

LECTURES QUEBECOISES DE MARGUERITE DURAS OU LA TENTATION DE L'EN DEÇA

Le chevauchement est tel que les paroles deviennent presque interchangeables, réversibles.

(...) Cette parole toute de souplesse et de mouvements secrets vire en un discours en écho de soi-même et de l'autre.

(...) Toute distance à peu près colmatée, le dialogue tend vers la neutralisation de la différence, vers le plaisir d'être coude à coude, de se sentir les coudes.

[SUZANNE LAMY, *D'elles*]

Parmi les nombreuses propriétés du texte durassien, il en est une que je propose d'appeler sa dissémination: c'est sa propension à se répandre en faisant retour, sa faculté de déjouer sa propre ellipse pour donner naissance à ses avatars. Cette qualité aux attributs protéiformes, je devrais plutôt l'appeler dilatation, contamination. Tel n'est pas le moindre paradoxe d'une oeuvre centrée sur le silence, le vide, l'absence, et dont l'effet tend cependant à envahir tout le champ de la littérature actuelle. Je commencerai par en donner quelques exemples, et, en premier lieu, la modulation d'un titre répété par la rumeur publique, ce qui ne serait que banal pour un slogan publicitaire qui a touché la cible, mais qui reste un cas exceptionnel pour un ouvrage littéraire gratifié par la même rançon du succès. Car du *chevauchement* à la *souplesse de mouvements secrets* qui virent brusquement au *serrement des coudes*, on pourrait penser toutes sortes de choses, sans pervertir le sens des mots, y compris un contact d'un tout autre ordre qu'un *discours en écho de soi-même et de l'autre*¹

Littératures, n° 4 (1989)

* Professeur à l'Université de Colombie Britannique à Vancouver. A obtenu son doctorat à McGill en 1981 avec une thèse sur le *Messianisme littéraire au Canada français*. R. Beaudoin vient de publier *La naissance d'une littérature* (Boréal, 1989).

¹. «Duras, roche-mère par le désir d'écrire qu'elle avive, comme si, le ton donné, dans l'appropriation de fragments de textes, l'envie prenait de mêler notre parole à la sienne, d'aller avec elle à perte de vue, le texte appelant le hors-texte, ne prenant sens que par lui...». Suzanne Lamy, «Duras s'avance vers nous», *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal, Editions Spirale, 1981, p. 12.

Détruire, dit-elle évoque donc pour moi – lecteur distrait et même «non-liseur» entêté de Duras – beaucoup moins le titre d'un livre (ou d'un film) qu'une série de variantes, une sorte de syntagme à flexions comme les mots de passe d'un milieu d'initiés, ou même comme l'impersonnel «de majesté» usité dans le discours protocolaire (le pronom personnel fonctionnant comme un hommage implicite à l'autorité complaisamment désignée par évitement de la nomination). Mot évadé de son texte pour épouser la multiple occurrence des contextes, cristal à comportement liquide, rumeur lancée en orbite sur les ailes de la renommée, ce phénomène jauge le statut d'une oeuvre elle aussi emportée par un débordement analogue à la réaction qu'elle produit. C'est ce débordement, cette capacité qu'a l'écriture de visiter ses marges, de coloniser d'autres paroles, c'est cela qui me paraît être le premier facteur à prendre en compte pour tâcher de comprendre l'impact formidable de Duras sur un milieu littéraire comme celui du Québec des années 1980. Le cas est d'ailleurs d'autant plus saisissant si l'on veut bien noter, dans l'exemple en question, que l'attributif *dit-elle* devrait au contraire limiter la circulation d'un énoncé en le rapportant au locuteur identifié par ce pronom personnel comme par son nom propre. Or il faut peut-être justement s'aviser de ce que le mot *elle*, dans la langue de Marguerite Duras, a souvent valeur d'impersonnel, quoi qu'en dise la grammaire. Faut-il même s'étonner que Maurice Blanchot, pour parler de l'auteur de *Détruire, dit-elle*, emploie le démonstratif neutre «celui»?

Disons-le calmement: il faut aimer pour détruire, et celui qui pourrait détruire par un pur mouvement d'aimer, ne blesserait pas, ne détruirait pas, donnerait seulement, donnant l'immensité vide où détruire devient un mot non privatif, non positif, la parole neutre qui porte le désir neutre. *Détruire*².

² Maurice Blanchot, «Détruire», *Marguerite Duras* (collectif). Paris, Editions Albatros, 1979, p. 139.

1. L'expansion par dilatation

Dans un texte lu à la 11e rencontre québécoise internationale des écrivains sur le thème *Ecrire l'amour*, France Théoret déclarait: «De tous les discours amoureux quelques-uns m'ont plu. Je pourrais les nommer. Je ne les nommerai pas, je ne chercherai pas de caution.»³ Edifié par tant de discrétion, je me reporte au titre de sa communication: «Ecrire l'amour, dit-elle. – Ah! Harlequin, dit-il.» On conviendra que cette façon de ne pas nommer est certainement suggestive. Autre exemple de prolifération de la référence durassienne, cette fois dans un roman québécois: *La Vie en prose* de Yolande Villemaire. Le récit villemairien s'empare d'un titre de Duras, dont il multiplie les variantes. L'analyse que je cite est extraite d'une recherche inédite de Jane Tilley.

Within the chapter heading «Ton nom de Los Angeles dans mon réel désert», for example, the novel by Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* is easily recognizable as the referent. This title appears on several occasions in its various transformed states: «Ton nom de Gabriel Archange dans Aurel désert» (122) and «Ton nom de St-Germain-des-Prés dans Aurel désert» (84), both of which maintain precisely the paradigm of the original; later it appears first in a truncated form: «Laure-deson-nom-d'Aurel» (261) where the structure is still familiar, thanks to the name attached to a location, and finally in an extended form as «Je commence par faire mes dévotions aux reliques de Félicité Angers sur un air disco dans le musée de Laure Conan désert» (264), while the juxtaposition of religion and popular music is apparent adding to the process of rupture. Thus, while the resemblances are apparent enough for the "énoncé" to be recognized, what Riffaterre would call the «stylistic function» of the new version assures that the difference or alterity is striking.⁴

La redondance du texte de Duras n'est d'ailleurs pas limitée à l'écriture féminine, en dépit des protestations de la critique

³ *Entre raison et déraison*, essais. Montréal, Les Herbes Rouges, 1987, p. 86.

⁴ Jane Tilley. *Feminism and the Feminine in Yolande Villemaire's «La Vie en prose»*. M.A., University of British Columbia, 1989, pp. 26-27.

féministe qui voudrait y lire le signe indiscutable d'un refus du logocentrisme phallogratique. Le nombre et la diversité des manifestations récentes de la présence de Marguerite Duras et de son oeuvre sur la scène littéraire et culturelle québécoise devraient au moins permettre d'entretenir le doute. En vrac et sans le moindre souci d'exhaustivité, voici donc quelques traces d'une influence qui excède peut-être la dénonciation courante du pouvoir patriarcal: une rétrospective des films de Marguerite Duras à la Cinémathèque québécoise (Montréal, 8-10 avril 1981); la publication par Suzanne Lamy et André Roy de *Marguerite Duras à Montréal*⁵, recueil collectif publié à la même occasion; Jean Royer fait écho à l'événement par un entretien avec l'écrivain intitulé «Ecrire c'est tout», paru dans le quotidien *Le Devoir* du 13 juin 1981 et repris dans *Ecrivains contemporains*⁶; un numéro de *La Nouvelle Barre du Jour*⁷ («Ce qui les séduit») témoigne d'une forte incidence durassienne. A cela s'ajoutent de nombreux commentaires (de Suzanne Lamy, Claude Beausoleil, France Théoret, André Roy, Carole Massé, pour n'en nommer que quelques-uns), divers modes d'inscription de l'effet Duras dans la production littéraire⁸ et des analyses critiques de la part d'universitaires (Gabrielle Frémont, Sylvie Gagné, Jean Terrasse, par exemple).

On voit aisément que l'aire de dissémination que j'ai évoquée recoupe largement un lieu d'écriture qui, au Québec, n'est autre que celui qu'on s'entend à désigner sous la bannière

⁵ Montréal, Editions Spirale, 1981, 175 pages.

⁶ Montréal, L'Hexagone, 1985, pp. 247-252.

⁷ Nos 127-128, juin 1983.

⁸ A part les noms connus des représentantes de l'écriture féminine, je voudrais encore signaler, parmi les parutions récentes, deux recueils de nouvelles qui rendent un ton parfois très durassien: *Maisons pour touristes* de Bertrand Bergeron et *L'Air libre* de Jean-Paul Beaumier (Québec, L'instant même, 1988, 135 et 166 pages). Le mouvement de l'écriture imprègne la lecture comme une mélodie qui capte l'oreille et va s'y réfugier à demeure, s'y répéter longtemps après le temps fugace d'une première audition. C'est un temps vide et vaguement ténébreux qui remplit ainsi de son chant familier la piètre certitude des gestes précis, des rencontres espérées, des intentions non vérifiables. Le lecteur éprouve l'impression d'un éclat retrouvé du quotidien, comme un verre dépoli dont le long enfouissement aurait ravivé la translucidité. Il est convié en tout cas à «cette stratégie de la banalité», «à une sorte de cérémonie, un rituel étrange (...) comme si tout conspirait, toutes les pièces du jeu une mise en scène parfaite...» (Bertrand Bergeron, «L'effet transparence», *Maisons pour touristes*, p. 121.)

de la modernité⁹. Considérer la nature du rapport qu'il y a entre Marguerite Duras et le milieu littéraire québécois, c'est moins étudier une influence que s'interroger sur la position institutionnelle de différentes stratégies textuelles qui se rencontrent, se reconnaissent, se fusionnent, se répètent et se prolongent à la manière d'un écho.

Le Navire Night et *Le Sens apparent* se répondent, s'éclairent, poursuivant où l'autre se tait, dans les marges, le silence ou les diverses versions, un partage des obsessions, l'irruption du même cri intérieur, l'enclenchement d'insertions charnelles¹⁰. Immédiat, enthousiaste, l'écho m'a presque débordée. Désir qui, bien sûr, ne prend sens que de la longue et lente fréquentation des textes de Duras, des frayages qu'ils avaient faits en nous, qui ne demandaient qu'à être mis à découvert, saisis à neuf. Que vaut un texte qui ne se love en nous, qui ne s'y enracine et finit par s'y perdre dans l'osmose¹¹?

L'oeuvre de Duras semble appeler la connivence, la participation, l'abandon de toute réserve, l'adhésion complète. Il n'est pas difficile de constater l'emprise d'une telle lecture qui accuse d'emblée l'impossibilité de toute distance, qu'elle soit précaution dévote ou prudente critique.

⁹ Mais cet accord même ne va plus tout à fait de soi. Pierre Nepveu écrit ce qui suit de la question qu'il approche sous l'angle de ce qu'il appelle la «difficile modernité»: «Qu'est-ce que la modernité? La «nouvelle-écriture» est-elle autre chose qu'un désir de changement (pour le changement)? Qu'est-ce qu'être moderne? La *NBJ* a consacré, on le sait, ses deux colloques «bissextiles» (29 février 1980 et 1984) à ces questions...» Des définitions, des formules, il n'en manque pourtant pas. En voici, jalonnant le colloque de 1984 (*NBJ*, no 141), une liste non exhaustive: la modernité, c'est «la dialectique parole/acte, texte/écrivain, privé/politique, écriture/lecture»; c'est «l'hétérogène, la destruction des fétiches, la langue éventrée, une démarche individualisée, une épreuve du sens, le goût du réel, les femmes-en-sont-plus-proches-que-les-hommes»; c'est «l'anonymat, le procès de la signification, le refus de la symbolique (des pères), le TEXTE comme genre littéraire, une figure du temps, le goût du mouvement et de la transformation. Est-ce assez?» (Pierre Nepveu, «*BJ/NBJ*: difficile modernité», *Voix et Images*, X, 2 (hiver 1985): 159.)

¹⁰ François Vasseur, «J'écris», *La Nouvelle Barre du Jour*, 99 (février 1981): 67. L'auteur rend compte en parallèle de *Le Sens apparent* de Nicole Brossard (Paris, Flammarion, 1980) et de *Le Navire Night* – *Césaire* – *les Mains négatives* – *Aurélia Steiner* – (...) de Marguerite Duras, Paris, Mercure de France, 1979.

¹¹ «Duras s'avance vers nous», dans Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal, Éditions Spirale, 1981, pp. 12-13. Marguerite Duras admet rechercher cette participation du lecteur, si l'on en croit ses déclarations dans la conférence de presse convoquée lors de la rétrospective de ses films à la Cinémathèque québécoise: «Écrire, c'est devenir l'écriture de tous, sinon il n'y a pas d'écrit.» (*Ibid*, p. 23) Suzanne Lamy écrit ailleurs: «La façon dont Duras vit la création et s'en détourne, le fait qu'elle se sente comme une chambre d'écho (*Les Parleuses*, p. 128) en font un écrivain lavé des conventions esthétiques courantes, en état de germination pour quelque chose de nouveau...» (Suzanne Lamy, «Deux femmes parlent...», *D'elles*. Montréal, L'Hexagone, 1979, p. 49)

On s'apercevra ici qu'on n'écrit pas tellement sur l'écrivain mais plutôt *par* l'écrivain; c'est plus qu'une médiation: il s'agit d'une traversée. C'est alors marquer, au choc des oeuvres, l'extrême affinité que l'on a avec elles, pointer ce qui fait corps avec elles, au-delà du plaisir esthétique. Écrire Duras (telle serait la formule que nous adopterions pour ces lectures), c'est chercher à en savoir plus sur la radicalité de son écriture, et pouvoir d'un même mouvement y participer comme si un secret (*le secret de l'écriture*) pouvait nous être livré. On ne s'étonnera pas alors de ce que certains de ces textes soient «mimétiques», comme si chacun des auteurs s'était dit «*C'est moi qui ai écrit*» (*Détruire dit-elle*), «*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*», «*Le Navire Night*», ainsi de suite¹²»

Loin d'être propre à la réception québécoise de l'oeuvre, cette fascination constitue plutôt un trait caractéristique de la position institutionnelle de Duras. Il suffit de consulter des analyses du processus de légitimation de cette oeuvre pour constater que quelque chose en elle manifeste le décollage de la littérature, sa réfraction dans tout le champ du culturel et du politique, son déploiement spectaculaire dans un espace qui n'est plus limité à un texte, mais qui semble déborder la page, privilégier l'intervalle entre l'image, l'écriture et la voix.

D'emblée le problème est posé: Duras est placée à l'horizon de toute littérature, de la littérature qui nous importe, intangible; autour d'elle se rassemblent les initiés en quête d'une parole définitive, totale. «Avez-vous lu le dernier Duras¹³?»

2. Une place à part dans l'institution

«Le dernier Duras», comme le journal du matin et la manchette du jour; comme le dernier cri ou le dernier film (de Du-

¹² André Roy. «Écrire Duras». *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 81. On trouverait une confirmation du même défaut de distance invoqué en faveur de l'oeuvre de Duras chez Claude Beausoleil: «Écrire c'est souvent être traversé de lectures, être le lieu de transformation duquel l'écriture à nouveau surgira, allant se joindre à d'autres écritures nourrissant d'autres questions dont le visage peut aussi être un livre. En ce sens, l'écriture de Marguerite Duras a joué un rôle de poursuite en influençant, déviant, insufflant des formes, des mots qui permettent d'autres voix. Cette FASCINATION a marqué plusieurs textes québécois.» (Claude Beausoleil, «Marguerite Duras ou la parole des yeux». *Extase et Déchirure*. Trois-Rivières/Paris, Écrits des Forges/La Table Rase, 1987, p. 120)

¹³ Pascal Durand, «Le lieu de Marguerite Duras», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.). *Ecrire, dit-elle*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 238.

ras évidemment). Le nom de Duras agit ici de la même manière que la fonction particulière du nom propre dans son texte fictif: la dénomination franchit librement la frontière qui sépare la désignation de l'incantation, l'objet du sujet et le réel du symbolique. Bien sûr, le nom d'un personnage fictif est également fictif, fera-t-on remarquer à bon droit: Julien Sorel ou Emma Bovary ne sont ni plus ni moins fictifs que Jacques Hold ou Anne-Marie Stretter. Evidemment Duras n'a rien inventé *ex nihilo*, si ce n'est peut-être une certaine façon de rendre la désignation nominale à la fragilité de l'arbitraire, d'en brouiller le caractère nominatif et univoque au profit du grain inégal de la voix, du flou tremblé de la redondance, du trouble puissant de l'ancrage corporel, ce que Sylvie Gagné note lorsqu'elle écrit ceci à propos du cinéma de Duras:

Trajet d'un nom à un autre jusqu'au silence. Fausses références, Indes intérieures. Les noms, présents pour leur «sens musical», assurent une continuité rythmique autour de ce qui manque. Au centre, l'oeil du cyclone, le trou noir qui draine toute la lumière. Pas de secret caché à révéler. Une place vide, du rien, de l'innommable. Une pratique de la perte et non de la découverte. Ce qui se dit enveloppe un vide, se tient au bord d'un mot manquant, noyau du désir, porté par la voix, suscitant le regard jusqu'à l'image noire, gardant les dimensions imaginaires du sonore¹⁴.

A s'en tenir à de tels commentaires, on croirait volontiers qu'il n'y a pas de solution de continuité, mais le simple prolongement d'un même horizon d'attente entre la lecture française et la lecture québécoise de Marguerite Duras. Il faut cependant voir les choses d'un peu plus près, car si l'importance de l'oeuvre est manifeste dans les deux cas, on peut tout de même noter certains déplacements, des modalités de réception différentes, et surtout une tendance québécoise à transformer la référence durassienne en modèle et à convertir une «écriture du désastre» en nouveau système textuel. Nicole Brossard écrit dans *Amantes*: «le ravissement» dit L. pour saisir le sens d'une expérience mentale où fragment et délire de l'éclat traduisent

¹⁴ Sylvie Gagné, «L'ombilic des Indes», dans Suzanne Lamy et André Roy (dir.). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal, Editions Spirale, 1981, p. 110.

une pratique de l'émeute en soi comme une théorie de la réalité»¹⁵.

On sait évidemment à quoi s'en tenir quant au *ravissement* compris comme *pratique de l'émeute* et comme *théorie de la réalité*. «Là où Duras convoque la réalité du monde, Brossard la fait éclater»¹⁶, écrit François Vasseur. J'observerai seulement qu'une telle lecture (celle que révèle l'écriture de Nicole Brossard, par exemple) est loin d'aller de soi. Si l'on considère, avec certains critiques, que Duras constitue précisément l'extrême limite de la négation adressée à l'entreprise d'écrire – ce que Blanchot appelle, paraphrasant un titre célèbre de Duras, «l'immensité vide où détruire devient un mot non privatif» –, on s'étonnera qu'elle soit en même temps dépositaire d'une «théorie de la réalité». Je veux donc souligner le clivage qui intervient dans le relais québécois sous la dictée du féminisme: la caractéristique de la réception globale de l'oeuvre – et sa consécration en France pourrait servir à le démontrer – tient justement au fait qu'elle échappe à toute possibilité de se transformer en modèle, en caution idéologique, puisqu'elle fait jouer délibérément des réflexes qui convoquent les jeux savants de l'avant-garde aussi bien que le mélodrame des romans-photos¹⁷; c'est pour s'être glissée entre la crise ouverte par le Nouveau Roman et l'intégrité des vieux pouvoirs de séduction du personnage romanesque que Duras a conquis la place éminente d'où elle règne aujourd'hui sur la littérature contemporaine. La fascination (mot-clef quand il s'agit de parler de l'*effet Duras*)¹⁸ qu'elle exerce tient à cette vacance

¹⁵ Montréal, Quinze, 1980, p. 11.

¹⁶ «J'écris», *La Nouvelle Barre du jour*, 99 (février 1981): 68.

¹⁷ Pascal Durand écrit que l'oeuvre de Duras «se situe (...) au point de jonction de deux écritures: l'avant-gardiste et la traditionnelle. (...) Celle-ci se nourrit latéralement d'un afflux symbolique issu d'une certaine littérature populaire, d'une esthétique vaguement kitsch, pétrie de clichés et s'articulant autour de topoï par ailleurs massivement véhiculés par cette littérature qui oscille entre la collection Harlequin et le roman-photo. ... la mer, l'hôtel de luxe, la maison constellée de lumières, la véranda, la terrasse et jusqu'à l'oisiveté, la dérive hors-socialité, voire, inversement, le thème (ailleurs mélodramatique) des amours illusoirs entre la bourgeoisie et le prolétaire (dans *Moderato Cantabile*). Il n'est pas jusqu'à l'immobilisme des scènes de Duras qui ne suggère, par analogie, l'hiératisme glacé du roman-photo (un homme et une femme, face à face, dans le bruit de la mer, s'échangeant de brèves paroles) et même cette redondance, ce ressassement si caractéristique chez elle.» Pascal Durand, «Le lieu de Marguerite Duras», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.), *Ecrire, dit-elle*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 246-247.

¹⁸ «... A force de confondre roman et auteur, fiction et vie, on en est presque venu à perdre le texte de vue.» («L'effet Duras» de Gabrielle Frémont: *Etudes littéraires*, XVI, 1 (avril 1983): 100.)

topologique, à ce *trou noir* (pour reprendre le mot de Sylvie Gagné) qui brouille et confond des catégories comme celles de champ restreint et de production de masse. Les tirages des livres de Duras sont là pour témoigner de ce que son succès excède certainement celui d'une avant-garde. Je ne fais que suivre ici la démarche de Pascal Durand.

Marguerite Duras, obstinément, de livre en livre – de film en film – réaffirme l'essentiel – l'amour, la mort, le sexe, et surtout – ce fait est d'importance, parvient à parler le personnage *en dehors* ou au-delà de la vieille idéologie romanesque, c'est-à-dire réussit à sauvegarder le personnage et ses émois fondamentaux (à savoir toute la séduction de l'ancien roman) tout en pratiquant, et de façon de plus en plus radicale, une écriture de la modernité. Tour de force dont on mesure l'envergure à l'audience et à l'autorité symbolique acquises par Duras. Ainsi sa production témoigne du (sinon inaugure le) retour du sujet en littérature, de la *question du sujet*. Retour du forclos, inscription singulière d'une écriture du sujet, telle est bien, à mon sens, l'une des causes essentielles de l'émergence de Marguerite Duras, résultant entre autres de l'exacte adaptation d'un projet aux possibles d'une structuration du champ littéraire, à sa béance¹⁹.

Pascal Durand repère deux effets institutionnels qui s'attachent au processus de consécration propre à cette oeuvre: une *singulière naturalisation* et une quasi *sacralisation*, les deux constituant un halo paradoxal qui en révèle le caractère fascinant. Naturalisation venue d'un silence du discours critique qui se contente de constater *l'effet* sans tenter de le décrire ou de le décomposer, comme si cette écriture blanche forçait la critique à abandonner son rôle pour se limiter à «sa fonction de cooptation, d'instance de reconnaissance, jusqu'à ne produire plus qu'un simple discours d'escorte²⁰»; et sacralisation, c'est-à-dire brièveté et substance d'une parole qui tient de l'oracle et de ses qualités immanentes. Vue de cette façon, l'émergence du sujet, le relief de la voix, se trouve coïncider

¹⁹ Pascal Durand, «Le lieu de Marguerite Duras», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.). *Ecrire, dit-elle*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 242 et 244.

²⁰ *Ibidem*, p. 235.

curieusement avec l'insinuation de quelque chose de sacré et avec l'essor de la littérature féminine. Peu importe que Marguerite Duras ait pris soin de réserver ou de nuancer sa position personnelle par rapport aux courants qui portent la diffusion de son oeuvre. Ce qui est ici déterminant, c'est la réception de cette oeuvre et le jeu des médiations qui interviennent dans sa carrière française et dans sa fortune québécoise.

3. Le relais québécois de l'effet Duras

Par rapport au mécanisme mis à jour par Pascal Durand quant au succès de l'oeuvre, le relais québécois paraît opérer à la fois un prolongement et un déplacement: prolongement en ce qui a trait au pouvoir de séduction, à l'autorité, à la souveraineté d'une entreprise sans rivale; déplacement par contre de la sacralisation vers la mobilisation idéologique, la puissance subversive, la composition fragmentée et la structure non monologique du texte durassien. C'est ainsi que Suzanne Lamy inscrit à sa lecture de *l'écriture éclatée* des femmes à la suite de Breton et du surréalisme:

Seule la sensation, par la combinaison de l'image, du texte et de la musique peut créer cet envoûtement qui, des lecteurs, des spectateurs de Duras, fait presque des dévôts.

[...] Dans un au-delà du rationnel comme aurait pu dire Breton, dans un en deçà comme dirait plutôt Duras, les êtres se dilatent, s'approprient les rivages, l'île de la Cité, le Rocher Percé. [...]

Sur le pouvoir de la répétition, agent de frayage, Breton et Duras misent l'un sur l'autre. [...] Le sens en procès, la structure fragmentée, l'absence de sujet, le discrédit jeté sur le roman, tout cela est autant revendiqué par Breton que par Duras.

Par la polytonalité s'effectue un brouillage des conventions littéraires²¹.

21. Suzanne Lamy, «Breton – Duras B.D. ma bande dessinée» et «Des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus», *Quand je lis je m'invente*, Montréal. l'Hexagone, 1984, pp. 69, 71 et 37.

Un Claude Beausoleil, quant à lui, passe toute mesure et n'hésite pas à employer des termes comme *totalitarisme*, *dogmatisme* et *pouvoir*, pour traduire son admiration (qu'on ne s'y trompe pas) tant de l'oeuvre que de l'écrivain.

Un des principaux effets de l'écriture de Marguerite Duras me semble être le mimétisme. Ce point est à la fois un des plus stimulants et un des plus aveuglants de l'écriture de Marguerite Duras. Le ton, la voix, le style quoi. Des revues comme *La Nouvelle Barre du Jour* ont publié plusieurs auteures influencées par cette écriture, par ce *grain de voix*.

[...] En m'interrogeant sur ce miroir (page du livre et espace blanc de la réflexion) qui nous renvoie une image subjugante de l'oeuvre et du personnage Marguerite Duras je me demande si le modèle ne fait pas ici dans le contexte montréalais, dans une certaine mesure, figure de proue dans ce qui serait l'élan d'une écriture sans concession, dans la seule appartenance au langage et à l'amour du langage. L'image des livres et l'image même de Marguerite Duras sont comme des catalyseurs d'une liberté de dire. Alcool, vieillissement, affirmation et toujours ce ton qui frôle le postulat. Les écrivains ou lecteurs québécois trouvent dans cette démarche une volonté nette d'avancer au coeur du langage. Vieille, intelligente, ravagée, lucide, peut-on s'engouffrer ailleurs que dans cette image, dans cette mèt(e) d'écriture qui ne semble pas pouvoir se tromper et semble détenir les pouvoirs de la parole juste, les pouvoirs de l'affirmation. C'est Réjean Ducharme qui écrit: «Ils avaient besoin de héros.» Pour ma part la place de Marguerite Duras dans la séduction produite par son écriture et son image tient beaucoup à des caractéristiques extérieures. Bien sûr il y a l'écriture. Mais bien sûr également il y a l'image de Marguerite Duras la femme, l'intellectuelle, la penseuse. Finalement, quels écrivains québécois vieillissants peuvent produire un tel effet²².

La citation est longue, mais elle rend peut-être compte de l'indissolubilité du couple oeuvre-auteur qui joue constamment dans la lecture de Duras. Beaucoup moins subtilement,

²² Claude Beausoleil, «Marguerite Duras ou la parole des yeux», *Extase et Déchirure*. Trois-Rivières/Paris, Ecrits des Forges/La Table Rase, 1987, pp. 139-141.

il m'est arrivé quant à moi de n'y voir que le symptôme d'une culture de confusion²³.

Les cris viennent du corps pour habiter d'autres corps. [...] Ils clivent le passage du lieu domestique à la place publique, lieu de rencontre de la première et du premier venu. (... Duras a conjuré les cris par le cri unique, expression de l'intensité du désir amoureux. Le chaos est devenu signifiant, nécessairement transposé sur d'autres scènes²⁴.)

«Peut-être que l'emprise de Marguerite Duras sur un milieu comme le milieu culturel montréalais, poursuit Claude Beausoleil, tiendrait d'un manque reconnu, d'un désir des générations plus jeunes, d'explorer le langage jusqu'à la faille, celle très visible des ans, celle aussi où se tiendrait l'inouï²⁵.» Il est évident que tout cela nous place aux antipodes d'une lecture européenne, voire blanchotienne de Duras à qui me paraît pouvoir s'appliquer exemplairement ce que l'auteur du *Livre à venir* appelle «l'écriture du désastre», là où «les mots cessent d'être des armes, des moyens d'action, des possibilités de salut (pour) s'en remettre au désarroi²⁶». Si quelque chose en effet se dégage de ces lectures québécoises de Marguerite Duras, c'est bien le contraire de la détresse, de la passivité, de l'interminable attente sans objet qui semblent au centre de l'écriture durassienne. J'y pressens plutôt le retournement hâtif de cette ombre en clarté et le renversement discursif de cette opacité en mot d'ordre idéologique; voilà qui caractérise, à mon sens, le champ d'intervention d'une modernité québécoise qui me paraît travailler à figer le sens et à limiter l'amplitude d'une oeuvre particulièrement résistante à toute récupération. J'en retiens principalement que la place de Duras dans le réseau intertextuel tissé par la modernité québécoise équivaut au durcissement et à la cristallisation d'un texte marqué au contraire

23. C'est le titre de mon compte rendu critique de l'essai de Claude Beausoleil, *Extase et Déchirure*, ainsi que de celui de Madeleine Ouellette-Michalska, *L'amour de la carte postale* (Montréal, Québec/Amérique, 1987, 260 pages), dans *Liberté* 174 (août 1987): 107-113.

24. France Théorêt, «Un point névralgique, l'irrationalité», *Entre raison et déraison*, essais. Montréal, Les Herbes Rouges, 1987, pp. 60-61.

25. *Extase et déchirure*, op. cit., p. 141.

26. Maurice Blanchot, «Fragmentaire», dans *Fata Morgana 1966/1976* (anthologie). Paris, Fata Morgana et Union Générale d'Éditions, 1976, p. 252.

par l'indétermination et la mouvance de ses contours formels et de son contenu²⁷.

4. Assourdir les mots, amplifier les voix.

«Les études consacrées à Marguerite Duras apparaissent souvent comme un «ressassement», une répétition «quasilitanique ou rituelle» préludant à une divinisation²⁸.» C'est en effet l'un des aspects du phénomène que l'extraordinaire participation provoquée par cette oeuvre jusque chez ceux qui devraient avoir pour tâche d'en prendre la mesure, en s'assurant d'abord du minimum de recul nécessaire. Je ne veux surtout pas laisser entendre qu'il est facile pour la critique de s'installer confortablement avec son petit bagage conceptuel et de déclarer: «Eh bien voici...» Est-il seulement permis de penser qu'il doit bien y avoir un moyen terme entre le concert des dévôts prosternés dans l'adoration et le soi-disant ronron d'un savoir pontifiant, les deux d'ailleurs lascivement embrassés pour l'occasion?

Comme en un miroir brisé, Marguerite Duras ne distingue pas les visages, mais entend les voix. Il ne s'agit pas d'exprimer, de réaliser, mais plutôt de différer, de traverser. La mémoire n'est pas une terre ferme, elle procède par glissements, lentes remontées d'affects, du corps dans l'écriture²⁹.

On revient constamment à ce fameux pouvoir de la voix, du reste la plus vieille chose du monde et la source intarissable de

²⁷. Un exemple parmi d'autres tiré de la critique faite par Suzanne Lamy d'un roman de Yolande Villemaire qui emprunte plusieurs éléments de sa structure et certains procédés d'écriture à *Hiroshima mon amour*: il s'agit de *La Constellation du Cygne* (Montréal, La Plaine Lune, 1985). Lamy analyse soigneusement les incidences durassiennes du roman de Villemaire, mais elle condamne énergiquement celui-ci au nom du sens de l'Histoire qui ferait défaut à la romancière québécoise par la double aliénation de son héroïne, Celia Rosenberg, prostituée juive amoureuse d'un officier allemand en plein drame nazi de la France occupée. «L'Histoire avec un grand H a été assimilée dans ce roman à l'histoire d'amour, alors que d'un romancier, c'est le contraire qu'on attend, soit que la petite histoire soit intégrée à la grande, parce que c'est Elle qui mène le jeu et non l'inverse.» (Suzanne Lamy, «Du privé au politique: la Constellation du Cygne de Yolande Villemaire», *Voix et Images*, 37 (automne 1987): 27. C'est l'auteur qui souligne). En reprochant à la fiction de Villemaire de trahir un prétendu sens de l'Histoire dont la référence à Duras devrait garantir l'orthodoxie, la critique accuse fortement la dimension idéologique qui transparait dans sa lecture de l'oeuvre, en plus d'en tirer une théorie du rôle de l'écrivain qui tendrait à l'assujettir à je ne sais quelle transcription de la vérité historique. C'est, à mon avis, risquer le contre-sens que d'invoquer le sens de l'Histoire pour lire l'oeuvre de Duras.

²⁸. Jean Terrasse, «Le même et l'autre: à propos d'un roman de Marguerite Duras», *Littérature*, no 2 (1988): 51.

²⁹. Sylvie Gagné, «L'ombilic des Indes», dans *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p. 111.

toute écriture. Il s'agit encore de brouillage et d'indifférenciation, mais j'admets que c'est au fond un peu plus compliqué. Disons qu'une confusion artificielle, soigneusement imaginée et entretenue entre l'émission et la réception, est en train de devenir la norme du lisible dans une réalité qui a cessé de l'être. Entendre la voix comme corps, tout en la rapportant à la profération d'un oracle, peut alors tenir lieu de cryptographie et aimer l'écoute vers l'inaudible (pour rester un moment dans la filature de cette sonorisation métaphorique). Cela n'est pas possible sans médiation, sans critère d'authenticité, sans un certain véhicule prêté à la parole du dieu. Il y a là une sorte de trésor d'ambiguïtés précieusement conservé. Est-ce un lieu sans limites ou la limite du lieu? Est-ce l'empreinte identifiable et singulière du corps parlant ou le point de fusion de toute parole dans l'indicible, dans l'absolu? (Qui a parlé de Bouddha féminin à propos de Duras³⁰?) Est-ce le retour glorieux du désir ruiné, décanté, aboli, ou l'apothéose délirante de sa carrière inaccomplie? Cette neutralité monocorde et cette modulation litanique sont-elles clameur spirituelle ou équanimité de la conscience? «Est-ce «un livre»? «un film»? l'intervalle des deux³¹?» Questions sacrilèges, puisqu'elles refusent d'admettre le message sacré et qu'elles demandent avec impertinence qui parle, quand le monde recueilli boit en silence la vérité distillée par les cris de la sibylle. Tout cela n'en appartient pas moins à la littérature de ce siècle, à son indépassable horizon. Acculée à sa propre négation par tous ses principaux représentants, la littérature n'existe plus qu'en sur-

30. J. Aubenas, «L'amour, toujours l'amour», *Alternatives théâtrales*, 14, p. 17. «Marguerite Duras a un statut qui n'appartient qu'à elle. Une stature de Bouddha féminin qui, comme les dieux et les oracles, a une parole brève mais essentielle. Elle règne dans un lieu qu'elle occupe seule.» Pascal Durand fait remarquer que «Paradoxalement la parole critique confine au silence.» («Le lieu de Marguerite Duras», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.). *Ecrire dit-elle*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 237.)

31. Maurice Blanchot, «Détruire», dans *Marguerite Duras* (collectif). Paris, Editions Albatros, 1979, p. 139. Gabrielle Frémont se demande à propos de *L'Amour*: «Est-ce un roman? une nouvelle? une mise en scène ou un scénario? Un peu tout cela mais plus encore, semble-t-il, une reprise, une récapitulation du texte initial *Le Ravissement de Lol V. Stein*.» («L'Effet Duras», *Etudes littéraires*, XVI, 1 (avril 1983): 103.)

sis. Me permettra-t-on d'en citer un seul exemple aussi éloigné que possible du cas qui m'occupe:

Etant donnée une chose – la plus ordinaire soit-elle – il me semble qu'elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières sur lesquelles, si elles étaient clairement et simplement exprimées, il y aurait opinion unanime et constante: ce sont celles que je cherche à dégager³².

Joindre l'unanimité et la constance d'opinion à la simplicité et à la clarté d'expression pour définir son projet littéraire, telle est la poétique de Francis Ponge, qui me semble en partie correspondre à l'entreprise de Marguerite Duras. Il m'importe davantage de dire en quoi les deux oeuvres s'excluent par ailleurs. En ceci justement que ce sont plutôt la complexité et la résonance confuse de l'expression qui sont garantes de l'unanimité et de la constance des lectures de Marguerite Duras. Il n'est pas question de médire d'une oeuvre qui semble échapper à toute atteinte critique, mais bien d'interroger sa lecture pour y découvrir une dimension essentielle de l'oeuvre elle-même. J'y apprendis à mon tour la mort, maintes fois constatée par de plus doctes cliniciens, d'un certain classicisme. J'y soupçonne le déclin non pas tant de la littérature que de la place qu'il lui revenait d'occuper dans l'ensemble de la culture. J'y reconnais surtout l'attrait de l'en deçà qui travaille obscurément la ruine de l'au-delà. Cette déroute a un nom et même des assises théoriquement consolidées du côté de la psychanalyse qui exerce une sorte d'hégémonie tranquille sur ce nouvel espace imaginaire.

Chemin de perdition vers la nuit de l'amour fou – fou à «lier» – où capter son reflet, sa mêmété, dans le visage d'un familier qui touche à sa voix. Car c'est aux limites de la voix, aux limites de la langue, aux limites de la communauté que Duras nous reconduit, là où *seul le texte bouge, avance*, brûlant d'amour deux êtres déchirés par la rupture originelle, l'interdit de la loi qui les a fait naître en «moi», en voix, séparés, mais aussi en n'être qu'empalé vif (sic) par l'au-delà, dans la faim sans fin de la fusion, corps en

³² Francis Ponge. *La Rage de l'expression*. Paris, Gallimard, 1976, pp. 55-56.

corps, hors-langue qui sont jouissance sans sujet et l'éclipse du sujet³³.

N'est-ce pas toujours la promesse inversée d'un salut qui ne ferait que déplacer le plan métaphysique, le creuser en abîme, en vénérer le tombeau? Ai-je tort de croire en lisant Jean Terrasse que je ne suis peut-être pas le premier ni le seul à le penser? Je rappelle en terminant ce qu'il écrivait récemment, ici même, en analysant *Les Yeux bleus cheveux noirs*:

L'aliénation de la femme l'oblige à n'accéder au monde du dehors qu'en passant par l'autre. Elle la délivre d'une intériorité qui l'emprisonne; en s'aliénant, la femme se perd pour se rejoindre, dans l'étrangeté d'elle-même, dans la parole et le regard de l'homme. ... C'est parce qu'elle est à la recherche d'un absolu qui préexiste à la différence. [...] Cet absolu, il faut le préciser, n'est pas Dieu, ce n'est pas l'androgynie. [...] Réduits à des voix anonymes, aux pulsions des corps désirants qu'expriment les verbes «crier», «pleurer», «dire», «dormir», «mourir», les personnages du roman tendent tous vers cette indifférenciation et ne se souviennent que pour oublier³⁴.

Encore une fois, mon propos ne se limite pas à la vanité d'une visée polémique. On m'aura certainement entendu si l'on veut bien admettre que la sociologie et l'histoire ont quelque chose à nous apprendre sur le succès de l'oeuvre de Duras. L'enquête pourrait prendre la forme d'une analyse comparée de la réception critique de l'oeuvre de Duras en France et au Québec. L'une des hypothèses de départ serait contenue dans la question: l'institution littéraire québécoise contemporaine ne reste-elle pas aussi tributaire de la française que son aïeule du XIX^e siècle, en ce qui concerne la détermination de ses modèles et la légitimisation de sa production?

³³ Carole Massé parlant d'Agatha: «Dans le désert de l'amour», dans *Marguerite Duras à Montréal, op. cit.*, p. 113.

³⁴ «Le même et l'autre: à propos d'un roman de Marguerite Duras», *Littératures*, no 2 (1988): 60, 65, 69-70.