

L'Écriture de la virtualité

—De l'étendue dans les romans de Marguerite Duras—

Mirei SEKI

(R)egarder la mer, c'est regarder le tout.¹⁾

Les textes de Marguerite Duras (1914–1996) évoquent une mer tranquille plongée dans le noir. Car, elle a écrit des romans dont l'histoire se passe près de la mer, mais elle a en même temps réalisé des œuvres, qui ne traitent pas de la mer. La mer tranquille que les textes durassiens suggèrent n'est, d'ailleurs, pas la même que celle qui est désignée dans ses œuvres comme *le Pacifique* dans *le cycle indochinois*²⁾ ou *S. Thala* dans *le cycle indien*³⁾.

La mer a toujours été proche de notre écrivaine depuis son enfance au Viêt-nam jusqu'en France où elle a vécu plus tard, or l'image de la mer ne représente pas toujours *le Pacifique* ou *S. Thala*, mais elle surgit de l'écriture elle-même, semble-t-il. Cette image marine porterait en elle l'énigme de l'écriture durassienne ou montrerait même comment elle surgit à travers les textes. Afin de clarifier l'énigme de son écriture, nous tâcherons, donc, d'analyser cette « mer », qui jaillit des textes de Marguerite Duras.

1. Le trou

La mer évoquée dans les romans durassiens se présente, d'abord, comme une borne qui partage deux territoires, la France et le Viêt-nam, ou simplement : ici et ailleurs. Dans *Un barrage contre le Pacifique*⁴⁾, Suzanne, le personnage principal, souhaite franchir cette borne, qui l'oblige à demeurer dans son petit monde, de son côté, et cela afin de se précipiter vers l'autre côté. La borne lui paraît une ligne partageant deux mondes opposés et donc elle permet de passer de l'un

à l'autre.

Cependant, la borne représentée par l'image marine change d'état vers la fin du roman. Ce qui n'était qu'une ligne entre deux territoires différents gagne enfin un fond et occupe une place ouverte ; elle devient comme un « trou » et elle n'est plus une simple ligne. La borne, qui était une marque de division et ne représentait rien d'autre que l'existence de deux mondes, de deux univers, commence à occuper son propre territoire en élargissant le fond à partir d'une ligne de surface, créant ainsi un « trou ».

Dans le roman, *Un barrage contre le Pacifique*, par exemple, le visage de la mère qui va justement vers la mort n'appartient plus ni au côté de la vie, ni à celui de la mort, il est justement dans la borne mise entre ces deux mondes divisés.

Bientôt la mère ne remua plus du tout et reposa, inerte, sans aucune connaissance. Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, inhumaine et celle d'une jouissance non moins extraordinaire, non moins inhumaine.⁵⁾

Le visage se déploie vers le fond qui existe entre la vie et la mort, et fait se creuser un espace ouvert à partir de ce trou. Dans les romans durassiens, la mer tranquille plongée dans le noir surgit de ce « trou » que la borne envahit devenant un « trou ». On peut se demander alors comment la borne, qui n'était qu'une simple ligne marquant la présence d'univers comparés, est devenue un « trou ». De même que l'auteur, lui-même, a connu dans sa propre vie des bornes de différences (entre les riches et les pauvres, les colonisateurs et les colonisés...) son héroïne Suzanne doit dépasser tour à tour plusieurs bornes. Même s'il s'agit de franchir une borne pour aller vers un autre monde, le problème de celle-ci n'est jamais résolu. Une borne franchie, Suzanne, sans cesse, est rattrapée aussitôt par une autre, qui arrive à la suite.

Franchir une borne, c'est en voir arriver une autre à surmonter. Afin de saisir la question de la borne, il faut faire face à l'existence de celle-ci même, en se mettant à l'intérieur. Située entre deux univers différents, elle occupe sûrement son propre territoire. Les protagonistes durassiens sont également obligés d'en gagner le fond, et aussi de savoir lui faire face. Ils paraissent, d'ailleurs, très à l'aise dans ce trou comme dans un espace ouvert, repoussant tout essai inutile pour passer d'une à l'autre. Cependant, comment ce « trou » porte-t-il sa profondeur sans n'être plus une simple borne dans les textes ? Il nous faudrait donc par la suite, analyser la présence de cette borne afin de clarifier l'existence du « trou ».

2. L'étendue

Le trou se présente sous plusieurs formes dans les textes. Ils se décrit premièrement par les yeux bleus dans les romans durassiens dont le plus symbolique est *Les yeux bleus cheveux noirs*⁶⁾. Les yeux bleus, qui se trouvent aussi dans les autres œuvres, sont décrits comme un « trou » du visage. Le « trou », qui n'est qu'« à peine l'accroc d'un ongle dans un fil de soie »⁷⁾ dans ce visage pris dans l'étendue du tissu, qui va s'effiloche tout entier.

En même temps qu'il a marqué un tout petit espace dans l'étendue du tissu, le trou que désigne ce petit accroc, contient une portée plus ouverte et effilochera à l'avenir tout le visage. Un seul accroc peut entraîner la disparition du visage tout entier. C'est parce qu'il représente un mouvement incessant élargi qui se déploie et se déploiera dans les yeux bleus. Le trou est un mouvement lui-même comme un effilochage, et non le reflet d'un seul état troué dans l'accroc marqué sur le tissu du visage. Le visage troué par un accroc, dont le « trou », à première vue, semble être seulement une seule destruction du visage.

Néanmoins, si l'on discerne un mouvement élargi dans ce premier accroc, qui dévoile sa vaste étendue, le trou ne se montre pas simplement dans un état momentané mais il porte un mouvement tout entier qui va jusqu'à la disparition du visage lui-même. Sans se

représenter seulement comme un point fixé dans le passage d'un état à l'autre, le trou déclare la conséquence énorme d'un mouvement ininterrompu, provoquée par le seul « *accroc d'un ongle* ». Le trou ainsi contient toutes les conséquences à venir qui commencent toujours à partir d'un accroc. Au lieu d'être un manque marqué et gravé dans le visage, le trou porte le mouvement tout entier en lui-même.

Les yeux bleus, représentés comme le creux du visage, ne sont plus une simple trouée fixée mais l'étendue elle-même qui subit un changement total et perpétuel. Le trou devient mouvement lui-même, étant en même temps un effet causé par un accroc qui se reproduit sans cesse. Comme les yeux bleus absorbent le regard de l'autre, par leur transparence, au lieu de le refléter, l'accroc démontre sa profondeur qui s'élargit de plus en plus vers le fond. Il dépasse le simple repère du défait sur l'étendue du visage. Cette étendue embrasse enfin un ensemble de défaits incessants, devenant elle-même, ce mouvement entraînant des changements totaux et ininterrompus vers l'avenir.

3. Le mouvement démultipliant

Un mouvement qui ne s'arrête jamais par sa nature même se déroule perpétuellement sans prendre une seule forme fixe, qui finirait, quelle qu'elle soit alors, par priver ce mouvement de sa propre qualité de bouger. Car celui-ci existe tant qu'il est mis en route. Une fois qu'il a pris forme, cela signifie qu'il n'a plus sa qualité fondamentale de bouger et n'est plus lui-même sans point final. Ce qui est très important selon notre point de vue, c'est que dans les romans durassiens le trou surgit de la borne dont la qualité est le mouvement même, se déroulant sans cesse.

Si la borne s'élargit sans jamais subir d'interruption, c'est parce qu'elle suit un mouvement qui se démultiplie jusqu'au moindre petit coin de cette étendue. La borne implique une conséquence totale et ouverte à chaque changement, et porte ainsi ce mouvement de démultiplication.

Dans le texte *Savannah Bay*⁸⁾, par exemple, nous pouvons

témoigner de la présence de ce mouvement démultipliant très particulier. Les personnages principaux, Madeleine et “ La Jeune Femme ”, semblent échanger leurs rôles sans cesse. La Jeune Femme devient soit la petite fille, soit la fille de Madeleine dans des scènes différentes, tandis que Madeleine elle-même devient la mère d’une jeune femme enceinte qui s’est suicidée ou une comédienne qui joue dans un film intitulé *Savannah Bay*. Il est impossible de leur donner un seul rôle à chacune et même il est inutile de le faire. Elles échangent leurs rôles suivant un mouvement incessant et multipliant.

Si la borne gagne l’espace d’un mouvement ininterrompu dans les textes durassiens, c’est qu’elle est dans ce changement démultipliant qui n’atteint jamais ni la fin ni le dernier état, au bout de ce déroulement. Ce mouvement est engagé dans un interminable courant qui élargit et gagne une étendue portant le changement tout entier.

L’étendue portée par un mouvement démultipliant, dévoile une existence virtuelle. Étant infinie, l’étendue surgit d’une virtualité, qui devient la source de ce mouvement démultipliant. Dans le roman *Savannah Bay*, non seulement les personnages mais aussi les scènes de l’histoire connaissent des changements ininterrompus et ainsi présentent des existences virtuelles de changement.

C’était dans un pays qui aurait pu être le Sud-Ouest français.
Ou le quartier d’une ville européenne.
Ou encore ailleurs.
Dans ces petits chefs-lieux de la Chine du Sud.
Ou à Pékin.
Calcutta.
Versailles.
Dix-neuf cent vingt.
Ou à Vienne.
Ou à Paris.
Ou ailleurs encore.⁹⁾

Le déroulement démultipliant produit un mouvement vers un autre, bouleversant continuellement les scènes même. Chaque mouvement démultipliant se ramifie, de branches en branches, et l'ensemble influence l'histoire entière de *Savannah Bay*. *Savannah Bay* n'est pas un seul texte fixé comme tel, mais représente toutes les existences virtuelles comprises dans ce mouvement démultipliant que ce roman élargira avec sa propre portée infinie.

4. L'altérité

On se demande alors, comment ce mouvement déjà inscrit dans le « trou » peut subir un déroulement de démultiplications successives dans les romans de Marguerite Duras. Dans le texte *Le navire Night*¹⁰⁾, par exemple, les deux personnages, masculin et féminin, communiquent par le seul moyen du téléphone. Il est d'autant plus difficile pour L'Homme de comprendre La Femme puisque jamais, ils ne se voient ni ne se parlent face à face. La Femme s'échappe de la fixation que pourrait faire L'Homme en tant que tel ou tel personnage en changeant sa voix en des voix démultipliantes.

Sa voix couchée.

Sa voix mourante.

Sa voix piégée ou d'enfant.

—Sa voix quand elle parle du père adoré.

Sa voix de salon, sa voix menteuse.

—Sa voix dénaturée, détimbrée du désir.

—Sa voix épouvante.¹¹⁾

A travers cette voix démultipliante, La Femme, qui ne s'arrête pas de changer devant L'Homme et de s'enfuir pour ne pas être saisie ou comprise par lui, n'apparaît que comme l'Autre jusqu'à la fin. Cependant, ce qui conduit la voix au changement perpétuel n'est pas

produit par le fait qu'elle existe comme l'Autre pour lui. Si elle apparaît l'Autre pour l'Homme, c'est parce que sa voix change continuellement sans pouvoir être saisie par lui. Il est alors, certainement vrai que La Femme reste L'Autre pour L'Homme. Mais si sa voix subit ce changement perpétuel, ce n'est pas parce qu'elle est simplement l'Autre pour l'Homme, mais cela vient plutôt de la présence de l'altérité elle-même.

La Femme n'est que l'Autre pour L'Homme, cependant, cette différence ne surgit pas du fait qu'ils sont deux êtres humains différents, mais du fait qu'ils sont séparés par la différence elle-même. Cette différence n'appartient ni à La Femme ni à L'Homme, mais elle est dans la borne qui existe entre eux deux.

Se situant dans la borne même, qui n'est ni du côté de La Femme ni du côté de L'Homme, la différence surgit de sa propre source, à savoir de l'altérité. L'altérité, que l'on trouve entre les personnages, suit continuellement un mouvement qui permet de les différencier l'un de l'autre. La chaîne de ces différenciations successives provoque le mouvement vocal démultipliant de La Femme et la fait considérer l'Autre par L'Homme.

5. La figure impersonnelle

Nous allons observer maintenant le véritable moteur de ce mouvement de démultiplications dans les personnages durassiens. Dans les romans de Marguerite Duras apparaît une existence singulière, celle d'une troisième personne, paradoxalement d'autant plus présente que les protagonistes ne portent souvent pas de noms propres.

Dans le roman *L'amour*¹²⁾, par exemple, aucun des personnages n'a de nom. Ils sont présentés tout simplement comme Lui ou Elle dans le texte. Toujours à la troisième personne du singulier, les protagonistes sont parfois difficiles à discerner les uns des autres. Le texte donne l'impression même que l'écrivaine profite de cette fonction indéterminée de la troisième personne. Le pronom " Elle " ne signifie pas toujours la même personne, par exemple, dans

L'amour.

Elle prend peur, elle crie :

—J'ai peur, venez.

L'avidité demeure insatiable comme au premier moment. Ils attendent encore. L'avidité restera sans réponse.

Elle pousse dans le dos, fait avancer, pousse, pousse de toutes ses forces vers la porte du hall.

(...)

Par la porte du balcon, le sable, la mer. Longtemps. Puis il sort.

Elle est contre le mur, dans la chaleur. Ses yeux sont presque fermés. Des larmes coulent sur son visage.¹³⁾

Pour ces deux Elles, il n'y a aucune marque annonçant le changement de personnages, mais on comprend que ce sont deux protagonistes différents dans le roman. Le deuxième Elle n'est pas le même personnage que le premier. " Elle " ainsi, dans les œuvres durassiennes, évoque une possibilité d'autres femmes, qui pourraient exister à la place les unes des autres. La troisième personne, cependant, n'indique pas la fusion entre les personnages, mais elle montre précisément une virtualité d'autres personnes.

La troisième personne implique la virtualité qu'elle apporte au déroulement de remplacements infinis et l'existence de ce changement est virtuel. Elle n'est pas l'ensemble de toutes les possibilités de femmes qui peuvent exister dans cet Elle. Ces possibilités, s'accumulant, peuvent se réunir dans un tout, tandis que l'étendue de la virtualité n'est jamais unifiée car elle grandit perpétuellement en changeant elle-même. Si plusieurs protagonistes alternent en Elle, c'est parce que la différenciation de la troisième personne les laisse comme tels dans l'étendue virtuelle.

La troisième personne atteint toujours le changement total dans " Elle " pour chaque remplacement, qui, d'ailleurs, n'arrête jamais de

subir un mouvement de transformation par sa nature virtuelle. C'est une étendue de la virtualité infinie permettant de passer d'une femme à l'autre, et l'action est liée également à l'étendue de l'écriture elle-même.

6. L'écriture de la virtualité

L'écriture, comme étendue, touche à l'existence virtuelle du « trou ». Elle porte une virtualité infinie, présente dans l'écriture, à travers un espace topologique comme un trou qui est à la fois un manque et un surplus. En même temps que le trou est absence, marqué par son manque de surface, il a une profondeur insaisissable ou incalculable comme surplus. Cette existence ambiguë comme trou se présente, par exemple, dans le roman *La maladie de la mort*¹⁴⁾, formant une topologie singulière.

Très vite vous abandonnez, vous ne la cherchez plus, ni dans la ville, ni dans la nuit, ni dans le jour.

Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu.¹⁵⁾

La topologie durassienne n'a pas de place en tant que point fixe, dans l'espace temporel comme trou caractérisé par un surplus. Elle occupe le lieu où se trouve la borne située, entre un espace qui surgit et un espace qui ne surgit pas encore, dans une topologie virtuelle. Elle n'apparaît que dans l'écriture de la topologie virtuelle, découvrant un mouvement démultipliant. Elle appartient très justement au mouvement, réduite à se dérouler pour toujours.

En général, dans les romans, l'écrit occupe une place définie avec des lettres fixées ou marquées dans un espace clos, alors que l'écriture durassienne est toujours liée au mouvement sans occuper de place particulière. Elle surgit d'un mouvement démultipliant dans une topologie virtuelle.

Si l'écriture durassienne porte cette profondeur singulière, c'est

parce qu'elle atteint cette virtualité de l'étendue, en mouvement perpétuel. Cette étendue évoque la mer plongée dans le noir, comme nous l'avons déjà remarqué, formant un « trou » qui s'élargit sans cesse. Cette mer qui surgit des œuvres durassiennes montre bien la virtualité de l'étendue que seule l'écriture peut atteindre à travers un mouvement démultipliant.

Notes

- 1) *Les lieux de Marguerite Duras*, l'entretien avec Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1977, p. 86.
- 2) *Le cycle indochinois* désigne les textes dont l'histoire se passe à l'Indochine française comme *Un barrage contre le Pacifique* (Gallimard, 1950), *L'amant* (Éditions de Minuit, 1984) ou *L'amant de la Chine du Nord* (Gallimard, 1991). Il est certainement lié à la vie personnelle de Marguerite Duras.
- 3) *Le cycle indien* est un ensemble de textes : *Le ravissement de Lol V. Stein* (Gallimard, 1964), *Le vice-consul* (Gallimard, 1967), *L'amour* (Gallimard, 1971), ou *India song* (Gallimard, 1973), qui traitent d'un amour triangulaire entre Anne-Marie Stretter, le personnage important chez Marguerite Duras, Michael Richardson et Lol V. Stein à S. Thala, la scène imaginaire, dont le nom est l'anagramme de *Thalassa*, la mer en grec comme le mentionne l'auteur.
- 4) Gallimard, 1950.
- 5) *Ibid.*, p. 308.
- 6) Éditions de Minuit, 1986.
- 7) *Ibid.*, p. 138.
- 8) Éditions de Minuit, 1982, 2^e éd. augmentée, 1983.
- 9) *Ibid.*, p. 73.
- 10) Suivi de *Césaire*, *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979.
- 11) *Ibid.*, p. 84.
- 12) Gallimard, 1971.
- 13) *Ibid.*, pp. 100–101.
- 14) Éditions de Minuit, 1982.
- 15) *Ibid.*, p. 57.