

**ÉCRITURE DU CORPS - ÉCRITURE DU TEXTE – LA TECHNIQUE
DE LA FRAGMENTATION CHEZ MARGUERITE DURAS**

**WRITING THE BODY - WRITING THE TEXT - THE
FRAGMENTATION TECHNIQUE WITH MARGUERITE DURAS**

**ESCRITURA DEL CUERPO - ESCRITURA DEL TEXTO - LA
TÉCNICA DE LA FRAGMENTACIÓN DE MARGUERITE DURAS**

Corina-Amelia GEORGESCU¹

Résumé

Notre texte se propose d'analyser la fragmentation des images du corps qui s'entremêle et se superpose avec la fragmentation narrative, transformant l'écriture de Duras dans une (ré)écriture de l'amour.

Mots-clés : fragmentation, corps, récit

Abstract

Our text aims at analyzing the fragmentation of the body images which interweaves and combines with the narrative fragmentation turning Duras's writing into a (re)writing of love.

Key-words: fragmentation, body, narration

Resumen

Nuestro texto se propone de analizar la fragmentación de las imágenes del cuerpo que se entremezcla y se superpone con la fragmentación de la narración, transformando la escritura de Duras en una (re)escritura del amor.

Palabras-clave: fragmentación, cuerpo, narración

Marguerite Duras, morte en 1996, laisse derrière elle une oeuvre riche, impressionnante, une oeuvre qui surprends et qui invite à une pluralité de questions et de réponses. C'est à l'intérieur de cette oeuvre que l'on distingue ce que la critique a appelé « le cycle du *Barrage* », cycle qui regroupe quatre romans : *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Le troisième, *L'Amant*, pourrait être vu comme un livre capital pour la création durassienne, un livre-noyau qui reflète, résume, reprend certains thèmes, scènes, informations des autres livres de l'auteur, tout en devenant une sorte de modèle à son tour, particulièrement pour *L'Amant de la Chine du Nord*.

¹ georgescu_c@yahoo.fr, Université de Pitesti, Roumanie.

Obtenant le Prix Goncourt en 1984, *L'Amant* a été le sujet de plusieurs questions posées à Marguerite Duras par l'intermédiaire des interviews que l'écrivain a accordées dont on retient celle faite pour le *Nouvel Observateur* et reproduit au début de l'édition de 1984 du roman, publiée par les Editions de Minuit. C'est dans ce texte que Duras parle du titre initial de *L'Amant*, «l'Image absolue», tout en expliquant la motivation qu'elle avait pour le choisir :

Le texte de L'Amant s'est d'abord appelé « l'Image absolue ». Il devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi. Cette image, cette photographie absolue non photographiée est entrée dans le livre. [...]

Dans cet album, j'aurais parlé d'une autre photographie qui aurait pu passer – pour les autres gens – pour l'image absolue. C'est celle de ma mère et de ses trois enfants rassemblés un après-midi à Hanoi.¹

La comparaison du livre avec un album de photos par son auteur même ouvre la perspective vers plusieurs interprétations ; l'une d'elles renvoie à un livre composé d'images disparates qui représentent autant de souvenirs. Dans ce cas, nous avons affaire non pas seulement à un roman qui se remarque par son thème originaire, mais aussi par sa technique narrative. Et c'est toujours de cette interview que se dégage et se confirme le côté autobiographique du roman. Les propos de Duras à ce sujet sont très nets :

Il fallait mentir. Mon enfant était chinois. Le dire, même dans un livre, ce n'était pas possible du vivant de ma mère. Un Chinois – amant de son enfant – [...] c'était l'équivalent d'une déchéance encore plus grave que celle de la ruine des barrages [...].²

L'Amant, ce livre-album, est empreint d'images-souvenirs qui réussissent à s'entrelacer pour restituer moins les événements et les actions des personnages, que leurs sensations et leurs sentiments, toute la charge intensivement affective du vécu. Nous y distinguons deux aspects : celui de livre d'images et celui de livre des souvenirs. Le livre d'images surprend par la force des détails, surtout dans le cas des images du corps, en laissant l'impression que tout vient de se passer, qu'il s'agit partout d'un instant qui vient de s'écouler, tandis que le livre des souvenirs se rapporte moins au contenu du roman, qu'à sa forme, car la juxtaposition des souvenirs

¹ Duras, Marguerite, *C'est Moi, l'Histoire* in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p.VII

² Idem., p.VII

provenant des espaces et des moments différents ouvre la perspective d'une technique de la fragmentation. Le lecteur « lit » des bribes de souvenirs et « se dessine » dans son imagination des parties des corps des personnages. Cette fragmentation des images qui s'entremêle et se superpose avec la fragmentation narrative c'est ce qui fait l'écriture de Duras « [ressembler] avec celle de l'amour ». ¹ En ce qui suit, nous nous proposons d'analyser certains aspects de cette technique de la fragmentation, tennat compte des deux niveaux auxquels elle pourrait être surprise : le niveau thématique, pour l'analyse duquel on prend en considération les images du corps, et le niveau formel où nous essayons de surprendre les éléments qui tiennent à la technique narrative et au style et qui réussissent à créer cette impression de fragmentation qui, malgré son essence même, ne mène pas à l'incohérence, mais à une cohésion impressionnante du roman.

Cette fragmentation est définie par Duras elle-même qui l'appelle « écriture courante » et qui explique en quoi elle consiste :

Quand on passe de la malfaisance de mon frère à la description du ciel équatorial, de la profondeur du mal à la profondeur du bleu, de la fomentation du mal à celle de l'infini, c'est ça. Et cela sans qu'on le remarque, sans qu'on le voie. L'écriture courante², c'est ça, celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne « coupe » le lecteur, ne prend pas sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication.³

Cette apparente manque de profondeur est en fait ce qui libère les mots de Duras, c'est ce qui libère le lecteur et lui ouvre la voie à l'interprétation, tout en l'invitant à combler les vides, à s'imaginer, à recréer l'histoire pendant la lecture. C'est d'ici l'impression de puzzle qui doit être mis en ordre par celui qui se dédie à la lecture du roman.

Le récit semble délimité par des limites d'abord spatiales, et puis temporeles : le début et la fin de l'histoire ont comme cadre Paris et la voix d'une narratrice qui a un âge mûr. C'est à l'intérieur de celui-ci que l'histoire d'amour commence à se raconter en se tissant à partir des souvenirs qui sont généralement ordonnés chronologiquement et qui sont mis en scènes par des analepses successives, enchaînées logiquement, mais qui de temps en temps s'entremêlent.

¹ Roche, Denis, *Le Matin* in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. III

² C'est nous qui soulignons.

³ Duras, Marguerite, *C'est Moi, l'Histoire* in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p.XI

L'incipit du roman est marqué par l'image du visage, visage qui, en quelque sorte, se reflète, dans les yeux d'un inconnu qui, tout en faisant la comparaison entre « le visage de jeune femme » et le « visage dévasté » que la femme mûre a, représente le prétexte dont la narratrice se sert pour ouvrir la voie aux analepses. Le même visage est présenté comme « parti dans une direction imprévue » entre dix-huit ans et vingt-cinq ans :

*A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. [...] J'ai un visage détruit.*¹

L'importance que Duras accorde au corps dans son intégralité dans son écriture est certaine car c'est le visage qui occupe l'incipit du roman *L'Amant*. C'est un visage surpris dans deux moments de sa vie : pendant sa jeunesse (dans le passé) et lorsque la femme touche à l'âge mûr (le présent). Le visage sans corps est le motif qui fait le passage du présent vers le passé et qui fait le lecteur se poser des questions pour combler le vide entre les deux périodes de temps ; c'est ce qui capte l'attention et éveille l'intérêt. Il est intéressant que l'unité entre les deux époques de sa vie est rétablie par l'emploi de deux adjectifs synonymes *dévasté* et *détruit*, dont le premier semble beaucoup plus fort comme s'il voulait souligner dès le début les conséquences. La description prend en considération les éléments ou les parties de ce visage à tour de rôle (les traits, les yeux, le regard, la bouche, le front), en insistant surtout sur les yeux dont le regard est qualifié comme « triste ». Celui-ci est le seul adjectif de cette description chargé affectivement et qui donne le ton pour tout ce qui suit car le roman semble empreint par une sorte de nostalgie continue. La présence des comparatifs sous-entend deux états de fait : l'état initial auquel correspondrait le degré positif, ainsi que l'état actuel auquel correspond le comparatif de supériorité : « les yeux *plus* grands, le regard *plus* triste, la bouche *plus* définitive ». ²

¹ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, pp. 7-8

² C'est nous qui soulignons.

Ce fragment du visage ouvre également la voie à l'hésitation qui parcourra tout le roman entre « je » et « elle » par la manière dont la narratrice a l'air de se « séparer », de se « délimiter » de ce vieillissement qu'elle regarde avec le même intérêt avec lequel elle aurait manifesté « au déroulement d'une lecture ». Nous assistons ici à un subtil dédoublement (le « je » qui fait la lecture versus une « autre » dont le visage vieilli) qui sera éclairci dans les pages suivantes. Le fragment joue constamment sur la possession/la dépossession du visage qui est soit assimilée et possédée « mon visage », soit vu de l'extérieur par l'intermédiaire de la troisième personne (« Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû ») jusqu'à ce que la possession soit définitive et définitivement assumée, tenant compte de l'emploi, à la fin du fragment en question, du verbe « avoir » associé à la première personne du singulier.

Ce thème du visage « présent » introduit au début du roman par l'inconnu est accompagné par l'emploi du présent de l'indicatif, temps à l'aide duquel la narratrice assure la cohérence avec le fragment qui suit où elle ne fait que réfléchir cette image, sans continuer le portrait ; elle choisit ainsi de laisser le lecteur attendre les détails de ce portrait dont la création est « interrompue » temporairement. Le retour au portrait est signalé par le retour au passé composé qui alternera avec le présent continuellement comme pour assurer l'équilibre entre les deux plans d'une même existence.

Ce portrait - au début du roman - d'un visage auquel on n'associe pas de corps, un portrait incomplet qui sera complété au fur et à mesure que le roman avance, témoigne en germe des techniques que la narratrice emploiera ultérieurement : il s'agit de l'analepse, de l'ellipse, d'une perspective narrative qui surprend toujours le lecteur par l'oscillation continue entre l'emploi de la première et de la troisième personne du singulier accompagné très souvent d'un changement des temps verbaux (le jeu entre le présent historique et le passé composé marquant « l'accompli », le « vécu »), de l'emploi de l'image figée (description tout simplement ou évocation des photos) qui a donné l'impression d'un temps qui s'est momentanément arrêté. Tout cela se mêle avec des réflexions sur l'écriture qui surgissent de temps à autre dans le roman comme pour instiguer le lecteur à les mettre en relation avec certains faits, événements, personnages, etc.

Le retour au thème du visage s'accompagne par une analepse ; il s'agit du visage tel qu'il était à dix-huit ans :

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage de l'alcool m'est venu avant

*l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. [...] Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'expérience.*¹

Ce fragment reprend l'ordre des fragments précédents : la temporalité va toujours du présent suggéré par l'adverbe « maintenant », ainsi que par le temps verbal « je vois » vers le passé : « à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire ». La citation proposée ici est un exemple d'écriture concentré qui, mot à mot, joue avec les souvenirs et la réalité, avec le passé et le présent comme un compositeur passe doucement d'une note à l'autre : présent (« Maintenant je vois que ») – passé (« très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que ») – passé récent (« j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie ») – passé (« Ce visage de l'alcool m'est venu avant ») – passé récent (« L'alcool est venu le confirmer. ») – passé (« Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'expérience. »). Il s'agit de « retrouver les traces laissées en soi par le passé, transformées par le temps, la mémoire, l'imaginaire. »²

Nous pourrions enfin et, peut-être légitimement, se demander si cet « autre » visage ou ce « visage prémonitoire » n'anticipe pas l'altérité de l'écrivain par rapport à l'homme :

« Soudain, je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. »³

L'écho aux mots de Rimbaud est clair : *Je est un autre*. L'adverbe *soudain* suggère une sorte d'illumination brusque, une forme de prise de conscience de ce dédoublement de l'être : l'être qui se cache et l'être qui se laisse voir, qui se montre ou... peut-être qui s'écrit et s'offre à la lecture. Cette « mise à disposition de tous les regards » pourrait acquérir une double valeur, selon la grille d'interprétation : il s'agit ici, dans le sens propre, de se « laisser voir », d'aimer être regardée qui renvoie au couple exhibitionnisme-voyeurisme, mais aussi et surtout, dans le sens figuré, de

¹ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, p. 12

² Bonhomme, B., *Le Roman au XXe siècle à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Ellipses, Paris, 1996, p.181

³ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, p. 15

« se montrer » à travers l'écriture, en se définissant ainsi comme appartenant à tous les espaces et répondant à tous les désirs :

La répétition constante des verbes « voir », « regarder » souligne l'aspect primordial de cette thématique liée au plaisir, plaisir exhibitionniste de se faire voir, plaisir de l'écriture même qui se donne à voir, à lire, mais aussi plaisir également du voyeur.¹

Il s'agit ici justement de l'ouverture dont Duras parlait quant à l'écriture « courante », écriture qui frôle tout et qui naît petit à petit, tout comme le portrait du personnage principal de *L'Amant*. Si l'accent mis sur le visage attire l'attention du lecteur qui s'y arrête longuement, suivant le souffle du texte, la narratrice met graduellement en scène d'autres éléments du portrait qui semble « jetés » par ci, par là dans le livre :

Ce jour-là j'ai aussi des tresses, je ne les ai pas relevées comme je le fais d'habitude. [...] Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle. Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère. [...] On m'a demandé si je les voulais [...]. J'ai dit non. [...] Après, on a plutôt dit : elle a un beau regard. Le sourire aussi, pas mal.²

Ce nouveau élément du portrait, les cheveux, vient s'ajouter à l'image existante, pour l'enrichir, mais aussi pour l'éclaircir, car il s'agit ici d'une coupure, d'une rupture avec la mère opérée par l'intermédiaire des cheveux. Les cheveux sont coupés cinq ans après la séparation de la mère, période de deuil et, à la fois, de libération. Comme tous les fragments qui se rapportent au corps, celui-ci comporte au moins deux éléments importantes du point de vue de la technique narrative : il s'agit premièrement d'une sorte de « contradiction » : « ce jour-là » semble faire écho au passé, mais la narratrice trompe l'horizon d'attente du lecteur par l'emploi d'un verbe au présent qui, tout de suite, est prolongé par toute une série de verbes au présent. Effet de trompe-l'oeil pour un lecteur moins vigilant ou, peut-être effort volontaire de superposition des plans temporels, de fusion entre le passé et le présent ? Et, tout de suite, la narration fait soudain appel à une prolepse, comme si le brouillage antérieur n'était pas suffisant, en introduisant ainsi, la présence de sa mère qu'elle espère d'éloigner. Ces

¹ Bonhomme, B., *Le Roman au XXe siècle à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Ellipses, Paris, 1996, p. 190

² Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, pp. 18-19

cheveux qui semblent la lier à sa mère comme un cordon ombilical sont rejetés ; tout contact avec eux est finalement coupé, le personnage semblant se libérer ainsi. Cet élément une fois éliminé, il doit être remplacé par d'autres : le regard (qui deviendra un élément-clé de tout le roman, tout en étant un fragment du visage) et le sourire. Enfin, cette mention du regard et du sourire est intéressante par l'évocation indirecte qu'elle fait des yeux et de la bouche, parties du visage présentées directement antérieurement dans le texte. Elle pourrait, peut-être, être mise en relation avec l'idée de fusion, de métonymie que Duras explique clairement : « Il y a une métonymie constante, incessante, dans *L'Amant*. »¹

Le regard est comme un noyau d'où rayonnent plusieurs thèmes du roman ; il est l'appel à l'autre, mais aussi retour sur soi-même, tout en se trouvant à l'origine de la création. Dans *L'Amant*, nous avons affaire à un double regard : le regard du créateur vers lui-même, mais aussi le regard des autres qui contribue à la création de ce « moi » :

*Writing herself with each line of the text, Duras fills many pages designing her own image, thereby engaging in a sort of willing of self so sought by Nietzsche. For [...] in L'Amant, Duras's narrator can appear, be, become, and believe she is whomever others or she herself desire to be.*²

Ces images se construisent à partir des éléments répandus partout dans le texte :

« Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. [...] je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire ? »

Le fragment cité ajoute encore un élément au portrait de la jeune fille, un élément qui ne se rapporte plus au visage, mais au corps : il s'agit des seins, signe de la féminité, de la maternité, mais aussi du désir et du plaisir. La narratrice joint, dans un même fragment cet élément du portrait et sa volonté d'écrire. C'est à partir d'ici que le corps commence à se dessiner, tout en suggérant le désir de se laisser toucher. Une discrète superposition des plans : le désir de se montrer et d'être perçue comme femme et comme écrivain.

¹ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. X

² Jellenik, C., *Rewriting rewriting – Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*, Peter Lang, New York, 2007

Les seins, tout comme le visage, sont un élément réitéré tout au long du roman, soit comme faisant partie du corps de la jeune fille, soit comme partie du corps d'Hélène Lagonelle :

Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens. [...] Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive.¹

L'évocation des seins à travers la jeune fille et à travers Hélène Lagonelle rapproche les deux filles. Hélène devient à son tour un autre double de la jeune fille et ce genre de fantasme d'absorption, de superposition des corps jusqu'à la fusion, renvoie à la manière de « représentation du soi par le lien entre le corps de la narratrice et le texte. »² Il y a une sorte de fusion entre les deux accomplie par une absorption réciproque : « Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle » et « Etre dévorée de ces seins ». L'emploi complémentaire de la voix active d'abord et puis de la voix passive rend compte de cette mutualité. Le fragment évoque le désir d'assister à cette scène, de la regarder, faisant écho à un autre fragment où la jeune fille voulait qu'elle soit regardée.³ Cette extériorisation en spectateur, cette forme de voyeurisme apporte le plaisir définitif, tout en étant une forme de catharsis, similaire à celui intermédié par le livre à son auteur.

Le choix d'alterner la focalisation externe et la focalisation interne correspond aux rôles assumés tout au long de la narration : le personnage raconte et se raconte en s'impliquant à part entière dans tout ce qui se passe ; il cède le pas à un narrateur témoin, observateur qui se met à l'épreuve de l'objectivité, sans pouvoir, ni vouloir l'accomplir complètement.

¹ Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. 71

² Ahlstedt, Eva, *Les états successifs de L'amant. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras*, Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress, Nr. 16 – 2002/2 Oslo 12.-17. august 2002, pp. 224

³ « Regardez-moi ! » in Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984, p. 24

« Cette évolution au niveau de la forme était liée à la quête identitaire, qui serait une quête sans fin. »¹

Le roman est dépourvu de dialogues et la narratrice pratique le style indirect libre et les ellipses. Du point de vue graphique, le roman semble se constituer dans une suite de fragments joints les uns aux autres. Cette fragmentation graphique se retrouve au niveau de la technique narrative, le récit se constituant à partir des bribes, des souvenirs, des instants imaginés ou vécus laissant l'impression d'un corps incomplet dont certaines parties semblent restées dans une obscurité mystérieuse. C'est à cette fragmentation du corps textuel que correspond la fragmentation du corps physique que le narrateur raconte incomplètement pour laisser le lecteur le découvrir d'une manière similaire à celle dans laquelle il découvre le corps du texte et en jouit.

Bibliographie :

Ahlstedt, Eva, *Les états successifs de L'amant. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras*, Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress, Nr. 16 – 2002/2 Oslo 12.-17. august 2002, pp. 215-225

Bonhomme, B., *Le Roman au XXe siècle à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Ellipses, Paris, 1996

Broadband, T., *De la Réparation à l'Emancipation : La Tranposition du récit familial chez Duras*, Thèse présentée à Queen's University, Ontario, 2009

Duras, M., *L'Amant*, Editions du Minuit, Paris, 1984

Jellenik, C., *Rewriting rewriting – Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*, Peter Lang, New York, 2007

¹ Broadway, T., *De la Réparation à l'Emancipation : La Tranposition du récit familial chez Duras*, Thèse présentée à Queen's University, Ontario, 2009, p. 122