

## Le manque en tant que métaphore de l'écriture : de l'indicible et du mot-absence chez Marguerite Duras

Le fait qu'un écrivain s'exprime par la manière dont il compose son œuvre implique que l'œuvre d'art est « l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée ». (Rousset, 1995 : X). La forme ne se réduit pas à la structure, mais elle est « une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences » (Rousset, 1995 : XII). En ce sens, le thème de l'absence, chez Duras, est un sujet relevant de l'expérience vécue, un schème morphologique et un moyen d'articulation, celui d'appréhender l'enfance. Ainsi, l'auteure partage des préoccupations situées au centre de la réflexion intellectuelle de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : dialectique de la présence et de l'absence, brouillage de la chronologie, neutralité de la langue, érotisme. Comme le constate Monique Pinthon :

L'objet de l'écriture durassienne est bien de dire le vide, le rien ou plutôt de le montrer. Les textes se structurent à partir d'un manque, d'une absence, du vide. L'absence d'événements, l'identité ébranlée, la mémoire égarée, perdue, répandue au dehors, blanchie, l'ignorance, telles sont les composantes du récit durassien [...] (Pinthon *et al.*, 2005 : 154).

Le but de la présente étude est de montrer les représentations différentes de l'absence dans la création de Duras selon qui « Écrire c'est [...] raconter une histoire qui se passe par son absence » (Duras, 1987a : 35). Nous chercherons à prouver que l'auteure la traite en tant que thème, et, en même temps, la considère au niveau de la structure du texte, mettant en relief la crise du langage. Nos conclusions aboutiront à la constatation que l'écriture durassienne part du manque, étant un générateur du désir, de l'indicible qui peut s'interpréter comme une allusion à la quête existentielle qu'elle véhicule.

Il y a quelque chose de spécifique dans ce que les écrivaines tirent d'elles-mêmes, dans le vide qu'elles portent en elles et qu'elles posent sur le papier. Peut-être est-il question d'un « manque » propre aux femmes, qui aurait trouvé sa représentation dans l'art et qui pourrait advenir à l'universel (Saemmer, Patrice, 2005). La femme

qui « n'existe pas », continue à jouer en dépit des apparences : la question posée concerne « la durée longue des schèmes et des modes de pensée » (Detrez, Simon, 2006 : 25) que la critique décèle à propos de la libération de la sexualité dans le roman contemporain féminin. Le projet de Duras se révèle ainsi : l'écrit part d'une absence, de « la mémoire de l'oubli » (Duras, 1983 : 23). Il « rappelle et retrace cet espace vacant à l'origine dans lequel il s'engouffre pour ne rien remplacer de ce qui a été vécu » (Martínez García, 2007 : 63). Étant d'avis que l'écriture vise à remémorer sa perte, Duras offre une représentation en abyme : la photo, obsédante, de la première rencontre des amants sur le bac traversant le Mékong. « La Photo absolue », le titre se rapportant aux manuscrits qui tracent le début de *L'Amant* (Stimpson, 2005 : 107), est donc une image manquante qui devient le seul support. Dans le texte, l'évocation du passé par les mots prend sa source dans la photographie qui n'existe pas : « [...] une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. [...] cette image [...] a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme » (Duras, 1984 : 13). Ainsi, une telle image virtuelle s'écarte de la réalité, en laissant affleurer l'inconscient : « 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 » (Duras, 1984 : 13).

C'est la photo qui met en spectacle l'absence de la présence. De cette façon, l'ombre du balcon qui « ne nous rappelle rien », devient un symbole du « tout », de l'absence, du vide et mène à un « état avancé de désespoir » (Duras, 1996 : 21). L'image absente joue un rôle de substitut de l'absence, déni de la perte. Cette combinaison de présence et d'absence, connexion et manque de lien, amour et aliénation, rejet et dépendance sont au cœur d'œuvres telles qu'*Un barrage contre le Pacifique* ou *L'Éden Cinéma*. La réinvention de l'image manquante apparaît comme une métaphore de la création qui cherche à rendre visible l'absence par l'image ou l'événement, et également par l'écriture elle-même. L'essentiel est de « rassembler les restes d'un vécu qui n'existe que dans les traces de sa disparition » (Martínez García, 2007 : 64).

## 1. L'absence comme thème

Les personnages durassiens mènent une existence étouffante et monotone, à la recherche de l'amour. Indépendamment du sexe et du statut social, ils vivent sans amour. Leur vie, pleine de solitude, se caractérise par l'absence de bonheur, de vraies sensations. La bonne du *Square* désire à tout prix se marier parce que le mariage selon elle est la seule réponse au « désert » (Duras, 1955 : 47) et à la « nuit » (Duras, 1955 : 62) auxquels sa vie ressemble : « Je dis que seule, je serais comme, je ne sais pas comment vous dire, comme privée de sens, oui. Seule, je ne pourrais pas changer. Je continuerai à aller à ce bal avec régularité, et un jour un homme me demandera d'être sa femme, et alors je le ferai » (Duras, 1955 : 68). La jeune fille de *L'Amant*, dont le nom n'est pas donné, constate en revanche : « J'avais à quinze ans le visage de la jouis-

sance et je ne connaissais pas la jouissance » (Duras, 1984 : 12). L'absence fait partie de l'amour qui se vit dans le manque, sur le mode de l'incomplétude. La petite « se sauverait de tout mariage » (Duras, 1984 : 93), dans le plaisir son corps « [...] n'est pas seulement là où il [le Chinois] le voit, il est ailleurs aussi » (Duras, 1984 : 94).

Différents obstacles rendent l'avenir de la relation amoureuse souvent impossible. Ainsi Suzanne d'*Un barrage contre le Pacifique* est mécontente de ses conditions de vie et croit que ce n'est qu'à l'aide de quelqu'un venu de l'extérieur que sa situation pourrait s'améliorer. Elle cherche l'assouvissement de ses désirs et un meilleur avenir dans un autre univers, en s'inspirant des paroles de la chanson *Ramona* : « [...] air né du vertige des villes [...] croulantes, fabuleuses, pleines d'amour » (Duras, 1950 : 198). Faute de sentiments authentiques, elle vise quelque changement et rêve de quitter Ram. Dégoûtée par la vie avec « des gens très malheureux » (Duras, 1950 : 204), elle aspire à acquérir une certaine richesse. Ainsi, le diamant offert par M. Jo, son riche adorateur, « C'était [pour elle] une clef qui ouvrait l'avenir et scellait définitivement le passé » (Duras, 1950 : 222). Suzanne qui n'avait jamais vu de diamant (Duras, 1950 : 225), « la [la bague] regarda encore. Elle était à elle. Elle la prit, ne la passa pas à son doigt mais l'enferma dans sa main et [...] courut vers le bungalow » (Duras, 1950 : 225).

La protagoniste se concentre seulement sur la richesse de M. Jo sans lui montrer de la sympathie, n'essaie pas d'attiser ou de maintenir la passion de l'homme. Celui-ci éprouve un désir qui lentement naît. Frappé par une émotion féroce, il n'a d'autre choix que de persister dans ses efforts de la séduire. Mais la jeune fille, qui n'a encore connu ni amour, ni passion, ne lui permet rien d'autre que de la regarder nue. La déclaration d'amour de M. Jo ne provoque en elle aucun émoi, aucun sentiment. Suzanne, grâce à l'expérience avec M. Jo, se rend compte qu'il est impossible de s'engager dans une relation amoureuse à tout prix, car : « On ne peut pas forcer l'amour » (Duras, 1955 : 108). La jeune fille n'aime pas M. Jo ; toutefois elle serait capable de se marier avec lui, voulant que sa famille rompe enfin avec la misère, identifiée à l'absence. L'héroïne de *L'Amant* comprend ainsi le manque, elle constate explicitement : « Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. Dorénavant, j'aurai une limousine pour aller au lycée et me ramener à la pension. Je dînerai dans les endroits les plus élégants » (Duras, 1984 : 34). Ressentant un manque d'amour de la part de sa mère, qui adore son fils aîné, elle cherche à sévader de sa famille et engage sa relation avec un amant chinois. De cette façon elle tente de devenir indépendante en se révoltant contre son milieu, comme le font d'autres protagonistes durassiennes.

Anne Desbaresdes, héroïne principale de *Moderato cantabile*, épouse parfaite d'un riche industriel, menant une vie morne et vide, rongée par l'ennui, est en proie à une obsession torturante provoquée par le crime passionnel des amants du café. L'héroïne a besoin d'en savoir davantage, d'en parler encore, absolument troublée et absorbée par ce désir étrange qu'elle n'a encore jamais vécu. Elle-même ne sait pas si elle va réussir à l'étouffer. La passion observée devient son idée fixe, engendre un sentiment violent pour Chauvin, un travailleur de son mari. Les personnages désirent

vivre le même amour que la femme tuée et son meurtrier. Ils brûlent de l'envie de l'autre. Séparés physiquement, ils sont liés par la même passion, par le même supplice :

Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle. Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce le fût, plus autrement, ce n'était plus possible (Duras, 1958 : 80-81).

Bien que manquée, cette liaison amoureuse a permis à l'héroïne de rompre au moins pour un certain temps avec son existence monotone et vide qu'elle n'avait pas la force de changer. Elle essaye de se libérer de son aliénation par l'alcool qui « a été fait pour supporter le vide de l'univers, [...] l[a] rotation imperturbable dans l'espace, l[a] silencieuse indifférence à l'endroit de [la] douleur » (Duras, 1987a : 22). Pour cette raison « Anne Desbaresdes boit, et ça ne cesse pas, le Pommard continua d'avoir ce soir la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue » (Duras, 1958 : 71). Ainsi « Elle découvre, à boire, une confirmation de ce qui fut jusque-là son désir obscur et une indigne consolation à cette découverte » (Duras, 1958 : 72). Cela résulte d'une « prise de conscience effectuée à la suite d'un choc émotif qui se produit dans un état d'attente vague et imprécise » (Guers-Villate, 1985 : 74). Anne Desbaresdes rejette sa vie présente et ne voit pas son avenir comme favorable. La femme cherche à oublier son existence, afin de vivre un moment d'intensité absolue et elle pense réaliser son rêve par une mort et un adultère virtuels. À défaut d'un véritable amour, le retour vers le passé, vers l'histoire imaginaire des amants lui permet de comprendre la passion menant à « un désir d'annihilation dans la mort » (Guers-Villate, 1985 : 75).

La suprématie accordée aux plaisirs charnels au détriment de la fidélité se retrouve dans *Dix heures et demie du soir en été*. Maria, que sa vie conjugale avec Pierre ennuie, pense beaucoup à un autre homme, Rodrigo Paestra. Et la fascination devient facilement une sorte d'amour : « Comment nommer ce temps qui s'ouvre devant Maria ? Cette exactitude dans l'espérance ? Ce renouveau de l'air respiré ? Cette incandescence, cet éclatement d'un amour enfin sans objet ? » (Duras, 1960 : 121). Le couple qu'elle forme avec son mari Pierre est en crise. Leur amour s'est estompé et ce qui en reste n'est pas suffisant pour empêcher la naissance du désir entre Pierre et Claire, leur amie commune.

Les héros savent que leur amour accompli ne peut être que temporaire. La jeune fille de *L'Amant* se rend vite compte que le père de son amant chinois ne permettrait jamais qu'elle soit, pour son fils, plus qu'une maîtresse : « Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec » (Duras, 1984 : 35). L'héroïne, comme le jeune homme, ne connaît donc qu'un seul genre de relation, l'amour physique. Ignorante des chemins vers son bonheur, identifiée à l'écriture et à son départ,

elle ne fait rien pour le précipiter et se contente de l'absence de sentiment. Elle se sent seule, d'autant plus qu'on a interdit aux autres filles du pensionnat de parler avec cette personne d'une moralité douteuse. Isolée, la protagoniste souffre du manque de compréhension de la part de son entourage.

*La Maladie de la mort*, une suite de *L'Homme assis dans le couloir* (1980), qui appartient au « cycle de Yann Andréa », « est un poème incantatoire sur l'absence de désir [...] » (Adler, 1998 : 766). Contrairement à la femme, l'homme (excepté l'amant chinois) n'arrive à ressentir de vives émotions, ni à en parler. L'impossibilité masculine d'aimer, s'explique, semble-t-il, par le fait que : « l'amour [lui] a toujours paru déplacé, qu'[il] n'[a] jamais compris, qu'[il a] toujours évité d'aimer, qu'[il s'est] toujours voulu libre de ne pas aimer » (Duras, 1982 : 55). Ce qui caractérise l'homme, c'est l'absence de sentiments pour la femme (Šrámek, 2003 : 159), « l'admirable impossibilité de la [la femme] rejoindre [...] » (Duras, 1982 : 59). Cette absence constitue la distance impossible à franchir. L'homme perd l'amour « avant qu'il soit advenu » (Duras, 1982 : 59). Ainsi, il est porteur d'une maladie qu'il ignore et que la femme appelle « la maladie de la mort » (Duras, 1982 : 49).

Un des traits typiques des romans durassiens se révèle une absence totale de coup de foudre. Les protagonistes font la connaissance d'une femme ou d'un homme poussés par la vision du profit de la richesse de l'autre, telle Suzanne, par le besoin de bavarder avec quelqu'un (la bonne et le voyageur de commerce) ou de partager la même fascination (Anne Desbaresdes et Chauvin). Dans l'œuvre de Duras, les relations intimes se caractérisent par le manque : la séparation ou l'échec. L'amour impossible, malheureux, les espérances déçues et une douleur déchirante sont devenus les attributs indispensables de la plupart des rencontres amoureuses dans le monde durassien. Selon la vision de l'auteure, le bonheur s'avère éphémère, la vie conjugale mène à la disparition de l'amour. Ses héroïnes sont absentes à elles-mêmes, abandonnées à la souffrance, à la jouissance, à la passion. Leur « [...] amour n'est pas vécu, [...] [il est] sans passion... » (Duras, Gautier, 1974 : 41-42).

## 2. L'absence et la structure du texte : la crise du langage

Partie intégrante de l'écriture durassienne, le manque s'y manifeste en effet à tous les niveaux. Inscrit dans la problématique, il est tissé dans la trame du texte et contribue à lui donner son sens. Si la parole est significative, le silence l'est également. Il serait possible de faire une étude du silence dans l'œuvre de l'auteure de *L'Amant* dans la mesure où c'est par le silence que ses personnages s'expriment. Selon la critique, on peut parler de « théâtre troué » chez Duras car la parole de ses protagonistes « est toujours redoublée par le mensonge et le silence » (Rykner, 1988 : 153), « La conversation tend à se réduire à l'affrontement de voix contradictoires qui se cherchent désespérément » (Rykner, 1988 : 153). L'originalité de la narration durassienne par rapport au roman traditionnel consiste dans la place accordée aux dialogues. Ceux-ci « troués, dépouil-

lés à l'extrême, débordent de la force obscure du désir » (Pinthon *et al.*, 2005 : 56). Duras intercale dans son discours des pauses, qui, chargées d'un pouvoir suggestif, impressionnent. Les silences « brisent le contexte [et] reflètent en même temps une pulsation souterraine du texte. Ils dévoilent la crise du personnage oscillant entre [...] l'espoir et le désespoir devant un monde [...] » (Šrámek, 1979 : 75).

Le fait d'écrire permet à la femme de prendre « très vite conscience qu'elle pénètre dans un monde fermé, depuis longtemps modelé par et pour les hommes » (Herrmann, 1976 : 29). L'auteure se rend compte de l'insuffisance du langage et en même temps du mutisme des femmes qui expriment à travers leurs protagonistes la peur, la méfiance, devant le langage d'une conversation qui révèle les trous. Le lecteur trouve chez Duras ce type de dialogue : « Pourquoi ne me parlez-vous de la lèpre ? » (Duras, 1965 : 125). À une telle question, son personnage donne une réponse hésitante :

Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... [...] Les mots pour vous dire à vous, les mots... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour vous dire autre chose (Duras, 1965 : 125).

L'écriture est pleine de redites, évite l'utilisation des adjectifs possessifs, ce qui suggère l'impossibilité de communiquer. Il faut reconnaître que l'usage de la parole par l'homme chez Duras est aussi souvent déficitaire. L'effort ou la difficulté afin de mener jusqu'au bout un discours plus long, plus élaboré, plus expressif est une constante dans la prise de parole masculine. Prenons comme exemple le protagoniste de *La Maladie de la mort* :

Et puis elle demande : Vous voulez quoi ? [...]

Vous lui dites que vous voulez essayer. [...]

Elle demande : Essayer quoi ? Vous dites : D'aimer.

Elle demande : Pourquoi encore ?

Vous dites pour dormir sur le sexe étale, là où vous ne connaissez pas (Duras, 1982 : 33-34).

La femme est consciente que la chose réduite à son nom disparaît, comme elle-même quand on la réduit à son corps. Ce dont parle la femme constitue le contraire des connaissances masculines ; cependant la plus grande initiation est le contact physique avec la femme. La tentative d'un dialogue échoue, les deux partenaires s'y perdent : la culture masculine ne sait pas apprécier les valeurs féminines, et la femme se tait confrontée à l'impossibilité de rejoindre un autre monde, totalement différent du sien. C'est la femme qui déclare que l'homme connaît seulement « la grâce du corps des morts » (Duras, 1982 : 49), il est incapable d'aimer, de se livrer à ce sentiment, à « une faille soudaine dans la logique de l'univers » (Duras, 1982 : 57).

La création durassienne renvoie aux limites du langage, à l'inexprimable, à l'intra-  
duisible où le sens se heurte à ses complexités et apories. De là vient la tendance à la  
parataxe et à une écriture raréfiée, influencée incontestablement par la pratique du  
scénario, qui mettent l'accent sur le non-dit. L'absence du mot, l'indicible, salué par  
Maurice Blanchot (1986), est au centre du silence et de la folie de Lol V. Stein :

Lol ne va pas loin dans l'inconnu sur lequel s'ouvre cet instant. [...]. Mais ce qu'elle  
croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, [...], pour sa tête et pour son corps, leur plus  
grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue  
[...] innommable faute d'un mot... Faute de son existence elle se tait (Duras, 1964 : 48).

Ce qui intéresse Duras, c'est l'implicite : un signe, une note de piano, une syl-  
lable. En rassemblant ces éléments, l'écrivaine réussit à cerner la réalité profonde du  
désir, des sensations. Ses textes se structurent à partir d'un manque, d'une absence  
qu'ils visent à montrer car « [...] écrire, c'est aussi [...] effacer. Remplacer » (Duras,  
1987b : 23). Cette poétique de l'absence est particulièrement sensible dans *Le Square*  
où deux protagonistes, bavardant sur le banc d'un jardin public, par le dialogue, cher-  
chent à apaiser momentanément leur effroyable solitude, leur vide existentiel :

- Le temps paraît plus court quand on bavarde, dit la jeune fille.
- Puis c'est très lent tout à coup, après. Oui, Mademoiselle.
- C'est vrai, Monsieur, c'est comme un autre temps. Mais cela fait du bien de parler  
(Duras, 1955 : 143-144).

Duras utilise ici la technique de la « sous-conversation » (Armel, 1990 : 81)  
consistant en un échange verbal empreint de conventions, marqué de pauses, de  
difficultés à dire. À travers une conversation très officielle, les personnages accèdent  
« bien rarement [à] la chance et [à] la douleur d'un dialogue véritable » (Blanchot,  
1986 : 218), en cherchant à combler le manque. Dans la création de Duras, la faculté  
à rendre le silence qui « [...] est devenu langage » (Duras, 1967 : 133) vient de  
son statut de femme (Armel, 1996 : 84). Cette situation résulte du fait que dans la  
condition féminine il y a une part « instinctive, [...], qu'on peut rendre au silence.  
[Car] depuis les millénaires, le silence c'est les femmes. [...] » (Duras 1987a : 103).  
Un exemple parfait en est le comportement de la protagoniste dans *Moderato can-  
tabile*. Le silence n'est pas le refus de s'exprimer ou de communiquer (Nyssen 1967),  
au contraire, il suggère ce qu'Anne Desbaresdes n'arrive pas à dire : la passion vécue  
liée à la mort :

C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-  
même, dit-elle.

[...] Le cri a dû s'arrêter au moment où elle a cessé de le voir, dit Chauvin » (Duras,  
1958 : 30).



Intéressée par cet événement, la femme apprend qu'

Au fond du café, dans le pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement.

– Mon amour. Mon amour (Duras, 1958 : 14).

L'écriture restitue des états fluctuants et extrêmes, aux confins du dicible, se fonde sur l'absence d'un mot perdu et retrouvé. Le discours elliptique des personnages désigne un naufrage des mots face à l'affect innommable. Ainsi, dans chaque texte de Duras on éprouve l'absence du « mot-trou », faisant ressentir la présence du vide sur lequel l'écriture repose. La banalité des propos échangés montre que l'objectif de Duras est de priver le récit de toute ornementation, pour atteindre le noyau de la surprise amoureuse, pour exprimer les évidences les moins dicibles. Le mot est envisagé de manière absolue, en dehors de toute perspective de construction et de syntaxe : « Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. [...] Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots [...] qui viennent et qui s'imposent. [...] [C]'est des blancs qui apparaissent [...] » (Duras, Gauthier, 1974 : 11).

### 3. Des personnages absents d'eux-mêmes

La déconstruction de l'identité qui s'avère incertaine est une caractéristique de Duras. Dans son théâtre, comme dans le Nouveau Roman, nous avons affaire à la prédilection pour des personnages à la marge de l'identité, à leur désincarnation :

il ne s'agit plus de travailler sur le plan du caractère, mais sur le plan de son absence. Les personnages n'ont plus de 'psychologie'. [...] [Ils] n'existent que par leur obscurité, voire leur confusion. Ils sont presque toujours un tissu de contradictions qui nous empêchent de les enfermer dans une catégorie quelconque (Rykner, 1988 : 22-23).

Il paraît ici intéressant de citer encore l'opinion de Liliane Papin qui note que :

Les personnages sont [...] marqués du signe du vide, sans identité, sans passé, sans mémoire. Désignés par des initiales, des surnoms, des noms passe-partout ou parfois des noms « réels » comme chez Duras, ils ne renvoient qu'à l'absence, personnages porteurs d'attente sans objet, de quête sans but, de questions sans réponses. On cherche en vain le contour psychologique d'une identité stable, la forme signifiante et cohérente de la personnalité qui, [dans la tradition réaliste], décrètent la vie, l'authentifient et en affirment la « vraisemblance ». [...] Le « je » s'éclate au fil du temps, ne se retrouve pas, ne se reconnaît pas. Il ne reste que la voix, inutile, sans auteur, dépossédée (Papin, 1991 : 670).

La mère dans la pièce *L'Éden Cinéma* (1977) est « À la fois présente et absente [...] » (Duras, 1977b : 27), cette protagoniste devenant active seulement grâce aux conversa-



tions avec sa fille et Mr Jo quand elle aborde le problème des barrages. Cette protagoniste est l'observatrice de l'histoire qui se joue à travers elle, et à laquelle elle participe épisodiquement, « effacée de sa propre histoire » (Duras, 1977b : 12), « statufiée » (Duras, 1977b : 12). Désintégré, elle fait penser à un individu aliéné, sans identité ou avec une identité dépossédée. Immobile et silencieuse, elle ressemble à une statue. La mère, insensible à la vie, « se lève comme obéissante » (Duras, 1977b : 28). Contradictoire dans la mesure où elle n'a pas « la parole sur elle-même » (Duras, 1977b : 12), elle parle cependant « comme ignorant le dire, mécaniquement » (Duras, 1977b : 19). Il arrive qu'elle rit même, mais son aliénation est présente : elle s'exprime « comme s'excusant » (Duras, 1977b : 53), en se comportant en tant qu'actrice qui joue son rôle.

Aussi, dans les romans durassiens, les personnages, sont-ils privés d'identité. Le mari de la protagoniste de *Moderato cantabile*, Monsieur Desbaresdes, dont le prénom est omis, est énigmatique. On ignore totalement ses réactions face au comportement transgressif de sa femme. Lol « [...] se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents [...] » (Duras, 1964 : 41). Michaël Richardson, son fiancé, sera en même temps « l'homme de T. Beach » et celui qui y est à la fois un absent-présent (Brunel, 2002 : 159). Béatrice Didier (1981 : 277) considère que le manque se trouve à la base de l'histoire de Lol et dépasse la psychologie traditionnelle ainsi que le concept du personnage. Dans le titre même du roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le nom Valérie est coupé, mutilé, « réduit à l'initiale suivie d'un point qui souligne la coupure, tandis que Lol est une version abrégée de Lola » (Didier, 1981 : 276). Pareillement, les noms de lieux se réduisent aux initiales : S. Thala, T. Beach, U. Bridge. Le manque apparaît comme essentiel dans cet ouvrage car son inscription se manifeste dans l'usage des initiales ou des pronoms personnels, dans les ruptures de la phrase où le narrateur passe du « je » au « il » : « Je suis retourné à la fenêtre [...] Il regagna le lit, s'allongea le long de Tatiana » (Duras, 1964 : 125).

Une des caractéristiques du roman, ce sont des antithèses, entre le dedans et le dehors. Lol se sent absente d'elle-même, son intériorité est mise en doute par les éclipses. Confrontée au vide, à l'apogée de son sentiment d'étrangeté au monde, la femme erre constamment et cette errance résulte de son trauma initial provoqué par l'abandon de Richardson, séduit par sa rivale Anne-Marie Stretter : « Je n'ai plus aimé mon fiancé dès que la femme est entrée. » (Duras, 1964 : 137). La folie de Lol remonte à un passé lointain : « Au collège, il manquait quelque chose à Lol, déjà elle était étrangement incomplète, elle avait vécu sa jeunesse comme dans une sollicitation de ce qu'elle serait mais qu'elle n'arrivait pas à devenir » (Duras, 1964 : 80). Considérée comme « une vicieuse » (Duras, 1964 : 46), Lol par son errance semble insaisissable. Elle incarne en quelque sorte le drame féminin, elle est sans voix. Elle rejette son nom, la jalousie et l'identité : « Lol ne pense plus à cet amour. Jamais. Il est mort jusqu'à son odeur d'amour mort » (Duras, 1964 : 50). Après avoir perdu son caractère de sujet, elle souffre : « La mort des marécages remplit Lol d'une tristesse abominable. Elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît » (Duras, 1964 : 185-186). Cet état de choses fait qu'elle vit d'une façon passive en tant qu'épouse et mère de famille se comportant comme tellement de femmes, auto-

matiquement, en se laissant entraîner dans la routine conjugale. Lol en tant que femme n'existe pas vraiment, sinon à être le symptôme de l'homme. Sa jouissance douloureuse sans mots montre le vide (Picard, 2005 : 204).

Lol, dépourvue de regard sur soi, à la quête de son « identité de nature indécise » (Duras, 1964 : 46), en s'effaçant dans son individualité, n'arrive pas à se libérer au moyen de la parole, ne peut pas trouver un mot juste pour le faire : « Faute de l'existence, elle se tait. Ça aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés [...] » (Duras, 1964 : 48). Ainsi s'explique le caractère fragmentaire du texte romanesque lui-même (Didier, 1981 : 277). « Frappée d'immobilité » (Duras 1964 : 15), la protagoniste se révèle comme un « être de fuite » (Borgomano, 1997 : 36), de stagnation, un individu vivant qui ressemble à quelqu'un de mort, couchée et voyeuse. Elle revit constamment la fin d'une nuit, « déchirée, sans voix pour appeler à l'aide, sans argument [...] » (Duras, 1964 : 47). Son attitude est due justement à l'absence, à la disparition du sujet : « La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire d'une souffrance sans sujet ? » (Duras, 1964 : 23). C'est un être qui est complètement en dehors de soi, « dans l'absence d'amour » (Duras, 1964 : 159), et qui se fait traverser par l'Autre. Le fait d'errer sans fin rend possible l'accès à l'écriture. La femme se rend compte de ses possibilités, elle libère un désir attribué à son sexe, rejeté par la société qui révèle un domaine original et subversif : écriture de la transgression (Didier, 1981 : 286).

#### **4. Le manque comme générateur du désir**

Stratégie d'écriture, le manque se révèle également le générateur du concept de désir, essentiel à sa persistance. Synonyme d'inassouvi, lié à la sexualité, il trouve une parfaite illustration en la personne du vice-consul, « L'homme vierge de Lahore ». Il est accablé par le manque, ainsi par l'interdit. Son désir inaccompli pour Anne-Marie Stretter place le personnage dans une position d'échec et le maintient à l'écart du groupe des gens normaux. Dans *L'Amour* (1971), Lol est tout à fait anonyme : folle, après une crise de délire, elle erre et ne communique qu'avec des bribes de conversation. Il s'agit ici de la subversion féminine, inversant la socialisation afin de trouver le chemin du désir (Pinthon *et al.*, 2005 : 65), qui constitue « la ligne de conduite » de Duras (Adler, 1998 : 19) car « [...] la femme, c'est le désir » (Duras, Porte, 1977 : 102). Lol représente « la mise en mots d'un désir de mots » afin de « donner un signifiant au féminin » (Picard, 2005 : 212). *Le Ravissement de Lol V. Stein* présente un événement traumatisant, une histoire d'amour, pleine de mystère et de non-dit. L'œuvre décrit l'histoire d'un « deuil noir » (Duras, 1993 : 34), d'une perte qui résulte de « l'absence d'un être aimé » (Ferreira, 2010 : 126). C'est un état connu par l'écrivaine à la recherche de « quelque chose qui se refuse à être cerné » (Duras, 1977a : 123), et pour le faire, elle se voyait obligée de « crever [l']ombre noire afin qu'elle se répande sur le blanc du papier, [et de] mettre en dehors ce qui est de nature intérieure » (Duras, 1977a : 123-124). Ce passage peut être interprété comme

une allusion à la recherche existentielle car grâce à la parole se crée le rapport entre le réel et la fiction, l'inconscient et le texte (Pages-Pindon, 2001 : 46).

Tout acte accompli par une femme peut comporter une part irréductible au raisonnement ordinaire, qui échappe au contrôle, relève de forces obscures : « [Christine Villemin] n'est pas capable d'aligner deux phrases, [...] parce qu'elle "est porteuse de cette violence insondable s'enfonçant dans le silence dont seules les femmes sont capables" » (Duras, 1987a : 103). Le désir de saisir l'inexprimable implique la recherche du mot, de ce qui échappe à la connaissance, s'oppose au langage traditionnel. Le sentiment d'incomplétude décide, semble-t-il, de la puissance de fascination d'un événement insaisissable. Ce dernier maintient l'écrivain en état de désir. On pourrait risquer l'avis que la perte irréparable donne son sens à la passion, et la mémoire de cette dernière accentue l'élan de l'écriture (Martínez Garcia, 2007 : 68). *L'Amant* propose une réécriture personnelle de l'initiation amoureuse dans laquelle se retrouvent le désir érotique et le désir d'écrire, « injonction interne » (Duras, 1977a : 105).

Marguerite Duras incarne la femme de lettres qui crée dans un certain manque, dans la dépossession, constituant la condition de l'expression (Brunel, 2002 : 157). Son discours est celui du renoncement à l'identité qui enferme car, d'après la romancière, « Écrire, c'est n'être personne. » (Duras, 1979 : 12) et l'écriture « c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon » (Duras, 1993 : 31), « c'est l'inconnu [...] » (Duras, 1993 : 52). En essayant de sensibiliser l'opinion publique aux problèmes liés à l'identité féminine, la romancière met en relief la conscience individuelle qui cherche de nouveaux modes d'expression. Son point de vue confirme, semble-t-il, l'opinion du phénoménologue Maurice Merleau-Ponty qui déclare que « Le langage [...] est la prise de position du sujet dans le monde de ses significations » (Merleau-Ponty, 1945 : 225). Duras transgresse les contraintes imposées par la culture dominante, et, poussée par le besoin de dire une autre réalité, elle cherche des moyens pour divulguer sa propre vision du monde qui reste en dehors des normes. C'est dans l'espace du langage qu'une femme renoue avec elle-même, élabore son histoire, que naît le désir. L'écrivaine s'enferme dans le silence afin d'échapper à la convention du langage qu'autrui pourrait lui imposer. Ainsi, « C'est en désignant l'absence de ce lieu, la place de ce manque, que la femme parvient à faire un choix, à créer son écriture et à trouver son identité » (Garcia, 1981 : 117), car pour créer, il faut qu'il y ait une privation ou un trou dans le réel.

Les textes de Duras décrivent « le vide, l'inanité de l'existence » (Adler, 1998 : 687), son écriture se fonde sur l'absence, la séparation. La nouveauté de l'auteure s'explique par le manque qui déclenche l'écriture, qui est métaphore de la création dont la spécificité constitue une pratique exploratrice. Sa pensée se met à écrire le quasiment impensable, l'œuvre inachevée, un défaut de mots, un creusement en soi-même. Le texte durassien tend à se résumer par le blanc d'une page qui deviendra la métaphore paradigmatique de son écriture. L'originalité de Duras consiste à exprimer l'absence dans toute sa diversité thématique ainsi que stylistique, à en faire un élément fondamental de son œuvre. La voix de la romancière semble s'installer dans un espace vacant de tout sens pré-établi, de toute forme prévue. L'œuvre est donc le vide consti-

tutif de la parole et du désir humain sans lequel il ne peut y avoir de véritable création, comme l'écrit Duras, dans une de ses plus belles phrases souvent citée :

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 laissé (Duras, 1980 : 67).

L'insistance sur l'absence dont témoigne tout l'univers durassien montre que c'est bien l'écriture qui permet de combler un manque.

## **BIBLIOGRAPHIE :**

- Adler L. 1998. *Marguerite Duras*. Paris. Gallimard.
- Armel A. 1990. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris. Castor Astral.
- Blanchot M. 1986. *Le Livre à venir*. Paris. Gallimard, coll. « Folio/Essais ».
- Blot-Labarrère Ch. 1992. *Marguerite Duras*. Paris. Seuil.
- Borgomano M. 1997. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris. Gallimard, coll. « Foliothèque ».
- Bouthors-Paillart C. 2006. Le lieu mouvant de l'écrit : les marges d'une absence. In *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1<sup>er</sup> et 2 avril 2005. Nancy. Presses Universitaires de Nancy. 229-237.
- Brunel P. 2002. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* [1964] Une réduction à l'épure. In *idem. Voix autres, Voit hautes. Onze romans de femmes au XXe siècle. Essais*. Paris. Klincksieck. 157-167.
- Detrez Ch., Simon A. 2006. *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*. Paris. Seuil.
- Didier B. 1981. *L'Écriture-femme*. Paris. PUF.
- Duras M. 1950. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris. Gallimard.
- Duras M. 1955. *Le Square*. Paris. Gallimard.
- Duras M. 1958. *Moderato cantabile*. Paris. Minuit.
- Duras M. 1960. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris. Gallimard.
- Duras M. 1964. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris. Gallimard.
- Duras M. 1965. *Le Vice-Consul*. Paris. Gallimard.
- Duras M. 1967. Entretien avec Jean Schuster du 15 décembre 1966. In *L'Archibras* n°2. Paris. Le Terrain Vague.
- Duras M., Gautier X. 1974. *Les Parleuses*. Paris. Minuit.
- Duras M. 1977a. *Le Camion*. Paris. Minuit.
- Duras M. 1977b. *L'Éden Cinéma*. Paris. Mercure de France, coll. « Folio ».
- Duras M., Porte M. 1977. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris. Minuit.
- Duras M. 1979. *Le Navire Night – Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*. Paris. Mercure de France.
- Duras M. 1980. *L'Été 80*. Paris. Minuit.

- Duras M. 1982. *La Maladie de la mort*. Paris. Minuit.
- Duras M. 1983. Entretien avec Yann Andréa. *Libération*, 4 janvier. 22-23.
- Duras M. 1984. *L'Amant*. Paris. Minuit.
- Duras M. 1987a. *La Vie matérielle*. Paris. POL.
- Duras M. 1987b. *Emily L.* Paris. Minuit.
- Duras M. 1993. *Écrire*. Paris. Gallimard.
- Duras M. 1996. *La mer écrite. Photographies d'Hélène Bamberger*. Paris. Marval.
- Ferreira J. 2010. Intimisme et psychocritique : une étude de l'œuvre *Moderato cantabile* de Marguerite Duras. *Synergies Brésil* 1. 125-131.
- Garcia I. 1981. *Promenade femmilière. Recherches sur l'écriture féminine*. Paris. Éditions des Femmes, t. II.
- Guers-Villate Y. 1985. *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*. Liège. Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Herrmann C. 1976. *Les voleuses de langue*. Paris. Édition des femmes.
- Martínez García P. 2007. L'Amant de Marguerite Duras : récit autobiographique, récit des origines. Éros et écriture. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 22. 61-70.
- Merleau-Ponty M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris. Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».
- Nyssen H. 1967. Les énigmes de l'écriture (III). Marguerite Duras : Un silence peuplé de phrases. *Synthèses* 254-255. 42-50.
- Pages-Pindon J. 2001. *Marguerite Duras*. Paris. Ellipses.
- Papin L. 1991. Le Théâtre de la non-représentation. *The French Review* vol. 64, 4. 667-675.
- Picard A.-M. 2005. « M.D., cette maladie contagieuse ». In Saemmer A., Patrice S. (sous la réd. de) *Les Lectures de Marguerite Duras*. Lyon. Presses Universitaires de Lyon. 201-212.
- Pinthon M., Kichenin G., Cléder J. 2005. *Marguerite Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, India Song*. Atlande. Éd. Philippe Lemarchand & Michèle Miroir.
- Rousset J. 1995. *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris. José Corti.
- Rykner A. 1988. *Théâtre du nouveau roman – Sarraute, Pinget, Duras*. Mayenne. José Corti.
- Seammer A., Patrice S. 2005. (éd.) *Les Lectures de Marguerite Duras*. Lyon. Presses Universitaires de Lyon.
- Šrámek J. 1979. Un Aspect du style de Marguerite Duras. La simplicité et la rhétorique. *Études romanes de Brno* n°10. 73-81.
- Šrámek J. 2003. Les limites du roman durassien. *Études romanes de Brno* n°24. 153-162.
- Stimpson B. 2005. L'écriture en scène dans les manuscrits de Duras. In *Duras. Cahier de l'Herne* n°86. Paris. Éd. de l'Herne. 105-109.

### **Absence as a metaphor for writing – on the missing word and that which is inexpressible in the works of Marguerite Duras**

ABSTRACT: Marguerite Duras's works deal with the problems typical of the literary studies in the second half of the twentieth century: presence and absence, abandoning chronological order of events, and eroticism. This article analyses her literary technique, including text fragmentation and elliptical style.

The author searches for appropriate means of expression, often using silence and loneliness in keeping with her vision of absence attributed to women, kept silent by the dominant culture. Omissions in the narrative emphasise the inexpressible, beyond rational.

Absence is meaningful, e.g. the missing photograph in *The Lover*. Absence also implies a desire to change and to write. Duras shows the problem in the context of a hidden image and an act of creation. The missing word alludes to a search of self. The author grasps complexity and diversity of absence. It is part of the theme, style, and text structure, emphasising the limitations of the language and the powerlessness of the protagonist.

**Keywords:** absence, fragmentation, elliptical style, silence, inexpressible.