

LE MÊME ET L'AUTRE: À PROPOS D'UN ROMAN DE MARGUERITE DURAS

L'oeuvre de Marguerite Duras suscite depuis quelques années une abondance de commentaires. Pascal Durand a dénoncé la démission de la critique devant la nécessité de comprendre et analyser l'univers de l'écrivain. Les études consacrées à Marguerite Duras apparaissent souvent comme un «ressassement», une répétition «quasi-litanique ou rituelle» préluant à une divinisation. Duras fait aujourd'hui l'objet d'un culte: une prêtresse de ce culte l'a comparée à un Bouddha féminin¹. Le volume publié après un séjour de l'écrivain à Montréal offre plusieurs exemples de commentaires paraphrastiques qui témoignent de ce saut dans l'irrationnel².

Les critiques capables de s'arracher à la fascination ont proposé des interprétations divergentes et parfois opposées. Au demeurant, les oeuvres de Duras ont une telle complexité de structure qu'elles se prêtent rarement à une lecture univoque. Pour Marcelle Marini, Duras subvertit le texte littéraire en le désignant comme discours mutilé, privé de la part féminine qui s'exprimerait dans un langage plein: Lol V. Stein revendique la place refusée à un sexe qu'elle ne peut nommer, sexe désiré et désirant, frappé de l'interdiction de s'affirmer comme sujet³. Madeleine Alleins voit plutôt dans Lol une «mystique à l'état sauvage», immergée dans une «nuit» qui serait «du domaine de l'être»⁴; l'itinéraire parcouru apparenterait l'auteur

Littératures, n° 2 (1988)

¹ Jacqueline Aubenas citée par Pascal Durand, «Le lieu de Marguerite Duras», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.), *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 237.

² Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal, Editions Spirale, 1981, 171 p.

³ Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris, Les Editions de Minuit, 1977, p. 26.

⁴ Madeleine Alleins, *Marguerite Duras médium du réel*. Lausanne, L'Age d'Homme, (1984), p.123.

du *Ravissement* aux écrivains qui atteignent l'union avec Dieu par le sacrifice exalté de leur «moi». S'appliquant à en déchiffrer les «fantasmes», Madeleine Borgomano estime que les oeuvres nous introduisent dans un univers schizophrène sans commune mesure avec les valeurs mystiques. Duras entretiendrait une mythologie romantique de la folie proposée comme modèle libérateur dans un monde qui a perdu l'espoir⁵.

Ces discordances proviennent du fait que les écrits étudiés se caractérisent par un trop-plein de sens, ou peut-être par un vide. Afin de contenir ce débordement, nous commencerons par dissocier deux niveaux de sens, le littéral et le symbolique. Cette méthode, que nous appliquerons à l'un des tout derniers romans, *Les Yeux bleus cheveux noirs*⁶, revient à distinguer un axe diachronique et un axe synchronique.

Le premier fournit les éléments d'une «lecture plate» de l'oeuvre. En effet, tout lecteur de roman effectue la mise à plat diachronique des événements saisis en cours de lecture. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, l'opération se révèle peu fructueuse, parce que les liens logiques et chronologiques sont mal définis ou dans certains cas, inexistant. A plusieurs reprises, le récit est interrompu par des indications scéniques qui confèrent à l'oeuvre un statut intermédiaire entre le roman et le théâtre, troué surtout par des lacunes, des espaces blancs qui décalent les séquences les unes par rapport aux autres. Les faits étant le plus souvent juxtaposés, l'absence de liens favorise chevauchements et redondances. Bien qu'il risque à tout moment de s'égarer, le lecteur découvre des personnages qui ont une histoire, la vivent ensemble en tout ou en partie. De cette façon, il est amené à construire une intrigue que nous résumerons comme suit.

Une femme qui est écrivain et qui enseigne dans une université de province, passe les étés dans une ville côtière, à l'hôtel des Roches. Quoiqu'elle ne se fasse pas habituellement payer,

⁵ Madeleine Borgomano, *Duras. Une lecture des fantasmes*. (Petit Roex, Belgique), Cistre-Essais, (1985), pp. 222-225.

⁶ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Paris, Les Editions de minuit, 1986, 155 p. Dans la suite de l'article, la pagination indiquée entre parenthèses se réfère à cette édition.

cette femme se définit elle-même comme une sorte de prostituée: depuis l'âge de treize ans, elle fréquente les «passages», les lieux visités par les hommes qui, le soir, errent sur la plage à la recherche d'aventures féminines. Au cours de l'«histoire» (le mot est dans le texte), trois hommes — également anonymes — vont jouer un rôle dans sa vie.

Le premier de ces hommes est un jeune étranger aux «yeux bleus cheveux noirs» qui a passé trois jours avec elle à l'hôtel des Roches; au début du roman, il se prépare à partir. Cet étranger, originaire de Vancouver, porte un nom, sans doute oriental, mais inaudible: la femme le répète — tel un cri — en le déformant, l'étranger le reprend à son tour sous une nouvelle forme.

Le deuxième homme est apparemment homosexuel. Il a guetté l'étranger au moment de son départ, alors qu'il faisait ses adieux à la femme, par la fenêtre ouverte de l'hôtel des Roches. Cet homme a, lui aussi, une histoire: il a été longtemps absent de la ville, si bien qu'il ne connaît pas le secret des passages; il occupe une chambre située au bord de la mer, y ramène parfois des prostitués.

Désespéré par la disparition de l'étranger qu'il a cherché vainement à retrouver, l'homme passe la nuit dans un café où il lie connaissance avec une femme que le départ d'un jeune étranger a également bouleversée. C'est peut-être la femme de l'hôtel des Roches, mais l'homme ne le sait pas tout de suite, car il ne l'avait vue que de dos.

L'homme propose à la femme de la payer pour lui tenir compagnie, la nuit, dans la seule chambre habitée de sa maison. La plupart des scènes du roman se déroulent dans ce lieu clos. Les deux personnages y restent étendus côte à côte, la femme presque toujours dans une complète nudité, sous une lumière crue, le visage caché sous un carré de soie noire. Tous deux pensent à l'étranger de l'hôtel des Roches; chacun désire l'autre à travers l'étranger, mais l'homme ne peut ni ne veut posséder physiquement la femme, à cause de son horreur instinctive pour le «sexe abominable» (p. 55), «ce lieu commun», cette «chose malfaisante qui porte aussi au crime et à la folie» (p. 51).

Loin d'être rebutée par cette «union blanche» (p. 31), la femme y trouve son compte, prétendant que n'importe quelle autre femme l'aurait, comme elle, acceptée, affirmant que l'homme de la chambre «est son amant» véritable pour cette raison qu'il ne lui demande rien (p. 106). Alors qu'il sort sur la terrasse d'où il regarde un bateau s'éloigner, l'homme comprend que le jeune étranger ne reviendra plus. Après cette découverte, il se met à désirer physiquement la femme; pour la première fois, il l'embrasse sur la bouche. Ce baiser sera pour eux un événement définitif, le seul acte d'amour complet, soustrait au temps et à son usure:

«Le baiser est devenu la jouissance. Il a eu lieu. Il s'est joué de la mort, de l'horreur de l'idée. Il n'a été suivi d'aucun autre baiser. Il occupe le désir tout entier, il est à lui seul son désert et son immensité, son esprit et son corps» (p. 135).

Quelque temps auparavant, la femme avait cependant rencontré un troisième homme; celui-ci l'avait abordée sur la plage, elle était devenue sa maîtresse. Chaque jour, elle le rejoint dans une chambre d'hôtel ou dans des bars, revenant le soir dans la maison du bord de la mer pour remplir son contrat avec son amant platonique. Elle a pris ainsi l'habitude de parler avec chacun des hommes de ce qu'elle fait avec l'autre.

Après le baiser échangé, la femme décrit à son amant platonique une scène d'amour qu'elle a vécue avec son amant charnel. Le passage qui suit le récit de la femme prend un sens ambigu, dû à l'anonymat des personnages et à l'imprécision du décor. Le spectacle des corps qui s'étreignent ne contient pas d'indication permettant d'identifier le personnage masculin:

Dans la chambre, les corps sont retombés dans la blancheur des draps. Les yeux fermés se sont scellés au visage.

Et puis il se sont ouverts.

Et puis ils se sont encore refermés.

Tout était fait. Autour d'eux, la chambre détruite.
(pp. 142-143)

Aux dernières pages du roman, le lecteur est donc amené à se demander si le deuxième homme n'a pas fini par posséder physiquement la femme, malgré sa détestation du corps fémi-

nin. Nous pouvons néanmoins imaginer une interprétation qui serait celle de l'ambiguïté et tenir compte du fait que l'écrivain entretient volontairement l'équivoque. Dans le passage cité, la femme se trouverait dans les bras de l'homme qui la paie pour lui tenir compagnie (le deuxième homme); il n'y aurait pas entre eux de possession charnelle, mais une sorte de transe «spirituelle» provoquée par le récit de la femme évoquant le plaisir qu'elle a pris avec le troisième homme.

L'avantage de cette interprétation triangulaire est sa conformité avec l'intertexte. Dans *Moderato cantabile*, Chauvin arrache à Anne Desbaresdes des plaintes de douleur et de plaisir en lui racontant le meurtre d'une femme par son amant. Malgré l'attirance qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, il n'y a pas entre eux d'autre contact physique que des frôlements de mains⁷; eux aussi se bornent à l'échange d'un seul baiser ponctué d'un «Ce fut fait»⁸ qui préfigure le «Il a eu lieu» de *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Une situation analogue existe dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, où l'amour de Lol pour Jacques Hold se nourrit de la vision (réelle ou imaginaire) qu'elle a eue de Tatiana Karl «nue sous ses cheveux noirs»⁹ pour le même Jacques Hold dont Tatiana a été la maîtresse. Lol aurait vu leurs silhouettes se découper dans la fenêtre de la chambre qu'elle occupe maintenant avec Jacques Hold; mais celui-ci pourrait aussi bien avoir inventé l'histoire, puisqu'il en est le narrateur, et nous ignorons à quel personnage attribuer le fantasme que la narration décrit.

Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, plus encore que dans les autres romans de Duras, la mise à plat des événements déçoit le lecteur, encore une fois, parce que l'intrigue cadre mal avec les exigences de la vraisemblance. C'est ici le caractère extraordinaire de cette intrigue, pour ne pas dire son extravagance, qui soulève des objections. Comment croire à l'histoire d'une femme professeur d'université qui se prostitue depuis l'enfance et accepte de l'argent pour dormir chaque nuit avec un homosexuel? Comment expliquer la disparition de l'étran-

7. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*. Paris, Les Editions de Minuit, 1958, p. 149.

8. *Ibidem*, p. 153.

9. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris, Gallimard, 1964, p. 134.

ger et la permanence de son souvenir dans l'esprit de cette femme, de cet homme qui ne l'a aperçu que brièvement dans l'entrebâillement d'une fenêtre? Si nous ajoutons à ces énigmes l'étrangeté d'un style dépouillé à l'extrême, l'anonymat des lieux et des personnages, l'inlassable répétition de «il (ou elle) pleure», «il (ou elle) crie», il (ou elle) dit», tout contribue à déconcerter le lecteur et à le contraindre à chercher d'autres pistes.

En fait, il ne s'agit pas de croire, mais de comprendre; *Les Yeux bleus cheveux noirs* peut être lu comme un poème autant que comme un roman. L'«histoire» se limite à la série des unités narratives minimales qui séparent conventionnellement le second genre du premier, de même que les indications scéniques peuvent servir en principe à distinguer le théâtral du romanesque. Précisons toutefois: ces frontières sont tracées essentiellement dans le but de signaler la présence des trois genres dans l'œuvre durassienne, de suggérer des possibilités de lecture. Comme poème, *Les Yeux bleus cheveux noirs* n'exige plus l'adhésion à un ordre de faits relevant du vraisemblable, mais plutôt un effort pour décrypter un univers de symboles inaccessibles à qui se laisserait enfermer dans le piège de l'«histoire». L'œuvre apparaît alors comme une constellation de signifiants dont la «valence» dépend de leur position relative au sein d'un tout. C'est donc au niveau synchronique que les éléments constitutifs de l'«histoire» prennent leur véritable sens.

Marilyn R. Schuster a montré que la structure narrative de base du roman durassien était déjà en place dans *Le Marin de Gibraltar*. Cette structure, comprenant «un sujet féminin, un interlocuteur masculin, et une histoire», reproduirait «le triangle de la situation psychanalytique courante»¹⁰. Dans *Le Marin*, le narrateur demande à Anna de lui parler afin qu'il puisse raconter son histoire et celle de l'homme (le marin de Gibraltar) qui, quoique absent, occupe le centre de sa vie. On retrouve la même situation avec quelques variantes dans les romans ultérieurs. «La femme des fictions durassiennes est [...]

¹⁰ Marilyn R. Schuster, «Reading and Writing as a Woman: The Retold Tales of Marguerite Duras», *The French Review*, 58, 1 (October 1984), : 60.

d'abord silencieuse», observe Madeleine Borgomano, «aucun narrateur féminin ne s'attribue la parole»¹¹.

Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, cette structure est *théâtralisée*. Dès le commencement, le texte est mis dans la bouche d'un «acteur» (p. 9); le hall de l'hôtel des Roches, présenté comme le lieu d'un spectacle observable de «la route» qui passe derrière le bâtiment (p. 10).

Plus loin, ce même «acteur» (équivalent du narrateur de plusieurs autres romans de Duras) décrit la «scène» comme «une manière de salle de réception, sévèrement meublée de meubles anglais, confortables, très luxueux, en acajou sombre»; il précise que la «description du décor [...] devrait être lue par les acteurs» — c'est-à-dire, sans doute, par les interprètes, donc par les lecteurs — «à égalité de ton avec le récit de l'histoire» (pp. 21-22).

La mise en scène, en effet, se confond avec le processus de création de l'oeuvre, processus incluant la relation avec le lecteur promu au rang d'intermédiaire entre le narrateur et les personnages. «La lecture du livre se proposerait [...] comme le théâtre de l'histoire» (p. 38); par conséquent il n'existe pas d'autre scène que celle que le lecteur se représente; *Les Yeux bleus cheveux noirs* n'est pas la transcription d'une pièce, mais une sorte de roman théâtral.

Les acteurs — ils sont plusieurs, car les interprètes changent — devraient lire d'une voix tout unie (p. 38) en se comportant comme si, chaque soir, ils découvraient le texte pour la première fois (p. 49). Duras suggère d'accorder une importance égale à chaque mot, le sens de l'oeuvre ne pouvant se saisir que progressivement, «par paliers successifs» (p. 38). D'ailleurs, la pièce recommence à chaque instant (p. 49), comme l'amour qui tour à tour rapproche et sépare les héros de l'histoire.

Comme dans *Le Marin*, la femme est le sujet et l'homme l'objet. C'est pourquoi les acteurs ne regardent que l'homme, et le récit est présenté de telle façon «que soit perçu (le) non-regard des acteurs sur la femme» (p. 38). A propos du *Ravisse-*

¹¹ Madeleine Borgomano, «Une écriture féminine? A propos de Marguerite Duras», *Littérature*, 53 (février 1984): 60.

ment de Lol V. Stein, Béatrice Didier a noté que l'absence n'y apparaît pas seulement comme un thème aux multiples ramifications, mais qu'elle «mine les structures romanesques elles-mêmes; et c'est en quoi ce roman est profondément original»¹². Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, l'homme est absent dans la mesure où il est l'objet du désir: une des nombreuses didascalies le présente «dans son absence centrale, son irréversible extériorité» (p. 116-117). Coupée de l'être aimé, la femme l'est aussi d'elle-même; la parole lui est refusée, ainsi que l'auteur prend soin de le souligner:

Si elle parlait, dit l'acteur, elle dirait: Si notre histoire se jouait au théâtre, tout à coup un acteur viendrait au bord de la rivière, de la lumière, très près de vous et de moi qui suis à côté de vous. Mais il ne regarderait que vous seul. Et ne parlerait que pour vous seul. Il parlerait comme vous auriez parlé [...] lentement et sans éclat, comme s'il lisait de la littérature en quelque sorte. (p. 110)

C'est donc un homme (un acteur) qui raconte l'histoire de la femme, qui parle pour elle en s'avançant près de la rampe, dans la zone éclairée de la scène. L'aliénation se parachève lorsque est mentionnée la possibilité que l'homme qui raconte et l'homme de l'histoire soient une seule et même personne (p. 116). Le roman se définit alors comme la narration d'une quête amoureuse, dans laquelle une femme aime un homme qui n'est autre que le narrateur. L'aliénation de la femme renvoie sans doute à la mutilation d'un discours appauvri par des siècles de culture masculine, comme le suggèrent les critiques d'inspiration féministe¹³. Il n'en reste pas moins qu'elle est voulue par la femme qui écrit le livre, Duras et son double, la femme de l'histoire, qui exprime l'intention d'écrire, un jour, un livre sur la chambre (p. 40). Vue dans cette perspective, l'aliénation féminine se confondrait avec la structure du désir: la femme aime l'homme passionnément d'être parlée par l'homme qu'elle aime. Le métatexte donne la version théâtrale

¹² Béatrice Didier, «Thèmes et structures de l'absence dans le Ravissement de Lol V. Stein», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.), *Ecrire dit-elle. Imaginaire de Marguerite Duras*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 71.

¹³ Marcelle Marini *op. cit.*

de cette situation en transformant en acteur le narrateur, et de ce fait, l'homme objet du désir. C'est seulement dans la mesure où la femme du métatexte reste muette que la diégèse lui rend la parole. La boucle de la dépossession et de l'aliénation est bouclée si la femme ne peut parler que pour dire qu'un autre parle à sa place. L'oeuvre de Duras n'exprimerait dans ce cas qu'une parole vide. Mais la dépossession se révèle positive quand sa fonction est de montrer que la femme ne peut désirer que qui la désire. Tel est peut-être le sens de cette «folie» qui revêt une importance grandissante dans les romans et qui, selon Carol J. Murphy, coupe de plus en plus leurs héroïnes de la société¹⁴.

La relation décrite dans les didascalies est projetée par mise en abyme dans la diégèse lorsque la femme imagine ce que les gens de la ville pensent de ce qui se passe à l'intérieur de la chambre:

[...] Elle dit:

– Peut-être quelqu'un d'extérieur pourrait-il arriver à savoir ce qui est en train de se passer dans la chambre. Quelqu'un qui simplement les regarderait dormir et qui saurait, à partir du sommeil, de la position des corps, si les gens de la chambre se sont aimés. (p. 74).

Dans un autre passage, la femme prétend avoir connu cette chambre avant d'avoir rencontré l'homme qui l'y a conduite. Et pourtant, elle n'a d'autre savoir que ce qu'«on» lui a dit sur la maison:

«On disait qu'autrefois il y avait eu des femmes dans cette maison, que l'été elles étaient sur la terrasse avec les enfants. Mais elle, elle n'avait jamais vu les femmes et les enfants, du plus loin qu'elle se souvienne il n'y avait plus eu personne dans cette maison». (p. 139).

Un soir, elle avait aperçu de la lumière. Mais quand l'homme lui demande s'il lui est arrivé de frapper à la porte, ce qu'elle faisait quand elle trouvait des hommes seuls, elle est incapable de répondre à sa question. A ce qu'il semble, la femme

¹⁴ Carol J. Murphy, *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*. Lexington (Kentucky U.S.A.), French Forum, 1982, p. 153.

figure l'intériorité pure, car elle se représente difficilement les choses du dehors. C'est pour cette raison peut-être qu'elle ne peut parler directement de l'objet de son désir et cède la parole à l'acteur qui joue le rôle de l'amant.

A un certain moment, l'homme écoute les bruits qui viennent de l'autre côté du mur de la chambre, «là où cogne la mer forte» (p. 69). La radio d'une voiture garée sur la plage diffuse un air d'opéra, mais la femme n'entend rien, jusqu'au moment où l'homme fait tourner un disque qui joue le même air. 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. Au début du roman, le hall de l'hôtel des Roches symbolise l'intériorité. Il est le domaine des femmes et des enfants, alors que les hommes se tiennent sur la terrasse extérieure (p. 9). C'est de la terrasse que la «femme de l'histoire», «à quelques mètres de lui parmi les autres femmes», est observée par l'homme qu'elle retrouvera dans la chambre et qui racontera l'histoire (p. 10).

Les didascalies, ainsi que nous l'avons vu, transforment le roman en théâtre mental. Pour marquer l'écart existant entre les intentions de l'auteur et leur interprétation par le lecteur, Duras enferme l'histoire dans un cadre différent de celui que le métatexte laisse entrevoir. Le théâtre de la lecture ne saurait coïncider avec une véritable scène de théâtre, avec l'espace décrit par l'«acteur» dans les didascalies. Alors que le métatexte nous a introduits dans une salle somptueusement meublée, avec des tables ornées de bouquets de roses (p. 21), le lieu de l'histoire est une «chambre vide», où il n'y a que des «draps blancs étalés à même le sol» (p. 22), éclairée par une «lumière centrale de couleur jaune» (p. 23). Cette chambre est «un endroit comme par inadvertance, en principe inhabitable, infernal, une scène de théâtre fermée» (p. 41), un lieu abstrait qui doit servir au déroulement d'une expérience. La nudité de l'endroit le désigne comme un espace dont il appartient en partie au lecteur de combler le vide. La chambre est séparée de la mer toute proche par un mur qui symbolise l'endiguement

de l'énergie féminine par la mise en parole du désir. «L'acteur dit que ç'avait été autour de l'idée de ce mur et de la mer que le théâtre avait été construit», lisons-nous tout à la fin du roman (pp. 151-152). Il est probable que la «chambre de l'hôtel» où la femme va rejoindre son amant charnel (p. 78) est semblable à celle où elle passe ses nuits en compagnie du deuxième homme, que cette chambre est également située au bord de la mer. Les deux cafés dont il est question vers le début du livre se distinguent seulement par le fait que le second se trouve plus loin à l'intérieur des terres (p. 17). Les lieux de l'histoire, dépourvus de tout pittoresque, contribuent peu à la création d'une «ambiance» romanesque; ils sont l'objet d'une définition minimale comme dans les didascalies d'une pièce de théâtre qui ne fournissent au metteur en scène que des directives schématiques.

Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, la théâtralisation des personnages frappe encore davantage que celle des décors. Se souvenant de sa rencontre avec le deuxième homme dans un bar au bord de la mer, de la tristesse qu'elle avait vue dans le regard de cet homme, la femme observe: «[...] vous aviez envie de mourir, j'ai voulu mourir à mon tour de cette façon théâtrale et extérieure» (p. 80) Il serait erroné de croire que l'écrivain se livre à un quelconque exercice sur les genres littéraires. D'ailleurs, «les acteurs pourraient ne pas être nécessairement des acteurs de théâtre» (p. 49). La théâtralisation apparaît plutôt liée à un jeu de rôles dérivant de la structure du désir, elle équivaut à une stylisation qui rapproche les personnages de l'homme et de la femme génériques. L'acteur dit que, selon la femme, «Il pourrait se produire comme un changement de l'équipe des acteurs [...]». Comme «elle ne le reconnaîtrait plus dans ces nouveaux acteurs», la femme «dirait» au héros: «Vous êtes très près d'une idée générale de l'homme, c'est pourquoi vous êtes inoubliable, c'est pourquoi vous me faites pleurer» (p. 129)

Madeleine Borgomano a montré que les noms de femmes dans les romans de Duras se réduisaient à quelques combinaisons de phonèmes toujours semblables signifiant le féminin¹⁵.

¹⁵ Madeleine Borgomano, *Duras. Une lecture des fantasmes*, op. cit., p. 178.

Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, le nom propre masculin et féminin disparaît parce que les personnages ne sont plus que des masques, *personae*, correspondant à une distribution des rôles sur la scène de l'amour. C'est pourquoi non seulement l'étranger de l'hôtel des Roches, mais aussi les deux autres hommes et la femme elle-même, tous les personnages sans exception ont les yeux bleus et les cheveux noirs, preuve que l'individuel s'efface devant le général et l'universel. Les personnages deviennent des systèmes de signes que nous ne saurions confondre déceimment avec les *personnes* de l'univers romantique. Malgré les cheveux noirs et les yeux bleus communs aux deux sexes¹⁶, la sémiologie durassienne renvoie beaucoup moins souvent à l'humain qu'à la différenciation sexuelle. Dans ses entretiens avec Xavière Gauthier, Marguerite Duras insiste sur l'impossibilité de franchir la barrière des sexes: un homme ne peut pas plus se mettre à la place d'une femme qu'un blanc à la place d'un noir¹⁷. *Les Yeux bleus cheveux noirs* témoigne de cette polarisation poussée à l'extrême: le roman met en présence non des êtres singuliers, mais les deux moitiés de l'androgynie, qui tentent désespérément de se réunir.

De la femme aperçue de dos dans le hall de l'hôtel des Roches, le deuxième homme ne voit d'abord que «son corps long et souple, la blancheur de sa peau dans cet été de soleil, ses cheveux noirs», et ce qui sert à l'habiller: le short et les tennis blancs, l'écharpe de soie noire nouée autour des reins, le bandeau bleu qui retient ses cheveux et laisse présager qu'elle a les yeux de même couleur (pp. 10-11). Les vêtements permettent *au lecteur* de la reconnaître dans la femme qu'il retrouve plus tard dans le café au bord de la mer et que l'homme, pour sa part, hésite à identifier (p. 13). En quittant ses vêtements, le personnage renonce aux emblèmes de l'individualité. Dans la

¹⁶ Ces détails se retrouvent ailleurs dans l'oeuvre de Duras. Madeleine Borgomano écrit que «le fou de *L'Amour* qui, parfois, «dépassé les limites», la femme aux yeux absents et celle aux cheveux noirs («teints en noir») sont l'ombre vidée de substance de Lol V. Stein et de ceux qui l'entouraient, animant son fantasme» (Madeleine Borgomano, «Romans: la fascination du vide», *L'Arc*, 98 (1985): 45).

¹⁷ Marguerite Duras/Xavière Gauthier, *Les Parleuses*. Paris, Gallimard, 1964, p. 156.

chambre, la femme est presque toujours nue, et nous découvrons ses attributs féminins en suivant le regard de l'homme:

Il ne la connaît pas. Il regarde le sommeil, les mains ouvertes, le visage encore étranger, les seins, la beauté, les yeux fermés [...]

Il regarde les jambes qui se reposent, lisses comme le sont les bras, les seins. (p. 23).

Parmi les pièces d'habillement qu'elle a déposées à même le plancher, le carré de soie lui sert parfois à se protéger contre l'éclat de la lumière, et surtout, tel un accessoire de théâtre, à rendre le corps anonyme en dissimulant le visage. Selon Marcelle Marini, la femme de l'univers durassien s'efface dans l'anonymat sous le regard de l'homme¹⁸. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, l'héroïne explique le sens de la soie noire: «La soie noire, comme le sac noir, où mettre la tête des condamnés à mort» (p. 137). L'image évoque une mutilation symbolique comparable à celle qu'inflige Jacques Hold à Tatiana Karl dont il cache le visage sous les draps¹⁹.

Dans le roman durassien, le personnage féminin est, en fait, réduit à un sexe soumis à un rythme lunaire et saignant» (p. 53), lequel, en tant que «lieu commun», est évidemment anonyme. Il arrive aussi que la femme désigne le sexe de l'homme, lorsqu'elle parle de «l'homme des masses de pierre» qu'elle rencontrait sur la plage, à l'époque où elle vivait encore avec sa mère, et qu'elle était devenue femme; elle évoque à cette occasion «un objet du début du monde, grossier et laid», semblable à une pierre «dans l'état du désir», qui lui était «pénible comme une plaie» (p. 131). Les deux personnages s'investissent dans leur fonction sexuelle respective, tout entiers présents dans la séparation, dans l'antithèse qui les contient. Alors que la femme est nue, l'homme est vêtu de noir et il est fardé comme un acteur. Le contraste entre le blanc et le noir — entre l'éclat de la nudité et l'opacité du vêtement — relève d'un système sémiotique dont font aussi partie l'alternance du

¹⁸ Marcelle Marini, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris, Gallimard, 1964, p. 156.

jour et de la nuit ainsi que l'opposition entre la partie éclairée de la chambre et la partie obscure où la femme va parfois se réfugier pour dormir en se tournant contre le mur.

Une lecture synchronique de l'oeuvre fait pénétrer le lecteur dans une «forêt de symboles» et permet de lever certaines invraisemblances de l'histoire. La femme est une prostituée seulement dans la mesure où, à travers chaque homme, elle cherche la complémentarité de l'autre sexe, ne s'arrête pas aux traits individuels. Déjà dans *Le Ravissement*, Tatiana Karl se faisait traiter d'«admirable putain» par son amant²⁰. Prostituée, la femme n'est personne et ce statut convient parfaitement à l'homme dont le désir ne peut pas davantage se satisfaire de l'attention portée à un visage singulier:

«Elle lui dit qu'une femme payée reviendrait au même que s'il n'y avait personne. Il dit qu'il est sûr de la vouloir ainsi, sans amour pour lui, rien que le corps». (p. 25).

L'argent donné consacre l'anonymat du corps féminin transformé en objet et sa valeur est purement symbolique. A la différence d'une «professionnelle», la femme de l'hôtel des Roches, redisons-le, n'a pas l'habitude de se faire payer. Elle-même se voit plutôt comme une «comédienne» (p. 16); c'est par erreur que l'homme l'a prise pour ce qu'elle n'était pas vraiment.

L'homosexualité de l'homme risque, tout aussi bien, d'être mal interprétée dans la perspective d'une lecture linéaire (non symbolique) de l'histoire. Obstacle insurmontable à la réalisation de l'amour entre l'homme et la femme, l'homosexualité joue un rôle analogue au tabou de l'inceste dans *Agatha*²¹: celui d'élever une barrière entre les sexes, d'accroître la distance. Certains romans de Duras mettent l'accent sur des empêchements d'ordre social (*Moderato cantabile*) ou moral (*Dix heures et demie du soir en été*). Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, l'héroïne semble nourrir un doute sur l'homosexualité de son

20. *Ibidem*, p. 136.

21. Sous un autre point de vue, l'inceste est aussi, comme l'a montré Danielle Bajomée, une «tentative d'approximer l'un, de rejoindre enfin l'indifférenciation absolue qui suturerait la douleur de la déchirure» (Danielle Bajomée, «Amour spéculaire et inceste dans l'oeuvre de Marguerite Duras», dans Didier Coste et Michel Zeraffa (dir.), *Le récit amoureux*. Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 235).

amant platonique, car on ne peut, prétend-elle, «faire autrement» que d'aimer l'autre sexe (p. 29). Elle suppose aussi que l'homme n'a «jamais rien voulu peut-être» des «jeunes prostitués» qu'il recevait dans sa chambre, pas plus que des femmes (p. 105). Analogue à l'«homme vierge» du *Vice-consul*, ce personnage hors norme n'est pas identifiable comme type romanesque et représente manifestement le stade narcissique de l'amour. Paradoxalement, l'expérience que la femme est en train de vivre complète celle de l'homme. «C'est ici, dans cette chambre, que s'est passé son véritable été, son expérience, l'expérience de la détestation de son sexe, et de son corps, et de sa vie», constate-t-elle après avoir déclaré que «ça l'arrange bien de vivre ce qu'elle vit en ce moment avec lui» (p. 48). Ailleurs, les remarques de la femme associent encore plus étroitement le désir à l'aliénation:

Elle dit: Cette difficulté que vous avez, elle a toujours été là dans ma vie, inscrite au plus profond de ma jouissance avec les autres hommes.

Il lui demande de quoi elle parle. Elle parle de cette impossibilité, de ce dégoût qu'elle lui inspire. Elle dit que ce dégoût d'elle-même, elle le partage avec lui. Et puis que non, ce n'est pas le dégoût. Non, le dégoût est inventé. (p. 124).

Alors que l'homme se coupe de l'autre en aimant le même, la femme se coupe d'elle-même en aimant l'autre, ou peut-être s'impose-t-elle ce sacrifice pour pouvoir aimer l'autre. L'amour du même et l'amour de l'autre sont les deux positions fondamentales dont la combinaison engendre une série de figures que les personnages reproduisent et qui structurent le désir.

Présent dans l'homosexualité, l'amour du même pour le même l'est encore dans le narcissisme féminin, qu'illustre une scène où la femme se caresse au lieu de l'homme qui refuse de la toucher (pp. 45-46). L'amour du même à travers l'autre explique la triangulation du désir que Jacques Lacan a considérée comme la figure centrale du *Ravissement de Lol V. Stein*²², qui dans *Détruire dit-elle*, fait dire à Alissa, en apercevant

22. «N'est-ce pas assez pour que nous reconnaissons ce qui est arrivé à Lol, et qui révèle ce qu'il en est de l'amour; soit de cette image, image de soi dont l'autre vous revêt et qui vous ha-

dans le miroir l'image d'Elisabeth Alione: «Je vous aime et je vous désire»²³, et qui suscite enfin l'apparition de l'étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Celui-ci ne semble pas avoir d'existence «réelle» dans le roman, et peut être regardé comme une image du héros. Quand dans le hall de l'hôtel des Roches, la femme rejoint son amant de Vancouver (p. 11), c'est le héros qui est l'étranger, puisqu'il observe le couple de l'extérieur. Les deux personnages sont donc permutables, suivant le point de vue où le lecteur se place. Mais le héros ne peut vivre une histoire d'amour avec la femme qu'en poursuivant inlassablement l'image d'un tiers. En étant objet, ce tiers l'autorise à son tour à se poser comme sujet: la conscience de soi présuppose un dédoublement qui rend possible le dépassement de la phase narcissique du désir²⁴. Le passage suivant semble indiquer que l'étranger, en tant que personnage distinct, permet à la fois le déploiement du désir et la naissance d'une histoire qui se confond avec l'écriture du désir:

«Elle lui demande: L'étranger, pour quoi faire? Il ne sait pas, peut-être, rien, peut-être un livre. Peut-être rencontrer quelqu'un». (p. 97).

Quand s'évanouit le désir du héros pour le jeune étranger (pp. 115-145), le troisième homme a déjà pris le relais, en intervenant en tiers dans les relations du couple. Le héros découvre son parfum, les traces de ses coups sur le corps de la femme (p. 79), et il lui arrive d'insulter celle-ci «avec les mêmes mots», comme tous les hommes qui l'ont aimée (p. 126). L'amant de jour joue alors le rôle de l'autre grâce auquel l'amant de nuit aime la femme par procuration. Mais les deux personnages sont à nouveau permutables, puisque le héros sert également à médiatiser le rapport que le troisième homme entretient avec lui-même lorsqu'il interroge la femme sur le se-

bille, et qui vous laisse quand vous en êtes dérobée, quoi être sous? Qu'en dire quand c'était ce soir-là, Lol toute à votre passion de dix-neuf ans, votre prise de robe et que votre nudité était dessus, à lui donner son éclat — » (Jacques Lacan, «Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol V. Stein», *Cahiers Renaud-Barrault*, 52 (décembre 1965),: 10.

²³ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p.101.

²⁴ «L'amoureux concilie, en fait, narcissisme et hystérie. Pour lui, il y a un autre idéalisable, qui lui renvoie sa propre image (c'est là le moment narcissique) idéale, mais qui est cependant un autre. Il est essentiel pour l'amoureux de maintenir l'existence de cet autre idéal, et de pouvoir s'imaginer semblable à lui, fusionnant avec lui, voire indistinct de lui» (Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, (Folio/Essais), 1983, p. 47).

cret de ses nuits (p. 100). L'étranger aux yeux bleus cheveux noirs apparaît ainsi comme un alibi, le nom du tiers ou de l'intermédiaire obligé dans le processus de réflexion de la conscience. Vers la fin du roman, la femme nie que cet étranger soit celui qu'elle a aimé (p. 147); car la femme étant autre ou se percevant comme telle, ne recherche les autres que dans l'espoir de débusquer la face cachée de l'un derrière le multiple, de s'y perdre dans un élan qui nie sa propre existence.

Dans le roman durassien, l'amour de l'autre par le même rencontre deux tentations extrêmes. La première est celle de la violence, qui a comme pendant le «masochisme» féminin: la femme de l'histoire demande, appelle les coups qu'elle reçoit (p. 126). En violentant le corps de l'autre, en lui apposant les marques d'une agressivité plus ou moins ritualisée, on tente de s'approprier l'autre afin de combler la séparation, on annule la différence au moment même où on l'affirme. Le besoin de surmonter la dualité peut, à la limite, inspirer le désir de supprimer l'autre. Après avoir regardé s'éloigner le bateau de plaisance, l'homme éprouve soudain l'envie de tuer la femme qu'il retrouve dans la chambre, dormant sous la soie noire. Comme il est en même temps le narrateur (appelé «acteur» à cause de la théâtralisation des structures romanesques), le meurtre de l'autre équivaldrait à la suppression du texte. Le héros attend pour passer à l'acte que la femme prononce une certaine phrase: «Il se rapproche d'elle, il regarde l'endroit de la phrase qui le ferait la tuer, là, au bas du cou, dans les réseaux du coeur» (p. 118). Cette phrase «aurait trait au bateau», mais la femme ne la prononce pas, si bien que le geste reste en suspens. Plus tard, la même envie s'empare encore de l'homme, la même idée «comme celle d'aimer» (p. 135), et la femme aura «peur d'être tuée comme une femme dans un hôtel de gare après la nuit de la séparation» (p. 144).

La seconde tentation vise au contraire à réaliser la fusion avec l'autre par l'anéantissement du même. C'est ainsi que nous interpréterons l'épisode où la femme découvre sur les poignets de l'homme «les fines traces des lames de rasoir» (p. 67) prouvant qu'il a essayé de se suicider.

L'affirmation simultanée du même et de l'autre en même temps que leur fusion semblent avoir lieu dans l'unique baiser que les amants se donnent, et qui porte à l'extrême, sans le consommer, l'intensité de l'amour: «Il occupe le désir tout entier, il est à lui seul son désert et son immensité, son esprit et son corps» (p. 135). Il ne convient cependant pas d'oublier que cette version de la jouissance est celle d'une femme qui a confié volontairement à un homme la prise en charge d'un discours s'affichant comme la représentation d'une parole mutilée. C'est donc la femme qui a le dernier mot; répété par l'acteur, il concerne «l'empêchement dans lequel on est de ne pas pouvoir exprimer cet empêchement à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur» (p. 151).

Ce dernier mot de la femme fournit la justification de la structure du roman. Michèle Druon remarque fort justement que Lol ne souffre pas d'être dépossédée, qu'elle jouit de la mise en spectacle de son ravissement²⁵. Suivant Monique Gosselin, Marguerite Duras «semble tenter de cerner et presque d'épuiser, non pas la condition de la femme mais son mode d'être propre»²⁶. La théâtralisation du désir porterait en elle-même sa récompense: le seul «personnage» de l'oeuvre durasienne est la conscience féminine qui, telle la jeune Parque, s'ouvre à la réflexivité à travers un jeu de miroirs.

En l'occurrence, il ne s'agit pas de consolider les barrières, mais de les renverser²⁷, de s'éveiller pour poursuivre le rêve d'un sommeil profond, ou mieux encore, le rêve d'un sommeil sans rêve. La déconstruction (détruire, dit-elle) est la face cachée de la théâtralisation, l'envers du décor. De l'autre côté du miroir s'abrite la source occulte de la jubilation, l'«origine in-

²⁵ Michèle Druon, «Mise en scène et catharsis de l'amour dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras», *The French Review*, 58, no 3 (February 85):382.

²⁶ Monique Gosselin, «Voyage au bout de la féminité: Figures féminines dans quelques romans de Marguerite Duras», dans Jean Bessière (dir.), *Figures féminines et roman*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 143.

²⁷ Pour Marcelle Marini, «loin de chercher à reconstruire les défenses qui peuvent assurer une façade d'indépendance», Marguerite Duras «explore l'«enfer». Elle nous contraint, pour aller vers la liberté, à retraverser, avec une «clairvoyance tuante», l'horreur de la perte, de la dérégulation, du masochisme, de la crise suicidaire: tout ce qui résume l'amour en termes de passivité et d'absence à soi» (Marcelle Marini, «L'autre corps», dans Danielle Bajouée et Ralph Heyndels (dir.), *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 36-37.

connue» que Michel de Certeau assigne à l'histoire dont la romancière reprend de livre en livre les éléments principaux²⁸. Pour la femme comme pour l'homme, le visage «du jeune étranger doit en recouvrir un autre», et c'est pour cette raison qu'elle veut depuis toujours «un faux amant, un homme qui n'aime pas», comme celui dont elle partage les nuits (p. 86); c'est parce qu'elle est à la recherche d'un absolu qui préexiste à la différence. Cet absolu, elle le crie («on» le crie en elle) avant d'apparaître dans le hall de l'hôtel (p. 11). Plus tard, dans la chambre, — «Elle appelle quelqu'un [...] comme elle ferait d'un mort, au-delà des mers, des continents, du nom de tous elle appelle un seul homme avec la sonorité centrale de la voyelle sanglotée de l'Orient» (p. 83), et il lui arrive de prononcer ce mot dans son sommeil (p. 93).

S'il porte le nom d'un homme, l'absolu qu'elle recherche n'en a pourtant pas le visage. C'est un visage lisse, sans traits distincts, ni homme, ni femme, visage de tous et de personne. La femme le regarde à travers la soie noire, «avec les yeux fermés» (p. 108), son visage à elle «devenu une chose incertaine, entre la soie et la mort» (p. 109), quelquefois dans le sommeil; pour le voir, elle évite de regarder l'homme, car quand leurs yeux se croisent, ils se brûlent (p. 107), ou «Elle regarde vers lui sans le voir, les yeux vides» (p. 137).

Cet absolu, il faut le préciser, n'est pas Dieu, ce n'est pas même l'androgynie. Sans doute, Dieu est souvent cité dans les oeuvres de Duras, mais le mot a des connotations négatives: Dieu est un «bruit», un «truc», comme l'écrit Duras dans *L'Amour*²⁹; il «fait les camps de concentration, les guerres», affirme-t-elle dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* (p. 133). Dieu est surtout responsable de l'empêchement d'aimer, commun à l'homme et à la femme, parce qu'ils sont homme et femme:

Elle, elle croit que c'est la chose qui est arrivée dans cette chambre comme elle serait arrivée ailleurs, cet événement universel qu'ils ne peuvent pas connaître, qu'ils ne connaîtront jamais, qui serait cachée par des ressemblances avec

²⁸ Michel de Certeau, «Marguerite Duras: On dit», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, *op. cit.*, p. 257.

²⁹ Cité par Micheline Tison-Braun, *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 62.

d'autres choses mais de si près que personne, en toute certitude, n'avait pu en isoler l'existence en tant que donnée générale de l'homme. (pp. 124-125).

Le rêve que la femme poursuit est celui d'une énergie indifférenciée, de l'Un (ou de l'Une) d'avant la séparation des individus et des sexes, la scission du même et de l'autre. 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 oublier. La comparaison avec la démarche mystique nous semble donc fautive³⁰, l'oeuvre durassienne visant plutôt à neutraliser cette démarche en renouant avec un état de confusion identifié avec le féminin originel, une «matrice» qui «est à la fois symbole de régression à un avant-de-l'avant et profondeur douillette et tiède repos dans une cavité protectrice comme gullivérisée»³¹.

Si Duras était sainte Thérèse d'Avila, elle montrerait une conscience qui se saisit comme autre pour s'anéantir dans le même. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, l'autre de la conscience absorbe le même pour se transformer en autre infini, antérieur à la parole de Dieu ou à la parole qui fait Dieu. Ce qui compte, dans la mise en scène du désir, c'est le silence qui suit la lecture du texte. «C'est à l'étendue de ce silence-là que l'on devrait mesurer la portée de la lecture» (p. 113), l'illimité de la jouissance avant que ne soit dit le mot propre à troubler l'être féminin, comme l'explique la psychanalyste Michèle Montrelay:

«Que celui qui jouit parle et nomme, c'est cela qui fait trauma et marque à la fois. La jouissance non trouée, tout d'une pièce, du père, en assignant un lieu à l'Autre, attaque

³⁰ Voir, par exemple, l'article de Youssef Ishaghpour, «La voix et le miroir», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.), *Ecrire dit-elle. Imaginaire de Marguerite Duras. op. cit.*, pp. 85-98.

³¹ Danielle Bajomée, «La nuit battue à mort. Description fragmentaire de l'écriture du désastre chez Marguerite Duras», *Revue des Sciences Humaines*, 202, (avril-juin 1986),: 12. Voir aussi, du même auteur, le bel article intitulé «La nuit, l'effacement, la nuit», dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.) *Ecrire dit-elle. Imaginaire de Marguerite Duras. op. cit.*, pp. 85-98.

son infini, le blesse. Mais, en le blessant, inscrit sur lui en lettres réelles sa trace».³²

L'oeuvre durassienne charrie le bruit d'un discours prépar-ménidien où l'être se confond avec le non-être et avec le chaos, le sacré avec l'obscène, la jubilation avec l'universelle indifférence. Alain Vircondelet a été le premier à signaler le lien entre cette oeuvre et les événements de mai 68³³. A l'extrême pointe de la dérégulation, les écrits de Duras sont une des expressions les plus aiguës du nihilisme contemporain, sans doute plus définitive que la révolution sadienne.

En écrivant ces mots, nous ne cherchons pas à condamner, mais reconnaissons la parfaite rigueur d'un écrivain qui a su tirer les conséquences d'un processus en cours. Après avoir crié, expulsé le Nom du Père dans la défaite du plaisir, l'être féminin se réfugie dans une grande nuit qui fait «apparaître la haine comme nécessité vitale, comme condition pour que le sujet quitte les lieux de sa dépression»³⁴. Cette nuit maternelle a cessé d'être porteuse de vie, et peut même servir à justifier l'infanticide³⁵.

Telle fut, dans le monde entier, l'histoire de ces vingt dernières années: un «non» universel culminant dans le consentement à l'horrible. Duras l'a écrit dans *Le Camion*: «On ne croit plus rien. On croit. Joie: on croit : plus rien»³⁶. Après l'élan révolutionnaire, l'apathie, le naufrage dans le ça; la délectation puisée dans l'abominable après l'exil du père sévère et le nivellement du désir. A un tel degré d'abaissement, l'engagement politique a perdu son sens. Se prononcer pour la gauche ou pour la droite n'est plus qu'une question de goût personnel, un choix sans conséquence du moment que le lieu du combat s'est déplacé.

³² Michèle Montrely, *L'Ombre et le nom. Sur la féminité*. Paris, Les Editions de Minuit, 1977, p. 9.

³³ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Paris, Seghers, 1972, 189 p.

³⁴ Miguel Angel Sevilla, «Duras et le nom des autres», *Esprit*, no. 116 (juillet 1986), : 82.

³⁵ Cf. l'article de Marguerite Duras, «Sublime, forcément sublime» paru dans *Libération* du 17-7-85. Nous invitons le lecteur à se reporter à la lettre adressée à Marguerite Duras par Nelya Delanoë en décembre 1985, et publiée sous le titre: «Ascenseur pour l'échafaud», *Esprit*, no. 116, (juillet 1986), : 85-86, ainsi qu'à l'étude de David Amar et Pierre Yana, «Sublime, forcément sublime. A propos d'un article paru dans *Libération*», *Revue des Sciences Humaines*, 202 (avril-juin 1986), : 153-176.

³⁶ Marguerite Duras, *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*. Paris, Les Editions de Minuit, 1977, p. 73.

La nuit de Marguerite Duras, nous en sommes tous enveloppés, c'est au lieu de la libération promise le gel de la conscience pétrifiée, menacée de mort par l'inexorable massification.