho.

Lol et Anne-Marie Stretter, *mortes*, se mettent qui à marcher, qui à danser : on ne revient qu'en *revenant*. Et si les morts peuvent danser, on apprend, aux côtés de Didi-Huberman, que « [m]ême la mort se danse¹¹ ».

Les étranges automates de l'œuvre en font foi qui apparaissent soudainement *autres*, absents à eux-mêmes, se spectralisant à travers la mort de l'*autre*.

Si on a souvent pu commenter les « emboîtements » dont procédaient les textes durassiens, on a moins souligné le fait que ces « échos » se fondaient sur la mort, la destruction, la ruine. Car il m'apparaît plus juste de parler d'échos que d'emboîtements dans la mesure où le mouvement d'incessant échange entre les histoires les fait se répercuter les unes dans les autres, faisant qu'il est difficile de savoir *qui met en boîte qui...*

Les histoires, chez Duras, fonctionnent donc par échos : ainsi que l'a fait observer Maud Fourton dans sa *Poétique de « l'en allé »*, une histoire a lieu parce qu'une autre histoire a eu lieu, mais cette histoire qui a eu lieu ne saurait exister sans cette nouvelle histoire à qui elle doit d'exister. Ainsi dans *Moderato cantabile*, la rencontre entre Chauvin et Anne Desbaresdes ne peut avoir lieu que par le cri et le crime, et cette histoire du cri et du crime ne saurait être sans la rencontre des deux personnages. Il leur faut, à ces histoires, se rencontrer pour advenir telles qu'elles adviennent, cheminant dans l'inconnu, sur un chemin dont on ignore tout des méandres, mais dont on sait bien qu'à la fin il mènera à une fin, si ce n'est à la mort¹². Ce chemin, cependant, s'il mène à la mort, c'est qu'il en est *parti*¹³. La mort dans *Moderato cantabile*, comme dans *India Song*, aura fait « commencer » l'histoire en *séparant*, et par conséquent, en ouvrant l'espace. Et la rencontre pourra avoir lieu dans l'espace vidé, déserté. Alors elle pourra « commencer », c'est-à-dire se rendre *sensible*.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 14.

¹² Les derniers mots de Chauvin à Anne Desbaresdes sont : « Je voudrais que vous soyez morte » (*MC*, 123). La réponse d'Anne Desbaresdes : « C'est fait » (*MC*, 123).

¹³ C'est effectivement l'assassinat d'une femme par son amant qui fait débiter les rencontres d'Anne Desbaresdes et de Chauvin au café. Lol, « morte », invente de marcher dans les rues ; la mendicante, enceinte, est chassée par sa mère qui lui dit que *son devoir est envers les survivants* ; on pourrait allonger la liste qui fait des personnages durassiens des êtres qui passent par une étrange mort pour *revenir...* à moins que leur *revenance*, leur *spectralité* ne soit précisément le signe du fait qu'ils vivent *absolument*, toujours hantés.

C'est un geste, ou encore la déchirure du cri qui l'aura fait *commencer*, c'est aussi le désastre par elle arrivé quand elle s'est faite *visible*¹⁴. Le désastre est la possibilité du commencement.

Mais alors, ce qu'elle révèle en son commencement, c'est l'état de ruine, de destruction dont elle procède. « Les choses de l'art, écrit Didi-Huberman, commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retours des fantômes, nécessaire pari sur l'absence¹⁵. » Mais toute destruction, poursuit l'auteur du *Génie du non-lieu*, doit se penser avec son reste, nous obligeant « à renoncer aux puretés du néant¹⁶ ».

Les textes de Duras miment bien ce mouvement, où de la destruction, de la ruine, peut apparaître la possibilité d'une histoire, mais qu'on ne peut entrevoir qu'après coup.

C'est en effet toujours *après* que les histoires durassiennes *commencent*. Ainsi, dans *L'Amour*, l'histoire a toujours déjà commencé : « L'histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière » (*Ar*, 14).

C'est un geste qui l'aura révélée : l'histoire dans *L'Amour* commence avec le « geste d'enfant » (*Ar*, 14) de L.V.S. Quand son bras retombe, *l'histoire, elle commence*. Mais on apprend qu'elle avait *déjà* commencé. Il faut cependant la rendre visible, perceptible, et ceci, par un geste, par un cri. Et par le mot du *commencement*, qui *fait* commencer toute chose, après que le livre lui-même a commencé. Cependant, en se disant, le mot qui affirme que l'histoire « commence » insinue aussi que c'est un leurre, qu'il n'y a pas de commencement. Sauf précisément dans ces instants privilégiés où un geste, un cri, des larmes font « résonner » quelque chose qui témoigne d'une *survivance*, de quelque chose qui *sur-vit* et survit en nous séparant.

Dans *Spectres de Marx*, Derrida définit la survie comme une « trace dont la vie et la mort ne seraient elles-mêmes que des traces et des traces de traces, [...] dont la possibilité vient

¹⁴ Duras confiera à Noguez à propos du *Navire Night* : « Cette histoire-là, le *Night*, je pense l'avoir réussie parce que je pense, personnellement bien sûr, qu'elle ne pouvait avoir une autre forme que celle-là. Donc, il fallait également que j'en pense par le *désastre*. Celui du *commencement* de la *représentation*. » (Dominique Noguez, *Duras, Marguerite, op. cit.*, p. 234).

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu, op. cit.*, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

d'avance *disjoindre* et *désajuster* l'identité à soi du présent vivant comme de toute effectivité¹⁷ ».

Un geste esquissé comme sans finalité, des larmes versées comme sans douleur font l'être durassien disloqué, disjoint, désajusté. Étrange danseur dont les actes sourdent, semble-t-il, d'une impérieuse nécessité alors même qu'ils apparaissent *sans* cause. Il apparaît *en allé* et pourtant, il est tout au présent, ce pourquoi il ne trouve pas les mots. Les mots pour le dire, « à hauteur d'expérience¹⁸ » selon la belle expression de Georges Didi-Huberman, ne peuvent qu'apparaître dans le mouvement, dans la danse.

Quand Duras affirmera dans *C'est tout*, son dernier titre, qu'écrire, c'est aussi danser, on observe en effet que *C'est tout* se fait véritable danse à *disparaître* (quant à Duras, elle parlera d'un *livre à disparaître*). Si je l'entrevois comme une danse, c'est qu'il se donne comme le livre de qui cherche son souffle, de qui cherche ses mots, de qui voit soudain apparaître, dans le mouvement, le mot qui échappait.

Ce texte dans lequel l'écrivaine disait chercher son souffle est en effet rythmé par des silences, par des phrases extrêmement courtes, mais aussi rythmé par le temps, celui des heures, des jours. Les mots, les phrases s'élancent, puis s'arrêtent, bifurquent et reviennent. Des éclairs, des fulgurances, rythmées par un souffle court. Si l'écrivaine constate que « le mot amour existe » (*CT*, 32), elle observe aussi qu'elle n'a pas les mots pour parler de l'amour précisément qui la lie à l'autre : « Il faut qu'on parle de notre amour. / On va trouver les mots pour ça. / Il n'y aurait pas de mots peut-être. » (*CT*, 35), puis, après un silence : « J'aime la vie, même comme elle est là. / C'est bien, j'ai trouvé les mots. » (*CT*, 35). Les mots, ici, correspondent absolument à l'expérience « révélée » par une sorte de « savoir-luciole », disparue aussitôt qu'apparue, dans le mouvement même qui est peut-être le seul qui puisse donner le *tout* du sens.

Ce « tout » peut en effet venir avec un mot, résonner par lui. Mais ce mot pour dire la *totalité* n'apparaît pas tout de suite, et souvent il n'apparaît qu'au bout d'une longue marche, quand tout a été détruit, ou presque.

¹⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 17-18 (je souligne).

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 125.

Il s'agit souvent d'un nom de lieu, le lieu d'un événement, mais dont l'événement lui-même ne peut plus s'appréhender ; alors le nom du lieu peut dire tout ce qu'il *reste*. Au bout de cette longue marche à travers l'espace et le temps, il y a la mémoire abolie de la mendicante et le nom du village natal qu'elle profère, *comme* Battambang ; au bout de cette longue marche à travers le temps et l'espace, il y a Césarée :

Césarée
Césarée
L'endroit s'appelle ainsi
Césarée
Cesarea

Il n'en reste que la mémoire de l'histoire
et ce seul mot pour la nommer
Césarée
La totalité.
Rien que l'endroit
Et le mot. (*Cé*, 95)

Peut-être s'agit-il ici de Bérénice, sacrifiée pour raison d'État par Titus, mais jamais cette femme répudiée et ce « criminel » ne seront nommés. « Comme si chaque histoire contenait l'Histoire même¹⁹ », dira Duras, et peut-être inversement...

Il s'agit bien des *survivances* qui viennent visiter les personnages.

Peut-être parce que les personnages durassiens, *venant* d'un lieu (qui de Lahore, qui de Battambang, qui de voyages sans fin, voire d'une mort fictive pour un monsieur Andesmas au corps ruiné) sont en quelque sorte des *survivants*. « Mourant, nous le sommes tous, en chaque instant, à seulement affronter la condition temporelle, l'extrême fragilité, de nos "lueurs" de vie²⁰ ».

Mourir, ou plutôt *être-à-mourir* serait en quelque sorte se « désassembler ». Il y aurait aussi quelque chose de la *disjointure*²¹ qu'évoque Derrida dans *Spectres de Marx*. Duras écrit dans *C'est tout* qu'elle ne tient « plus ensemble » (*CT*, 40, 44). Son corps disloqué, son corps danseur *s'écrit*.

¹⁹ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, *op. cit.*, p. 234.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 120.

²¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 48.

Devant la mort, mais déjà devant *sa* mort, à venir²², dont la pensée, avait-elle écrit dans *L'Été 80*, la *rassemblait*, l'écrivaine perd des morceaux, perd le souffle, et pourtant, il s'agit bien d'une danse où la parole semble coïncider parfaitement avec celle qui la profère. L'écriture fait l'événement, l'écriture *est* l'événement en train d'avoir lieu.

Cet événement, Duras l'appelle « le livre à disparaître ». S'agit-il du livre *pour* disparaître, sorte de livre-incantation ? Ou du livre qui disparaîtra ? Il s'agit à tout le moins du livre comme *sortie* de soi.

Le livre devient le lieu où se *répandre* — répandre restes comme cendres. Dans *La Pute de la côte normande*, Duras fait l'aveu d'une sorte d'échec devant l'impossibilité qu'elle aura vécue à donner à *La Maladie de la mort* une version « théâtrale » : « J'étais revenue à *La Maladie de la mort*, à son principe même [...], à sa forme arrêtée et unitaire. J'étais creusée en mon centre, j'étais devenue le contraire d'un écrivain²³ ». Elle évoque alors une *fatalité formelle* qu'elle ne parvient pas à *fuir*. Ce « fuir » est bien ce qu'il s'agissait d'appréhender au tout début de cette thèse, alors que la mendicante fuyait le village natal, se répandait en lignes de fuite et se démultipliait par soustraction. Disparaissait pour devenir *autre* et *multiple*.

« Danser : devenir l'autre²⁴ ». Duras affirme à Yann Andréa dans *C'est tout* qu'il est « l'auteur de tout ». Si on sait, avec Duras, avec Blanchot, que le livre fait disparaître son auteur, on apprend aussi, aidée en cela par la lecture que Derrida propose dans sa « Pharmacie de Platon », que l'écriture est un mouvement qui peut s'apparenter à la danse : si les paroles *restent*, les écrits *s'envolent*.

Ils perdent la tête, ont perdu la tête qui les aura mis au dehors. Lancée vers le dehors, l'histoire se volatilise.

Alors, apparaissent des restes, des débris, des lueurs, qui sont peut-être dans les lieux, mais qui appartiennent désormais à tous. Les voix dans *India Song* et dans *La Femme du Gange* s'en seront emparées pour les « rassembler ». *Rassembler* morte une histoire désassemblée pour qu'elle danse de nouveau, et la désassembler de nouveau dans la danse.

Rassembler : c'est bien ce que les corps policiers dans *L'Amante anglaise* ont fait avec les restes humains du corps de Marie-Thérèse Bousquet. Son corps par-delà la mort aura été

²² Duras aurait écrit *C'est tout* au courant de l'année 1994. Elle devait mourir deux ans plus tard.

²³ Marguerite Duras, *La Pute de la Côte normande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 8.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 24.

reconstitué. Claire Lannes dira d'ailleurs, extrêmement étonnée, qu'il *ne manque alors rien*, rien que la tête, qu'elle avoue avoir enterrée. Alors, il *manque* quelque chose, mais précisément, il manque quelque chose autour de quoi « la mémoire s'organise²⁵ », elle qui s'organise, se *rassemble* mieux, comme le corps danseur dans le risque et l'éclatement, dans le *désajustement* : « Elle marche et résonne à la disharmonie. C'est seulement depuis l'échéance du choir, c'est à la chute, à la date de l'échoir ou du déchoir qu'elle garde ce qu'elle garde. Une mémoire apaisée n'a plus aucune chance, il ne lui reste qu'à s'endormir²⁶. »

Peut-être est-ce là, dans cette *chute*, qu'on trouve l'*instant* étrange qui *rassemble* ? Quand justement, dans la *danse*, quelque chose nous *désassemble*. Dans cet instant même où il n'y a pas de présence à soi, dans cette « mort factice » qui ne tue pas monsieur Andesmas, dans cette marche folle de la mendicante qui la mène là où la mort ne peut l'atteindre, un étrange savoir surgit, qui brille comme une luciole.

Le mouvement de l'œuvre ferait alors apparaître ailleurs²⁷ ce que, en *s'écrivant*, elle aura pu faire disparaître. Et dans cet apparaître déjà spectralisé, le présent *sur-vit* comme rescapé d'un passé dont il a pu se faire l'écho, mais pour le relancer, sans fin, cet écho, et faire qu'il soit un peu de l'*esprit* — *des esprits* aussi — qui donne corps à la danse, lui conférant alors son pouvoir métamorphosant.

²⁵ Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, op. cit., p. 93.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Évoquant un texte de Valéry où aurait dû figurer le nom de Marx, Derrida a ces mots : « Le nom du *disparu* a dû s'inscrire *ailleurs* » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 25).

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES ÉCRITES DE MARGUERITE DURAS CITÉES

Cahiers de la guerre et autres textes, Paris, P.O.L / IMEC, 2006, 446 p.

Les Impudents, Paris, Gallimard, « Folio », 1992 (1943 chez Plon), 245 p.

La Vie tranquille (1944), dans Marguerite Duras, *Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943 à 1993*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 19-136.

Un Barrage contre le Pacifique (1950), dans Marguerite Duras, *Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943 à 1993*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 149-379.

Le Marin de Gibraltar, Paris, Gallimard, « Folio », 1952, 429 p.

« Le Boa », *Des journées entières dans les arbres* (1954), dans Marguerite Duras, *Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943 à 1993*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 385-395.

« Madame Dodin », *Des journées entières dans les arbres* (1954), dans Marguerite Duras, *Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943 à 1993*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 397-430.

Moderato cantabile, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 164 p.

Hiroshima mon amour, Paris, Gallimard, « Folio », 1960, 155 p.

Dix Heures et demie du soir en été, Paris, Gallimard, « Folio », 1960, 150 p.

Les Viaducs de la Seine-et-Oise (1960), dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1261-1304.

L'Après-midi de monsieur Andesmas, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1962, 113 p.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, 190 p.

La Musica (1965), dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 501-541.

Le Vice-consul, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1966, 212 p.

L'Amante anglaise, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1967, 194 p.

L'Éden cinéma, Paris, Mercure de France, 1977, 154 p.

Yes, peut-être (1968), dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 891-923.

Des Journées entières dans les arbres (1968), dans Marguerite Duras, *Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943 à 1993*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 1077-1201.

Détruire dit-elle, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, 139 p.

La Danse de mort (1970), dans *Théâtre III. Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Paris, Gallimard, 1984, 241 p.

L'Amour, Paris, Gallimard, « Folio », 1971, 130 p.

Nathalie Granger, dans Marguerite Duras, *Nathalie Granger* suivie de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, p. 7-98.

La Femme du Gange, in Marguerite Duras, *Nathalie Granger* suivie de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, p. 99-194.

India Song, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1973, 148 p.

Les Parleuses (entretien avec Xavière Gauthier), Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, 241 p.

Les Lieux de Marguerite Duras (avec Michelle Porte), Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, 103 p.

Le Navire Night, dans Marguerite Duras, *Le Navire Night — Césarée — Les Mains négatives — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 7-91.

Césarée, dans Marguerite Duras, *Le Navire Night — Césarée — Les Mains négatives — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 93-102.

Les Mains négatives, dans Marguerite Duras, *Le Navire Night — Césarée — Les Mains négatives — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 103-114.

Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner, dans Marguerite Duras, *Le Navire Night — Césarée — Les Mains négatives — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 115-200.

Outside, Paris, Albin Michel, « Illustrations », 1981, 298 p.

L'Été 80, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 101 p.

L'Homme assis dans le couloir, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 35 p.

Agatha, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 71 p.

La Maladie de la mort, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, 60 p.

Savannah Bay, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, 95 p.

L'Amant, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 146 p.

Sublime, forcément sublime Christine V. (Libération / 1985), Montréal, Hélio trope, 2006, p. 41-58.

La Douleur, Paris, P.O.L / Gallimard, « Folio », 1985, 217 p.

La Pute de la côte normande, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, 19 p.

Les Yeux verts, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1987 (1980), 248 p.

La Vie matérielle, Paris, P.O.L, 1987, 159 p.

Emily L., Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, 159 p.

La Pluie d'été, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, 149 p.

Le Théâtre de l'Amante anglaise (1991), dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1031-1086.

Autour du « Théâtre de l'Amante anglaise » (propos de Marguerite Duras recueillis à la création de la pièce en 1968), dans Marguerite Duras. *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1087-1091.

L'Amant de la Chine du Nord, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, 245 p.

Écrire, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, 123 p.

La Mort du jeune aviateur anglais, dans *Écrire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 55-82.

Le Monde extérieur. Outside 2 (textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère), Paris, P.O.L, 1993, 233 p.

La Mer écrite (photographies d'Hélène Bamberger), Paris, Marval, 1996, 67 p.

C'est tout, Paris, P.O.L, 1999, 63 p.

La Couleur des mots (Entretiens avec Dominique Noguez), Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001, 247 p.

ŒUVRES FILMIQUES DE ET D'APRÈS MARGUERITE DURAS CITÉES

Nathalie Granger, production Luc Moullet et Cie, Laboratoire les Films Molière, 1972.

La Femme du Gange, 90 minutes (couleurs), production Service de la recherche de l'O.R.T.F., 1973.

India Song, 120 minutes (couleurs), co-production Sunchild, Les Films Armorial, distribution Josépha Productions, 1974.

Adaptation cinématographique

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959.

OUVRAGES CONSACRÉS À L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS ET À MARGUERITE DURAS

ANDRÉA, Yann, *M. D.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 137 p.

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, « N. R. F. Biographies », 1998, 628 p.

ALAZET, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1992, 183 p.

ALLEINS, Madeleine, *Marguerite Duras. Médium du réel*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1984, 173 p.

ANDERSON, Stéphanie, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », volume 341, 1995, 205 p.

ARMEL, Alette, *Marguerite Duras. Les trois lieux de l'écrit*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1998, 149 p.

BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, Éditions De Boeck-Wesmael, 1989, 198 p.

BARBÉ-PETIT, Françoise, *Marguerite Duras. Au risque de la philosophie, Pascal, Rousseau, Diderot, Kierkegaard, Lévinas*, Paris, Éditions Kimé, 2010, 210 p.

- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, « Les Contemporains », 1992, 315 p.
- BORGOMANO, Madeleine, *Duras. Une Lecture des fantasmes*, Petit Roeux, Cistre Essais, 1985, 236 p.
- BORGOMANO, Madeleine, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Cinéma », 1985, 201 p.
- BORGOMANO, Madeleine, *Marguerite Duras. De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010, 188 p.
- BOURGEOIS, Sylvie, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007, 280 p.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, 246 p.
- CARRUGGI, Noëlle, *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l'être en faveur du tout »*, New York, Peter Lang, 1995, 160 p.
- CASSIRAME, Brigitte, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2006, 124 p.
- CASSIRAME, Brigitte, *Marguerite Duras : les Lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique*, Paris, L'Harmattan, 2004, 312 p.
- CERASI, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Genève et Paris, Champion et Slatkine, 1993, 191 p.
- CERASI, Claire, *Du Rythme au sens. Une lecture de L'Amour de Marguerite Duras*, Paris, Lettres Modernes, 1992, 101 p.
- CHALONGE, Florence (de), *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2005, 257 p.
- EL MAÏZI, Myriem, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Bruxelles, Peter Lang, « Modern French Identities », volume 77, 2009.
- FOURTON, Maud, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008.
- GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1985, 256 p.
- MARIE, Cécile (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Marval, « Portraits d'auteurs », 1997, 68 p.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Duras aruspice », dans *Sublime, forcément sublime Christine V.*, Montréal, Hélio trope, 2006, p. 9-40.

MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, « Autrement dites », 1977, 265 p.

NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, 242 p.

RICOUART, Jeanine, *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications 1991, 209 p.

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras ou le Temps de détruire*, Paris, Éditions Seghers, 1972, 185 p.

VIRCONDELET, Alain, *Pour Duras*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, 147 p.

COLLECTIFS CONSACRÉS À L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS

Numéros spéciaux de revues

« Dossier Duras », *Le Magazine littéraire* (Paris, Sophia Publications), n° 513, novembre 2011.

« Marguerite Duras par Marguerite Duras », *La Nouvelle Revue Française* (Paris, NRF), n° 542, mars 1998, 142 p.

« Marguerite Duras, visages d'un mythe », *Le Magazine littéraire* (Paris, Sophia Publications), n° 452, avril 2006.

« Marguerite Duras, Les Yeux verts », *Les Cahiers du Cinéma* (Paris, Les Cahiers du Cinéma), n° 312/313, juin 1980.

« Marguerite Duras. Poétiques de l'absence » (sous la direction de Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux), *Cahiers Figura*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, « Figura », n° 31, 2012.

Actes de colloques consacrés à Marguerite Duras

ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRÈRE Christiane et Robert HARVEY (dir.), *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2002, 254 p.

MEURÉE, Christophe et Pierre PIRET (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), Bruxelles, Peter Lang, 2009.

VIRCONDELET, Alain (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP, Éditions du Rocher, 1998, 307 p.

VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, 299 p.

PAGÈS, Irène, *Marguerite Duras. Dans les trous du discours*, Halifax, Cahiers de l'APFUCC, 1987, 64 p.

OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRÉS À L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS

DELVAUX, Martine, « Outside » dans *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 217-221.

KILEEN, Marie-Chantale, « Introduction » (p. 9-46), « Chapitre III. "Là où l'imaginaire est le plus fort" : Marguerite Duras et l'amour invivable entre les sexes » (p. 145-185), dans *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2004, 185 p.

KRISTEVA, Julia, « La maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 227-265.

THÈSES ET MÉMOIRES

BASTIDON, Laurence, *Territoires de l'absence chez Marguerite Duras*, thèse université McGill, Université McGill, 1978, 145 p.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures en études françaises, Université de Montréal, 2000, 374 p.

Pages consacrées exclusivement à l'œuvre de Duras : « Marguerite Duras : la mort de l'autre comme écriture de soi », p. 141-234.

ARTICLES CONSACRÉS À L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS CITÉS

ALAZET, Bernard, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras » dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002, p. 43-56

- BENGSCHE, Daniel, « Le discours de la passion dans le cycle indien de Marguerite Duras », note 6, p. 57. [En ligne]
http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2008/2014/pdf/Duras_Tagungsband_vortrag02.pdf
- BORGOMANO, Madeleine, « L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique* (Seuil), n° 48, novembre 1981, p. 479-493.
- BORGOMANO, Madeleine, « Marguerite Duras : écriture du silence ou vertige de l'indicible ? », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 333-338.
- CHARPENTIER, François, « Une appropriation de l'écriture : *Territoires du féminin avec Marguerite Duras* de Marcelle Marini », *Littérature*, vol. 31, n° 31, 1978, p. 117-125.
 [En ligne]
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1978_num_31_3_1170re
- DUHAMEL, Olga et Catherine MAVRIKAKIS, « L'empreinte de l'Inde dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans Lucie LEQUIN et Mair VERTHUIT (dir.) *Multi-culture, multi-écriture. La Voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 23-30.
- FOURTON, Maud, « Une esthétique du contresens : propositions pour une écriture blanche dans *L'Amour* de Marguerite Duras », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 339-347.
- GAUTHIER, Xavière, « La danse, le désir », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, décembre 1975, p. 31.
- GARDIES, André, « Narration et temporalité dans *Moderato cantabile* », *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 1, 1993, p. 88-102.
<http://id.erudit.org/iderudit/1000113ar>
- GRAINVILLE, Patrick, « Le Héron blanc », dans Aliette Armel (dir.), *Marguerite Duras, La Nouvelle revue française* (Paris), n° 542, mars 1998, p. 21-25.
- MASSOUTRE, Guylaine, « Creuser à l'os. Le minimalisme de Marguerite Duras », *Cahiers de théâtre Jeu*, 123 (2), juin 2007, p. 139-142.
- MAVRIKAKIS, Catherine, « Les "blind dates" de l'écriture », dans Maïté Snauwaert (dir.), *Dalhousie French Studies*, « Marguerite Duras : l'image critique », n° 95, été 2011, p. 65-72.
- MEURÉE, Christophe, « Anne-Marie Stretter danse », dans Edward Nye (dir.), *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Actes du colloque avril 2003 à Lincoln collège (Oxford), New York, Rodopi, 2005, p. 277-297.

- MICHELUCCI, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », *Études françaises*, volume 2, no 39, 2003, p. 95-107.
- MORACHE, Marie-Andrée, « Une défaillance du miroir à la rescousse du sujet durassien », *Études françaises*, volume 3, n° 47, 2011, p. 145-163.
- PAGES-PIDON, Joëlle, « Le crime : l'obscur objet du désir durassien », Conférence « Rencontre de Duras » organisées par l'association Marguerite Duras, 2005. [En ligne]
<http://www.margueriteduras.org/les-conférences/pages-pindon-joëlle-le-crime-l-obscur-objet-du-désir-durassien/>
- POULET, Élisabeth, « Le cycle indien de M. Duras », *Acta fabula*, vol. 7, n° 3, juin-juillet 2006. [En ligne]
<http://www.fabula.org/revue/document1426.php>
- ROBILLARD, Monic, « *Savannah Bay* et la transmission », *Cahiers de théâtre Jeu*, juin 2007, 123, p. 142-149.
- SCHEHR, Lawrence R., « Disloquations : de la communication durassienne », dans Bernard Alazet, Christine Blot-Labarrère et Robert Harvey (dir.), *Marguerite Duras. La Tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2002, p. 233-244.

OUVRAGES THÉORIQUES ET GÉNÉRAUX

- BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche, 1992 (1931), 154 p.
- , *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 2012, (Librairie José Corti : 1942), 221 p.
- , *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950, 150 p.
- , *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, 214 p.
- BADIOU, Alain, « La danse comme métaphore de la pensée », *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 91-111.
- BENVENISTE, Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.
- BERNARD, Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », dans *Protée*, « Danse et altérité », vol. 29, n° 2, automne 2001, p. 7-24.
- BEYDON, Martine, *Pina Bausch. Analyse d'un univers gestuel*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 87 p.

- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955, 376 p.
- , *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959, 340 p.
- , *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.
- , *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 96 p.
- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmique en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, « L'Univers des discours », 1993, 455 p.
- BOURGAT, Marcelle, *Technique de la danse*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 127 p.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, « Gender and Culture », 1994, 326 p.
- BYDLOWSKI, Monique, *La Dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*, Paris, PUF, « Le fil rouge », 213 p.
- CORVISIER, André, *Les Danses macabres*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998, 127 p.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, « Épithémée », 2003 (1968), 409 p.
- , *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, 391 p.
- , *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, 112 p.
- , *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 298 p.
- , *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, 184 p.
- et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 p.
- DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2005, 226 p.
- DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, « Quadrige », 1998 (1967), 117 p.
- , *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, « Points / Essais », 1972, 445 p.

- , *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points/Essais », 1979 (1967), 437 p.
- , *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978, 123 p.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1993, 278 p.
- avec Christie V. McDONALD (correspondance), « Chorégraphies », *Diacritics*, Johns Hopkins University Press, 12 (2), été 1982 [En ligne].
http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/derrida_choreographies.htm
- et Geoffrey BENNINGTON, « Circonfession », dans *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, « Les Contemporains », 1991, 292 p.
- et Safaa FATHY, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée et Arte, « Incises », 2000, 169 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, 208 p.
- , *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, 286 p.
- , *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 156 p.
- , *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 93 p.
- , *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 84 p.
- , *Le Danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, 186 p.
- , *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 141 p.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1965 (1957), 185 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 285 p.
- GINOT, Isabelle et Marcelle MICHEL, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2008, 263 p.
- GODDARD, Hubert, « Le geste et la perception », dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2008, p. 235 à 241.

- GODDARD, Jean-Christophe (dir.), *Le Corps*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Thema, 2005, 255 p.
- GRAHAM, Martha, *Mémoires de la danse*, Paris, Actes Sud, 1992, 301 p.
- HESS, Remi, *Le Tango*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1996, 127 p.
- KLEIST, Heinrich (von), *Sur le Théâtre de marionnettes* (préface de Roger Munier), Paris, Éditions Traversière, 1981, 66 p.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Pascal Quignard. La Voix de la danse*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, 167 p.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, « L'indicible ou le dansable : l'art de la danse ou l'éloquence du silence », dans Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 165-172.
- LAPLANCHE, Jean et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1968, 525 p.
- LAVOIE-MARCUS, Catherine, *Vers une phénoménologie de la danse : une approche merleau-pontienne*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, 120 p.
- LÉVESQUE, Claude, *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 2002, 317 p.
- LÉVINAS, Emmanuel, *La Mort et le Temps*, Paris, Éditions de L'Herne, 1991, 155 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crayonné au théâtre » (pour « Ballets » et « Mimique ») dans *Igitur Divagations Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1972, p. 177-238.
- MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Quadrige/PUF, 2007, 1048 p.
- MARZANO, Michela, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2009 (2007), 127 p.
- MASSOUTRE, Guylaine, *L'Atelier du danseur*, Montréal, Fides, Métissages, 2004, 270 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, 537 p.
- , *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, 359 p.
- , *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1964, 92 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, 713 p.

- MEURET, Isabelle, *L'Anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2006, 206 p.
- MONNIER, Mathilde et Jean-Luc NANCY, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, « Dehors la danse », 2005, 149 p.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, Suites Sciences humaines, 2006, 163 p.
- NIELSBERG, Jérôme-Alexandre, « Jacques Derrida, penseur de l'événement » (entretien), *L'Humanité*, 28 janvier 2004. [En ligne]
<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/evenement.htm>
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (traduit de l'allemand par Maurice Betz), Paris, Gallimard, 1947, 445 p.
- , *La Naissance de la tragédie*, Paris, LGF/Le Livre de poche, « Classiques de la philosophie », 1994, 219 p.
- , *Le Gai Savoir* (traduit de l'allemand par Patrick Wotling), Paris, GF Flammarion, 2000, 439 p.
- , *Par-delà bien et mal* (traduit de l'allemand par Patrick Wotling), Paris, GF Flammarion, 2000, 387 p.
- , *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2013 (1988), 151 p.
- OUELLET, Pierre, « Paroles déportées », *Spirale*, n° 180, 2001, p. 10-12 [en ligne].
<http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1232064/17764ac.pdf>
- PLATON, *La République* (traduction et présentation par Georges Leroux), Paris, GF Flammarion, 2002, 787 p.
- PASTORI, Jean-Pierre, *La Danse 2. Des ballets russes à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard / Musique et danse », 1997, 160 p.
- POLIZZI, Gaspare, « Rythme et durée : la philosophie du temps chez Bergson et Bachelard », dans Frédéric Worms et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité*, Paris, PUF, 2008, p. 53-72.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1983, 404 p.
- , *Temps et récit 2. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1984, 298 p.

- , *Temps et récit 3. Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1985, 533 p.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions* (traduction de Louis de Mondadon), Paris, Le Livre de poche, 1947, 434 p.
- SLOTERDIJK, Peter, *Bulles. Sphères 1* (traduit de l'allemand par Olivier Mannoni), Fayard, 2002 (1998 pour l'édition originale : *Spären I. Blasen*), 686 p.
- SCHWARTZ-RÉMY, Elizabeth, « Préface », dans *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredance, 2003, p. 13-18. [En ligne]
http://www.contredanse.org/pdf/nouvel/51_somm_introFC_preface_biblio.pdf
- STRINDBERG, August, *La Danse de mort* (adaptation de Michel Vittoz), Paris, Actes Sud, « Papiers », 1989, 68 p.
- VALÉRY, Paul, *L'Âme et la Danse* (1921), dans *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 148 à 176.
- , *La Philosophie de la danse* (1936), dans *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1390 à 1403.
- , *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1965 (1938), 264 p.
- VAN DYK, Katharina, « Sentir, s'extasier, danser 1-2 ». [En ligne]
<http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/sentir-s'extasier-danser-1/>
<http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/sentir-s'extasier-danser-2/>
- WEIL, Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988 (1947), 275 p.
- ZOURABICHVILI, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, 95 p.

