

Marie-Hélène Boucher
Eftihia Mihelakis et
Martine Delvaux
Université du Québec à Montréal

Avant-propos

[Q]ue d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie [...]¹.

Marguerite Duras
Le ravissement de Lol V. Stein

Nombre de thèmes, de figures, de caractéristiques littéraires (narratives, énonciatives) permettent de lire, dans le corpus de Marguerite Duras, une interrogation constante sur l'identité, les rapports entre les sexes et la sexualité, l'enfance, la violence (et la criminalité), la folie, la possibilité ou non de raconter et donc, au final, d'écrire. De fait, chez Duras, l'écriture est un travail d'effacement continu, et le lieu d'un jeu de bascule entre le rien et le tout, le féminin et le masculin, le soi et l'autre, l'ici et l'ailleurs, le dicible et l'indicible...

1. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 48.

Ce qu'elle nomme une « écriture courante » est une écriture qui met en péril les formes (littéraires, journalistiques, cinématographiques), s'attaque à l'ordre et aux discours, met en scène un désordre spatial et temporel ainsi qu'une dépersonnalisation du sujet, échappant aux classifications et aux cristallisations. Comme l'écrit Michel de Certeau, Duras n'articule aucune méthode qui permettrait l'acquisition d'une vérité. Cette écriture du danger se niche plutôt aux limites du perceptible².

Chez Duras, les questions de l'absence, de la perte et de l'écoulement (tout comme celles de la lutte, de l'échec, de l'échouage, de la déperdition...) interviennent à de très nombreuses reprises, appliquées à l'écriture, aux personnages, à la musique, aux instances narratives, aux traitements photographique et cinématographique, pour ne nommer que ces éléments. Ces questions sont donc à aborder comme une problématique fondatrice de l'œuvre de Duras, l'écrit et le visuel faisant ressortir diverses poétiques de l'absence. En effet, « [w]riting appears as a compensation for what has been lost; its positive creative capacity compensates for, but also supposes, the absence of the reality it describes³ » avance Nina S. Hellerstein en étudiant *L'amant*⁴. L'œuvre de Duras semble être impensable en dehors des absences qui l'habitent et la hantent, qui font corps à corps avec elle. Ainsi, il semblerait que l'œuvre de Duras travaille comme un organe vivant qui désire franchir le seuil d'une plénitude qui ne pourra jamais être atteinte. Il sera intéressant dès lors de porter notre attention sur plusieurs axes de recherche qui se compléteront et s'interpénétreront afin de rendre compte des poétiques de l'absence qui s'originent dans et par le processus créatif de Duras. Comment, dans les ruines, dans les « mots-trous », pour citer Duras, l'écriture émerge-t-elle? Comment le sujet se conçoit-il? Comment saisir ce qui n'est souvent qu'une approximation?

2. Michel de Certeau, « Marguerite Duras : On dit », *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 257-265.

3. Nina S. Hellerstein, « "Images" and Absence in Marguerite Duras' *L'amant* », *Modern Language Studies*, vol. 21, n° 2, printemps 1991, p. 45-56 [nous traduisons].

4. Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 142 p.

Œuvres cinématographiques, essais, romans : le large corpus paraît être constamment touché de près ou de loin par ces questions. Le présent ouvrage vise, en somme, à jeter la lumière sur ces différentes interrogations à l'aide d'études, rédigées en grande majorité par les étudiants du deuxième et du troisième cycle de l'UQAM ayant suivi le séminaire *Théories de l'écriture au féminin* « *Marguerite Duras : le privé, le public et le politique* », donné par Martine Delvaux. Ces études forment la charpente d'un dossier qui souhaite offrir une autre lecture de Duras, une lecture tentant de mettre des mots sur le silence qui est paradoxalement un des moteurs de la création.

Isabelle Thisdale propose un survol de l'œuvre de Duras dans une optique « ruiniste » (au sens où l'entend Marie-Magdeleine Chirol dans son article « Ruine, dévastation et effacement dans *L'amant* de Marguerite Duras »). Ainsi, elle s'engage à lire la ruine et l'échec comme origines du texte, condamnées à la destruction. Les ruines du texte deviennent ainsi les fondations du livre à venir qui, comme le ferait un phénix, renaît de ses cendres. C'est donc une poétique de la ruine positive qui est mise en place chez Duras. Cette perspective amène l'auteure à entrevoir *L'amant de la Chine du Nord*⁵ comme livre-sépulture, livre ultime qui mettrait fin au cycle de re-génération opérant dans l'œuvre. Ce serait le texte qui, pour une dernière fois, invoque tous les textes et tous les personnages, pour un dernier adieu.

L'article d'Isabelle Soraru désire réfléchir sur la place qu'occupe la musique dans la vie et l'œuvre de Marguerite Duras. Selon Soraru, la musique fait partie de la « mythologie » familiale et est intimement liée à la mère, voire aux figures féminines. En s'appuyant sur des textes comme *Moderato Cantabile*⁶, *Nathalie Granger*⁷, sur le cycle indien

5. Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 246 p.

6. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 164 p.

7. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, 194 p.

de Duras, ou encore sur l'utilisation de la musique dans son œuvre cinématographique, Soraru définit un imaginaire de la musique dans les œuvres de Duras. Si elle s'intéresse aux expériences musicales dans les récits durassiens, c'est parce qu'elle constate que la musique est, bien souvent, associée à un mouvement de *ravissement* : ravissement à soi-même, au langage, aux normes sociales. Véritable « art de la nuit et art de la pénombre » comme la définissait Nietzsche, associée à une forme de sauvagerie préverbale et archaïque, la musique semble charrier tour à tour douleur et violence. La musique rappellerait ainsi « l'éternel tourment de notre langage, quand sa nostalgie se retourne vers ce qui manque toujours⁸ ».

La réflexion de Marie-Soleil Roy explore la marche de la mendicante, qui s'amorce dans le *Vice-consul*⁹ et qui s'étend au cœur d'autres œuvres. L'auteure comprend que cette marche est, au final, une mise en abyme d'un « mouvement d'efface » qui ne relève pas de la disparition mais qui serait plutôt de l'ordre de la contagion et de la démultiplication. La mendicante « disparaît » peut-être, le sujet en vient sans doute à s'effacer, mais il n'en est rien de la mendicité à travers elle. La mendicante subit un *devenir* que Marie-Soleil Roy interroge : il lui apparaît éclairer l'écriture durassienne en lui réattribuant une matérialité trop souvent négligée.

Marie-Hélène Boucher étudie les formes que prend l'espace dans *Le ravissement de Lol V. Stein*¹⁰, ainsi que deux longs métrages, *Nathalie Granger*¹¹ et *India song*¹². Elle parvient ainsi à s'interroger sur la manière par laquelle s'infiltré le politique au sein de ces œuvres et réfléchit, du coup, à cette façon qu'ont les femmes marginales qui y sont présentées

8. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 50.

9. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1966, 205 p.

10. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op. cit.

11. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, Paris, 1975, 83 min.

12. Marguerite Duras, *India song*, Paris, 2009 [1975], 120 min.

de résister et de demeurer à travers l'absence. Le silence, l'immobilité et la désincarnation sont ici explorés comme des éléments pouvant mener vers un espace transcendant les frontières de la matérialité.

Eftihia Mihelakis et Ariane Audet proposent une lecture philosophique de *La maladie de la mort*¹³. En abordant l'idée d'un féminin apocalyptique, elles tentent de montrer comment le féminin chez Duras se situe au cœur d'un *hors* définition. Indifférente au regard de l'homme, la femme de *La maladie de la mort* engendre la terreur en ce qu'elle brouille les genres (sexuels, grammaticaux, textuels) et se pose passivement en amont de toute personnification genrée; avant toute grammaire, nom, pronom ou identification, elle demeure *hors-différence* de quelques conditions qui lui seraient imposées. Plus encore, la femme se présente sous la forme d'une série « d'états limites », tels que les a définis Blanchot — de la folie à la passivité. Ainsi sacralisée dans son extrême soumission, déployée et performée dans le sacrifice, les auteures proposent que la passivité de la femme donne lieu à une apocalypse qui ne cesse de venir.

Catherine Saint-Pierre se penche sur le motif de l'enfant mort. Bien que ce motif paraisse « morbide », il est paradoxalement un élément créateur dans une grande part de l'œuvre de Duras. Saint-Pierre considère effectivement ici l'enfant mort comme une cellule génératrice qui permet de définir autrement l'amour maternel et les relations mère-enfant dans l'œuvre durassienne. À partir de ses présences les plus significatives dans les écrits de Duras, Saint-Pierre trace cette évolution, ces transformations dans la définition que Duras donne à lire de la relation mère-enfant. Le motif devient ainsi le pilier autour duquel s'organise sa recherche.

13. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 61 p.