

Le mouvement romanesque dans trois romans de Marguerite Duras

Marilys Roy

► **To cite this version:**

Marilys Roy. Le mouvement romanesque dans trois romans de Marguerite Duras. Littératures. 2011.
dumas-00738125

HAL Id: dumas-00738125

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00738125>

Submitted on 3 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Marilys ROY

Le mouvement romanesque dans trois romans de Marguerite Duras.



Mémoire de Master 1 «Master Arts, Lettres, Langues»

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de Mme Nadine LAPORTE

Année universitaire 2010-2011

Épigraphe

« Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire, et, dans cette redite, de dire chaque fois, encore une première fois. »¹

Maurice Blanchot

¹ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard. 1969. p.459.

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Nadine Laporte, ma directrice de recherche, tant pour ses précieux conseils, que pour le temps et la patience dont elle a fait preuve à mon égard au cours de l'élaboration de cette étude.

Je tiens également à remercier Madame Audrey Thoor pour son aide, son indéfectible soutien et son amitié.

Sommaire

PARTIE 1 - DURAS DANS L'ESPACE LITTERAIRE	7
CHAPITRE 1 – UNE RUPTURE DANS L'ŒUVRE : MODERATO CANTABILE	8
La genèse de l'œuvre.....	8
Moderato cantabile dans l'œuvre durassienne.....	10
CHAPITRE 2 – <i>LE RAVISSEMENT</i> : ABOUTISSEMENT ET ORIGINE D'UNE ECRITURE.....	14
Réception et enjeux du roman	14
Impact du roman	16
CHAPITRE 3 – LE QUESTIONNEMENT DU LECTEUR	24
Le lecteur-voyeur	24
PARTIE 2 - L'ESPACE-TEMPS DURASSIEN	28
CHAPITRE 4 – QU'EST-CE QUE L'ESPACE-TEMPS DURASSIEN ?	29
L'espace	29
Le temps.....	35
L'espace-temps	39
CHAPITRE 5 – LA MISE EN MOUVEMENT DE L'ESPACE-TEMPS	43
Des structures génératrices de mouvement.....	43
Des personnages en mouvement	46
Le narrateur : une focalisation mouvante	51
CHAPITRE 6 – DES MOUVEMENTS SINGULIERS.....	55
Des mouvements spiralés	55
Intérieur-extérieur	58
Des mouvements labyrinthiques.....	64
PARTIE 3 - UNE ESTHETIQUE DU MOUVEMENT	67
CHAPITRE 7 – UNE MISE EN SCENE DU MANQUE	68
Les carences de l'histoire	68
Des personnages définis par le manque.....	72
Le manque au sein du langage.....	76
CHAPITRE 8 – EXPLORATION DU TRAVAIL DE L'ECRIVAIN	80
Une dynamique du manque.....	80
Vers une écriture du désir ?.....	85

Introduction

Appliquer la notion de mouvement dans le cadre de l'étude d'une œuvre littéraire peut paraître énigmatique. Cette notion est en effet davantage employée dans des domaines artistiques tel que la musique, la danse ou encore le cinéma. En musique par exemple, le mouvement caractérise le degré de rapidité que l'on donne à la mesure, c'est-à-dire le rythme, le tempo. Dans le cadre de la pratique de la danse, les mouvements représentent les gestes dansés produits en fonction d'un rythme précis. Au cinéma, le mouvement symbolise la dynamique et la mécanique et peut faire l'objet d'une étude dite cinétique.

Mais cette étude du mouvement n'est pas restreinte à ces quelques domaines, bien au contraire, elle ouvre des territoires peu explorés, notamment en littérature. De nombreux auteurs du XX^{ème} siècle se sont intéressés à cette notion de mouvement en littérature, souvent en relation avec la pratique cinématographique. Des écrivains appartenant au Nouveau Roman se sont d'ailleurs confrontés à l'écriture de scénarios mais également à la réalisation technique de films. Par exemple, Alain Robbe-Grillet réalise en 1961 le film *L'année dernière à Marienbad*, en collaboration avec le cinéaste Alain Resnais. Le mouvement cinématographique qui se répand dans les années 50-60, nommé Nouvelle Vague, influence de nombreux romanciers. Marguerite Duras fait partie de ces auteurs qui ont été influencé par la pratique cinématographique. Cette dernière, fascinée par le support filmique, voit dans cet art un moyen d'expression novateur. En 1960, elle écrit le scénario du film *Hiroshima mon amour*, réalisé par Alain Resnais, cinéaste de la Nouvelle Vague. Quelques années plus tard elle réalisera ses propres films dont *La Musica* (1966), le célèbre *India Song* (1975) ou encore *Le camion* (1977).

La pratique cinématographique a également de l'influence sur l'écriture de ses romans qu'elle travaille sans relâche depuis plusieurs années. Mais la musique passionne aussi Duras, à tel point qu'elle considère la page écrite comme une véritable partition de musique. Les titres de certaines de ses œuvres évoquent notamment le mouvement musical (*Moderato cantabile* ; *India Song* ; *La Musica*) Dans l'émission radiophonique *Les chemins de la connaissance* datant du 27 juin 1974, l'écrivain livre à Viviane Forrester sa conception de la page écrite : « Je vois la page comme une...plus près d'une page de musique vous voyez [...]. C'est-à-dire dans la page musicale vous avez les mouvements de

la musique [...]. On voit le dessin de la musique. »¹ L'écrivain porte un intérêt majeur au mouvement de l'écriture, au dessin que forment les mots, les phrases... Si l'écriture durassienne peut sembler hermétique et principalement axée sur la psychologie des personnages, elle n'en est pas moins une écriture du mouvement. Mais pourquoi peut-on parler du mouvement de l'écriture durassienne ? Qu'est-ce qui crée du mouvement au sein de ces romans ? N'est-ce pas la mise en mouvement de l'écriture durassienne qui permet la création d'un univers singulier qui questionne sans cesse le lecteur ?

A partir de la publication de *Moderato cantabile* en 1958, Marguerite Duras aborde un tournant dans son entreprise littéraire et renouvelle les codes traditionnels du romanesque. Cette rupture au sein de son écriture ne va cesser de s'affirmer et de se renouveler au fil des années, notamment grâce à l'écriture de *Dix heures et demie du soir en été* (1960), mais aussi et surtout à celle du très controversé roman intitulé *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964). L'étude de ces trois romans est particulièrement intéressante pour décrire le mouvement intense de la production littéraire de l'écrivain, ainsi que l'évolution de son écriture durant cette période de sa vie. Mais ces romans ont également une importance primordiale pour l'analyse de la nature même du mouvement et de ses mécanismes à l'œuvre dans l'écriture durassienne. Enfin, le mouvement qui anime ces romans ne met-il pas en scène une tentation, peut-être même un désir de l'écrivain de créer des romans en perpétuel mouvement entre deux genres ?

¹ *Les chemins de la connaissance*. Entretien entre Marguerite DURAS et Viviane FORRESTER. In Duras, Marguerite. *L'Après-midi de M. Andesmas*. Paris : Gallimard, 2007. 126 p. Collection L'Imaginaire, Livres & CD. Diffusion le 27 juin 1974 sur France Culture

Partie 1

-

Duras dans l'espace littéraire

Chapitre 1 – Une rupture dans l'œuvre : Moderato cantabile

La genèse de l'œuvre

En 1958, Marguerite Duras publie pour la première fois un roman aux Editions de Minuit : *Moderato cantabile*. Ecrivain depuis une quinzaine d'années déjà, Marguerite Duras a écrit sept romans, principalement publiés aux éditions Gallimard, dont le succès demeure contrasté. En effet, ses deux premiers romans, *Les Impudents* (1943) et *La vie tranquille* (1944) sont passés inaperçus aux yeux du grand public, bien que remarqués par quelques journalistes de l'époque. Six ans plus tard, en 1950, paraît *Un barrage contre le Pacifique*, roman qui eut un grand succès. Ce roman des origines est écrit de manière plutôt traditionnelle mais laisse déjà apparaître des thèmes essentiels de l'œuvre durassienne. C'est dans la perspective d'une œuvre totale qu'il faut lire les premiers romans de Marguerite Duras, mais aussi les suivants, afin de comprendre la démarche de l'écrivain qui ne cesse de reprendre, réécrire et détourner certains thèmes spécifiques. L'entreprise littéraire de Duras connaît une évolution certaine au fil des années. Après le succès d'*Un barrage contre le Pacifique*, Duras se consacre pleinement à son travail d'écrivain et publie quatre livres entre 1952 et 1955 : *Le marin de Gibraltar* (1952), *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Des journées entières dans les arbres* (1954) et *Le square* (1955).

Mais c'est vraisemblablement à partir de la publication de *Moderato cantabile* qu'une rupture apparaît dans l'œuvre. En effet, Marguerite Duras aborde un tournant important dans sa carrière littéraire avec ce roman qui se détache des précédents. Depuis le début de sa carrière littéraire, Marguerite Duras se distingue grâce à l'atmosphère qu'elle parvient à créer, les thèmes qu'elle aborde et les personnages qu'elle utilise; mais à partir de 1958, son écriture tend vers le dépouillement, et laisse entrevoir les nombreuses déconstructions qu'elle mettra en œuvre par la suite dans ses romans.

La rupture apparaît aussi dans le choix que fait l'auteur de changer momentanément d'éditeur et de publier son livre aux éditions de Minuit, maison d'édition qui publie des auteurs comme Nathalie Sarraute, Claude Simon ou encore Alain Robbe-Grillet. C'est ce dernier qui contacte Duras suite à la lecture d'un court récit publié dans la revue de Maurice Nadeau, *Les Lettres nouvelles*. Ce texte est le début de *Moderato cantabile* et Robbe-Grillet, qui trouve de nombreuses qualités à ce récit, encourage Duras et lui donne des conseils afin que son écriture soit moins traditionnelle. Elle accepte les

remarques, suit les conseils dictés par Robbe-Grillet et achève le roman au bout de trois mois. En quittant provisoirement les éditions Gallimard pour se mettre sous la coupe de Jérôme Lindon aux éditions de Minuit, l'auteur se laisse classer dans la catégorie du Nouveau Roman, étiquette qu'elle rejettera très violemment un peu plus tard. Et cela serait abusif de restreindre Marguerite Duras à l'appellation Nouveau Roman qui est alors en plein essor lors de la publication de *Moderato cantabile*. Après les nombreuses critiques élogieuses, ce livre fait aussi les frais de son succès et de son étiquette « Nouveau Roman ». Anne Villelaur écrit dans la revue *Les Lettres françaises* :

« Il y a une sorte d'outrance qui fait que le lecteur ne peut, derrière ce comportement qu'on nous dit, imaginer qu'un monde superficiel. Cette coquille de noix que Marguerite Duras nous offre ne ressemble en rien à celle dont parlait Joyce lorsqu'il disait vouloir mettre all space in a nutshell, car elle est, au départ, aussi faussement bariolée qu'un œuf de Pâques. »¹

Ainsi la réception du roman provoqua à la fois une critique acerbe mais aussi un engouement de la part de beaucoup de critiques qui mettaient déjà en avant l'écriture de Duras et considéraient ce roman comme un aboutissement de ses travaux précédents. Comme le dit Claude Roy dans le journal *Libération* :

« On comparera Marguerite Duras aux écrivains dont elle tend en effet à se rapprocher, aux phénoménologues du roman « nouveau », acharnés à porter sur le monde et les êtres un regard objectif et froid comme le verre d'un objectif. Ce qui me semble pourtant dominer dans ce livre net et précis, c'est précisément l'émotion, la sensibilité, le murmure savamment réprimé d'une plainte vraiment belle et tout à fait déchirante. »²

Marguerite Duras s'engage entièrement dans l'écriture à partir de *Moderato cantabile* et c'est justement ce style qui déroute certains critiques et lecteurs de l'époque. C'est notamment pour cette raison que Duras est considérée comme une nouvelle romancière. Le Nouveau Roman regroupe depuis les années 50 un certain nombre d'œuvres et de romanciers qui ont provoqué des débats théoriques sur le genre romanesque. Mais il ne faut pas réduire *Moderato cantabile* au mouvement du Nouveau Roman car c'est davantage l'évolution de l'écriture de l'auteur qui importe qu'une véritable volonté d'innover au contact d'un mouvement littéraire novateur. Ce roman est d'ailleurs méthodiquement construit, mais l'écriture laisse entrevoir des manques, des vides, qui détournent la narration de ses enjeux traditionnels : informer et guider le lecteur tout au long du roman. Marguerite Duras prend place davantage du côté de la pensée de

¹VILLELAUR, Anne. « Une noix creuse ». *Les Lettres françaises*. Le 6 mars 1958.

²ROY, Claude. « Madame Bovary réécrite par Bela Bartok ». *Libération*. Le 1^{er} mars 1958.

Maurice Blanchot, qu'elle admire, et qui prône une littérature qui n'existe que par et dans la littérature et dans laquelle l'écrivain recherche une parole originelle, indicible. Ce dernier commente l'écriture du roman *Le square* en soulignant « la douleur du dialogue » et met en lumière la sensibilité de Duras : « Marguerite Duras, par l'extrême délicatesse de son attention, a cherché et peut-être saisi le moment où les hommes deviennent capables de dialogue... »¹. Et c'est en effet ce que fera Duras à partir de *Moderato cantabile* : écrire sur les choses qui ne se disent pas, écrire pour créer et combler le manque. Ce roman constitue donc une rupture dans l'œuvre durassienne et met en avant le travail de l'écriture qui ne cesse de renouveler des thématiques déjà présentes aux débuts de l'écrivain. *Moderato cantabile* reste encore aujourd'hui considéré comme un roman « nouveau », mais, même si l'opinion de Robbe-Grillet influença l'écriture de ce livre, Duras restera toujours éloignée des mouvements littéraires. C'est dans cette perspective que nous étudierons ce roman qui représente une véritable rupture dans l'œuvre durassienne.

Moderato cantabile dans l'œuvre durassienne

Duras écrit beaucoup et de plus en plus : écrivain reconnu grâce au succès de *Moderato cantabile*, journaliste à *France-Observateur*, elle se tourne aussi du côté du théâtre. Ainsi, en 1959, Marguerite Duras publie *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, inspiré d'un fait divers. A l'époque, Duras est passionnée par le milieu judiciaire et carcéral et son activité journalistique a de l'influence sur ses productions littéraires. Dans *Moderato cantabile*, c'est un fait divers qui est à la base de l'intrigue du roman : un crime passionnel entre un homme et une femme. Duras aime les gens en marge de la société : les criminels, les prostituées... Son engagement politique n'a pas un impact direct dans ses livres, contrairement à Jean-Paul Sartre qui prône un engagement total de l'écrivain afin de changer le monde. Duras ne fait pas de la littérature engagée mais s'engage entièrement dans l'écriture.

En 1960, Marguerite Duras est contactée par Alain Resnais qui souhaite qu'elle écrive un scénario pour un film ayant pour toile de fond le désastre nucléaire d'Hiroshima. Le cinéaste, qui vient de lire *Moderato cantabile*, rencontre l'écrivain et ils se mettent tous deux d'accord pour ne pas faire un documentaire. Duras met en scène deux amants dans la ville d'Hiroshima. *Hiroshima mon amour* est un film sur la mémoire, l'oubli et les

¹ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard. 1959. Collection Folio essais. p.214

difficultés qui en résultent. Au cours de la même année, Duras écrit aussi un roman : *Dix heures et demie du soir en été*. Sa production littéraire devenant de plus en plus importante et variée, elle attire certains critiques et en lasse d'autres. Ce roman permet cependant de travailler encore une fois le personnage féminin si cher à l'univers durassien.

Dans ce roman, Duras veut mettre en exergue la fin d'un amour sur fond d'adultère et c'est encore un personnage féminin qui se distingue particulièrement du roman. Maria voit sous ses yeux son mari aimer une autre femme et assiste à la fin de son couple, passive, réduite au fantasme d'un nouvel amour possible. Elle incarne en quelque sorte l'impuissance mais ne perd pas son désir d'être aimé. Grâce à ce roman, Duras continue de décliner les tourments de la féminité et le personnage de Maria, forte de ses points communs avec Anne Desbaresdes, préfigure l'emblématique Lola Valérie Stein. Entre roman et cinéma, Duras perfectionne peu à peu son écriture et ses personnages féminins. L'écrivain veut créer un modèle de personnage féminin et désire mettre en scène la complexité des sentiments humains et le statut marginal des femmes. L'écriture de *Dix heures et demie du soir en été* reste encore riche et plutôt classique, et même parfois un peu maladroite de telle manière que l'auteur développe déjà quelques tics langagiers. Mais ce roman conserve tout de même un intérêt dans l'évolution du style durassien. En effet, Duras passe maître dans la construction d'une atmosphère pesante, lente, mais aussi envoûtante. On retrouve notamment la chaleur déjà présente dans *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953), mais aussi l'alcool qui enivre Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile*, ou encore ce crime passionnel qui hante les personnages féminins. Les héroïnes des romans de Duras semblent toujours sans repères, au bord du gouffre et de la jouissance. De nombreux éléments permettent de mettre en relation ce roman avec le précédent, notamment grâce aux thématiques qui sont sans cesse réutilisées.

Dix heures et demie du soir en été est plutôt bien accueilli mais il ne remporte pas le même succès que *Moderato cantabile*, roman qui représente une rupture de style, un parti pris pour l'austérité qui atteindra son paroxysme en 1964 avec la publication du *Ravissement de Lol V. Stein*. Marguerite Duras est à la mode dans les cercles littéraires, célébrée par les prestigieux critiques, elle est aussi à la mode dans le milieu cinématographique grâce au succès d'*Hiroshima mon amour*. Alors que ses romans ne se vendent pas assez, Duras accepte la proposition de Peter Brook d'adapter *Moderato cantabile* au cinéma. Elle rédige alors un scénario et des dialogues et change complètement

la structure du roman : Anne Desbaresdes devient une dévoreuse d'hommes, une identité et une histoire sont données à la femme retrouvée morte. Duras a des difficultés à adapter son roman et à le réécrire sous forme de scénario. En effet, dans ses romans, l'auteur ne raconte pas une histoire mais suggère et suspend sans arrêt ce qui pourrait arriver. L'histoire reste donc dépendante du style et c'est le plus souvent une atmosphère qui est dépeinte plutôt qu'une action. Dans sa biographie consacrée à Marguerite Duras, Laure Adler aborde ses difficultés d'adaptation :

« Comme c'était la première fois qu'elle adaptait un de ses textes, la dénaturation du récit et la nécessité de donner certains traits de caractère aux principaux personnages lui apparurent, au début, comme des difficultés insurmontables. »¹

Duras apprend à surmonter les difficultés de l'adaptation et trouve peu à peu comment écrire pour le cinéma. L'expérience qu'elle a au contact d'Alain Resnais est très certainement majeure dans la découverte du travail cinématographique mais le projet *d'Hiroshima mon amour* ne découlait pas d'un roman précédemment écrit. Ce n'est donc pas un travail de même nature auquel Duras se confronte. Le film sort deux ans plus tard mais Marguerite Duras le rejettera et cette expérience lui donnera certainement le désir de réaliser elle-même les films tirés de ses romans. De plus, après l'écriture de *Dix heures et demie du soir en été*, Duras construit un scénario afin de porter ce roman à l'écran. D'après les sources de Laure Adler, le titre aurait été : *Un homme venait de se tuer* et le film n'aurait pas comporté de fin. Duras semblait déjà vouloir épurer ses films en mettant de côté les paroles et en privilégiant le silence. Elle dit à propos de ce projet de film:

« Cela pourrait être un film muet. Le bavardage pourrait en être exclu. N'y seraient dits que les mots moteurs de l'action. L'essentiel ne serait jamais dit. Le langage se raréfie comme l'air qu'on respire. »²

Ses propos illustrent assez bien la volonté de l'écrivain de projeter à l'écran les mêmes ambitions qu'elle tente de réaliser dans ses romans. Les maîtres mots sont l'effacement et le manque. L'écriture romanesque et l'écriture cinématographique se mêlent et se nourrissent l'une de l'autre. Cependant ce projet fut abandonné puis repris en 1967 par le réalisateur Jules Dassin avec comme actrices Mélina Mercouri dans le rôle de Maria et Romy Schneider dans celui de Claire. Ainsi, grâce au succès de *Moderato*

¹ ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard. 1998. p.550.

² Ibid. p.558. Archives IMEC.

cantabile et du film *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras est fortement sollicitée, autant dans le milieu littéraire de l'époque que dans le milieu cinématographique et journalistique. En 1961, elle écrit avec Gérard Jarlot le scénario et les dialogues d'*Une aussi longue absence*, histoire tirée d'un fait divers qui s'est déroulé l'année précédente. Henri Colpi accepte de réaliser le film mais ne garde pas la totalité du scénario. Duras n'intervient pas directement dans la réalisation du film, elle ne vient jamais aux tournages mais se réjouit toutefois du succès du film qui obtient la palme d'or à Cannes. Elle a une grande facilité à rédiger des scénarios et les films auxquels elle participe remportent toujours un certain succès. Cependant, Marguerite Duras doit aussi de concentrer sur son écriture et continuer à écrire des romans. Un an plus tard, en 1962, elle publie aux éditions Gallimard *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Ce roman raconte l'histoire d'un vieillard qui attend seul toute une après-midi un entrepreneur et sa fille. Duras veut rendre compte de la solitude et du silence qui habitent ce vieillard fragile grâce au monologue intérieur. L'accueil du livre est partagé, certains crient au génie et d'autre se lassent encore une fois. Mais Marguerite Duras reste à ce moment là très à la mode et enchaîne les adaptations pour le théâtre, écrit beaucoup pour les journaux et aussi pour le cinéma comme nous l'avons mentionné précédemment. Elle adapte avec Robert Antelme, *Les papiers d'Aspern* d'Henri James et la pièce obtient un grand succès en 1961 au théâtre des Mathurins. Sa pièce *Le square* est de nouveau reprise en avril 1961 et *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, pièce mise en scène par Claude Régy, débute en 1963 au Théâtre de poche Montparnasse.

Puis Duras commence un texte, commandé par Peter Brook qui veut lui confier une pièce de théâtre. C'est alors qu'elle écrit un début de conversation entre deux personnages, pour deux actrices : Loleh Bellon et Tatiana Moukhine. Mais peu à peu ce texte devient un récit et seuls les deux prénoms resteront ancrés dans le roman. A l'origine Duras appellera ce texte *L'homme de Town Beach* et Loleh deviendra Lol. Marguerite Duras achève au cours de l'été 1963 *Le ravisement de Lol V. Stein*.

Chapitre 2 – *Le Ravisement* : aboutissement et origine d'une écriture

Réception et enjeux du roman

Le ravisement de Lol V. Stein est un livre majeur dans l'œuvre de Marguerite Duras qui marque l'aboutissement d'un travail d'écriture déclenché à partir de *Moderato cantabile*. Paru en 1964, ce livre est essentiel pour comprendre l'évolution de l'écrivain et c'est sûrement le roman le plus controversé de son œuvre. En effet ce roman est bien loin du récit traditionnel comme elle a su en faire auparavant. Les engagements de Duras vers une écriture plus pure, nue et austère, déjà présents de manière discrète à partir de *Moderato cantabile*, aboutissent à une œuvre singulière. Des éléments de ce roman se trouvent déjà dans les écrits antérieurs de l'écrivain et ainsi il condense vraisemblablement les thèmes essentiels de son univers : la perte, l'abandon, la mort, l'amour. Ce livre ne ressemble à aucun autre, il ne s'inscrit dans aucun courant ou école littéraire de l'époque. Cependant, beaucoup de critiques le rattachèrent aux nombreuses découvertes de la psychanalyse. L'influence du cinéma a certainement joué un rôle dans la construction du récit et du personnage de Lol. Le Nouveau Cinéma développe alors un nouveau statut du personnage, faiblement caractérisé et qui contient toute son épaisseur dans ses états de conscience qui expriment son rapport au monde. *Le ravisement de Lol V. Stein* résonne comme un aboutissement mais aussi comme une origine qui vient de se créer et qui se déclinera plus tard dans un bon nombre d'œuvres de l'auteur. C'est donc à partir de *Moderato cantabile* que Duras a trouvé sa voix : une extrême simplicité de l'écriture, des ellipses et non-dit, une syntaxe singulière qui laisse perplexe certains critiques et lecteurs.

Au centre du récit se trouve le personnage fuyant de Lola Valérie Stein, jeune femme abandonnée par son fiancée lors d'un bal dans la ville de T. Beach. Pendant un long moment rien ne se passe dans la vie de Lol qui reste métamorphosée depuis ce soir du bal. Puis un jour elle rencontre Jean Bedford, se marie avec lui et quitte sa ville natale de S. Tahla. Dix ans après la nuit du bal de T. Beach, Lol V. Stein revient habiter à S. Thala. Elle retrouve alors son amie d'enfance qui était avec elle le soir du bal : Tatiana Karl. L'histoire de Lol semble reprendre à partir de son retour dans sa ville natale. Elle rencontre alors Tatiana, son mari et Jacques Hold, l'amant de cette dernière. Lol se rapproche de ce dernier et fantasme sur sa relation avec Tatiana. Elle les observe lors de leurs rendez-vous dans un hôtel, allongée dans un champ de seigle qui fait face au lieu. C'est en compagnie

de Jacques Hold que Lol retourne dans la salle du bal de T. Beach et le roman se clôture sur cette scène répétitive et constitutive du roman, celle du champ de seigle. Lol a des traits d'Anne Desbaresdes : c'est une séductrice qui vit dans une sorte de langueur et de désir permanent. Comme Maria de *Dix heures et demie du soir en été*, Lol recherche éperdument l'amour et la jouissance. Ces personnages féminins sont seuls, renfermés sur eux-mêmes et c'est Lol qui devient un modèle de personnage durassien : elle est hors d'elle-même, hors de son corps et tente de trouver un moyen pour accéder au ravissement, à l'amour, à la jouissance. Marguerite Duras parvient dans ce roman à décrire les états de conscience et la complexité de l'être qui ne trouve pas sa place dans le monde. En écrivant ce livre, elle a pris des risques et est parvenue à faire un livre sur l'écriture : la recherche du mot, de la langue et la manière dont l'être parvient ou non au langage sont des problèmes essentiels qui se renferment dans le personnage de Lol. Cette dernière ne parvient pas à mettre des mots sur cet évènement marquant du bal de T. Beach. L'écrivain doit alors essayer de trouver ce mot qui manque et qui échappe à Lol. Marguerite Duras veut rendre compte du vide et essayer de le combler grâce au langage. Cependant Lol ne trouve pas de remède et le roman ne se termine pas mais relance en quelque sorte le malaise présent depuis le début du roman. Jacques Lacan considérait Marguerite Duras comme un écrivain qui avait réussi, grâce à l'écriture, à atteindre l'inconscient. Il rend hommage au *Ravissement* dans ce texte qui représente les premières interprétations psychanalytiques du roman :

« Du ravissement, – ce mot nous fait énigme. Est-il objectif ou subjectif à ce que Lol V. Stein le détermine ? Ravie. On évoque l'âme, et c'est la beauté qui opère. De ce sens à portée de main, on se dépêtrera comme on peut, avec du symbole. Ravisseuse est bien aussi l'image que va nous imposer cette figure de blessée, exilée des choses, qu'on n'ose pas toucher, mais qui vous fait sa proie.[...] Je pense que, même si Marguerite Duras me fait tenir de sa bouche qu'elle ne sait pas dans toute son œuvre d'où Lol lui vient, et même pourrais-je l'entrevoir de ce qu'elle me dit la phrase d'après, le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie. C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. »¹

Cet hommage fit couler de l'encre et les avis furent tout aussi partagés qu'au sujet du livre lui-même. Toutefois, le texte de Lacan ouvrit la voie à de nombreuses interprétations, qu'elles soient psychanalytiques ou féministes. En effet, Marcelle Marini dans *Territoires du féminin*, considère *Le ravissement*, et plus généralement les romans de

¹ Jacques Lacan. « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* », in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°52, décembre 1965. Repris in *Marguerite Duras*. Paris : Albatros. 1975.

Duras, comme des actes de dénonciation de la condition féminine qui prendraient effet grâce à l'écriture et aux structures des romans.

Mais les réactions à la sortie de ce roman ne sont pas toujours positives, bien au contraire, la réception du livre est en double teinte : d'un côté les défenseurs acharnés de Duras et de l'autre les détracteurs qui ne comprennent pas la démarche de l'auteur. Duras connaît les critiques, elle fait rarement l'unanimité et provoque souvent des débats animés autour de ses livres. A la sortie du *Ravissement*, *Le Monde* publie un article de Jacqueline Piatier intitulé « Marguerite Duras à l'heure de Marienbad ». La critique est négative, la journaliste trouve que Duras reste cloisonnée dans son univers et ne parvient ni à ravir le lecteur, ni à le fasciner :

« Névrose, fascination, obsession d'un passé traumatisant, est-ce que tous ces thèmes ne font pas songer au Marienbad de Robbe-Grillet ? [...] Ce qui manque le plus dans son livre, c'est la mise en œuvre de la fascination. Elle retombe vite dans son propre univers, assez étroitement circonscrit depuis *Moderato cantabile* à la blessure d'amour. »¹

Mais les défenseurs de Duras la soutiennent toujours, comme le montre l'article de Claude Mauriac dans *Le Figaro* :

« La technique de ce roman est aussi habile que subtile. Elle fera l'admiration des auteurs dits du « nouveau roman », qui y retrouveront leurs propres préoccupations, mais exprimées d'une manière et sur un ton personnels. [...] Marguerite Duras reste à la superficie des phrases, à la surface des visages. Mais, servie par son talent singulier, elle sait capter dans le miroitement vague des mots et l'indétermination des gestes les mystères remontés des profondeurs. »²

Ainsi, *Le Ravissement de Lol V. Stein* est un roman important dans l'œuvre durassienne. Il ne ressemble en effet à aucun autre et devient à la fois l'aboutissement d'un travail d'écriture commencé depuis *Moderato cantabile* ; mais aussi et surtout il devient l'origine, le point de départ d'un cycle d'écriture qui aboutira en 1984 à la consécration grâce au Prix Goncourt décerné à Marguerite Duras pour *L'amant*.

Impact du roman

L'importance du *Ravissement de Lol V. Stein* est majeure dans l'œuvre durassienne. Ce roman représente l'aboutissement d'un long travail d'écriture débuté à partir de

¹ Jacqueline Piatier. « Marguerite Duras à l'heure de Marienbad ». *Le Monde*, 28 avril 1964.

² Claude Mauriac. « *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras ». *Le Figaro*, 29 avril 1964.

Moderato cantabile et qui se décline et se renouvelle au sein d'autres œuvres romanesques et cinématographiques.

Influence au sein de l'œuvre durassienne

L'influence de ce roman fut considérable dans l'œuvre durassienne. En effet, le personnage de Lol V. Stein, dont les composantes étaient déjà présentes dans les personnages féminins des romans précédents, a de nombreuses répercussions sur les romans postérieurs. L'écrivain a mis en place, grâce au *Ravissement*, un imaginaire et un univers bien spécifiques qui sont de nouveau repris au sein d'histoires quelques peu différentes. Il semblerait qu'à partir de ce roman un mouvement d'écriture se soit mis en place et se décline dans plusieurs livres. Un an après la sortie du *Ravissement*, Marguerite Duras publie un autre roman : *Le vice-consul*. Dans ce livre, qui succède immédiatement au *Ravissement*, le personnage d'Anne-Marie Stretter, la ravisseuse du bal de T. Beach, ainsi que son amant, sont réutilisés dans un décor étouffant : la ville désertique de Calcutta. Mais le personnage emblématique de Lol V. Stein disparaît complètement de ce roman. Du moins, c'est que l'on pourrait penser après une première lecture. Cependant, un nouveau personnage apparaît en arrière-plan du roman : la mendiante indienne. Cette dernière est l'objet du livre qu'écrit Peter Morgan, un des personnages du roman. A l'instar de Lol, cette mendiante marche beaucoup, elle est sans mémoire et elle est réduite au silence complet, littéralement muette. Malgré de nombreuses différences physiques et sociales, cette mendiante semble remplacer en quelque sorte Lol V. Stein. *Le ravissement* a ouvert la voie à un univers bien reconnaissable dans lequel des personnages durassiens sont repris, enrichis ou appauvris à l'infini. La ravisseuse du bal de T. Beach devient un personnage principal dans *Le vice-consul*. Cependant l'histoire de Lol et du bal n'apparaissent pas dans le roman et la rencontre entre Anne-Marie Stretter et Michael Richard (Cf. Michael Richardson dans le roman précédent) est totalement différente dans ce roman :

« Avant de connaître Anne-Marie Stretter, dit Michael Richard, je l'entendais jouer à Calcutta, le soir, [...] je ne savais pas qui elle était, j'étais venu en touriste à Calcutta, [...] je voulais repartir dès le premier jour, et... c'est elle, cette musique que j'entendais qui fait que je suis resté [...] Je l'ai écoutée plusieurs soirs de suite, posté dans l'avenue Victoria, et puis, un soir, je suis entré dans le parc [...] Je me souviens, je tremblais... - il rit -, elle s'est retournée, elle m'a vu, elle a été surprise, mais je ne crois pas qu'elle ait eu peur, voilà comment je l'ai connue. »¹

¹ Marguerite Duras. *Le vice-consul*. Paris : Gallimard. 1965. Collection L'imaginaire n°12. p.187.

La figure de Lol V. Stein n'apparaît donc pas directement dans ce roman mais le personnage errant de la mendicante semble être une déclinaison de Lol, dont les composantes sont poussées à leur paroxysme. En effet, l'errance et la folie de Lol se retrouvent dans ce personnage de la mendicante qui semble être sans repères et réduite à l'état animal. *Le vice-consul* est un livre sur la perte dans lequel les personnages sont cloisonnés dans leur passé et leurs secrets douloureux. Perdus physiquement, psychiquement et sentimentalement, ces personnages portent en eux des thématiques qui sont chères à l'auteur et qu'elle ne cesse de reprendre et de réécrire. Duras accentue fortement l'état de perte, de vide et de manque de l'être qui ne trouve pas sa place dans le monde. Ce livre est mal accueilli par la critique et c'est à partir de ce roman que Marguerite Duras règle ses comptes avec le Nouveau Roman, mouvement auquel on la compare souvent. En effet, *Le vice-consul* sort quelques mois après *La maison de rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet et la presse littéraire fait le rapprochement entre ces deux livres qui ont pour décor un Orient lointain et étouffant dans lequel se déroulent des réceptions interminables. Duras se dit étrangère aux expérimentations du langage que prône le Nouveau Roman et récuse violemment son appartenance à ce mouvement littéraire. Mais elle continue à écrire et à épurer de plus en plus ses romans et particulièrement ses personnages. En 1971, elle publie *L'amour*, roman qui peut être lu comme une suite du *Ravissement de Lol V. Stein*. Nous retrouvons à nouveau une triangulaire entre des personnages dont on connaît peu de choses. Ces derniers sont sans nom et errent sur une plage dans un mouvement rythmé par les vagues qui déferlent en arrière-plan. Ce livre est assez difficile à appréhender pour quelqu'un qui ne connaît pas les écrits antérieurs de Marguerite Duras. Le lecteur doit lire entre les lignes afin de retrouver les éléments passés qui font référence à la scène du bal du *Ravissement*. Le fiancé de Lol retourne seul dans la salle du bal alors qu'elle attend allongée sur le sable. S. Thala est devenue une ville déserte dans laquelle des fantômes errent sans pouvoir véritablement en sortir, de telle sorte qu'ils donnent l'impression d'être emprisonnés dans un espace-temps figé et infini :

« Le hall a changé d'aspect. Les glaces se sont ternies. Les fauteuils sont face aux glaces, rangés le long des murs blancs. Seules les plantes noires sont encore à leur place. Elles bougent toujours avec le vent qui arrive de la porte ouverte. Mouvements lents de houle pernicieuse, d'esprits morts. [...] C'est la musique des fêtes mortes de S. Thala, les lourds accents de la

marche. Il avance. La raideur habituelle disparaît d'un seul coup. [...] Le corps s'emporte, se souvient, il danse sous dictée de la musique, il dévore, il brûle, il est fou de bonheur ... »¹

Duras décline dans ce roman une des dernières scènes du *Ravissement* dans laquelle Lol V. Stein retourne à S. Thala, dans la salle de bal, en compagnie de Jacques Hold. Dans *L'amour*, l'homme entre dans la salle de bal, alors que la femme reste figée sur la plage. Ce livre laisse la marque d'une atmosphère mystérieuse et pesante qui ne cesse de se renouveler tel le mouvement perpétuel des vagues qui s'écrasent sur la plage. S. Thala s'est écroulée sous le poids de cet évènement et les personnages sont réduits à l'errance dans le temps et l'espace. Contrairement au *Vice-consul*, le personnage d'Anne-Marie Stretter est absent de ce roman et c'est Lol qui refait son apparition, sept ans après sa création. Cependant elle est privée de nom et réduite à un état d'effacement et de retrait qui la rapproche du statut de la mendicante indienne dans *Le vice-consul*. Dans ce livre Lol n'a pas guéri depuis son retour à S. Thala, bien au contraire, la folie l'a complètement envahie et elle demeure figée dans cet espace irréel. L'écriture de ce roman traduit aussi le désordre psychique des personnages : la cohérence du récit est mise à mal, le narrateur est inexistant... Ce roman laisse le lecteur perplexe, voire démuni face à cette histoire dans laquelle les personnages ne sont pas en action, mais subissent la présence écrasante d'un espace-temps douloureux. Depuis la création du personnage de Lol, l'écrivain a trouvé un certain type de personnage qui permet de mettre en place un univers chaotique et énigmatique dans lequel le lecteur s'interroge. Duras détruit et appauvrit le personnage de roman afin de lui donner une épaisseur psychologique majeure. L'écriture devient elle aussi plus pauvre afin de traduire les états de conscience du personnage. L'influence du *Ravissement* semble s'imposer au sein de certains romans durassiens qui alternent entre la présence de Lol et celle d'Anne-Marie Stretter, comme si chacune d'entre elles ne pouvaient véritablement exister en même temps. Ainsi Marguerite Duras instaure ce mouvement à la fois « parallèle et inverse », comme le souligne Madeleine Borgomano dans son étude sur *Le ravissement*, entre ces deux personnages aux caractères si forts et envahissants.

L'impact cinématographique

L'imprégnation de cette atmosphère et de cette écriture qu'a mis en place Duras depuis 1964 n'a pas seulement des répercussions sur ses romans mais aussi dans le milieu

¹ Marguerite Duras. *L'amour*. Paris : Gallimard. 1971. Collection Folio. p.64-66.

cinématographique. En effet, à partir de *Détruire dit-elle*, premier film qu'elle réalise seule, Marguerite Duras n'a plus peur de passer derrière la caméra afin de transposer ses romans à l'écran. Mais pourquoi ce désir de faire des films ? « Parce que j'ai envie de voir et d'entendre dehors ce que je voyais et ce que j'entendais dedans. Je voulais voir si c'était communicable »¹ disait-elle à l'époque. Cependant, elle n'adaptera jamais à l'écran *Le rapt de Lol V. Stein* mais préférera intégrer la présence de Lol de manière cachée et plus subtile. Elle dit à Michelle Porte dans *Les lieux de Marguerite Duras*, qu'elle ne peut montrer Lol V. Stein que cachée :

« D'habitude, quand je fais un livre, je sais à peu près ce que j'ai fait, j'en suis quand même un peu le lecteur... Là non. Quand j'ai eu fait Lol V. Stein, ça m'a totalement échappé.

Evidemment, je peux montrer Lol V. Stein au cinéma, mais je ne peux la montrer que cachée, quand elle est comme un chien mort sur la plage, recouverte de sable, vous voyez... »²

Alors l'auteur adaptera plutôt *Le Vice-consul* et *L'amour* au cinéma mais sous des titres totalement différents : *India Song* et *La femme du Gange*. Duras déconstruit ses romans et les réécrit pour leur adaptation. En 1972, dans *La femme du Gange*, Marguerite Duras transpose à l'écran son roman *L'amour*. Ce film mêle les trois histoires racontées successivement dans *Le rapt de Lol V. Stein*, *Le vice-consul* et *L'amour*. Il n'y a aucun mouvement de caméra dans ce film, seulement des plans fixes. Mais peu à peu Duras décide d'ajouter des voix autonomes, qui ne commentent pas les images. Ces voix énoncent des phrases et plongent le spectateur dans l'incompréhension, de sorte qu'il se sent mis à l'écart en regardant le film. Marguerite Duras veut bousculer et perdre le spectateur qui ne comprend pas ce décalage entre l'image et le son. Il semblerait que Duras veuille transcrire à l'écran ce lieu de la folie et de l'angoisse, bien présent au sein de ses romans. Cependant, les moyens techniques ne sont pas les mêmes et elle met en œuvre une véritable mise en scène novatrice qui peut paraître déconcertante aux yeux du spectateur. En effet, le cinéma des années 60-70 est bercé par les innovations et le refus de faire des films traditionnels. Le mouvement nommé Nouvelle Vague ou Nouveau Cinéma met en place de nouvelles méthodes qui permettent aux cinéastes de créer des films novateurs qui mettent à mal le cinéma traditionnel. Les cinéastes qui s'inscrivent dans ce mouvement réagencent le réel et l'utilisent comme un matériau afin de pouvoir exprimer une certaine liberté créatrice et

¹ Archives IMEC in Laure Adler, *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard. 1998. Collection folio n°3417. p.642.

² Marguerite Duras, Michelle Porte. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris : Les Editions de Minuit. 1977. p.99-100.

laisser place avant tout à l'imagination. Ils ont pour but de transformer la représentation traditionnelle du réel grâce à des manipulations techniques et ainsi créer une vision nouvelle. Les films de Marguerite Duras participent à ce renouveau du cinéma en mettant à mal la conception classique du temps par exemple. Comme dans ses livres, Duras veut mettre en scène l'intériorité des personnages. Pour cela, elle fait appel aux voix *off* qui permettent de révéler les pensées et les émotions des personnages. La disjonction entre le son et l'image, utilisées par les cinéastes de l'époque, produit du sens de manière autonome, et ainsi éloigne la bande son de sa fonction représentative. Le travail de Duras dans le domaine de la voix est novateur pour l'époque. Elle utilise ce que les cinéastes nomment la voix acousmatique, c'est-à-dire une voix que l'on entend mais dont on ne sait pas d'où elle vient. Alors que les films traduisent généralement l'expression du mouvement, de la spatialité, les films durassiens expriment au contraire une temporalité infinie et oppressante. La temporalité subjective présente dans les romans durassiens se matérialise aussi dans ses films. Le temps se désagrège au profit d'une réalité subjective et représentative du temps psychique des personnages. Mais la plupart de ces films ont plutôt mal vieilli et finalement ils ont avant tout permis l'évolution du cinéma et, de nos jours, ils sont davantage considérés comme des films techniques du mouvement de La Nouvelle Vague. Les voix de *La femme du Gange* communiquent une certaine angoisse au spectateur et semblent vouloir illustrer l'univers psychique de Lol V. Stein. Mais les dialogues qui évoquent les histoires de Lol et d'Anne-Marie Stretter apportent une certaine intelligibilité au film et atténuent le caractère austère de ce dernier. Les personnages ont tout de même retrouvés leurs noms, ce qui n'était pas le cas dans le roman. Les plans fixes et les voix féminines angoissantes illustrent parfaitement l'austérité du livre. Duras appauvrit l'écran comme elle le fait avec l'écriture et cela grâce aux plans fixes et au décalage entre l'image et le son. Grâce à ce film, Duras découvre les sensations que procurent le cinéma et plus particulièrement cette séparation possible entre le son et l'image qui permet d'illustrer les états psychiques des personnages. L'écrivain, ou dans ce cas précis, la cinéaste, part de cette expérience technique utilisée dans *La femme du Gange* pour construire un nouveau film, inspiré du roman *Le vice-consul* : le film *India Song*. Ce film datant de 1975 met en scène un temps figé, suspendu dans l'Inde que Duras a connu dans sa jeunesse et qu'elle désire recomposer et immortaliser dans ce film. Anne-Marie Stretter est au premier plan du film, personnage joué par l'actrice Delphine Seyrig. Ce sont les voix *off* qui parlent de la scène du bal et de la douleur de Lol V. Stein qui n'a toujours

pas guéri. Dans *La couleur des mots*, Marguerite Duras se confie à Dominique Noguez au sujet de la présence d'Anne-Marie Stretter dans d'India Song :

« [...] En fait, Anne-Marie Stretter vient des souvenirs du poste blanc. Je l'ai mise dans le livre *Le ravissement de Lol V. Stein*. Elle apparaît là et ce n'est pas par hasard qu'elle y accomplit déjà sa fonction de donneuse de mort. Puis elle disparaît vite de ce premier livre. Elle est le centre d'un deuxième livre, *Le Vice-consul*, qui a donné *India Song*. Je vous parle de ces souvenirs du poste blanc. Mais, en réalité, dans le film, je pars du *Ravissement de Lol V. Stein* pour remonter –pour descendre– jusqu'à sa mort. Elle est déjà donneuse de mort dans le grand bal de S. Thala. Peut-être que tout S. Thala est la scène primitive : cet arrachement de Lola Valérie Stein d'elle-même ; et ce départ d'Anne-Marie Stretter pour aller faire le mal ailleurs. »¹

Le film *India Song* ne provient pas seulement du livre *Le vice-consul* mais prend aussi ses sources dans l'histoire du *Ravissement*. En effet, ce premier livre donne vie et marque le point de départ, ainsi que l'autonomie, du personnage d'Anne-Marie Stretter. Le rapt de l'amant de Lol est ce point de départ du personnage et à partir de cet évènement Duras décline les possibilités d'Anne-Marie Stretter à la fois dans un livre, mais aussi dans un film. Ce dernier condense le travail entrepris par l'auteur depuis la publication des trois romans et fixe à l'écran l'univers singulier créé par l'écriture durassienne. Absente physiquement mais présente grâce aux voix, Lol est de nouveau cachée, mise à l'écart. Les paroles de Duras précédemment citées au sujet de la transposition visuelle du personnage de Lol expliquent le parti pris des voix *off* pour rendre Lol présente sans jamais la rendre totalement représentable aux yeux du spectateur. Cette présence sonore insuffle à ce personnage une dimension à la fois angoissante, fantastique et mystérieuse. A l'instar de ses romans, Marguerite Duras déconstruit aussi les personnages qu'elle veut montrer à l'écran. La mise en scène et le jeu des acteurs ont une importance capitale dans ce domaine. Le personnage semble acquérir une réalité cinématographique qui le met à distance du spectateur, lequel ne peut pas définitivement le déterminer et l'inscrire dans une réalité commune. L'indétermination des personnages durassiens, leur caractère impalpable, demeure dans ses films autant que dans ses romans. Après *India Song*, Marguerite Duras n'écrira plus sur Lol V. Stein alors que la figure d'Anne-Marie Stretter apparaîtra quelques années plus tard dans *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord*. Le travail d'écriture de Duras, cette recherche permanente du mot juste qui puisse traduire le manque et le vide de l'être face à l'existence, ce mouvement de recherche du langage originel aboutira à la publication du roman *L'amant*, lauréat du Prix Goncourt en 1984. Le

¹ Noguez, Dominique. *La couleur des mots*. Paris : Editions Benoît Jacob. 2001. p.64-65.

cinéma aura permis à l'écrivain, dans ces instants de vide et d'impuissance face à la page blanche, de continuer son entreprise littéraire, son travail sur le langage et la représentation. C'est un mouvement qui débute par l'écriture et qui peu à peu trouve sa place au sein d'une représentation filmique. Filmer devient un mode d'écriture, une alternative au roman pendant plusieurs années. Peut-être est-ce une manière d'expulser toutes les possibilités de ces personnages et de cet univers créés depuis *Le ravisement*. Le retour à l'écriture romanesque pure, sans volonté de transposition cinématographique, se fera vraiment à partir de la publication d'*Agatha* en 1981. Puis elle reprendra véritablement son travail romanesque avec l'écriture de *L'amant*, roman dans lequel elle dit « je » et met en scène des éléments autobiographiques. Dans ce roman, Marguerite Duras semble avoir réussi à mêler travail sur la langue, création d'un univers singulier, qui condense tous les thèmes durassiens. Le lecteur ne peut s'empêcher de voir l'auteur au travers de ce « je » qui n'est en réalité qu'un piège que tend l'écrivain à son lecteur et à lui-même. En voulant perdre son lecteur, Marguerite Duras est tombée dans son propre piège et ne sait plus distinguer sa vie de ses romans.

Chapitre 3 – Le questionnement du lecteur

Le lecteur-voyeur

Le travail d'écriture de Marguerite Duras, depuis *Moderato cantabile*, a permis de créer un imaginaire bien spécifique, avec ses codes, ses personnages... Mais l'écriture durassienne renouvelle aussi la posture du lecteur. En effet, le bouleversement des codes narratifs traditionnels, l'appauvrissement de l'écriture et la mise à mal des conventions spatio-temporelles classiques, changent considérablement le statut du lecteur qui doit s'adapter et se fondre dans ce nouvel espace littéraire. Marguerite Duras considère la lecture comme un acte de grande importance qui doit guider l'écrivain lors de l'écriture de son roman. Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot aborde cette question de l'importance de la lecture :

« Le propre de la lecture, sa singularité éclaire le sens singulier du verbe « faire » dans l'expression : « elle fait que l'œuvre devient œuvre ». Le mot faire n'indique pas ici une activité productrice : la lecture ne fait rien, n'ajoute rien ; elle laisse être ce qui est ; elle est liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui, ne peut que dire oui et, dans l'espace ouvert par ce oui, laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'œuvre, l'affirmation qu'elle est –et rien de plus. »¹

La place du lecteur est donc prépondérante car, par son acte de lecture, il affirme l'œuvre et la rend autonome. Le travail de Duras intègre parfaitement la présence du lecteur de sorte que ce dernier acquiert une place à part entière au sein du roman. Les romans durassiens demandent un effort certain de la part du lecteur, qui, sans prendre part à une participation active ne peut continuer la lecture. En effet, Marguerite Duras met son lecteur dans une position de voyeurisme qui peut déconcerter et déstabiliser ce dernier.

Dans *Moderato cantabile*, le lecteur est placé au même rang que les personnages et ne sait rien de plus que ce qui est vu et dit par ces derniers. L'intrigue même du livre, c'est-à-dire le meurtre d'une femme par son amant, n'est pas élucidé clairement et c'est très exactement cette indétermination des causes de ce meurtre qui dirige toute l'intrigue du roman ainsi que les dialogues entre Anne Desbaresdes et Chauvin. L'absence d'une conscience globalisante qui permettrait au lecteur de se faire une idée claire et distincte de la situation des protagonistes, donne au lecteur une liberté de jugement et d'imagination quant aux raisons de ce meurtre ainsi qu'aux évènements qui peuvent se produire entre les

¹ Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard. 1955. Collection folio essais n°89. p.255.

deux personnages principaux. Le choix de l'auteur de ne pas donner d'éléments précis qui pourraient éclairer le lecteur sur cet évènement tragique accentue l'autonomie de ce dernier ainsi que son rôle actif au sein de la lecture. L'absence, le vide autour de cet évènement, entraînent le lecteur dans un mouvement de quête qui vise à déceler au sein des conversations entre Chauvin et Anne Desbaresdes des explications ou du moins des éléments de compréhension. Le voyeurisme d'Anne Desbaresdes se traduit de la même manière chez le lecteur, qui, devient le voyeur de la relation ambiguë et floue entre elle et Chauvin. Avec *Moderato cantabile*, Marguerite Duras introduit la posture du lecteur-voyeur et renouvelle ainsi le statut et la place du lecteur qui devient, grâce à la construction du roman, un élément actif et donne une autonomie infinie au roman. La construction et l'écriture de ce roman demeurent encore assez traditionnelles mais certains éléments, dont la mise en place du lecteur-voyeur, annoncent les procédés mis en œuvre quelques années plus tard dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. En 1958, Duras utilise cette posture du lecteur-voyeur, puis la réutilisera par la suite à de nombreuses reprises. L'écrivain donne des éléments, quelques indices, mais l'histoire reste toujours inachevée, jamais totalement compréhensible, de sorte que le lecteur a beau chercher des pièces, elles demeurent toujours introuvables. Marguerite Duras veut écrire sur ce qui ne se dit pas, elle veut mettre en scène le manque et le vide face à des évènements auquel l'être ne trouve pas de mots pour les décrire. Si, comme le dit Blanchot, la lecture affirme l'œuvre, c'est alors le manque qui affirme les romans durassiens.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, le lecteur éprouve la même impression de voyeurisme que dans le roman précédent. Cette fois, c'est à travers le regard de Maria que le lecteur se trouve témoin et voyeur d'une relation amoureuse en train de se créer. En effet, Maria, la femme de Pierre, est témoin du début de la relation amoureuse que son mari entretient avec son amie Claire. Maria reste un témoin muet, passif, qui semble même prendre un certain plaisir à contempler les deux amants. Plaisir douloureux, certes, mais il y a aussi une sorte de plaisir/fantasme qu'elle ressent à la vue des prémices d'une passion amoureuse. Cette passion amoureuse est à nouveau mise en parallèle avec un meurtre, lui aussi toujours passionnel, qui a eu lieu dans la ville où se trouvent les trois personnages du roman. Comme Anne Desbaresdes, Maria est fascinée par cet acte passionnel qui a poussé un homme à tuer l'amant de sa femme. Le lecteur est témoin à la fois de l'adultère de Pierre mais aussi de la fuite du meurtrier Rodrigo Paestra, aidé par Maria. Marguerite Duras réutilise ce procédé du lecteur-voyeur dans ce roman, comme si cette posture du

lecteur permettait d'accentuer les passions des personnages. Le fait que le lecteur perçoit les deux amants à travers les yeux de Maria, avec toutefois une certaine distance instaurée par l'utilisation de la troisième personne du singulier, donne au lecteur une sensation voyeurisme. Lors de la scène du baiser sur le balcon, le lecteur est complice de Maria :

« D'autres balcons que celui-ci, où se tient Maria, s'étagent sur la façade nord de l'hôtel. Ils sont vides, sauf un seul, un seul, à la droite de Maria, à l'étage supérieur. Ils doivent y être depuis très peu de temps. [...] Ca doit être la première fois qu'ils s'embrassent. Maria éteint sa cigarette. Elle les voit se détacher de toute leur hauteur sur le ciel en marche. Tandis qu'il l'embrasse, les mains de Pierre sont sur les seins de Claire. Sans doute se parlent-ils. Mais très bas. Ils doivent se dire les premiers mots de l'amour. Ils leur montent aux lèvres, entre deux baisers, irrépressibles, jaillissants. »¹

La description de cette scène devient peu à peu le fantasme de Maria. En effet, l'utilisation de la formulation verbale « devoir+être », puis celle de la locution adverbiale « sans doute » en début de phrase, traduisent le fantasme qui se met en place dans la conscience de Maria. Marguerite Duras met à distance cette description grâce au pronom personnel de troisième personne, mais petit à petit, cette description se fissure et l'auteur laisse apparaître les états d'âmes de l'héroïne :

« Est-ce sur ses yeux, derrière l'écran du ciel noir qu'il l'aura d'abord embrassée ? On ne peut pas le savoir. Tes yeux avaient la couleur de ta peur de l'après-midi, la couleur de la pluie, en ce moment même, Claire, tes yeux, je ne les vois qu'à peine, comment l'aurais-je déjà remarqué, tes yeux doivent être gris. »²

Malgré la distance induite par l'utilisation du pronom personnel de troisième personne, ce roman est sans cesse contaminé par des éléments subjectifs qui questionnent le lecteur. Le roman est centré sur le personnage de Maria et le lecteur se laisse emporter dans cette atmosphère pesante dans laquelle il suit pas à pas les gestes et les états d'âmes de ce personnage féminin en souffrance. Le lecteur, au même titre que Maria, est à la fois témoin et voyeur. Le narrateur du roman semble être objectif alors que la focalisation est en réalité interne et donc subjective. Maria est la narratrice implicite du roman et guide subtilement le lecteur grâce aux prolepses et analepses qui contaminent le récit.

Dans *Le rapt de Lol V. Stein*, Marguerite Duras donne une plus grande autonomie au statut du lecteur, qui, a lui aussi sa part du livre à faire grâce à une lecture attentive et profonde. Ce roman est un texte incomplet qui questionne le lecteur et bouscule

¹ Marguerite Duras. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection folio n°1699. p.41-42.

² Ibid. p-42.

ses attentes ordinaires. Le questionnement du lecteur est poussé à son paroxysme grâce à l'écriture de Duras qui est de plus en plus dépouillée. L'ignorance du narrateur au début du roman renforce le questionnement du lecteur qui ne trouve pas ses repères ordinaires et devient lui aussi, au même titre que le narrateur, un personnage ignorant qui doit reconstituer à sa manière les pièces manquantes de l'histoire de Lol V. Stein. Cette enquête sur Lol effectuée par le narrateur, place le lecteur dans une position de voyeurisme. En effet, le lecteur suit les déplacements de Lol et devient au fil du roman le complice du narrateur : Jacques Hold. Ce dernier apparaît clairement en tant que narrateur au milieu du roman et relance le mouvement romanesque en se positionnant à la fois comme narrateur et personnage de l'histoire. Le lecteur se trouve alors complice de la relation naissante entre lui et Lol, relation ambiguë qui met en scène les attentes de l'héroïne. Le lecteur est face au désir de Lol de prendre le rôle de la ravisseuse et ainsi essayer de combler le vide éprouvé lors du rapt de son amant quelques années auparavant. Les scènes dans lesquelles Lol est assise dans le champ de seigle, face à l'hôtel des Bois dans lequel se retrouvent Tatiana Karl et Jacques Hold, sont révélatrices de ce désir qui anime Lol de devenir la ravisseuse. Ces scènes, qu'elles soient perçues de l'extérieur ou de l'intérieur de l'hôtel, accentuent la sensation de voyeurisme du lecteur.

Ce roman provoque chez le lecteur un questionnement permanent et incertain. Le narrateur qui prend en charge le récit raconte des événements qui lui ont été eux-mêmes rapportés par d'autres personnes. Par exemple, la scène du bal de T. Beach est un souvenir provenant de Tatiana Karl, et non pas de Lol. L'incertitude du lecteur est donc renforcée face aux indices donnés sur l'histoire de Lol. Le mouvement romanesque de ce texte met en place un véritable univers singulier qui déstabilise le lecteur. La structure du roman met en scène la complexité des états d'âme de l'héroïne qui demeure malgré les propos du narrateur et des personnages du roman, un véritable mystère.

Depuis *Moderato cantabile*, cette posture novatrice du lecteur-voyeur ne cesse de s'affirmer et de se renouveler. Ce procédé participe à la mise en mouvement du roman qui devient de plus en plus marquée dans l'écriture de Duras. Mais comment l'écrivain réussit-il à créer un univers singulier qui échappe au lecteur et le questionne sans cesse ? De quelle manière Marguerite Duras articule-t-elle son roman pour générer ce mouvement romanesque si particulier ?

Partie 2

-

L'espace-temps durassien

Chapitre 4 – Qu'est-ce que l'espace-temps durassien ?

L'espace

L'espace durassien a une importance considérable dans l'étude du mouvement. Les différents espaces des romans durassiens sont reconnaissables et sans cesse réutilisés par l'auteur. A partir de lieux bien définis, Marguerite Duras donne un nouveau souffle et une nouvelle épaisseur à l'espace. Ces lieux participent activement à la mise en scène du mouvement de l'écriture durassienne.

Un espace clos

Tout d'abord nous distinguerons une première catégorie spatiale au sein des romans durassiens : les espaces clos. Ces espaces confinés concentrent des scènes majeures des romans durassiens et sont souvent le centre et l'origine du mouvement spatial. En effet, les personnages féminins durassiens souffrent le plus souvent au sein d'un espace fermé, ou à partir de l'expérience de ce dernier. Dans *Moderato cantabile*, l'incipit s'ouvre sur la scène du cours de piano que prend le fils d'Anne Desbaresdes chaque semaine. Ces cours de piano soulignent le rapport de force du professeur de piano sur le jeune garçon qui ne veut pas obéir, mais aussi l'amour envahissant et dévastateur d'Anne Desbaresdes pour son enfant. La pièce dans laquelle se déroule le cours de piano est ouverte sur l'extérieur grâce à une fenêtre qui donne sur la rue. Cette fenêtre permet de faire le lien avec un autre espace clos dans lequel se déroule une scène de mort : le café du port. La fenêtre permet aux personnages d'entendre le cri de douleur de la jeune femme assassinée par son amant, puis les clameurs des passants qui contemplant la scène de crime. Ainsi, dès le début du roman, deux espaces clos renferment une thématique propre à l'univers durassien : celle de l'amour passionnel en lien étroit avec le désir de mort. Une première mention de mort symbolique est abordée au sein de la relation d'Anne Desbaresdes avec son enfant, mais elle est peu à peu estompée et remplacée par ce crime passionnel qui captive complètement l'héroïne du roman.

Anne Desbaresdes est attirée par un autre espace clos qui renferme lui aussi des thématiques similaires autour de l'amour, la passion et la mort. Le café du port, lieu du meurtre, est le centre de toute l'attraction du personnage principal. Anne Desbaresdes est attirée par l'évènement qui s'est déroulé dans ce lieu et elle y retourne tous les jours à la même heure, de telle sorte que ses déplacements vers ce lieu deviennent un rituel. Ce sont

donc des mouvements physiques qui caractérisent cet espace clos et lui donnent une importance considérable. Ces mouvements physiques traduisent cependant le mouvement psychique d'Anne Desbaresdes, mouvement déclenché par la découverte du meurtre dans cet endroit. La répétition de ces déplacements physiques vers cet espace clos engendre un mouvement répétitif qui structure le roman. Le café est le symbole d'une recherche, d'une quête vers la vérité de cet amour passionnel qui a conduit à la mort. Tout le roman est centré autour de ce lieu qui attire Anne Desbaresdes et dans lequel elle rencontre Chauvin.

Les déplacements de cette dernière sont animés par son désir de revenir dans ce lieu symbolique mais aussi par son désir de fuir sa maison. En effet, la maison dans laquelle vit Anne Desbaresdes est située à l'autre bout du boulevard de la Mer, à l'opposé du café. Cette opposition spatiale met en relief la dichotomie entre ces lieux : l'un représente l'aliénation et l'autre la quête d'une passion absolue. La maison est le symbole de l'aliénation féminine, lieu dans lequel elle reste figée dans sa posture de femme bourgeoise, seule et inexistante. Anne Desbaresdes fuit cette maison, se met en mouvement afin de laisser derrière elle les conventions sociales pour se rendre dans un lieu en grande majorité habité par des hommes. La dichotomie entre ces deux espaces clos met en place un mouvement à la fois physique et psychique. L'héroïne produit un mouvement répétitif entre ces deux espaces, à la fois par ses déplacements, mais également par ses pensées. D'un lieu à l'autre, elle recherche ce désir, cette passion absolue et pense la trouver dans ce café, symbole de l'amour passionnel et destructeur. Ce lieu clos met en scène l'inconnu et permet à Anne Desbaresdes de se désinhiber en buvant de l'alcool. Les lieux ont donc une importance capitale dans l'œuvre durassienne car ils permettent de comprendre les mouvements qui animent les personnages au sein des romans.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, le roman débute par une scène dans un bar, comme un écho au roman précédent, dans lequel Maria interroge un client sur le meurtre qui vient d'avoir lieu dans la ville, tout en buvant un verre de manzanilla. Mais l'espace cloisonné dans lequel Maria va devoir évoluer est l'Hôtel Principal. Ce lieu est un refuge le temps d'un orage qui semble ne jamais finir. Cependant, il s'avère que cet espace devient peu à peu celui de la fin de l'amour entre Maria et Pierre. L'hôtel est un espace bruyant, surpeuplé et chaotique. Maria ne semble pas trouver sa place dans cet espace oppressant et boit afin de tomber dans un sommeil profond. Mais c'est aussi grâce à cet endroit que Maria découvre sur le toit d'un immeuble adjacent la silhouette de Rodrigo Paestra. A l'intérieur de cet espace clos, Maria est à la fois spectatrice du début de la

relation amoureuse entre Pierre et Claire, mais devient aussi complice de Rogrigo Paestra. La découverte de cet homme déclenche le mouvement de fuite de Maria, qui, dans une sorte de mouvement instinctif, aide le meurtrier à fuir la ville. Ce mouvement instinctif s'explique par le désir incontrôlable de l'héroïne de rencontrer ce meurtrier dont elle se sent proche. Ces espaces fermés dans lesquels les personnages évoluent, sont soit des refuges nécessaires, comme dans le cas d'Anne Desbaresdes, ou alors ce sont des espaces que le personnage désire fuir.

Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, la salle de bal du casino de T. Beach est un modèle d'espace clos. Ce lieu renferme un évènement marquant et douloureux de la vie de Lol V. Stein : la perte de son fiancé lors du bal. C'est à partir de ce lieu que Lol va fuir, errer puis revenir dans ce même lieu en quête d'un élément manquant. Ainsi ce lieu devient peu à peu le centre de toute l'histoire de Lol, l'origine de sa folie et de son désordre intérieur, et se trouve donc caractérisé par cet évènement douloureux qui ne peut que le définir. La salle du bal du casino marque le début de la fuite de Lol V. Stein mais aussi son immobilité psychique. Après la scène du bal, Lol est complètement passive et cloisonnée dans cette salle. La forme passive est utilisée pour décrire son retour dans sa ville natale :

« Lol, raconte Mme Stein, fut ramenée à S. Thala, et elle resta dans sa chambre, sans en sortir du tout, pendant quelques semaines. »¹

Malgré son déplacement géographique, Lol reste psychiquement enfermée dans cette salle de bal qui contient sa douleur et ce manque qu'elle ne peut pas combler. Ce n'est qu'à partir de son retour à S. Thala et de ses retrouvailles avec Tatiana Karl que Lol se remet en mouvement. Mais c'est toujours vers cette salle de bal que Lol désire se rendre. Il faut revenir dans cet espace précis pour essayer de combler le manque et reprendre le chemin. Ainsi, tout au long du roman, Lol se dirige secrètement vers T. Beach, comme si ce déplacement vers ce lieu constituait une quête incessante et infinie vers quelque chose qu'elle n'arrive finalement jamais à trouver. Cet espace clos est donc le centre de mouvements à la fois physiques et psychiques qui mettent en scène l'errance de Lol.

De plus, l'espace de la maison apparaît aussi dans *Le ravisement* et met en scène l'immobilité de Lol. C'est l'ordre et la précision presque clinique qui règnent au sein de la maison de cette dernière :

¹ DURAS, Marguerite. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection folio n°810. p.23.

« Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour de Lol, de la perfection. Parfois, surtout en l'absence de Lol, cet ordre immuable devait frapper Jean Bedford. Ce goût aussi, froid, de commande. L'agencement des chambres, du salon était la réplique fidèle de celui des vitrines de magasin, celui du jardin dont Lol s'occupait de celui des autres jardins de U. Bridge. [...] Mais il est facile de rassurer Jean Bedford et quand sa femme était présente- c'était la plupart du temps- quand elle se tenait au milieu de son règne, celui-ci devait perdre son agressivité [...]. Lol rendait son ordre presque naturel, il lui convenait bien. »¹

La maison est le symbole de l'ordre social et Lol met en scène grâce à l'agencement de sa maison, sa capacité à se fondre dans la masse et à être comme tout le monde. Cet espace clos et ordonné avec précision traduit l'état psychique de Lol, qui, pendant dix ans de vie à U. Bridge, est plongée dans un sommeil immobile et un ordre glacial. Ainsi la maison représente à nouveau un espace aliénant pour le personnage féminin durassien. C'est lorsqu'elle quittera cette maison et U. Bridge pour rejoindre S. Thala que Lol se mettra à nouveau en mouvement.

Enfin, l'espace confiné et secret que représente l'Hôtel des Bois dans *Le ravissement*, met en scène le fantasme de Lol. Cet espace clos qui renferme le secret de la relation entre Tatiana Karl et Jacques Hold engendre le mouvement obsessionnel de Lol vers ce lieu dans lequel elle ne rentre pas mais dans lequel elle peut projeter ses fantasmes. De la même manière que Maria dans *Dix heures et demie du soir en été*, Lol imagine la scène d'amour dans cette chambre d'hôtel, sans toutefois jamais y pénétrer. Ainsi les espaces clos des romans durassiens produisent un mouvement spatial à la fois interne et externe. Ils alternent avec des espaces extérieurs, ouverts, mais sont également à l'origine des déplacements des personnages. D'un espace confiné à un espace ouvert, l'espace durassien est riche en mouvements de toutes sortes.

Un espace ouvert

Les personnages durassiens sont souvent égarés dans l'espace béant qui s'offre à eux et c'est alors l'errance et la fuite qui caractérisent leur rapport à l'espace extérieur. Dans *Moderato cantabile*, l'espace extérieur est principalement représenté par la rue du boulevard de la Mer qui sépare la maison d'Anne Desbaresdes du cœur de la ville. Ce long boulevard est arpenté à de multiples reprises par elle et son fils et symbolise la frontière entre deux environnements bien différents. Lorsque ce boulevard est traversé dans le sens

¹ Ibid. p.33-34.

de la maison vers le café, cette marche a des allures de promenade et semble passer rapidement. Cependant, lorsqu'il est temps de faire le trajet inverse, en fin d'après-midi, ce parcours apparaît au fil du récit de plus en plus lent et fastidieux, presque douloureux :

« Elle se pressa autant qu'elle put. La nuit, la fatigue, et l'enfance, firent qu'il se blottit contre elle, sa mère, et qu'ils marchèrent ainsi, ensemble. Mais, comme elle voyait mal au loin, à cause de son ivresse, elle évita de regarder vers la fin du boulevard de la Mer, afin de ne pas se laisser décourager par une aussi longue distance. »¹

La fuite vers le café semble aisée et joyeuse alors que le retour vers la maison est de plus en plus repoussé dans le temps et devient petit à petit lent et éprouvant pour Anne Desbaresdes. Le cheminement le long de ce boulevard provoque donc des sentiments différents selon le sens dans lequel l'héroïne le traverse. De plus, ce sont des éléments liés à l'espace extérieur qui déclenchent le départ, le mouvement d'Anne Desbaresdes vers le café ou or de ce dernier. En effet, dans un premier temps c'est le cri de douleur de la jeune femme assassinée, ainsi que les clameurs des passants qui attisent la curiosité de l'héroïne et la poussent à se rendre dans ce café pour récolter des informations sur ce meurtre. Dans un second temps, c'est l'arrivée des travailleurs dans le café qui annonce l'heure du départ d'Anne Desbaresdes. Les éléments liés à l'espace extérieur mettent en mouvement les personnages mais créent aussi des liens entre les espaces clos. La traversée quotidienne du boulevard de la Mer devient un rituel de passage entre deux espaces clos distincts et opposés. L'espace de ce roman produit un mouvement d'inversion entre deux pôles : le quartier résidentiel et le quartier de l'arsenal. Ce sont les mouvements d'Anne Desbaresdes qui donnent sens à l'espace romanesque. Le boulevard de la Mer, « parfaitement rectiligne », met en scène le mouvement de va-et-vient de l'héroïne entre deux pôles opposés géographiquement et sociologiquement. Ce mouvement répétitif d'aller-retour provoque peu à peu une inversion des valeurs : l'espace attractif devient le lieu socialement pauvre, c'est-à-dire le quartier des travailleurs, alors que le quartier résidentiel apparaît comme un lieu aliénant. Dans cette inversion, l'univers durassien renforce un de ses critères essentiels : l'attrance pour la destruction, le vide...

Les routes et les chemins sont favorables à la fuite et à l'errance. La plupart des personnages féminins durassiens les arpentent à de nombreuses reprises. Maria de *Dix heures et demie du soir en été*, se met en action lorsqu'elle quitte l'hôtel et parvient à faire

¹ DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Editions de Minuit. 1958. Collection double n°2. p.67.

évasion Rodrigo Paestra de la ville. La route qui mène en dehors de la ville symbolise à la fois la fuite de Rodrigo Paestra, mais également celle de Maria. Cette fuite conduit les deux personnages à la campagne, près de champs de blé. Cet espace isolé, à l'abri des regards n'acquiert pourtant pas une signification positive. C'est en toute liberté et seul que Rodrigo Paestra met fin à ses jours, à l'orée du champ. L'acte de désespoir de Maria pour sauver cet homme auquel elle s'identifie, est soldé par la mort.

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, il y a deux sortes d'espaces extérieurs : les rues de S. Thala et le champ de seigle en face de l'hôtel des Bois. Ces espaces ouverts structurent le roman et ont une importance considérable. En effet, la quête de Lol est matérialisée par l'errance qu'elle mène dans les rues de S. Thala. Au cours de ses longues promenades solitaires elle rencontre dans un premier temps son mari, Jean Bedford. Quelques années plus tard, de retour à S. Thala, Lol reprend sa marche dans les rues de la ville et reconnaît un homme qu'elle a vu passer devant chez elle quelques semaines auparavant. C'est à ce moment que Lol se met véritablement en mouvement : à la découverte de la relation entre Jacques Hold et Tatiana Karl, Lol décide de tout mettre en œuvre pour renouer les liens avec cette dernière. L'errance de Lol dans les rues de S. Thala devient motivée et conduit toujours au point central de l'espace du roman : T. Beach. Lol s'y rend une première fois seule mais reste en retrait et ce n'est qu'à la fin du roman que Lol se rend dans cette salle de bal en compagnie de Jacques Hold. Cependant ce dernier voyage à T. Beach n'aboutit pas au projet que Lol tente de réaliser depuis qu'elle veut ravir l'amant de Tatiana Karl. Bien au contraire, Lol repart à S. Thala sans avoir comblé cette lacune, ce trou béant de son histoire. Le mouvement ne s'arrête donc pas et Lol recommence son errance dans les rues de S. Thala. Ces dernières, espaces de la perte et de l'errance, mènent à plusieurs reprises l'héroïne dans un autre espace ouvert et très symbolique : le champ de seigle. Allongée dans ce champ, en face de l'Hôtel des Bois dans lequel Tatiana Karl et son amant Jacques Hold se rejoignent, Lol reprend sa place de spectatrice du bal de T. Beach. Cet espace ouvert devient un lieu propice au fantasme de Lol :

«Je vois comment elle y arrive. Très vite, elle gagne le champ de seigle, s'y laisse glisser, s'y trouve assise, s'y allonge. Devant elle il y a cette fenêtre éclairée. Mais Lol est loin de sa lumière.

[...] La fenêtre est petite et Lol ne doit voir des amants que le buste coupé à la hauteur du ventre. Ainsi ne voit-elle pas la fin de la chevelure de Tatiana.

A cette distance, quand ils parlent, elle n'entend pas. Elle ne voit que le mouvement d'une partie du corps, désenchantés. Ils parlent peu. Et encore, ne les voit-elle que lorsqu'ils passent près du fond de la chambre derrière la fenêtre. L'expression muette de leurs visages se ressemble encore, trouve Lol. »¹

Cet espace apparaît à plusieurs reprises et de manière obsessionnelle dans le roman. La dernière scène du livre décrit Lol allongée dans ce champ de seigle, épuisée par son voyage à T. Beach. Ces espaces extérieurs participent à l'élaboration du mouvement répétitif du roman et permettent de décrire l'errance et la quête à chaque fois renouvelée de Lol V. Stein. Cette dernière est figée dans un espace qui lui échappe et ne trouve sa place nulle part. L'espace est mis à mal dans ce roman et se détache des représentations traditionnelles qui prônent un réalisme à la fois spatial et temporel. L'écriture de Duras appauvrit l'espace et lui donne une dimension fuyante et impalpable. Le dépouillement de l'espace durassien atteint son paroxysme dans *Le ravissement de Lol V. Stein*.

Le temps

Le mouvement de l'écriture durassienne est mis en scène par le traitement de la temporalité au sein des romans. Si l'espace est une notion majeure pour l'expression du mouvement, la temporalité y participe également. Marguerite Duras transgresse les codes du roman, déconstruit la chronologie temporelle et l'utilise pour créer un univers singulier et déconcertant.

Un passé réactualisé

Dans *Moderato cantabile*, la temporalité respecte d'abord un certain ordre chronologique. Cependant, une seconde temporalité se superpose à la première, de la même manière qu'un métarécit se joint au récit premier. En effet, l'histoire d'Anne Desbaresdes et de Chauvin constitue un premier niveau de récit et de temporalité, auquel s'ajoute un second niveau de récit qui met en place une temporalité différente : ce sont les dialogues entre les deux personnages qui deviennent parfois des fragments de récit. Ces fragments relatent la découverte du corps de la jeune femme assassinée par son amant dans ce café. Cet événement appartient au passé mais devient le présent des conversations entre Anne Desbaresdes et Chauvin. Ce second récit bouleverse la chronologie du roman qui

¹ DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection folio n°810. p.62-64.

n'est plus linéaire qu'en apparence. Les dialogues et les bribes de récit prononcés par les deux protagonistes réactualisent à chaque chapitre cet événement passé et le transforment pour en faire leur présent. La temporalité première se trouve donc sans cesse bouleversée par cette temporalité chaotique et anachronique. La juxtaposition de ces deux temporalités et la réactualisation d'un passé proche sont d'autant plus déconcertantes pour le lecteur que ces deux récits se reflètent de plus en plus, de telle sorte que la frontière entre les deux histoires se réduit au fil du roman. Le passé tragique des deux amants inconnus semble devenir petit à petit le présent d'Anne Desbaresdes et de Chauvin qui se perdent dans le temps et brouillent la cohésion temporelle du roman.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, Maria est fascinée par le crime passionnel de Rodrigo Paestra et elle rend sans cesse ce crime présent par ses actes et ses paroles. Ce passé proche occupe toutes les pensées de l'héroïne, qui se projette dans cette histoire tragique. La similitude entre l'histoire de Rodrigo Paestra et celle de Maria, diffère seulement dans sa finitude. En effet, Maria est soumise à la même situation que Rodrigo Paestra, cependant elle demeure passive et contemplative face à ce rapt amoureux qui se déroule sous ses yeux. L'aide apportée au meurtrier semble constituer un enjeu cathartique pour Maria qui s'échappe de ce présent trop douloureux en favorisant la fuite de Rodrigo Paestra, personne pour laquelle elle ressent de l'empathie. Comme Anne Desbaresdes, l'héroïne de ce roman est attirée et captivée par ce meurtre qu'elle transforme en un présent fascinant auquel elle se raccroche.

Cette réactualisation d'une temporalité passée est aussi mise en scène dans *Le ravissement de Lol V. Stein* grâce à la quête obsessionnelle de Lol qui tente à de nombreuses reprises de revivre le bal du casino de T. Beach. Cependant, Lol désire opérer des changements et rêve de réorganiser ce bal tel qu'elle aurait aimé le vivre. Cet événement est si marquant pour Lol qu'elle s'y réfugie entièrement et ne peut s'en détacher. C'est pour cela que tout le roman prend origine et centre à partir de cet événement qui devient un leitmotiv, une réécriture infinie au sein du roman. Lol actualise ce passé douloureux pour essayer de combler les lacunes et ainsi guérir. Mais cet éternel recommencement, cette éternelle reconstruction et actualisation d'un passé marquant, aboutit à l'effet inverse et devient au contraire un symptôme inquiétant de la maladie de Lol. Cette dernière n'a pas de distance avec le passé, le temps n'a pas d'épaisseur pour elle, c'est pour cela qu'elle vit dans un présent immédiat afin de recommencer le passé et

le vivre dans un instant présent. Lol a besoin de Jacques Hold pour remplacer Mickael Richardson et ainsi tenter de reproduire une scène analogue au bal de T. Beach :

« Je ne peux plus me passer de vous dans mon souvenir de T. Beach. »¹

Lol rejoue sans cesse le moment du « ravissement » et s'enlise dans ce passé reconstitué. Marguerite Duras décale le temps passé et lui donne une épaisseur dans le présent immédiat des personnages. Mais le temps durassien laisse souvent apparaître des failles et des manques qui ont un impact considérable sur les personnages et l'histoire.

Un temps troué

La temporalité des romans durassiens n'est pas linéaire, bien au contraire, elle laisse apparaître des failles qui créent une rupture dans la cohérence du récit. Dans *Moderato cantabile*, Anne Desbaresdes et Chauvin inventent l'histoire du couple d'amants et la rapprochent peu à peu de l'histoire qu'ils sont en train de vivre. Cette temporalité créée par les deux personnages demeure cependant incomplète. En effet, Anne Desbaresdes et Chauvin n'ont assisté qu'à la scène qui succède au meurtre de la jeune femme. Les causes de cet évènement sont toujours inconnues et attisent la curiosité des personnages, qui, pour combler ces lacunes, discutent ensemble des possibles motivations du couple. La temporalité seconde du roman est donc trouée, fragmentée, et les personnages s'enlisent au fil des chapitres dans cette quête infinie qui vise à comprendre, à déceler les raisons qui pourraient pousser au meurtre. Si le temps de l'histoire ne comporte pas de failles, et suit une chronologie précise et cohérente, en revanche, cette première couche temporelle est bouleversée par le temps fictif du métarécit mis en place par les deux protagonistes qui n'existe que par bribes et revient sans cesse sur lui-même. Ce second niveau temporel intègre des fragments de passé qui créent une rupture avec le temps chronique du roman. Sous une apparente chronologie linéaire, *Moderato cantabile* déconstruit de manière subtile et détournée les codes de la temporalité.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, Maria revient sans cesse sur les prémices du crime de Rodrigo Paestra et invente, comme Anne Desbaresdes et Chauvin, une temporalité fictive et fragmentée. Cette seconde temporalité qui s'ajoute au temps chronique du roman, met en scène les fantasmes et l'imagination de Maria. Cette dernière

¹ Ibid. p.167.

fait des bonds dans le temps grâce à l'utilisation des prolepses et des analepses. Elle imagine à la fois les prémices du crime de Rodrigo Paestra, mais aussi ce qu'elle aurait pu apprendre s'il ne s'était pas suicidé. Ces bonds dans le temps traduisent le manque et l'obsession de Maria pour ce meurtre. La mort de Rodrigo Paestra enfouit à jamais les explications dont a besoin Maria pour comprendre cet événement tragique. L'écriture durassienne déstructure le temps pour mettre en place une temporalité subjective, souvent liée au fantasme des personnages. Cette temporalité fragmentée contrarie un premier niveau temporel linéaire et cohérent.

Ce temps troué est à l'origine et au centre de l'histoire de Lol V. Stein. L'évènement tragique et brutal du bal de T. Beach laisse chez Lol une impression d'inachèvement, d'inaccompli. C'est ce manque, ce trou dans l'histoire de Lol qui devient un leitmotiv du roman. Lol veut revivre cet événement passé dans le présent, mais ce présent ne peut être qu'annihilé. Toute la quête de Lol, mais aussi celle du roman, est de retrouver cet instant qui lui a échappé et qu'elle ne cesse de rechercher en vivant dans un présent nié, motivé par le manque. Ce roman superpose deux temporalités subjectives : celle du récit de Jacques Hold et celle qui mime la quête de Lol. Mais peu à peu ces deux temporalités se confondent et le présent opaque et troué de Lol contamine la narration de Jacques Hold, laquelle devient tout aussi fuyante et fragmentée. L'enquête de Jacques Hold sur les causes de la folie de Lol ne peut que glisser vers cette temporalité trouée qui met en scène le manque de Lol V. Stein. Marguerite Duras dépouille la temporalité de ses romans afin d'illustrer la thématique du manque si chère à son œuvre. L'utilisation quasiment systématique de ces destructions temporelles permet à l'écrivain de réécrire et de relancer au sein de chaque roman la jouissance procurée par ce manque.

Un temps figé

La mise à mal des procédés temporels s'illustre aussi à travers l'impression d'immobilité qui se dégage des romans durassiens. En effet, ces romans concentrent des temporalités figées bien spécifiques. Dans *Moderato cantabile*, le temps semble s'être arrêté à l'instant où la jeune femme pousse son cri de douleur avant de mourir. Anne Desbaresdes revient plusieurs fois sur cet instant qui marque l'accomplissement du crime :

« C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même. »¹

Ce cri demeure figé, suspendu dans le temps, et Anne Desbaresdes accentue cette immobilité en questionnant Chauvin afin de le ramener à de nombreuses reprises sur cet instant précis. Cette reprise incessante fige encore davantage l'évènement dans le temps et engendre un mouvement qui va vers la fixation. De plus, ce moment est mis en relation par Anne Desbaresdes avec un autre évènement passé : le cri qu'elle a poussé lors de la naissance de son enfant. En faisant référence à cet autre cri, Anne Desbaresdes superpose ces deux moments figés dans le passé afin de les mettre sur le même plan symbolique. Ainsi, donner la vie ou donner la mort est un acte similaire pour l'héroïne. Ces temporalités figées appartiennent à des évènements passés marquants qui renvoient à chaque fois à l'expression d'une violence qui laisse place au vide.

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la scène du bal de T. Beach est elle aussi figée dans le temps. Comme Anne Desbaresdes, Lol revient toujours sur cet évènement qui lui échappe et s'enferme dans un passé qu'elle veut revivre dans son présent immédiat. Mais cette impression d'immobilité temporelle est due aux liens inextricables qu'entretiennent le temps et l'espace. Ces instants de temps figés sont souvent en rapport avec un espace bien précis qui renforce et accentue cette sensation de temporalité figée. Ainsi, la création d'un espace-temps qui englobe toutes les possibilités temporelles et spatiales, favorise l'expression du mouvement.

L'espace-temps

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine développe une étude sur les formes du chronotope dans le roman. Le terme « chronotope », emprunté au vocabulaire des mathématiques, signifie dans le domaine littéraire « espace-temps ». Cette notion exprime « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels »² et « l'indissolubilité de l'espace et du temps »³. Nous verrons que les romans durassiens comportent des chronotopes spécifiques qui permettent de créer un mouvement à la fois interne (au sein des chronotopes) et externe (entre les chronotopes d'un même roman ainsi que les

¹ DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Editions de Minuit. 1958. Collection double n°2. p.41.

² BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978. Collection Tel n°120. p.237.

³ Ibid.

variations entre les romans). Marguerite Duras entremêle les notions de temporalité et de spatialité afin de créer un espace-temps singulier sans cesse en mouvement.

La route : un chronotope récurrent

Le chronotope de la route est commun aux trois romans qui nous intéressent pour l'étude du mouvement. Il instaure un mouvement externe qui lie les romans entre eux et permet de faire des rapprochements à la fois stylistiques et sémantiques. Dans *Moderato cantabile*, la route qui sépare la maison d'Anne Desbaresdes du café du port symbolise la fuite et la chute du personnage principal. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la route exprime la fuite de l'héroïne du roman vers un champ qui devient symbole de mort. Les routes du *Ravissement de Lol V. Stein* traduisent l'errance à la fois psychique et physique du personnage féminin. Le chronotope de la route présent dans ces romans exprime toujours le mouvement psychique du personnage durassien qui se matérialise par son rapport à l'espace et au temps. En effet, les personnages féminins des trois romans sont psychiquement en souffrance et leur état se caractérise par des mouvements au sein de cet espace-temps qui acquiert une dimension symbolique importante. D'un point de vue stylistique, la représentation spatiale de ce chronotope est globalement précise dans les trois romans. Dans *Moderato cantabile*, le chronotope est parfaitement délimité : le boulevard de la Mer s'étend de manière rectiligne du port jusqu'au quartier résidentiel dans lequel vit Anne Desbaresdes. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, c'est la route « la plus grande de l'Espagne »¹, qui mène à Madrid qui est décrite comme « monumentale »² et « droite »³. Dans *Le Ravissement*, la représentation spatiale du chronotope de la route est beaucoup plus fuyante et imprécise. L'évolution de l'écriture durassienne aboutit à l'appauvrissement spatial de ce chronotope fréquemment utilisé par l'auteur. La représentation récurrente de ce dernier crée un mouvement évolutif entre les différents romans. La temporalité du chronotope peut varier selon le sens dans lequel le personnage emprunte la route. Dans *Moderato cantabile*, le temps devient de plus en plus long lorsque Anne Desbaresdes se dirige vers chez elle ; et il se passe la même chose dans *Dix heures et demie du soir en été* quand Maria repart du champ vers l'hôtel. Le temps s'allonge lorsque la nuit arrive et que le personnage doit faire le chemin inverse. Dans *Le ravissement de Lol*

¹ DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection folio n°1699. p.81.

² Ibid.

³ Ibid.

V. Stein, le temps devient lui aussi fuyant, presque absolu au contact de l'héroïne qui semble ne plus avoir la notion précise du temps. Ce chronotope engendre des mouvements externes qui lient les œuvres entre elles. Le chronotope de la route évolue au fil des œuvres grâce au mouvement de l'écriture qui tend au dépouillement.

Par ailleurs, la relation essentielle entre l'espace et le temps permet de générer les mouvements d'un sujet. Ce dernier agit au sein d'un chronotope mais se déplace également entre différents chronotopes. La route permet de mettre en relation le sujet avec d'autres chronotopes. D'après Bakhtine, le chronotope de la route est souvent lié à celui de la rencontre et du hasard. Parfois, ces rencontres peuvent se dérouler entre des personnes qui n'appartiennent pas aux mêmes catégories sociales. Il engendre donc un mouvement de rupture entre les hiérarchies sociales qui se matérialisent généralement par des espaces opposés. Dans *Moderato cantabile* par exemple, la route tisse un lien entre deux chronotopes socialement et géographiquement opposés : la maison et le café. En revanche pour Maria et Lol V. Stein, c'est le hasard qui provoque leurs mouvements au sein de ce chronotope. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la route devient une épreuve nécessaire pour fuir l'hôtel et tenter de sauver Rodrigo Paestra. Dans *Le ravissement*, ce chronotope met en scène l'errance de Lol et fait le lien entre différents chronotopes majeurs. La route est un point commun aux trois romans qui, créant un mouvement externe, représente l'évolution de l'écriture durassienne. Mais ce chronotope engendre également un mouvement interne car il permet de lier différents chronotopes entre eux. Ainsi nous pouvons considérer la route comme un chronotope essentiel dans la mise en mouvement de l'espace-temps durassien.

Variations des chronotopes

La variété des chronotopes au sein des romans durassiens illustre le travail d'écriture de l'auteur qui reprend sans cesse les mêmes thématiques et procédés afin de créer à chaque fois une nouvelle variante. Ces variations de chronotopes engendrent un mouvement externe qui permet à la fois de souligner une certaine unité entre les romans mais aussi le travail de réécriture de l'auteur. Tout d'abord, certains chronotopes renferment sensiblement les mêmes enjeux dans les trois romans. Le chronotope du café dans *Moderato cantabile*, celui de l'hôtel dans *Dix heures et demie du soir en été*, et enfin celui de la salle de bal dans *Le ravissement*, condensent tous trois des thématiques similaires. Ces trois chronotopes abordent le thème de l'amour passionnel et destructeur, toujours en étroite relation avec la mort. Il y a donc une certaine unité thématique centrée

autour d'un même problème : comment retrouver une passion amoureuse aussi intense. Cependant, les représentations de ces chronotopes varient selon les romans. Les lieux utilisés sont différents et leur traitement est lui aussi propre à chaque roman. Alors que l'hôtel est un endroit que Maria désire fuir, Anne Desbaresdes et Lol sont respectivement attirées par le café et la salle du bal. Ces chronotopes n'ont donc pas la même attraction sur le personnage féminin.

De plus, deux autres chronotopes sont présents dans ces romans : la maison et le champ. Le chronotope de la maison est présent dans *Moderato cantabile* et dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Dans ces deux romans, ce chronotope symbolise l'aliénation du sujet féminin. Anne Desbaresdes fuit tous les jours son domicile dans lequel elle est en souffrance, et Lol revient à un état d'immobilité glaciale lorsqu'elle se trouve dans sa maison à U. Bridge. Mais dans *Le ravissement*, un autre versant de ce chronotope est représenté : la maison comme lieu de rencontre dans lequel s'échangent des dialogues qui sont chargés d'un sens particulier. Bakhtine parle plus particulièrement du salon, lieu où « se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures »¹. C'est dans le salon de la maison de Lol à S. Thala que se déroulent des dialogues et des intrigues importantes du roman. Le chronotope du champ se retrouve à la fois dans *Dix heures et demie du soir en été* et dans *Le ravissement de Lol V. Stein* mais n'ont pas la même signification. Le champ au bord duquel Rodrigo Paestra se suicide devient symbole de mort alors que le champ de seigle dans lequel s'allonge Lol met en scène le fantasme de cette dernière. Les chronotopes subissent donc des variations selon les romans, et sont même parfois totalement différents. En réécrivant ces chronotopes, Marguerite Duras reproduit à chaque fois un nouveau mouvement qui relance les mêmes thématiques et met en place des variantes. Ces variations entre les romans illustrent l'évolution du travail d'écriture de l'auteur et ses obsessions sans cesse reproduites dans ses romans.

Dans chaque roman, un mouvement interne de variations est mis en place entre les différents chronotopes. Le lecteur trouve un point de repère au sein de chacun d'entre eux. Ces îlots d'espaces-temps ont une dimension figurative importante qui permet d'incarner le roman tout entier.

¹ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978. Collection Tel n°120. p.387.

Chapitre 5 – La mise en mouvement de l'espace-temps

Les chronotopes des romans durassiens sont mobiles et génèrent de multiples mouvements qui rendent l'œuvre singulière. Cette mobilité est possible grâce à divers procédés romanesques. La structure du texte met en scène les différents espaces-temps pour créer une atmosphère particulière et soutenir une intrigue. Mais les chronotopes sont également mobiles grâce aux personnages qui ont une grande capacité motrice : leurs mouvements sont à la fois physiques et psychiques.

Des structures génératrices de mouvement

L'espace-temps produit divers mouvements et constitue un point de repère pour le lecteur. Marguerite Duras rend ces espaces-temps mouvants grâce aux structures des textes qui permettent de les mettre en scène au sein du roman. Les personnages participent à la mise en mouvement de l'espace-temps grâce à leurs déplacements physiques et leurs mouvements psychiques. La focalisation du narrateur est également un élément important qui génère du mouvement entre les différents espaces-temps.

Moderato cantabile : ordre et transgression.

La structure de *Moderato cantabile* pourrait tout à fait correspondre à celle d'une pièce de théâtre. Les différents espaces-temps peuvent être considérés comme des scènes qui s'organisent en actes selon une chronologie temporelle classique. Ce roman alterne entre un texte narratif et dialogues au style direct. La structure du roman tend à la fois vers une perspective dramatique mais aussi vers une volonté représentative. En effet, les espaces-temps ont un mouvement précis qui s'ordonne en fonction de la chronologie. Le rythme du récit s'accorde au rythme du temps qu'il raconte et inscrit cette durée dans un lieu unique, comme au théâtre classique. A partir de la scène de crime dans le café du port, la structure du roman s'organise autour d'un mouvement précis et répétitif, de telle sorte que les mouvements d'un espace-temps à un autre deviennent un rituel immuable. Chaque jour à la même heure Anne Desbaresdes quitte son domicile pour se rendre au café du port, endroit qu'elle quitte à la tombée du jour pour rentrer chez elle. Tout ce processus ritualisé met en mouvement les différents espaces-temps de manière répétitive. Mais le chapitre VII vient perturber cette structure et provoque une rupture dans l'organisation du roman. La maison d'Anne Desbaresdes est tout au long du roman, jusqu'à ce chapitre, un espace-temps symbole de l'aliénation du personnage féminin mais jamais aucune scène ne

s'inscrit précisément dedans. La maison est mentionnée grâce aux dialogues entre Anne Desbaresdes et Chauvin, mais aucune action ne se déroule directement dans cet espace-temps. Cependant, l'avant dernier chapitre du roman franchit cet espace-temps interdit depuis le début du récit, et bouleverse la structure du texte. Il y a donc un mouvement transgressif dans ce chapitre qui va à l'encontre des normes jusque là suivies par le roman. La structure du roman met en scène ces espaces-temps en créant un mouvement répétitif et ritualisé puis en provoquant une rupture à la fin du roman. Cette transgression des limites d'un espace-temps jusque-là interdit provoque une rupture et illustre également la transgression d'Anne Desbaresdes par rapport aux codes sociaux de son milieu bourgeois. L'apparente structure précise du texte, ordonnée grâce au mouvement répétitif entre différents espaces-temps, est à la fin du roman détruite par le chapitre VII. Ainsi la structure du roman génère à la fois un mouvement répétitif, mais également un mouvement transgressif (ou de rupture) lorsque l'ordre premier du récit est bouleversé à la fin du roman.

Dix heures et demie du soir en été : une structure mouvante.

La structure du roman *Dix heures et demie du soir en été* engendre également un mouvement répétitif entre plusieurs espaces-temps. Le roman est organisé en huit chapitres distincts qui mettent en scène la progression des personnages. Les trois premiers chapitres se déroulent dans l'hôtel, puis le mouvement s'enclenche avec la progression de l'intrigue qui met petit à petit en mouvement les espaces-temps entre eux. Cette mobilité est structurée par l'orage, qui, avec ses multiples mutations, donne au roman ce rythme saccadé et mouvant. Dès le début du roman, c'est l'orage qui justifie l'arrêt dans l'hôtel et plusieurs autres conséquences découlent de ce dernier. Lorsque Maria décide d'aider Rodrigo Paestra à s'enfuir de la ville, ce n'est plus un seul espace-temps qui concentre tout le mouvement mais plusieurs espaces-temps qui engendrent un seul et unique mouvement de reprise et de variations. L'orage participe à ce mouvement de fuite en s'alliant à Maria afin de favoriser la fuite de cette dernière vers la campagne :

« C'est la patrouille qui longeait l'hôtel qui a donné l'alarme. Mais celle-ci n'a pas vu la Rover [...]. Le vent a emporté son bruit vers les champs. »¹

¹ DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection folio n°1699. p.79.

La structure du texte met en mouvement de manière répétitive les divers chronotopes du roman. Le mouvement débute à l'hôtel, se prolonge le long des routes qui mènent au champ puis revient à l'hôtel et recommence une seconde fois le même mouvement. La structure répétitive du texte produit cependant quelques variations. Les espaces-temps sont soumis à une certaine unité temporelle, ainsi, ils varient selon la progression du temps et de l'intrigue. L'hôtel, les routes et le champ de blé sont tous trois représentés de jour comme de nuit. La structure du texte rend les espaces-temps mobiles et liés les uns aux autres dans un mouvement répétitif qui participe à la création d'une atmosphère languissante et oppressante. Le mouvement du texte, les déplacements entre les divers chronotopes du roman, traduisent également les mouvements psychiques de Maria.

Le ravisement de Lol V. Stein : une structure complexe.

Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, le texte est construit de manière complexe sous forme de répétitions qui peuvent être à la fois structurantes et déstructurantes. Tout d'abord, le bal constitue le principal leitmotiv du roman. Ce dernier prend origine dans cet espace-temps qui renferme un événement crucial dans l'histoire de Lol : le rapt de son amant lors du bal de T. Beach. Cet espace-temps contamine tout le livre de telle sorte qu'il est présent au sein d'autres espaces-temps grâce aux paroles et aux gestes des personnages. La structure du roman met en scène le mouvement de quête de Lol V. Stein pour retrouver une situation similaire à celle du soir du bal. Le roman aborde brièvement les dix années pendant lesquelles Lol vivait à U. Bridge. Ce parti pris illustre la volonté de l'écrivain de mettre en avant la mobilité et non l'immobilité qui caractérise la vie de Lol à cette époque. Le roman prend véritablement forme lorsque Lol revient dans S. Thala et commence à se déplacer entre plusieurs îlots d'espace-temps. Le roman est en mouvement autour de trois espaces-temps majeurs : la salle de bal à T. Beach, la maison de Lol à S. Thala et le champ de seigle en face de l'Hôtel des Bois. La scène de Lol allongée dans le champ de seigle se répète et devient une reconstruction fantasmée du soir du bal. Toute l'organisation du roman est tendue vers un seul espace-temps : la salle de bal. La structure répétitive du texte traduit l'obsession de Lol qui cherche dans chaque espace-temps les composantes pour reproduire une situation similaire à celle du bal. La construction obsessionnelle du roman met à mal la progression linéaire du récit et s'enlise dans un mouvement infini qui essaie de combler le vide.

Des personnages en mouvement

Le rôle des personnages dans la mise en mouvement de l'espace-temps durassien est de premier ordre. Ces derniers évoluent au sein des différents espaces-temps tant par leurs déplacements physiques que par leurs mouvements psychiques. Les personnages de ces romans sont caractérisés par leur extrême mobilité qui influe sur l'espace-temps durassien et lui donne une apparence mouvante.

Des mouvements physiques

Les personnages des romans durassiens sont mobiles au sein des divers espaces-temps et produisent des mouvements à la fois internes et externes. Dans *Moderato cantabile*, ce sont les déplacements quotidiens d'Anne Desbaresdes qui rendent les espaces-temps mobiles. Ses allers-retours incessants entre son domicile et le café du port tissent des liens entre les deux espaces-temps majeurs du roman. La fuite d'Anne Desbaresdes illustre l'opposition entre la maison et le café, de telle sorte qu'un mouvement de répulsion caractérise peu à peu le domicile de l'héroïne alors que le café du port produit un mouvement attractif. Le boulevard de la Mer est un passage obligatoire pour Anne Desbaresdes qui ne cesse de se mouvoir entre ces deux espaces-temps. Les déplacements du personnage principal occupent les différents espaces-temps et donnent du sens à ces derniers. En effet, ce sont les déplacements répétitifs d'Anne Desbaresdes de son domicile au café qui engendrent ce mouvement d'inversion entre deux pôles socialement différents. L'attraction du personnage transgresse les conventions sociales et donne au chronotope du café un pouvoir d'attraction positif.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, les déplacements de Maria donnent un caractère mouvant aux divers chronotopes. Dès les premiers chapitres, l'action se déroule dans l'hôtel dans lequel les mouvements physiques des trois personnages principaux, mais également ceux de la foule de clients, insufflent un mouvement interne à cet espace-temps. L'hôtel est le centre du mouvement grâce aux déplacements des personnages qui rendent cet espace-temps mouvant. Le mouvement interne de ce chronotope est engendré par le chaos qui se concentre dans cet hôtel à cause de l'orage. Les déplacements de Maria prennent origine au sein de cet espace-temps. En effet, ses déambulations dans les couloirs de l'hôtel mènent Maria à une fenêtre par laquelle elle aperçoit Rodrigo Paestra, immobile sur un toit. Cette découverte enclenche le mouvement de Maria vers l'extérieur crée des

liens entre différents espace-temps. Les mouvements de Maria à l'intérieur de l'hôtel s'opposent à la posture rigide et immobile de Rodrigo Paestra à l'extérieur. Un mouvement d'opposition entre deux espaces-temps est donc suggéré par les différentes postures des personnages. Le mouvement enclenché par la découverte du meurtrier sur le toit qui fait face à l'hôtel se poursuit à l'extérieur, le long de la route de Madrid qui va mener Maria et Rodrigo Paestra à l'orée de champs de blé. La fuite de Maria met en mouvement les différents espaces-temps de manière répétitive. Maria quitte l'hôtel vers la campagne, pour enfin faire demi-tour et retourner à l'hôtel. Ce même mouvement est repris une dernière fois par Maria, accompagnée de Pierre et Claire. Les déplacements des personnages principaux tissent des liens entre des espaces temps mouvants et des espaces temps qui expriment l'immobilité. La mort de Rodrigo Paestra dans le champ de blé pousse les personnages à la fuite et c'est finalement un point fixe dans l'espace-temps qui relance le même mouvement. Le mouvement répétitif entre ces espaces-temps se termine dans un nouvel hôtel qui est également une source de mouvements physiques de la part des personnages.

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, les déplacements physiques des personnages, et plus particulièrement ceux de Lol, provoquent des mouvements répétitifs entre les divers chronotopes. La salle du casino de T. Beach met en scène un mouvement interrompu et figé mais devient également l'origine et l'aboutissement d'autres mouvements spatio-temporels. Ces mouvements sont engendrés par la quête obsessionnelle de Lol qui tente de revivre une situation similaire à celle du bal au sein de chaque espace-temps dans lesquels elle se trouve. Cependant, les mouvements de Lol d'un espace-temps à un autre s'annulent car ils mènent toujours au même point spatio-temporel : la salle de T. Beach. Après la scène du bal, les mouvements de Lol sont interrompus, le personnage devient passif et immobile au sein d'un espace-temps qui renferme son aliénation : la maison de U. Bridge. La chronotope de la maison est soumis aux mouvements de Lol qui parvient à projeter dans l'espace et le temps son immobilité et son ordre glacial. Les mouvements physiques du personnage ont donc un impact sur les divers espaces-temps. La présence de Lol dans cette maison rend le lieu glacial, de telle sorte qu'elle seule parvient à y habiter pleinement. L'espace et le temps sont figés par les mouvements de Lol. Cet ordre immuable se retrouve également dans la maison de S. Thala. Le chronotope de la maison se répète de manière presque identique et souligne l'immobilité du personnage. Les mouvements à la fois internes et externes d'un chronotope sont engendrés par les déplacements physiques de

Lol. A partir de son retour à S. Thala, Lol recommence à bouger et à sortir de chez elle. C'est à partir de ce moment là que le mouvement entre les divers espaces-temps se met en place. En effet, l'errance de Lol dans les rues de S. Thala rend l'espace-temps mouvant et fuyant. Les déambulations de l'héroïne provoquent un mouvement répétitif entre plusieurs chronotopes. Le roman se termine par une scène qui souligne l'immobilité de Lol, revenue à son état premier : un personnage passif et immobile qui subit le poids d'un espace-temps douloureux. La quête de Lol s'annule et le mouvement s'arrête au sein d'un espace-temps figé : le champ de seigle. L'errance de Lol engendre un mouvement répétitif et cyclique entre les différents espaces-temps du roman. L'héroïne parvient à projeter dans chaque chronotope un mouvement précis qui se répète de manière systématique.

Des mouvements psychiques

Les mouvements psychiques des personnages des romans durassiens ont un rôle important dans la mise en mouvement de l'espace-temps. Dans *Moderato cantabile*, l'acte de parole entre Anne Desbaresdes et Chauvin devient la principale action du roman. Parler devient le substitut d'agir et l'acte de parole est même le lieu de l'action et de la passion dans le roman. Les mouvements psychiques des deux personnages insufflent au café un mouvement chaotique. En effet, la discussion qu'ils engagent quotidiennement au sujet du meurtre rompt la temporalité linéaire du roman et engendre un mouvement répétitif centré autour du meurtre. Les mouvements psychiques des deux personnages créent une temporalité singulière qui contamine l'espace et lui donne un caractère fuyant. La discussion est sans fin, les causes du meurtre demeurent inconnues et Anne Desbaresdes et Chauvin ne peuvent que revenir sans cesse sur les mêmes faits, c'est-à-dire les conséquences du meurtre. Les paroles échangées entre eux abolissent les frontières entre les différents chronotopes du roman. Chauvin parle d'Anne Desbaresdes et de sa maison, et cette dernière parle brièvement des cours de piano de son fils. Les paroles des deux personnages mettent en mouvement ce chronotope qui renferme à la fois le meurtre, la passion naissante entre Anne Desbaresdes et Chauvin, mais aussi et surtout la seule véritable action du roman : parler pour se libérer. Les mouvements psychiques des personnages, qui s'expriment grâce à leurs paroles, tissent des liens entre les divers espaces-temps. En effet, outre le café, la salle du cours de piano de l'enfant d'Anne Desbaresdes est soumise aux paroles des personnages qui engendrent un mouvement entre l'intérieur et l'extérieur. Le cri de la jeune femme se fait entendre dans la salle du cours et Anne Desbaresdes ainsi que le professeur de piano, imaginent ce qui peut se dérouler à

l'extérieur. L'intériorité des personnages, leurs pensées et leurs paroles, abolissent les frontières temporelles et spatiales. De plus, les mouvements psychiques d'Anne Desbaresdes ont un impact majeur sur le mouvement interne du chronotope de la route. L'état psychique de l'héroïne influe sur le mouvement de cet espace-temps qui varie en fonction de son arrivée ou de son départ du café. Le désir de l'héroïne provoque un mouvement bref qui exprime son attraction vers le café ; alors que la réticence qu'elle exprime pour retourner chez elle est mise en scène par le mouvement lent et oppressant à l'intérieur du chronotope de la route. L'espace-temps de ce roman est véritablement soumis aux mouvements psychiques d'Anne Desbaresdes qui se matérialisent par des mouvements singuliers.

Les mouvements psychiques de Maria dans *Dix heures et demie du soir en été* rendent les divers espaces-temps du roman mouvants. Ce personnage féminin est en proie à des pensées et émotions chaotiques qui engendrent des mouvements incessants entre divers chronotopes. Les tourments de Maria abolissent les frontières entre les espaces-temps et créent ainsi un mouvement sans cesse renouvelé entre l'intérieur et l'extérieur. Les pensées de Maria permettent la mise en mouvement de l'espace-temps au sein de la narration. Bien que l'héroïne soit physiquement présente dans un espace-temps précis, le lecteur est sans cesse mené d'un chronotope à un autre grâce au psychisme de l'héroïne. Ainsi, Maria ne fuit pas seulement physiquement l'hôtel, elle le fait également grâce à ses pensées et son imagination. L'intériorité du personnage durassien crée des mouvements psychiques qui mettent en mouvement toute l'organisation spatio-temporelle du roman. Les mouvements entre les chronotopes soulignent le caractère répétitif des pensées de Maria qui l'obsèdent tout au long du roman. Les pensées de l'héroïne vont souvent au-delà de l'espace-temps dans lequel elle se trouve, et ainsi abolissent les frontières de ce dernier : quand elle est dans l'hôtel, ses pensées sont pour Rodrigo Paestra qui se trouve hors de ce dernier ; et lorsqu'elle se trouve hors de la ville elle éprouve le besoin de revenir vers l'hôtel. Le psychisme de Maria engendre sans cesse des mouvements répétitifs d'attirance et de répulsion pour chaque espace-temps vécu. De plus, les émotions et pensées de l'héroïne entraînent des mouvements internes au sein des espaces-temps. Le chronotope de l'hôtel est soumis à un mouvement chaotique, labyrinthique, provoqué par le psychisme de Maria. L'alcool accentue et aggrave le malaise intérieur de l'héroïne, ce qui produit un mouvement confus au sein de cet espace-temps. Ainsi l'espace-temps de ce roman est sans

cesse en mouvements grâce au psychisme de l'héroïne qui suscite des mouvements à la fois internes et externes au sein des chronotopes.

L'importance du psychisme dans la mise en mouvement de l'espace-temps atteint son paroxysme dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Des mouvements similaires aux deux romans précédents sont réutilisés et accentués de telle sorte que tout le roman est centré autour de la folie de l'héroïne. De nombreuses questions au sujet de l'état psychique de Lol parsèment le roman sans jamais véritablement y répondre. L'attitude confuse de l'héroïne fait naître des mouvements au sein des chronotopes du roman. L'espace-temps du roman est soumis au psychisme de Lol qui reste enfermée dans l'évènement de la nuit du bal de T. Beach. Lol contamine chaque chronotope et les met en mouvement grâce à sa force psychique. Elle tente de recréer la situation du bal dans chaque espace-temps dans lequel elle se trouve et ainsi engendre un mouvement récurrent et mimétique. Le fantasme de Lol s'incarne particulièrement bien dans le chronotope du champ de seigle car le mouvement interne de ce dernier met en scène une situation similaire à celle du bal de T. Beach. L'immobilité de Lol dans ce champ et les mouvements presque fantomatiques des deux amants dans la chambre de l'hôtel illustrent son fantasme et son obsession pour retrouver la suite du bal. Les mouvements psychiques de Lol produisent des variations entre les différents chronotopes. Ainsi, le chronotope du champ est une variation de la situation du bal grâce au fantasme et à la mise en scène de l'héroïne. Cette dernière tente de retrouver une place analogue à celle du bal mais s'en éloigne cependant car son fantasme ne crée dans l'espace et le temps d'un aménagement, une mise en scène d'un évènement réel à la place d'une scène qu'elle n'a pas vécue : celle de l'après bal. Le psychisme de l'héroïne met en mouvement cet espace-temps et construit une scène imaginaire dans laquelle Lol peut avoir une place fantomatique grâce à la présence de Jacques Hold dans la chambre de l'hôtel. Lol V. Stein contamine l'espace-temps et le met en mouvement afin d'essayer de trouver une place, celle qu'elle n'a pas réussi à avoir le soir du bal :

« Une place est à prendre, qu'elle n'a pas réussi à avoir à T. Beach, il y a dix ans. Où ? Elle ne vaut pas cette place d'opéra de T. Beach. Laquelle ? Il faudra bien se contenter de celle-ci pour arriver enfin à se frayer un passage, à avancer un peu plus vers cette rive lointaine où ils habitent, les autres. Vers quoi ? Quelle est cette rive ? »¹

¹ DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection Folio n°810. p.60-61.

L'obsession profonde de Lol pour ce bal engendre des mouvements répétitifs entre les espaces-temps du roman. Toute la narration est construite selon un mouvement répétitif aliénant qui met en scène l'état psychique de l'héroïne du roman et son incapacité à sortir de ce cercle dans lequel elle erre continuellement. Certains instants dans la vie psychique de Lol l'immobilisent dans un espace-temps qui acquiert lui aussi un caractère aliénant, comme nous avons pu le constater précédemment au sein du chronotope de la maison. Par ailleurs, les paroles que Lol échange avec Tatiana ou avec Jacques Hold au sujet du bal, mettent aussi en mouvement l'espace-temps. Le bal de T. Beach est reproduit par Lol dans chaque chronotope, soit par ses paroles, soit par la mise en scène de son fantasme. Le psychisme de l'héroïne contamine l'espace-temps et le met en mouvement de façon répétitive et aliénante afin de traduire le trouble intérieur de cette dernière.

Le narrateur : une focalisation mouvante

L'instance narrative permet à Marguerite Duras de mettre en mouvement l'espace-temps et ainsi créer un univers déstabilisant pour son lecteur. L'ambiguïté de la voix narrative oscille entre objectivité et subjectivité, et opère parfois une rupture brutale qui bouleverse le mouvement du texte.

Une voix ambiguë

Dans *Moderato cantabile*, la voix narrative est un observateur qui est toujours aux côtés d'Anne Desbaresdes. La narration est à la troisième personne du singulier et décrit les actions de l'héroïne tout au long du roman. Le passé simple est utilisé non pour sa signification classique (raconter des événements antérieurs) mais davantage pour exprimer une certaine neutralité de la narration. Le passé simple permet de mettre à distance les actions et de les rendre pures. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes écrivait au sujet du passé simple :

« Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du récit, signale toujours un art : il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés, un temps verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience. »¹

La narration au passé simple traduit donc une mise à distance et une certaine objectivité. Ce procédé peut être rapproché du point de vue cinématographique. En effet,

¹ BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil. 1953. Collection « Points ». p.25.

l'association avec le point de vue cinématographique permet d'exprimer le passé non plus en tant que temps, mais davantage comme une abstraction pure qui englobe à la fois le temps et l'espace. La narration opère donc une rupture et met en scène un mouvement pur au sein des espaces-temps de ce roman. Les chronotopes sont mis en mouvement en fonction de la position du narrateur qui suit les déplacements de l'héroïne. La voix narrative de *Moderato cantabile* est anonyme et attachée à certains espaces-temps qui bougent en fonction de sa position. Le rôle d'observateur du narrateur est primordial car il organise tout le mouvement entre les divers chronotopes en fonction de son angle de vue. Le narrateur peut être considéré comme la caméra qui filme les différentes scènes du roman. La rupture au sein de l'écriture durassienne est due notamment à ce rapprochement vers le milieu cinématographique qui se traduit par des procédés stylistiques proches du mouvement de la caméra. De plus, le regard du narrateur est extrêmement attentif aux détails mais n'est cependant pas subjectif. Il y a un véritable refus des verbes subjectifs, des sentiments et des émotions. Le point de vue narratif demeure ambigu car il se place dans l'angle de vision d'Anne Desbaresdes, jusqu'à presque se confondre avec elle, mais en exprimant également un point de vue neutre et extérieur. La position du narrateur est donc précise et indistincte à la fois, comme cela peut souvent se faire grâce aux moyens cinématographiques. Le regard de la voix narrative est encore plus neutre quand Anne Desbaresdes est regardée. L'objectif du narrateur est enfermé dans le café avec elle et reste toujours à sa proximité. Le chronotope du café est mis en mouvement en fonction des angles de vue du narrateur. La technique narrative de ce roman est proche du travail du metteur en scène qui guide les différents mouvements de la caméra au sein d'un espace-temps délimité. Le travail de Marguerite Duras dans ce roman laisse présager l'évolution de son écriture qui tend de plus en plus vers un certain parti-pris cinématographique. En effet, un an après l'écriture de *Moderato cantabile*, l'écrivain travaille le scénario du film *Hiroshima mon amour*.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, le narrateur qui prend en charge le récit a des points communs avec celui de *Moderato cantabile*. La voix narrative est également neutre, le lecteur n'a pas d'indices sur la personne qui raconte l'histoire. Cependant, à l'instar du narrateur de *Moderato cantabile*, celui de ce roman suit les déplacements de Maria et se trouve toujours à proximité de cette dernière de telle sorte que l'unique angle de vue adopté dans le roman est celui de l'héroïne. Le narrateur s'exprime à la troisième personne du singulier et emploie les temps du présent. Le narrateur met en mouvement les

espaces-temps en décrivant les déplacements ou les pensées de Maria. La présence de cette voix narrative est primordiale pour décrire les mouvements entre les divers espaces-temps du roman. La prise de parole de l'héroïne étant assez restreinte, la voix qui domine ce roman est alors la voix narrative. Cette dernière permet de rendre compte du mouvement de l'héroïne entre les divers chronotopes mais également au sein d'un seul et unique. Mais ce narrateur en apparence neutre, semble souvent se fondre dans le personnage de Maria lorsqu'il transcrit ses pensées. Le narrateur de ce roman peut paraître omniscient mais ses pensées semblent être celles de Maria, provenir de son imaginaire.

Une rupture narrative

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur semble indispensable pour comprendre le sens de l'histoire. Les sept premières parties du roman, délimitées par des blancs, se déroulent en fonction du récit d'un narrateur sans identité et sans visage. Ce dernier mène une enquête sur Lol V. Stein, dont il connaît peu de choses. Le narrateur construit l'histoire de Lol en fonction des choses qu'il apprend sur elle, mais aussi qu'il invente. Les doutes et incertitudes de ce narrateur sont souvent mis en avant dans le texte et permettent de le mettre en mouvement. En effet, le désir qui entraîne et guide le récit, est celui du narrateur. Ce dernier est en quête de connaissance de l'histoire du personnage principal, Lol V. Stein. Il se déplace donc d'un espace-temps à un autre en fonction des mouvements de l'héroïne et se déclare dès l'incipit du roman comme personnage : « Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans – je ne l'ai jamais vu – on dit qu'il vit à Paris. »¹. Le narrateur met en place un monde constitué principalement du personnage de Lol V. Stein auquel s'ajoute sa meilleure amie Tatiana Karl. Il est le moteur de tout le roman grâce à la volonté qui le guide sur les traces de l'histoire de Lol V. Stein. Le roman n'est donc pas présenté comme l'histoire de Lol mais davantage comme une enquête sur cette dernière. L'ignorance de ce narrateur met en mouvement le récit qui revient sans cesse dans les mêmes espaces-temps et ne parvient pas à progresser. Cependant, la plus importante rupture du texte s'effectue au niveau de narration. Au début du huitième chapitre, la situation narrative change brutalement. Cette rupture est annoncée à la fin du chapitre précédent :

¹ DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection Folio n°810. p.11.

« Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi. »¹

Le pronom personnel « moi », mis en exergue par la syntaxe de la phrase, introduit le narrateur en tant que personnage du roman. Le statut du narrateur devient donc complexe car il est à la fois producteur et acteur du récit. Il acquiert alors une identité et une place dans les relations entre les personnages du roman : « Je suis l'amant de Tatiana Karl. »². L'identité du narrateur permet de le situer précisément dans les divers schémas relationnels. Cette information inattendue provoque une rupture au sein de la narration et coupe le récit en deux parties distinctes : avant et après la rencontre de Lol et Jacques Hold. La narration change de modalité, elle passe du passé simple au présent. Ce changement met au premier plan le narrateur comme protagoniste et sujet de désir, et non plus comme sujet de connaissance. Le roman est structuré par la narration qui permet de rythmer le récit et mettre en mouvement les espaces-temps selon les différents schémas relationnels. Le narrateur et lui seul, oriente l'histoire selon son point de vue. La position de Jacques Hold en tant que narrateur et amant de Tatiana Karl est primordiale dans l'articulation de l'intrigue du roman. La présence de Jacques Hold dans l'Hôtel des bois par exemple, permet à Lol d'instaurer un lien entre elle et cet espace-temps dont elle est physiquement exclue. La rupture narrative au sein du roman accélère les mouvements entre les divers espaces-temps et leur donne une dimension symbolique plus importante grâce à l'introduction de ce narrateur-personnage.

¹ Ibid. p.74.

² Ibid. p.75.

Chapitre 6 – Des mouvements singuliers

La mobilité des espaces-temps dans les romans durassiens engendrent des mouvements spécifiques qui participent à la mise en place d'un univers singulier. Différents mouvements se distinguent : des mouvements en spirales qui traduisent un mouvement répétitif et aliénant au sein des romans ; des mouvements entre l'intérieur et l'extérieur qui abolissent les frontières entre les divers espaces-temps, des mouvements labyrinthiques qui illustrent un certain chaos ; et enfin des mouvements qui produisent des phases de silence. Ces trois romans concentrent une multitude de mouvements singuliers qui créent un univers et une atmosphère riches en symboles et interprétations.

Des mouvements spiralés

La complexité des mouvements qui animent les romans durassiens, forment de véritables spirales au sein de la structure romanesque. Ces structures condensent une multitude de mouvements qui participent à la création d'un univers évanescent.

Moderato cantabile

La construction du mouvement romanesque dans *Moderato cantabile* peut être décrite comme un mouvement en forme de spirales qui met en exergue certains moments de l'intrigue et relance sans cesse la narration. La première boucle de la spirale se construit grâce à l'épisode du crime dans le café, instant qui fait monter en intensité la narration et amorce la mise en place de toute l'intrigue du roman :

« Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net. »¹

Cet instant est bref mais très intense car il rompt l'atmosphère lente et oppressante du cours de piano et perturbe totalement la fin du premier chapitre. Le crime passionnel forme donc le centre de la première boucle de la spirale narrative de ce roman. A partir de cet événement, l'intrigue du roman est lancée et la narration va pouvoir se développer et se construire en différentes spirales qui visent à relancer à l'infini cet instant du crime dans le café du port. Le retour d'Anne Desbaresdes dans sa maison clôture cette première boucle et amorce également un nouveau mouvement. Le rituel d'Anne Desbaresdes qui consiste à

¹ DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Editions de Minuit. 1958. Collection double n°2. p.12.

se rendre quotidienne dans le café du port est engendré par la première boucle de la spirale qui se prolonge grâce à d'autres boucles qui relancent à chaque fois l'intrigue du roman. Le rituel quotidien d'Anne Desbaresdes, de sa maison au café et inversement, forme à chaque fois une nouvelle boucle qui prolonge de manière continue la première. Ces boucles sont moins importantes que la première, elles rétrécissent la spirale romanesque mais participent à son nécessaire prolongement. La construction en spirales traduit l'errance et l'aliénation de l'héroïne. Le point central de ces spirales illustrant le rituel d'Anne Desbaresdes se situe dans l'espace-temps du café du port dans lequel cette dernière retrouve Chauvin. La mobilité des espaces-temps créent ces mouvements singuliers en forme de spirales qui permettent à l'auteur de construire une atmosphère et un univers particuliers. A partir de l'avant dernier chapitre, une dernière boucle se dessine et laisse en suspend l'intrigue du roman. Cette dernière boucle de la spirale romanesque bouleverse l'ordre établi par le rituel d'Anne Desbaresdes. En effet, elle a pour point central la réception donnée chez l'héroïne, scène transgressive dans la spirale précédemment établie. Cet avant dernier chapitre permet de former une dernière variation au sein de la spirale romanesque et réenclenche le rituel de l'héroïne. Ce chapitre inattendu provoque une rupture au sein du mouvement répétitif de l'héroïne entre les espaces-temps (maison-route-café) mais aussi représente l'aliénation de cette dernière, poussée à son paroxysme. L'intensité de cette scène permet de clôturer le roman sur une dernière boucle importante, à l'instar de la première du roman qui déclenche l'intrigue et amorce le mouvement en forme de spirales. Mais ce point central que représente ce chapitre engendre à nouveau un retour au mouvement ritualisé de l'héroïne entre les différents espaces-temps. Cette dernière boucle de la spirale relance l'intrigue au même point qu'au début du roman. Ainsi, le roman n'a pas de fin et peut se prolonger à l'infini.

Dix heures et demie du soir en été

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la scène du crime passionnel est déjà un acte passé que l'héroïne du roman ne vit qu'à travers les paroles des habitants du village. Cet événement n'en est pas moins capital, bien au contraire, il amorce lui aussi toute l'intrigue de ce roman. Le mouvement en spirales prend en effet origine à partir du récit du crime qu'un client d'un bar fait à Maria. A partir de ce point, l'intrigue se développe et engendre un mouvement de plusieurs spirales grâce à la mobilité des chronotopes du roman. La première boucle de la spirale romanesque se forme selon l'errance de l'héroïne qui mène à la découverte inattendue de la silhouette du meurtrier Rodrigo Paestra sur un

toit en face de l'hôtel. Le point élevé de la spirale est donc la découverte du meurtrier sur le toit, qui se prolonge par sa fuite orchestrée par Maria, en direction de la campagne. La première boucle de la spirale prend fin lorsque Maria retourne à l'hôtel et laisse Rodrigo Paestra près du champ. Le retour de l'héroïne vers l'hôtel marque le début d'une seconde boucle qui va reproduire une démarche presque similaire à la précédente. En effet, Maria reproduit le même mouvement de l'hôtel vers le champ, mais cette fois en compagnie de Claire, Pierre et sa fille. Ce mouvement atteint son paroxysme lors de la découverte du corps sans vie de Rodrigo Paestra à l'orée du champ. Cet évènement tragique devient le point de départ d'une dernière boucle de la spirale romanesque qui va mener jusqu'au dernier hôtel. Cette dernière boucle, comme la première, se déclenche grâce à la découverte d'un ou plusieurs morts. Le suicide de Rodrigo Paestra provoque à nouveau le même mouvement de Maria vers le même « espace-temps » : l'hôtel, lieu qui condense à la fois la souffrance et le fantasme de l'héroïne. A l'instar de *Moderato cantabile*, ce roman s'enroule sous forme de spirales autour d'évènements marquants grâce à la mobilité des « espace-temps ». Ce mouvement souligne à la fois la quête et l'errance de l'héroïne durassienne à travers les divers « espace-temps ».

Le ravisement de Lol V. Stein

Le mouvement romanesque en spirales est également présent dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Cette construction singulière permet de matérialiser l'errance de l'héroïne du roman. Le premier mouvement prend forme autour de la scène du bal de T. Beach, lorsque Lol assiste au rapt de son fiancé Mickael Richardson par Anne-Marie Stretter. Cette scène est majeure car elle constitue le point de départ de toute l'intrigue du roman. A partir du rapt de T. Beach, un mouvement ambivalent se développe autour de l'histoire de l'héroïne. En effet, le mouvement qui mène Lol jusqu'à S. Thala puis vers U. Bridge, est raconté très brièvement, de telle sorte que cette période semble se dérouler rapidement, alors qu'elle symbolise la lenteur et l'état à demi figé de l'héroïne. Dix années de la vie de Lol sont prestement mentionnées afin d'accélérer le mouvement vers un nouveau point important de son histoire : son retour à S. Thala. La première boucle de la spirale romanesque a donc pour origine l'évènement du rapt de T. Beach qui a une grande force dramatique. La seconde boucle de la spirale du *Ravisement* se forme à partir de la mise en mouvement de l'héroïne lors de son retour à S. Thala, sa ville natale. Ce retour déclenche un mouvement plus intense qui traduit la quête obsessionnelle de Lol. Depuis son arrivée à S. Thala, l'héroïne se met en mouvement entre différents espaces-temps. Cette mobilité

provoque une nouvelle boucle composée de la première scène dans le champ de seigle. Ce premier véritable mouvement de Lol va la mener à ses retrouvailles avec son amie d'enfance Tatiana Karl et à sa première véritable rencontre avec l'amant de cette dernière : Jacques Hold. A partir de cette troisième boucle de la spirale, le mouvement romanesque s'accélère. En effet, ces retrouvailles bouleversent complètement l'unité narrative utilisée depuis le début du roman. La découverte de l'identité du narrateur, c'est-à-dire Jacques Hold, constitue une rupture importante dans la construction du roman et amorce de nouveaux mouvements en spirales. Cette information de premier ordre fonde la boucle la plus importante et permet d'établir un mouvement en spirale à la fois parallèle et inverse à la première partie du roman. Une cinquième boucle se crée grâce à la scène de la réception chez Lol V. Stein. Cette soirée symbolise l'établissement des relations triangulaires qui vont guider les mouvements entre les espaces-temps jusqu'à la fin du roman. Cette triangulation est parfaitement symbolisée par la seconde scène où Lol se trouve allongée dans le champ de seigle alors que Jacques Hold et Tatiana Karl sont en face dans une chambre de l'Hôtel des Bois. L'aboutissement de ce mouvement parallèle et inverse est matérialisé par le retour de Lol à T. Beach en compagnie de Jacques Hold. Cette scène établit une dernière boucle à la spirale romanesque du *Ravissement* qui se clôture par la dernière scène où Lol est à nouveau allongée dans le champ de seigle. Le mouvement en spirales s'annule avec le retour de l'héroïne dans le premier espace-temps du roman (la salle du bal). Cette construction en spirales illustre la quête infiniment inachevée de Lol qui essaie sans cesse de retrouver l'instant qui lui a échappé lors du bal de T. Beach. Ces spirales, formées grâce à la mobilité des espaces-temps, traduisent également la complexité de la structure du roman et participent à l'élaboration d'une atmosphère mystérieuse et chaotique.

Intérieur-extérieur

La mobilité des espaces-temps engendre des mouvements singuliers entre l'intérieur et l'extérieur. La multiplicité de ces mouvements traduit différents états qui animent les héroïnes durassiennes. L'attraction ou la répulsion pour un « espace-temps » précis peut provoquer ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, ou inversement. La fuite peut également être une cause de ces mouvements, ainsi le fantasme.

Attirance et répulsion

L'une des particularités du mouvement dans *Moderato cantabile* est ce va-et-vient incessant d'Anne Desbaresdes entre l'intérieur et l'extérieur. Ce rituel quotidien que l'héroïne entreprend entre son domicile, le boulevard de la Mer et le café, puis inversement, traduit son obsession pour le crime passionnel perpétré dans le café du port. Ce mouvement répétitif abolit à certains instants les frontières entre l'intérieur et l'extérieur. Dès le début du roman, un mouvement d'ouverture se forme entre l'intérieur de la salle du cours de piano et l'extérieur, c'est-à-dire la rue. Le passage des personnages entre l'espace clos et l'extérieur est éludé au profit d'un brusque saut d'un « espace-temps » à un autre qui paraît cependant naturel :

« L'enfant courut à la fenêtre.

- Des autos qui arrivent, dit-il.

La foule obstruait le café de part et d'autre de l'entrée, elle se grossissait encore, mais plus faiblement, des apports des rues voisines, elle était beaucoup plus importante qu'on n'eût pu le prévoir. La ville s'est multipliée. Les gens s'écartèrent, un courant se creusa au milieu d'eux pour laisser le passage à un fourgon noir. Trois hommes en descendirent et pénétrèrent dans le café.

- La police, dit quelqu'un.

Anne Desbaresdes se renseigna. »¹

- Aucun verbe de déplacement, de sortie ou de mouvement ne caractérise l'héroïne dans cet extrait. Le lecteur est directement attiré dans la rue, près de la foule qui se concentre devant le café du port. Ce mouvement entre l'intérieur et l'extérieur souligne l'attirance d'Anne Desbaresdes pour ce mystérieux événement pour lequel elle va se passionner par la suite.

Le mouvement entre l'intérieur et l'extérieur met en place un mouvement répétitif entre plusieurs espaces-temps et permet d'illustrer l'attirance ou la réticence de l'héroïne pour certains d'entre eux. Au fil du roman, Anne Desbaresdes quitte de plus en plus difficilement le café du port, et ses mouvements entre l'intérieur et l'extérieur du café soulignent sa réticence à rentrer chez elle. A l'inverse du mouvement d'ouverture, ces espaces-temps se cloisonnent peu à peu afin de ralentir la sortie de l'héroïne. Mais cette réticence peut aussi se manifester lorsqu'Anne Desbaresdes hésite à s'introduire dans le

¹ Ibid. p.16-17.

café. Le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur du café est plus lent et met en relief les appréhensions de l'héroïne :

« Anne Desbaresdes n'entra pas, s'arrêta à la porte du café. Chauvin vient vers elle. Quand il l'eut atteinte, elle se tourna dans la direction du boulevard de la Mer. [...]

- Bientôt l'été, dit-il. Venez.
- Mais dans ces régions-ci on le sent à peine.
- Parfois, si. Vous le savez. Ce soir.

L'enfant sautait par-dessus des cordages en chantant la sonatine de Diabelli. Anne Desbaresdes suivit Chauvin. Le café était plein. [...]

Aussitôt entrée, Anne Desbaresdes se cabra près de la porte. Chauvin se retourna vers elle, l'encouragea d'un sourire. »¹

Enfin, le mouvement de la maison d'Anne Desbaresdes jusqu'au boulevard de la Mer n'est jamais mentionné. Au début du chapitre III le narrateur fait mention de la grille du parc de la maison et de la fenêtre par laquelle Anne Desbaresdes interpelle son enfant. Cependant, les deux personnages se retrouvent directement le long du boulevard de la Mer, sans aucune mention de la sortie de la maison et de son parc. Ce mouvement d'ouverture entre l'intérieur et l'extérieur exprime l'attrance de l'héroïne vers le café du port. Ainsi, la mobilité des espaces-temps de ce roman permettent de produire des mouvements entre l'intérieur et l'extérieur qui symbolisent les différents états de l'héroïne.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, les mouvements entre l'intérieur et l'extérieur sont également motivés par les différents états de Maria. Son premier déplacement hors de l'enceinte de l'hôtel est motivé par son attrance pour l'histoire de Rodrigo Paestra. Maria est attirée par cet inconnu auquel elle s'identifie et qu'elle désire connaître. Cette attrance pour cette histoire met en mouvement l'héroïne et engendre des mouvements incessants entre l'intérieur de l'hôtel et l'extérieur.

Dans *Le ravisement*, l'attrance de Lol est dirigée vers un espace-temps précis : la salle du casino de T. Beach. Tout au long du roman ses déplacements sont motivés par son désir de retrouver cet instant qui lui a échappé lors du bal. La mobilité des espaces-temps du roman engendrent des mouvements entre l'intérieur et l'extérieur, mouvements qui

¹ Ibid. p.83-84.

traduisent notamment l'attraction de Lol vers T. Beach. Cependant, après son retour dans la salle du casino, n'ayant pas trouvé ce qu'elle cherchait, Lol déclenche un mouvement inverse, de l'intérieur (la salle) vers l'extérieur (le champ de seigle) pour essayer de pallier son manque. Ces mouvements singuliers entre l'intérieur et l'extérieur soulignent à la fois l'attraction qui anime les héroïnes durassiennes mais également leur répulsion envers certains espaces-temps, le plus souvent symboles d'aliénation.

La fuite

Ce mouvement d'ouverture entre l'intérieur et l'extérieur peut également symboliser la fuite de l'héroïne. Dans *Moderato cantabile*, les premières fois qu'Anne Desbaresdes quitte le café du port pour rentrer à son domicile, son déplacement de l'intérieur vers l'extérieur du café est occulté de telle sorte qu'elle passe brutalement du café au boulevard de la Mer :

« - Il m'aurait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin.

- Je suis revenu moi aussi pour la même raison que vous. [...]

L'homme faisait jouer la monnaie dans sa poche. Il fixait le quai devant lui. La patronne n'insista pas.

Le môle dépassé, le boulevard de la Mer s'étendait, parfaitement rectiligne, jusqu'à la fin de la ville.

- Lève la tête, dit Anne Desbaresdes. Regarde-moi. »¹

La fuite d'Anne Desbaresdes se caractérise également par son départ de son domicile et son cheminement le long du boulevard de la Mer. Ce mouvement entre l'intérieur et l'extérieur symbolise à la fois son attirance vers café et son désir de fuir sa maison, symbole de sa condition aliénante. La mobilité des espaces-temps engendre ces mouvements singuliers qui mettent en lumière la complexité des réactions de l'héroïne du roman.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la fuite de Maria provoque également des mouvements entre l'intérieur et l'extérieur. La découverte du meurtrier Rodrigo Paestra déclenche la fuite de l'héroïne vers la campagne, en compagnie de ce dernier. Les déplacements de l'héroïne rendent les espaces-temps mobiles et permettent de créer un

¹ Ibid. p.35-36.

mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. La fuite de Maria est décrite précisément, les passages de l'hôtel à la rue puis à la campagne ne sont pas occultés, bien au contraire, chaque passage constitue une étape importante pour le mouvement romanesque du roman. Les mouvements entre l'intérieur et l'extérieur, ou inversement, sont décrits de manière continue, contrairement aux brusques coupures entre les espaces-temps dans *Moderato cantabile*. Les étapes de la fuite de Maria hors de l'hôtel sont précisément décrites afin d'augmenter la tension dramatique :

« Si Maria veut sortir par ce côté-là de l'hôtel il lui faut traverser un petit couloir vitré attenant au couloir.

La porte de ce couloir est fermée.

Maria essaye encore. La sueur lui picore la tête. La porte est fermée. Vers la rue, il n'y a pas d'autre issue que l'escalier qui donne sur ce couloir. Restent les issues des offices.

Maria retraverse la salle à manger. Des portes sont au fond. L'une d'entre elles est ouverte. Ce sont les cuisines. D'abord un office. Puis, toute en longueur, une immense cuisine. [...]

Au milieu de la cuisine, presque à la sortie, un jeune homme dort sur un lit de camp.

Une porte est restée ouverte au fond, dans un étranglement des murs, entre la baie et une armoire. Elle est ouverte. Maria la tire vers elle. Le jeune homme se retourne et grogne. Puis il se tait et Maria ouvre la porte. La porte donnait sur un escalier en colimaçon. »¹

Les mouvements intérieur-extérieur sont récurrents dans ce roman car ils participent à la mise en scène de la fuite de l'héroïne qui passe sans cesse d'un espace-temps clos à un espace-temps ouvert, et inversement.

Le fantasme

Ces mouvements intérieur-extérieur peuvent aussi mettre scène le fantasme des héroïnes des romans. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, ces mouvements singuliers permettent de symboliser le fantasme de l'héroïne. En effet, lorsque Lol est allongée dans le champ de seigle, la présence de Jacques Hold dans la chambre de l'Hôtel des Bois crée un mouvement entre l'intérieur et l'extérieur et permet la mise en place du fantasme de cette dernière. La première scène dans le champ de seigle est perçue d'un seul angle de

¹ DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection Folio n°1699. p.68-69.

vue, celui de Lol. Le regard a une importance considérable dans la mise en mouvement des espaces-temps:

« L'ombre de l'homme passe à travers le rectangle de lumière. Une première fois, puis une deuxième fois, en sens inverse. [...]

Tatiana Karl, à son tour, nue dans sa chevelure noire, traverse la scène de lumière, lentement. C'est peut-être dans le rectangle de vision de Lol qu'elle s'arrête. Elle se trouve vers le fond où l'homme doit être.

La fenêtre est petite et Lol ne doit voir des amants que le buste coupé à la hauteur du ventre. Ainsi ne voit-elle pas la fin de la chevelure de Tatiana.

A cette distance, quand ils parlent, elle n'entend pas. Elle ne voit que le mouvement de leurs visages devenu pareil au mouvement d'une partie du corps, désenchantés. Ils parlent peu. Et encore, ne les voit-elle pas lorsqu'ils passent près du fond de la chambre derrière la fenêtre. L'expression muette de leurs visages se ressemble encore, trouve Lol. »¹

Le regard de Lol, transposé par le narrateur, permet de créer des mouvements incessants entre l'extérieur et l'intérieur de la chambre d'hôtel. Le regard observateur de l'héroïne engendre ces mouvements singuliers qui traduisent le fantasme de cette dernière, mais également son voyeurisme. Cette scène se reproduit une seconde fois mais avec un point de vue différent et une position différente. En effet, c'est Jacques Hold qui prend la parole pour décrire les mouvements au sein de la chambre d'hôtel mais également entre l'hôtel et le champ de seigle dans lequel Lol est allongée. Le mouvement est donc inversé, Jacques Hold perçoit Lol par la fenêtre et décrit également ce qu'il vit dans la chambre :

« Tout à coup la blondeur n'a plus été pareille, elle a bougé puis elle s'est immobilisée. J'ai cru qu'elle devait s'être aperçue que j'avais découvert sa présence.

Nous nous sommes donc regardés, je l'ai cru. Combien de temps ?

J'ai tourné la tête, à bout de forces, vers la droite du champ de seigle où elle n'était pas. De ce côté-là Tatiana, en tailleur noir, arrivait. [...]

Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tour à tour apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne. [...]

¹ DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection Folio n°810. p.63-64.

Je suis retourné à la fenêtre, elle était toujours là, là dans ce champ, seule dans ce champ d'une manière dont elle ne pouvait témoigner devant personne. »¹

Ainsi, c'est le regard qui permet de créer ces mouvements intérieur-extérieur qui mettent en scène le fantasme de l'héroïne. Ces mouvements confèrent à ces scènes une atmosphère particulière qui participe à la création d'un univers durassien.

Cette mise en scène du fantasme, structurée par les mouvements intérieur-extérieur entre les espaces-temps est également présente dans *Dix heures et demie du soir en été*. Alors que Maria se tient sur un balcon et observe la silhouette de Rodrigo Paestra sur le toit d'en face, cette dernière aperçoit sur un balcon au-dessus d'elle Pierre et Claire, en train de s'embrasser. Cette situation symbolise le fantasme de l'héroïne qui imagine à plusieurs reprises l'intimité des deux amants. Les mouvements entre les différents « espace-temps » instaurent un parallèle entre l'histoire de Maria et celle du meurtrier Rodrigo Paestra. Cette scène souligne le double fantasme de l'héroïne qui est à la fois fascinée par cette scène d'amour entre son mari et Claire, mais également par le crime passionnel perpétré par Rodrigo Paestra. La mobilité entre ces espaces-temps crée des mouvements entre l'intérieur et l'extérieur qui permettent cette mise en scène triangulaire fortement symbolique.

Des mouvements labyrinthiques

Les romans durassiens donnent souvent au lecteur l'impression d'être emporté par mouvement chaotique dans lequel il se perd et ne trouve aucune sortie. Cette impression est provoquée par la multiplicité des mouvements au sein des différents espaces-temps. Ces mouvements forment de véritables labyrinthes qui malmènent le lecteur et le plongent dans une atmosphère singulière.

Une construction labyrinthique

Le caractère mobile des espaces-temps durassiens permet la mise en place d'une structure labyrinthique qui égare le lecteur et le questionne. Dans *Moderato cantabile*, les mouvements labyrinthiques sont provoqués par les déplacements incessants d'Anne Desbaresdes qui erre entre deux pôles opposés : le port et le quartier résidentiel. Le rituel

¹ Ibid. p.122, 124-125.

de l'héroïne rend la ville aliénante et sans issue. En effet, les va-et-vient de cette dernière deviennent une errance infinie, de telle sorte que la ville est réduite à ces deux espaces et qu'aucune autre issue ne semble être envisageable. Ces romans mettent en scène des espaces clos qui communiquent entre eux mais ne s'ouvrent jamais à d'autres possibilités. La fuite quotidienne d'Anne Desbaresdes est réduite à ce déplacement répétitif et aliénant qui forme petit à petit un couloir labyrinthique dont l'héroïne ne peut s'extraire. L'unique rupture qui rompt ce mouvement labyrinthique et répétitif entre le café du port et la maison apparaît à l'avant dernier chapitre. Cependant, ce chapitre ne fait d'accentuer la structure labyrinthique du roman. En effet ce chapitre, comme nous l'avons vu précédemment, représente non seulement une rupture dans l'ordre général du texte, mais il prolonge également le mouvement labyrinthique qui met en scène l'aliénation de l'héroïne et son incapacité à dépasser sa condition sociale. Les mouvements d'Anne Desbaresdes à l'intérieur de la maison élargissent le mal-être de cette dernière, affirment clairement son infraction au code social dans cet espace encore interdit au lecteur depuis le début du roman. La maison, lieu où l'ordre et les conventions sociales règnent en maître, devient dans ce chapitre un lieu de perdition et de désordre. Le trouble de l'héroïne, son ivresse permanente, ses mouvements incessants entre ces deux espaces-temps créent un mouvement labyrinthique qui structure le roman et lui donne ce caractère singulier. Anne Desbaresdes ne semble pas trouver de sortie possible et recommence le même mouvement répétitif entre sa maison et le café du port. Le roman n'a pas de véritable fin, l'errance labyrinthique de l'héroïne ne cesse pas, et le lecteur reste face à ses interrogations.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, les mouvements labyrinthiques se condensent tout d'abord dans un « espace-temps » précis : l'hôtel. La foule de personnes réunie dans l'hôtel à cause de l'orage qui s'abat sur la ville engendre des mouvements chaotiques qui créent peu à peu une atmosphère particulière. En effet, les conditions météorologiques obligent les protagonistes à rester enfermés dans ce lieu, pour une durée indéterminée. Cette proximité des personnages accentue le trouble de Maria, qui ne peut échapper aux premiers signes de rapprochement entre Pierre et Claire. Les couloirs circulaires de cet hôtel semblent sans issue, Maria est piégée dans cet endroit et doit faire face à l'adultère qui se déroule sous ses yeux. La découverte de Rodrigo Paestra rompt alors ce mouvement labyrinthique et pousse l'héroïne à la fuite. Cependant, cette fuite ne dure qu'une nuit et Maria retourne à nouveau à l'hôtel. Le roman se structure de manière répétitive, les péripéties de l'héroïne ne changent pas le cours des choses et la mènent

toujours au même point. La structure du roman met en scène un véritable labyrinthe de mouvements qui reviennent sans cesse sur eux-mêmes et illustrent ainsi l'état psychique de l'héroïne.

La structure labyrinthique la plus marquée de ces trois romans est certainement celle du *Ravissement de Lol V. Stein*. Les mouvements répétitifs de Lol délimitent un territoire cloisonné qui devient peu à peu un labyrinthe dans lequel les personnages essaient d'évoluer. L'errance de Lol tout au long du roman mène toujours aux mêmes endroits, ses déplacements visent à reproduire un schéma identique à celui du soir du bal. La composition du roman mime les états psychiques de l'héroïne, qui, enfermée dans le souvenir du bal de T. Beach, produit dans l'espace et le temps des mouvements répétitifs. Ces derniers participent à la création d'une structure labyrinthique dont l'héroïne ne parvient pas à s'extraire. Les mouvements qui animent la quête de Lol sont sans cesse voués à l'échec : son retour dans la salle du bal en compagnie de Jacques Hold ne parvient pas à combler ce vide qu'elle ressent depuis plusieurs années. Les mouvements de Lol se répètent sans jamais trouver une quelconque issue. Le roman met en scène le labyrinthe de la vie de Lol V. Stein, labyrinthe dans lequel Jacques Hold tente de trouver lui aussi une issue et ainsi comprendre l'histoire de Lol V. Stein.

Partie 3

-

Une esthétique du mouvement

Chapitre 7 – Une mise en scène du manque

La thématique du manque est un élément récurrent qui se matérialise sous différentes formes au sein des romans durassiens. Le mouvement romanesque permet de mettre en scène les différents aspects du manque dans ces romans : des lacunes au sein de l'intrigue, des personnages qui incarnent le manque et enfin un langage appauvri pour traduire le manque au sein même de l'écriture. Le caractère mouvant de ces romans favorise la mise en scène de cette thématique si chère à l'univers durassien.

Les carences de l'histoire

Le mouvement romanesque à l'œuvre dans ces trois romans durassiens permet de mettre en relief les carences présentes au sein des histoires. Ces éléments manquants sont constitutifs d'une intrigue singulière qui met en scène la thématique du manque et participe à la création de l'univers durassien.

Moderato cantabile

Dans *Moderato cantabile*, le mouvement romanesque met en scène des carences au sein de l'histoire qui participent à la création d'un univers singulier, lui-même basé sur une intrigue qui déstabilise les attentes du lecteur. Toute la structure du roman met en relief des manques au sein de l'histoire. Tout d'abord, le meurtre qui enclenche le mouvement de l'intrigue demeure mystérieux. Les causes de cet événement ne sont pas concrètement mentionnées, et aucune précision autres que les détails sonores et auditifs de l'héroïne n'apparaissent dans le roman. Le trouble autour de cet événement va engendrer un mouvement qui ne cessera de graviter autour de cette carence de l'histoire du meurtre. Le mouvement romanesque a pour but de mimer la tentative de Anne Desbaresdes et de Chauvin de reconstituer les prémices de ce meurtre et ainsi vivre par identification, la même histoire passionnelle. Dès la fin du premier chapitre, après avoir assisté à la découverte du crime, Anne Desbaresdes quitte le port et exprime son ignorance à son enfant :

« -Ce n'est pas lui qui a crié, dit l'enfant. Lui, il n'a pas crié.

-Ce n'est pas lui. Ne regarde pas.

-Dis-moi pourquoi.

-Je ne sais pas. »¹

A partir de ce manque, une intrigue singulière va se constituer et mettre en mouvement le texte. Le mouvement de l'héroïne vers le café du port va confirmer tout au long du roman à la fois l'attraction et l'ignorance de cette dernière pour ce meurtre. Le mouvement romanesque instaure deux niveaux de récit (un récit premier et un métarécit) qui accentuent et affirment la thématique du manque au sein du roman. Le métarécit créé par les discussions entre Anne Desbaresdes et Chauvin est ambigu et provoque le questionnement du lecteur. En effet, ce métarécit est d'abord présenté comme purement imaginaire de la part de Chauvin : « J'aimerais pouvoir vous le dire, mais je ne sais rien de sûr. »² Ce dernier répète sans cesse son ignorance face à cette histoire mais l'insistance de Anne Desbaresdes est de plus en plus forte. Le désir de l'héroïne s'accroît malgré le manque d'explications auquel elle doit faire face et elle pousse Chauvin à inventer l'histoire des deux amants :

« -Avant que je rentre, priez Anne Desbaresdes, si vous pouviez me dire, j'aimerais savoir encore un peu davantage. Même si vous n'êtes pas sûr de ne pas savoir très bien.

Chauvin raconta lentement, d'une voix neutre, inconnue jusque-là de cette femme. »³

Cette histoire inventée devient peu à peu celle d'Anne Desbaresdes et de Chauvin, et forme ainsi une histoire parallèle à celle des deux amants. Cependant, l'histoire du meurtre demeure mystérieuse, et le manque auquel les protagonistes doivent se confronter, devient l'élément constitutif de leur propre histoire. Le métarécit engendré par Chauvin a pour origine un manque, et développe davantage le fantasme d'Anne Desbaresdes et de Chauvin, qu'une véritable explication des causes de ce meurtre.

Un second métarécit, également produit par les paroles de Chauvin, raconte l'histoire d'Anne Desbaresdes. Cette dernière ne donne pas directement les détails de sa vie personnelle, elle ne s'intéresse à son histoire que lorsque cette dernière est racontée par Chauvin. L'histoire de l'héroïne principale du roman est donc incomplète et demeure mystérieuse, à l'image de l'histoire des deux amants. Le mouvement romanesque met en scène les carences de l'histoire des deux amants, mais également de celle d'Anne

¹ DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Editions de Minuit. 1958. Collection double n°2. p.20.

² Ibid. p.27.

³ Ibid. p.92.

Desbaresdes et de Chauvin. La structure du texte met au centre du roman des éléments manquants qui deviennent constitutifs d'une intrigue singulière.

Dix heures et demie du soir en été

L'incipit de *Dix heures et demie du soir en été* s'ouvre sur ces mots :

« -Paestra, c'est le nom. Rodrigo Paestra.

-Rodrigo Paestra.

-Oui. Et celui qu'il a tué, c'est Perez. Toni Perez.

-Toni Perez. »¹

L'information semble claire dès le début du roman, un meurtre a été commis et les personnes concernées sont identifiées. Cependant, cette information demeure partielle car rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit d'un crime passionnel. Un suspens se crée donc immédiatement et captive le lecteur. L'incipit du roman laisse présager une histoire d'enquête policière, or le sujet du roman est tout autre. En effet, l'histoire de ce crime est déjà antérieure aux personnages, et Maria n'a connaissance de cet événement que par les paroles d'un inconnu dans un bar. Les explications au sujet de ce crime sont données au cours du premier chapitre :

« -Six mois qu'il était marié, continue le client. Il l'a trouvée avec Perez. Qui n'aurait pas agi de la sorte ? Il sera acquitté, Rodrigo. »²

Le crime de Rodrigo Paestra passionne l'héroïne du roman qui va peu à peu s'identifier à lui et agir en sa faveur. La figure mystérieuse de Rodrigo Paestra va accentuer la curiosité et la fascination de Maria pour ce crime passionnel. Cette dernière s'identifie au meurtrier et l'aide à s'enfuir afin de comprendre sa démarche et les motivations de son acte. Cependant, l'histoire de Rodrigo Paestra demeure trouée, suspendue dans le temps et l'espace. Le mouvement romanesque met en scène ce manque, cette quête de l'héroïne pour se rapprocher du meurtrier et ainsi comprendre ce qui l'a poussé au meurtre.

¹ DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection folio n°1699. p.11.

² Ibid. p.15.

Toutes les histoires des personnages de ce roman sont morcelées, incomplètes. La structure du texte et les différents mouvements qui le composent illustrent parfaitement le manque qui constitue ces histoires. Chaque histoire n'est racontée que partiellement afin d'engendrer le questionnement du lecteur, qui lui, doit reconstituer les bribes d'histoires et suivre le cheminement hésitant de l'héroïne du roman.

Le ravisement de Lol V. Stein

Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, l'histoire de l'héroïne du roman est constituée à partir d'un manque. En effet, l'enfance de Lol est dès le début du roman mise de côté afin de privilégier son histoire à partir de ce fameux bal du Casino de T. Beach :

« Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. A partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. »¹

L'histoire que raconte le narrateur est incomplète et surtout incertaine. Ce dernier doit faire face au manque d'informations sur Lol et inventer son histoire à partir des éléments que Tatiana Karl lui a racontée. Le mouvement romanesque du texte met en scène le manque qui constitue l'histoire de Lol V. Stein. Ces incertitudes au niveau de la narration donnent au roman un caractère mystérieux et singulier et engendrent le questionnement permanent du lecteur. Les carences de l'histoire sont centrées autour de cet événement du bal, élément déclencheur de l'état psychique de l'héroïne. Cependant, d'après les propos de Tatiana Karl rapportés par le narrateur, l'état de Lol ne serait pas dû au rapt de son amant :

« Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein.

Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. Elles étaient là, en Lol V. Stein, couvées, mais retenues d'éclore par la grande affection qui l'avait toujours entourée dans sa famille et puis au collège ensuite. »²

L'incertitude du narrateur au sujet de l'histoire de Lol constitue un premier niveau dans la mise en scène du manque. Les carences de l'histoire du *Ravisement* sont accentuées par l'ignorance même de l'héroïne. Ce roman singulier porte à son paroxysme

¹ DURAS, Marguerite. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection folio n°810. p.14.

² Ibid. p.12.

la thématique du manque qui contamine aussi bien l'intrigue, la narration que les personnages.

Des personnages définis par le manque

Une grande partie des personnages durassiens sont des femmes tourmentées qui cherchent éperdument quelque chose d'inaccessible ou de perdu. Ces femmes se définissent donc par un manque qui motive à la fois leurs déplacements et leur immobilité, leurs paroles comme leurs silences. En rapport avec cette thématique du manque, des liens peuvent être tissés entre ces trois héroïnes durassiennes. Le mouvement romanesque au sein de ces romans participe à la mise en scène du manque qui définit ces personnages féminins si emblématiques de l'univers durassien.

Une identité indécise : quelle place pour l'héroïne durassienne ?

Ce qui caractérise les trois héroïnes de ces romans durassiens, c'est avant tout leur difficulté, voire leur impossibilité à trouver leur place dans un schéma relationnel. Ces différents romans présentent en effet des relations triangulaires qui concèdent aux héroïnes durassiennes une place instable et singulière. Ce schéma relationnel inscrit l'héroïne durassienne dans une position instable qui met en scène le vide et le manque de cette dernière. Dans *Moderato cantabile*, Anne Desbaresdes est tiraillée entre deux univers opposés entre lesquels elle ne parvient pas à trouver une place. Doit-elle choisir la tranquillité aliénante de sa maison ou les discussions passionnelles qu'elle entretient avec Chauvin dans le café du port ? Anne Desbaresdes tente de trouver une place entre ces deux univers diamétralement opposés mais ne cesse d'aller et venir sans pour autant trouver une quelconque stabilité. Face à ses difficultés, l'héroïne essaie de trouver une place de substitution à travers l'histoire du meurtre passionnel de la jeune femme. Les discussions entre Anne Desbaresdes et Chauvin au sujet de ce drame permettent à cette dernière d'acquiescer cette place tant fantasmée de l'amante. Le mouvement romanesque permet la mise en scène de ce manque qui ronge Anne Desbaresdes et dont elle ne parvient pas à se défaire. Incapable de vivre directement, cette dernière a besoin de la parole pour prendre vie et se mettre en mouvement. Son errance à travers la ville traduit son attirance pour cette histoire passionnelle à laquelle elle rêve de prendre place et ainsi fuir son quotidien monotone et aliénant.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, Maria se trouve également dans un schéma relationnel triangulaire dans lequel elle ne parvient pas à trouver une place.

Marguerite Duras donne à ce personnage féminin une importance considérable au sein de la fiction. En effet, le mouvement romanesque de ce texte permet de mettre en relief trois relations triangulaires spécifiques qui mettent en scène le manque de l'héroïne. Le premier schéma triangulaire concerne l'histoire de Rodrigo Paestra, déjà achevée au début du roman. Ce schéma est formé de Rodrigo Paestra, sa femme et l'amant de cette dernière nommé Toni Perez. Maria va tenter de trouver une place au sein de cette triade en rencontrant Rodrigo Paestra. A l'instar d'Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile*, Maria se projette de manière fantasmée dans cette histoire qui la rapproche de la situation qu'elle vit en réalité. Le second schéma triangulaire est celui formé par Pierre, Claire et Maria, triade dans laquelle Maria est l'objet d'une double trahison : celle de Pierre et celle de Claire. Le troisième et dernier schéma a la même composition que le second mais doit être abordé d'une autre manière. En effet, Maria est attentive à la relation naissante entre Pierre et Claire et tente de trouver une place au sein de cette passion. Ces trois schémas triangulaires mettent en mouvement l'intrigue et définissent également l'héroïne par le manque. Cette dernière, exclue de chaque relation triangulaire, est réduite à un rôle passif qui accentue son caractère pathétique.

Dans *Le ravissement*, Lol est un modèle de personnage féminin qui se définit par un manque. Toute l'histoire de cette dernière est en effet basée sur le rapt de son amant lors d'un bal et son impossible quête pour retrouver une place. Le roman est construit de manière complexe, sous forme de multiples répétitions à la fois structurantes et déstructurantes qui produisent du mouvement et mettent en scène l'errance de Lol. Ce roman porte également à son paroxysme le thème du manque et en fait une œuvre singulière et déconcertante. Le mouvement romanesque parvient à définir l'héroïne par le manque, voire à la rendre totalement neutre et interchangeable. Lol semble avoir perdu son identité :

« Mais voici qu'elle doute enfin de cette identité, la seule qu'elle reconnaisse, la seule dont elle s'est toujours réclamée du moins pendant le temps où je l'ai connue. Elle dit :

-Qui c'est ? »¹

Elle se donne même deux noms : « Tatiana Karl et Lol V. Stein »¹. Les lieux dans lesquels l'héroïne se rend deviennent eux-aussi sans identité : « Sa présence fait la ville

¹ DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection folio n°810. p.188.

pure, méconnaissable »². Lol perd totalement son identité, de telle sorte que quelqu'un d'autre pourrait prendre sa place, son nom :

« Elle se croit coulée dans une identité de nature indéfinie qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents. »³

Dans ce roman, les personnages sont effacés au profit de « places » qui peuvent être occupées par quelqu'un d'autre. Les différentes triades relationnelles permettent des changements d'identité : en devenant l'amante de Jacques Hold, Lol prend la place de la ravisseuse (Anne-Marie Stretter) et Tatiana peut alors prendre la place de Lol. Cette neutralité des personnages permet leur glissement, comme le note Lol en parlant du bal :

« -C'est un remplacement. [...] »

-Oui. Je n'étais plus à ma place. Ils m'ont emmenée. Je me suis retrouvée sans eux. [...]

-Je ne comprends pas qui est à ma place. »⁴

Le mouvement romanesque met en scène la néantisation de l'héroïne. Ainsi, cette dernière se définit par son absence d'identité, son absence de place précise au sein des relations triangulaires qui animent tout le roman. L'héroïne durassienne est donc caractérisée par un manque d'ordre identitaire. Mais n'est-ce pas justement ce manque qui fait de ces figures féminines des êtres en perpétuel mouvement ?

De l'alcoolisme à la folie : des héroïnes inconstantes.

Le mouvement romanesque qui rythme ces trois livres met en relief le caractère inconstant des héroïnes. En effet, au-delà de la difficulté qu'elles rencontrent pour trouver une place identitaire, ces héroïnes font preuve d'une certaine instabilité psychique. Ainsi, elles sont le plus souvent définies par leurs troubles et leurs excès, leur manque de stabilité psychique.

Dans *Moderato cantabile*, Anne Desbaresdes est décrite comme une mère dépassée par l'amour qu'elle porte à son enfant, amour excessif et douloureux. La grande sensibilité de cette héroïne tend vers la faiblesse et l'excès. Par exemple, elle se rend dans le café du

¹ Ibid. p.189.

² Ibid. p.43.

³ Ibid. p.41.

⁴ Ibid. p.138.

port afin de s'enivrer pour dépasser ses peurs et ainsi se désinhiber. La structure du roman met en scène Anne Desbaresdes dans un processus répétitif et aliénant qui la mène tantôt vers le café du port, tantôt vers sa maison. L'attitude de cette dernière dans ces deux endroits illustre son manque de stabilité psychique et sa faiblesse face à l'alcool. En effet, Anne Desbaresdes s'enivre un peu plus chaque jour dans le café du port, jusqu'à perdre la notion du temps. L'alcoolisme de l'héroïne se manifeste également au sein de sa maison. Au chapitre VII, Anne Desbaresdes perd tous ses moyens lors d'une réception donnée à son domicile. La faiblesse de cette dernière est due à son alcoolisme qui traduit lui-même l'aliénation de l'héroïne. Anne Desbaresdes est une héroïne inconstante, en proie à de nombreux démons, dont celui de l'alcool.

Cette caractéristique de la figure féminine durassienne se retrouve également dans le personnage de Maria de *Dix heures et demie du soir en été*. A l'instar d'Anne Desbaresdes, Maria boit beaucoup d'alcool et s'enivre quotidiennement afin de fuir ses problèmes. Le mouvement romanesque du texte mime l'état de langueur dans lequel se trouve l'héroïne, soit endormie, soit éveillée mais ivre. La première apparition de Maria se déroule dans un bar où elle demande «un autre verre de manzanilla »¹. Cette dernière boit dans la peur, dans l'attente et le désespoir. Elle trouve dans l'alcool un moyen d'estomper son chagrin. Maria est elle aussi une héroïne définie par un manque de stabilité, une femme en proie à la solitude et qui trouve comme seul recours l'enivrement. Les héroïnes durassiennes sont des femmes blessées, fragiles, qui se définissent par le manque qu'elles ressentent au quotidien et qu'elles essaient, en vain, de combler.

L'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein* marque l'évolution de l'héroïne durassienne. Six ans après la publication de *Moderato cantabile*, le personnage de Lol apparaît comme l'aboutissement d'un travail sur la figure féminine, travail déjà présent chez Anne Desbaresdes et Maria de *Dix heures et demie du soir en été*. Dans *Le Ravissement*, Marguerite Duras porte à son paroxysme l'état d'aliénation de l'héroïne. La structure, les répétitions incessantes et l'atmosphère singulière du roman insufflent au personnage féminin une épaisseur mystérieuse qui tend vers la folie. La folie qui anime l'héroïne peut être analysée de deux manières différentes selon Madeleine Borgomano² : une folie au sens de maladie mentale ou une folie au sens de déraison. C'est cette seconde

¹ DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection folio n°1699. p.12.

² BORGOMANO, Madeleine. *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*. Paris : Gallimard. 1997. Collection Foliothèque n°60. p.122-126.

possibilité que nous étudierons dans cet axe d'étude afin de mettre en relief l'inconstance du personnage féminin. En effet, l'incapacité à trouver une place dans la société semble plonger l'héroïne dans une certaine folie, un refus d'appartenir à une raison sociale, et au contraire demeurer dans les marges. Lol V. Stein devient un modèle de personnage féminin confronté à une aliénation symbolique, notion définie par le sociologue Pierre Bourdieu dans son livre *La domination masculine*. Dans *Moderato cantabile*, Anne Desbaresdes est déjà en proie à cette aliénation symbolique, c'est-à-dire cette anxiété permanente à l'égard du regard des autres, de la société. Marguerite Duras décrit souvent des femmes issues de la petite bourgeoisie qui ne parviennent pas à dépasser les conventions sociales et sont toujours soumises au regard d'autrui, regard qui est à la fois constitutif de leur « moi », mais aussi et surtout une source d'anxiété et d'aliénation. Anne Desbaresdes, Maria, et enfin Lol, sont des héroïnes durassiennes qui se ressemblent et se complètent dans une même perspective : faire du personnage féminin un être infiniment renouvelable, sans pour autant lui soustraire une quelconque complexité et singularité. Les personnages féminins de ces romans sont définis par un manque mais ne sont pas pour autant des personnages creux. Le vide que ressentent ces héroïnes, qu'ils se manifestent par l'alcoolisme ou la folie, sont autant de possibles narratifs que Marguerite Duras approfondit et renouvelle grâce au mouvement romanesque qui rythme ses textes. Tout le travail d'écriture de Marguerite Duras s'axe autour de cette réécriture infinie qui produit sans cesse de nouvelles variations romanesques qui se répondent, s'opposent ou encore se mêlent.

Le manque au sein du langage

Le mouvement romanesque met en scène la thématique du manque au sein même du langage. Le dépouillement de l'écriture à l'œuvre dans les romans durassiens déstabilise le lecteur et accentue la difficulté de sa lecture. L'appauvrissement du dialogue et de la syntaxe de la phrase illustrent ces carences au sein du langage qui sont constitutives de l'univers durassien.

« La douleur du dialogue »¹

Le travail d'écriture de Marguerite Duras tend vers le dépouillement du langage et met en scène les difficultés de la communication entre les êtres. L'utilisation fréquente du dialogue permet la création d'un mouvement chaotique, à l'image des troubles que les

¹ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard. 1959. Collection Folio essais n°48. p.207.

personnages entretiennent lors de leur communication. Dans *Moderato cantabile*, le dialogue a une place majeure au sein du roman car il permet la mise en place d'un récit second. En effet, ce sont les multiples dialogues entre Anne Desbaresdes et Chauvin qui engendrent le récit fantasmé au sujet de la femme assassinée et de son meurtrier. Les dialogues entre les personnages deviennent, par moments, des bribes de récit. La communication entre les deux protagonistes est ainsi rompue au profit d'une histoire fantasmée et irréelle. Les discussions entre Anne Desbaresdes et Chauvin mettent en scène une communication douloureuse, exacerbée par l'ivresse. Leurs dialogues oscillent toujours entre deux histoires : celle d'Anne Desbaresdes, et celle du meurtre. Aucune des deux histoires ne parvient à son terme, elles demeurent évanescences, mystérieuses. La communication entre ces deux protagonistes est hésitante, et laisse place à certains instants à des silences et des hésitations qui symbolisent la douleur du dialogue.

Marguerite Duras met en scène dans ses romans la difficulté de la communication entre les êtres, ainsi que celle de l'expression des sentiments profonds. Les héroïnes durassiennes sont en souffrance et ne parviennent pas à mettre des mots sur leur mal-être. Maria de *Dix heures et demie du soir en été*, préfère agir que parler. Ses paroles sont ainsi réduites au profit du mouvement qui l'anime et qui reflète son errance. C'est également ce qui caractérise Lol V. Stein, cette impossibilité à mettre des mots sur sa souffrance. L'écrivain utilise le dialogue afin de mettre en relief les mouvements chaotiques de l'âme et la difficulté des héroïnes à exprimer leur douleur. Le langage au sein du dialogue est donc mis en péril grâce au mouvement de l'écriture durassienne qui révèle un manque langagier chez les personnages durassiens en souffrance.

Une syntaxe appauvrie

Le mouvement de l'écriture durassienne met en relief un manque au sein du langage qui se manifeste d'une part au sein du dialogue, mais également dans l'appauvrissement de la syntaxe de la phrase. Cette dernière est en effet de plus en plus réduite à l'essentiel, et apporte une force particulière au texte durassien. La syntaxe de la phrase de *Moderato cantabile* mime une partition musicale, avec ses variations et ses coupures. L'utilisation récurrente des incises déstructure la syntaxe de la phrase et lui donne un rythme plus ou moins important. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la phrase n'a pas encore sa forme fragmentaire qu'elle adoptera dans *Le ravissement de Lol*

V. Stein mais la brièveté de cette dernière se remarque de plus en plus. En effet, depuis la rupture engendrée par l'écriture de *Moderato cantabile*, Marguerite Duras ne cesse de travailler son écriture et lui donne une force musicale importante. La syntaxe de la phrase mime donc des blancs, des silences, des répétitions ou encore des coupes, à l'image d'une partition de musique. « Il n'y a d'écriture que musicale »¹ dira l'auteur quelques années plus tard.

Les répétitions, les coupes, la fragmentation progressive de la syntaxe durassienne est déjà présente par bribes à partir de 1958, et aboutira à l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein*. Cette syntaxe singulière, mise à l'œuvre au sein de ces trois romans, permet la création d'un univers où les mots s'entraînent les uns les autres, s'opposent ou se répondent, tels des instruments de musique jouant une partition. Marguerite Duras malmène le langage afin de faire résonner le vide qui le caractérise. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, l'écrivain met en place un « mot-trou » pour symboliser le manque au sein du langage. Le « mot-trou » renverrait ainsi à l'entreprise même de l'écrivain, c'est-à-dire trouver des mots pour faire surgir ce qui ne peut se raconter :

« [...] un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. »²

Le mouvement de la syntaxe de ce roman est réduit à l'essentiel et contamine le texte par cette absence de langage. La conception de ce « mot-trou » ou « mot-absence » repose sur une aporie : dire ce qui ne peut se raconter. Le manque au sein du langage contamine tous les autres mots et mènent à une écriture appauvrie, réduite à une seule fonction : exprimer le manque au sein du langage. Le texte du *Ravissement*, contaminé par cette absence, devient de plus en plus complexe et chaotique afin de générer de multiples images et significations :

« Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair [...], ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. »³

¹ *Le Nouvel Observateur*. 28 septembre 1984.

² DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. 1964. Collection folio n°810. p.48.

³ *Ibid.* p.48-49.

La thématique du manque est donc constitutive de l'univers durassien car il contamine tout autant l'intrigue, que les personnages et le langage. Mais cette thématique du manque est-elle réellement une finalité de l'œuvre durassienne ? N'y a-t-il pas, à travers la mise en scène du manque, une volonté d'explorer de nouveaux territoires au sein de l'écriture ?

Chapitre 8 – Exploration du travail de l'écrivain

Le mouvement romanesque dans ces trois romans met en place une véritable dynamique du manque qui constitue un élément essentiel de l'écriture durassienne. Cette dynamique met en place un mouvement de relance qui rompt avec les attentes du lecteur et offre de nouvelles possibilités romanesques. Mais la démarche de Marguerite Duras n'est-elle pas autre ? La dynamique du manque ne serait-elle pas un rouage qui participerait à la création d'une écriture du désir ?

Une dynamique du manque

La thématique du manque est au centre de l'écriture de Marguerite Duras qui ne cesse de la renouveler au sein de ses romans. Mais cette thématique, mise en scène par les multiples mouvements du texte durassien, est-elle une finalité de l'œuvre ou au contraire un élément participant à une certaine dynamique d'écriture ? N'y a-t-il pas une dynamique du manque qui rythme le récit et joue avec les attentes du lecteur ? Afin de mettre en exergue cette dynamique en jeu dans l'écriture durassienne, nous étudierons quelques passages issus de ces trois romans.

Moderato cantabile : « Un cri [...] retentit. »¹

Dans *Moderato cantabile*, la dynamique du manque est mise en place dès le début du roman par l'intrusion d'un « cri » au sein de la salle dans laquelle le fils d'Anne Desbaresdes prend des cours de piano. L'évènement va peu à peu briser l'ordre normal du récit et mettre en place une structure singulière basée sur une dynamique du manque. En effet, dès le début du roman, un évènement vient bouleverser le récit :

« Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.

-Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.

-Quelque chose est arrivé, dit la dame.

Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel, cependant commença à pâlir. »²

¹ DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Editions de Minuit. 1958. Collection double n°2. p.12.

² Ibid. p.12.

Cet évènement a des répercussions sur l'espace, le temps, les personnages, et prend de plus en plus d'ampleur au fil du premier chapitre du roman. Ce « cri » dont on ne connaît pas l'origine ni la cause au début du roman, va mettre en mouvement l'héroïne et ainsi amorcer le début d'une dynamique qui va parcourir l'ensemble du texte. La présence de la musique dès le premier chapitre (et dans le titre du roman), désigne le mouvement de la sonatine de Diabelli (Moderato cantabile) mais également le mouvement du texte, à la fois régulier et lent, mélodieux et chantant.

L'évènement est tout d'abord matérialisé par des indications auditives qui laissent présager quelque chose de grave, puis lorsque Anne Desbaresdes sort de l'immeuble, la vue vient apporter de nouveaux détails sur cet évènement :

« Anne Desbaresdes se renseigna.

-Quelqu'un qui a été tué. Une femme.

Elle laissa son enfant devant le porche de Mademoiselle Giraud, rejoignit le gros de la foule devant le café, s'y faufila et atteignit le dernier rang des gens qui, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient. Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement.

-Mon amour. Mon amour. »¹

Cependant, ces détails à la fois auditifs et visuels constituent l'unique source de savoir d'Anne Desbaresdes au sujet de ce crime. La patronne du café donnera quelques indications supplémentaires sur la vie de la victime, mais rien sur les raisons du meurtre. Les interrogations de l'héroïne, ainsi que sa fascination pour ce crime, vont mettre en place une véritable dynamique qui va structurer le texte autour du manque d'informations qui entoure cet évènement. Le mystère autour de ce meurtre, en apparence passionnel, va motiver les déplacements de l'héroïne, mais également ses discussions avec Chauvin dans le café du port. L'ensemble du roman se structure à partir de cette dynamique qui relance sans cesse la narration autour de ce manque qui ne parvient pas à être comblé, et qui déstabilise le lecteur en jouant avec ses attentes. L'histoire du crime n'est pas racontée au profit de celle entre Anne Desbaresdes et Chauvin. Cette dernière met en place un métarécit, constitué par les dialogues au sein du café, et prend pour origine la fin de l'évènement (la mort) afin de construire une histoire inventée qui revient sans cesse sur

¹ Ibid. p.17.

elle-même ou lieu de se développer. Le récit est toujours ramené au même fait : le crime qui l'a instauré. Marguerite Duras met en place dans *Moderato cantabile* une véritable dynamique du manque qui détourne les attentes du lecteur et bouleverse les codes traditionnels du roman.

Dix heures et demie du soir en été : La découverte de Rodrigo Paestra.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, les attentes du lecteur sont encore une fois mises à mal grâce au travail d'écriture de l'écrivain. La dynamique du manque, présente dans *Moderato cantabile*, se manifeste également dans ce roman grâce à l'irruption d'un évènement marquant similaire : un crime passionnel. Cependant, dès le début du roman l'évènement tragique est déjà antérieur au présent des personnages, et ce n'est qu'à travers une discussion dans un bar que l'héroïne va prendre connaissance de ce meurtre. L'adultère est la cause du double assassinat perpétré par Rodrigo Paestra. La situation conjugale de Maria dans le roman est identique à celle de Rodrigo Paestra avant le meurtre. L'héroïne voit se dérouler sous ses yeux la relation amoureuse naissante entre son mari et sa meilleure amie, situation douloureuse et sans issue. L'histoire de Rodrigo Paestra passionne Maria et la met en mouvement lorsqu'elle découvre ce dernier caché sur un toit. Cette découverte va vraisemblablement enclencher cette dynamique du manque, déjà sous-jacente depuis le début du roman. La mort de Rodrigo Paestra est annoncée depuis le début du roman, mais sans cesse retardée en raison des conditions météorologiques qui rendent les recherches difficiles pour la police. Maria va participer à la fuite du meurtrier hors de la ville, fuite qui constitue pour elle un espoir de le sauver :

« C'était bien lui, Rodrigo Paestra.

Ils sont face à face. C'est un visage.

Le renouveau du temps s'affirme. Ils sont face à face et se regardent.

Dans la rue, en bas, tout à coup, bavarde, joyeuse déjà de l'humeur matinale de la mise à mort, passe la police. [...]

Il est maintenant une heure cinquante du matin. A une heure et demie de sa mort, Rodrigo Paestra a consenti à la voir. [...] La nuit est entière, encore. Des solutions sont peut-être possibles à l'incertitude de la conscience. On pourrait le croire. »¹

Si Maria met toutes ses forces dans l'élaboration de cet acte irréfléchi, c'est qu'à ses yeux, Rodrigo Paestra et elle se ressemblent, la douleur et le manque sont des sensations communes. Au-delà de cette identification, l'héroïne est également fascinée par la fatalité de la passion que Rodrigo Paestra incarne à travers son crime. Peut-être Maria veut-elle trouver des réponses et ainsi parvenir à combler son manque, sa douloureuse passivité face à l'inévitable fin de son amour avec Pierre. La participation active à la fuite du meurtrier constitue une véritable dynamique motivée par le manque de l'héroïne. A travers cet acte, Maria tente également de reprendre le dessus et de redevenir active et maître de son avenir. Cette reconquête de soi s'accompagne d'un goût du défi, une volonté de prendre sa revanche sur Pierre et Claire. Grâce à la découverte de Rodrigo Paestra, Maria peut fuir son quotidien qui lui rappelle sans cesse son vide intérieur, son profond découragement. L'héroïne croit-elle que cet acte va abolir le passé et retarder l'accomplissement d'un douloureux futur ?

La fuite de Maria en compagnie du meurtrier marque le début de cette dynamique du manque qui relance le mouvement romanesque et donne une tension dramatique au roman. Cependant, cette dynamique va se rompre lorsque Maria découvre le lendemain de sa fuite, le corps sans vie de Rodrigo Paestra à l'orée du champ dans lequel elle l'avait laissé la veille. La mort de ce dernier représente une fin romanesque mais également le début d'autres possibles, relancés par cette perte, ce vide et donc cet échec de Maria. La mort de Rodrigo Paestra représente la fin d'un espoir, mais annonce également un nouveau mouvement, motivé par cet échec et ce manque qui persiste dans la conscience de l'héroïne. La mort de Rodrigo Paestra constitue en effet une nouvelle trahison, analogue à l'adultère de Pierre. Cette double trahison relance la dynamique de l'écriture, toujours motivée par un manque :

« Tu sais ce que c'est, je m'étais promis de jouer une grande partie avec Rodrigo Paestra. Et puis voilà, voilà qu'elle a échoué aussitôt entreprise. C'est tout. »²

¹ DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection folio n°1699. p.66.

² Ibid. p.136.

Tout le roman est structuré selon cette dynamique du manque qui enclenche le mouvement de l'héroïne, le rompt puis relance l'histoire vers un autre possible, toujours motivé par un vide qui constitue un rouage essentiel de l'écriture durassienne.

Le ravissement de Lol V. Stein : Le narrateur Jacques Hold.

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la thématique du manque est au centre de l'écriture et contamine tout le roman. Ce thème est également à l'origine d'une dynamique d'écriture qui atteint ici son paroxysme. La dynamique du manque devient de plus en plus complexe dans *Le Ravissement*, et se matérialise de différentes manières. L'élément majeur qui participe à cette dynamique est l'utilisation du statut du narrateur. En effet, comme nous l'avons mentionné précédemment, l'histoire de Lol V. Stein met en scène un manque, dont les raisons demeurent mystérieuses. Les carences de l'intrigue du roman sont dues au caractère insaisissable du personnage de Lol, mais également à l'ignorance du narrateur.

Ce dernier met en relief tout au long du roman les failles de l'histoire de l'héroïne et structure la narration grâce à une dynamique du manque. Cette dernière est notamment mise en scène par la rupture narrative qui bouleverse les attentes du lecteur et relance l'intrigue sous un angle de vision différent. L'apparition d'un narrateur-personnage au milieu du roman permet la mise en place d'une rupture qui bouleverse l'angle de vision du lecteur et relance une nouvelle fois l'histoire. Jacques Hold n'est donc plus qu'un simple personnage, il prend en charge la narration et conjugue son désir de reconstituer l'histoire de Lol, s'approcher d'elle et la prendre (cf. « to hold » en anglais signifie « prendre, tenir »), au désir de Lol, aussi insaisissable soit-il. Deux manques s'affrontent et se réunissent afin de créer une véritable dynamique qui donne au roman ce caractère à la fois complexe et mystérieux.

Grâce à cette rupture narrative qui relance l'histoire, Lol entraîne le narrateur-personnage dans sa toile et parvient à le placer dans son angle de vision. Jacques Hold se dédouble alors, sans cesser d'employer le « je » du narrateur, il utilise la troisième personne du singulier et se désigne ainsi comme simple personnage. Ce changement engendre l'anéantissement de ce dernier en tant que narrateur, et il devient donc, à l'image de Lol, un personnage qui voit mais qui ne s'exprime plus. La rupture narrative au centre du roman permet à l'écrivain de bousculer les codes traditionnels du roman, déstabiliser son lecteur mais aussi relancer l'histoire sous un angle différent. La dynamique du manque

au centre de l'écriture durassienne est sans cesse relancée, notamment grâce au procédé de rupture narrative à l'œuvre dans ce roman. Cette dynamique permet de mettre en exergue le caractère insaisissable de l'héroïne, le vide au centre de son histoire qui devient également le vide au centre du roman et rend l'entreprise du narrateur-personnage Jacques Hold vaine.

Vers une écriture du désir ?

La dynamique du manque est un rouage de l'écriture durassienne qui participe à la mise en place d'une esthétique du mouvement. Cette dernière met en scène un plaisir de la narration qui se matérialise par un travail sur la langue. La dynamique du manque permet de relancer sans cesse le plaisir des mots et ainsi créer une écriture désirante qui se renouvelle sans cesse. Mais cette jouissance de la narration ne symbolise-t-elle pas une tentation poétique, une écriture en perpétuel mouvement entre deux genres ?

Le plaisir des mots

Le mouvement romanesque à l'œuvre dans ces textes, permet de relancer la narration à plusieurs reprises grâce à la dynamique du manque. Cette relance de l'histoire vers d'autres possibles, traduit un véritable plaisir de la narration, de l'écriture et donc du travail de la langue. Marguerite Duras met en place une écriture qui exprime à la fois le plaisir de la langue et le désir de créer toujours de nouvelles images et sensations grâce au choix des mots. Le mouvement de l'écriture durassienne ne se réduit donc pas à la dynamique du manque mise en place dans ces romans, bien au contraire, cette relance de la narration à partir d'un élément manquant ouvre la voie vers de nouvelles possibilités romanesques. Le désir créateur qui anime l'écriture durassienne symbolise une véritable esthétique du mouvement. Cette esthétique se construit notamment grâce à la fonction poétique du langage à l'œuvre dans ces romans.

En effet, dès *Moderato cantabile*, l'écrivain élabore un dépouillement de son écriture, et accorde une importance particulière aux mots et leurs sonorités. Le titre du roman fait d'ailleurs référence au rythme de la sonatine de Diabelli. L'écriture de Duras affirme peu à peu son désir de créer des images poétiques grâce au travail de la langue et à la sonorité des mots :

« Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, indéniablement. [...] Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. [...] La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce

barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent. »¹

L'intensité des mots transparait au sein de ce cours extrait sur la musique. Des termes hyperboliques comme « tréfonds des âges », « barbare », « damnation », ou encore « enfer » traduisent la violence latente que seule la musique peut exprimer. Le travail sur le langage permet de créer une atmosphère singulière qui souligne tant l'innocence et la légèreté de la musique, que la violence de l'amour maternel d'Anne Desbaresdes. Le choix des mots, leurs sonorités et leurs places au sein de la phrase mettent en scène le plaisir de la narration que semble mettre à l'œuvre l'auteur dans ce court extrait sur la musique. A partir de *Moderato cantabile*, Marguerite Duras met en place une écriture en mouvement qui révèle son plaisir et son désir de travailler le langage et produire des images poétiques.

L'élaboration d'une intrigue n'apparaît pas comme l'élément central de l'entreprise littéraire de l'écrivain. L'esthétique singulière des romans durassiens semble provenir de l'intérêt que l'auteur porte au choix des mots. « Je pose des mots beaucoup de fois. Des mots d'abord »² dit Marguerite Duras à Bernard Pivot au cours de son émission *Apostrophes* datant du 28 septembre 1984. L'écrivain utilise les mots comme un matériau infiniment modelable pouvant susciter des images et des sensations :

« Je les vois, je les place et la phrase vient après, elle s'accroche à eux, elle les entoure, elle se fait comme elle peut. Les mots, ils ne bougent pas, ils ne bronchent pas. »³

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la phrase n'a pas encore cette forme fragmentaire qu'elle adoptera au fil des années. Cependant, l'écriture de ce roman demeure dans la lignée de *Moderato cantabile*, c'est-à-dire une écriture en mouvement, presque à l'image d'une partition de musique. Le mouvement de l'écriture durassienne traduit l'imagination de Maria lorsqu'elle pense au suicide de Rodrigo Paestra :

« Dans l'inconfort, le bruit des charrettes, la chaleur toujours grandissante du soleil, la présence de cette arme dans sa poche qui le gênait pour s'allonger, pour s'endormir l'a fait se souvenir de cette aubaine, oubliée distraitemment jusque-là, la mort. Maria dort. »⁴

¹ DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Editions de Minuit. 1958. Collection double n°2. p.78.

² *Apostrophes*, émission de Bernard Pivot. Antenne 2, le 28 septembre 1984.

³ *Le Nouvel Observateur*. 28 septembre 1984.

⁴ DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard. 1960. Collection folio n°1699. p.141.

Le phrase se développe du plus concret au plus abstrait et met en place une véritable tension, grâce notamment aux nombreuses incises, qui participent à la mise en valeur du substantif « mort » en fin de proposition. La courte phrase « Maria dort » opère une rupture radicale dans le rythme de la narration et permet la correspondance entre la mort et le sommeil, métaphore utilisée subtilement par l'auteur.

Le plaisir de la narration sans cesse renouvelé, le désir de l'écrivain de trouver le mot juste afin de faire résonner ce qui ne se raconte pas ; cette entreprise littéraire que met en place Duras à partir de *Moderato cantabile*, aboutit à l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein*. Dans ce roman, l'écrivain pousse à son paroxysme le dépouillement de l'écriture dans le but de susciter des images de plus en plus marquantes et ainsi mettre des mots sur ce qui ne se raconte pas dans l'histoire de Lol V. Stein. Le travail d'écriture de Marguerite Duras transfigure les mots et leur donne une résonance toute particulière qui permet la création d'un univers singulier et évanescent. Ce roman met en abyme le travail même de l'écrivain, son cheminement pour parvenir à trouver les mots et ainsi faire émerger ce qui ne peut être dit. L'histoire ou plutôt la non-histoire de Lol V. Stein, permet de mettre en exergue toute la complexité du langage. Marguerite Duras met en place une esthétique du mouvement qui transcrit son plaisir des mots, son désir d'atteindre un langage pur, qui se suffit à lui-même.

La tentation du poétique : une écriture en mouvement entre deux genres.

Peut-on parler de fonction poétique du langage pour qualifier le travail d'écriture de Marguerite Duras au sein de ses romans ? L'écrivain met en œuvre dans ces trois romans une écriture novatrice qui semble osciller entre deux genres : le genre romanesque et la poésie. Tout d'abord, il est nécessaire de souligner que l'écriture durassienne ne peut être qualifiée de prose poétique. En effet, elle est avant toute chose romanesque, même si elle semble aspirer à une tentation poétique. Duras a toujours refusé une quelconque classification de ses œuvres dans tel ou tel mouvement, comme par exemple le Nouveau Roman, auquel beaucoup de critiques la rattachent toujours. Ce refus de catégorisation est constitutif de l'entreprise littéraire de l'auteur. Duras crée une écriture à la fois romanesque et poétique. Le mouvement romanesque participe à la construction de cette écriture aux frontières du poétique. Le travail de l'écrivain est sans cesse tendu vers cette tentation, ce désir de produire une langue pure, proche du travail du poète. La singularité des romans durassiens semble provenir de cette écriture à mi-chemin entre deux genres.

Dans ces trois romans durassiens, quelque chose de l'ordre de l'évènement est en jeu et le mouvement de l'écriture va essayer de traduire ce qui ne peut se raconter, ce qui est de l'ordre de l'indicible mais qui doit cependant surgir grâce au travail de la langue. Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, Marguerite Duras parvient à produire une écriture fragmentée, sèche, dépouillée, qui permet de traduire la complexité des états de la pensée et ainsi mettre des mots sur ce qui ne peut être exprimé.

Pour répondre à cette difficulté, l'écrivain invente un « mot-trou » ou « mot-absence » qui fait surgir et résonner l'indicible au sein du texte. D'où l'importance du travail sur le langage et sur le choix du mot. La démarche littéraire de Duras tend en ce sens vers une tentation du poétique qui prend appui sur le mouvement romanesque du texte. En épurant de plus en plus son écriture, Marguerite Duras est parvenue à l'épuisement de la fonction référentielle du langage au profit de la fonction poétique qui prend elle-même appui sur ce mouvement romanesque. L'écriture durassienne est donc en mouvement entre le genre romanesque et une tentation, un désir, de créer un langage poétique.

Conclusion

A partir de 1958 et la publication de *Moderato cantabile*, Marguerite Duras opère une véritable rupture au sein de son entreprise littéraire. Le travail d'écriture de l'écrivain se forge peu à peu et intègre au sein des romans un véritable mouvement qui participe à la création d'un univers singulier et évanescent. Le mouvement romanesque qui anime ces œuvres est engendré par l'indissolubilité des notions spatiales et temporelles. Les romans durassiens concentrent en effet des espaces-temps mobiles qui génèrent de multiples mouvements. La mobilité de ces espaces-temps durassiens engendre une rupture au sein des codes traditionnels du romanesque, et déstabilise ainsi le lecteur.

Le mouvement romanesque suscite également une certaine esthétique du mouvement, à l'œuvre dans ces romans. Les mouvements provoqués par les divers espaces-temps mettent en scène la thématique du manque, élément indissociable de l'univers durassien. Mais n'est-ce pas réducteur de cloisonner la richesse du mouvement romanesque durassien à la mise en scène du manque ? Les nombreuses carences qui constituent autant les histoires, les personnages, que le langage durassien ; ne sont-elles pas un rouage majeur dans l'élaboration d'une œuvre singulière ? La mise en scène du manque n'est pas une finalité de l'entreprise durassienne, bien au contraire, elle ne représente qu'une étape de plus dans l'édification d'une œuvre complexe et mouvante.

L'exploration du travail d'écriture de Marguerite Duras met en relief une dynamique du manque qui permet une relance infinie des possibles romanesques. Les romans durassiens n'ont pas pour dessein de raconter une histoire linéaire, mais bien de mettre en jeu le langage entre deux genres distincts : romanesque et poétique. Le mouvement de l'écriture durassienne se situe donc au croisement de deux possibles, entre une œuvre romanesque incontestable et une tentation sensible pour le langage poétique. Le travail d'écriture de Marguerite Duras aboutit à l'effacement progressif de la fonction référentielle du langage, au profit de la fonction poétique.

Malgré les réticences de Marguerite Duras à se positionner dans tel ou tel mouvement littéraire, cette dernière édifie cependant un roman aux confins de deux genres, et se rapproche ainsi de la démarche littéraire de Maurice Blanchot, c'est-à-dire une écriture au croisement des genres. Ainsi l'écriture durassienne est une écriture en mouvement permanent et relance sans cesse le désir de l'auteur de créer, grâce au travail sur le langage, de nouvelles images, sensations, de nouveaux possibles littéraires.

Marguerite Duras met en scène une écriture du désir qui n'en finit pas de déstructurer le langage et de le modeler afin de parvenir à une langue pure, proche de celle du poète. L'aspiration de Marguerite Duras n'est-elle pas proche de celle qu'exprimait Baudelaire en ces termes :

« Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »¹

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Dédicace à Arsène Houssaye. Paris : Gallimard. 1869. Bibliothèque de la Pléiade. p.229.

Bibliographie

Corpus principal :

- DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1958. 160 p.
- DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard, 1960. 192 p. Collection blanche.
- DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, 1964. 196 p. Collection blanche.

Corpus utilisé :

- DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. 172 p. Collection double n°2.
- DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard, 1986. 160 p. Collection Folio n°1699.
- DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, 1976. 192 p. Collection Folio n°810.

Autres œuvres de Marguerite Duras consultées :

- DURAS, Marguerite. *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Paris : Gallimard, 1959. 152 p.

Publiée en 1959, cette pièce de théâtre fait référence à un fait divers qui obséda Duras et dont elle tenta de se délivrer en l'écrivant. Elle la reniera par la suite, mais, dix ans plus tard, elle la réécrivit sous le titre de *L'amante anglaise*. L'histoire raconte le crime perpétré par un couple de quinquagénaires sur une vieille cousine sourde et muette. Après l'avoir dépecée, ils jettent d'un viaduc de la Seine-et-Oise les morceaux du corps. La police à leurs trousses, ils attendent leur arrestation. Cette pièce, écrite l'année suivant le succès de

Moderato cantabile, montre l'intérêt de Duras pour le journalisme. Cette activité lui permettra de sortir de son isolement tout en continuant à écrire.

- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris : Gallimard, 1972. Collection Folio, n°9.

Ce scénario vit le jour grâce à une requête d'Alain Resnais auprès de Marguerite Duras. Elle écrit l'histoire d'une actrice qui se rend à Hiroshima pour tourner un film sur la paix. Cette dernière rencontre un japonais qui devient son amant et son confident. Elle lui raconte alors son amour impossible avec un soldat allemand pendant la seconde guerre mondiale, souvenir encore très douloureux pour elle. Ce scénario nous entraîne sur un territoire dévasté humainement et psychologiquement : l'amour est interdit et le bien-être impossible. Ce livre nous permet de mettre en lumière le mouvement entre l'écriture cinématographique de Duras, qu'elle découvre grâce à ce projet, et l'écriture de ses romans et ses pièces.

- DURAS, Marguerite. *Une aussi longue absence*. En collaboration avec Gérard Jarlot. Paris : Gallimard, 1961. 108 p. Collection blanche.

Après le succès d'*Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras, sollicitée par de nombreux producteurs, écrit avec Gérard Jarlot, ce scénario inspiré d'un fait divers. Une femme a cru voir passer dans la rue son mari, un ancien déporté de Buchenwald. Le film raconte comment une femme croit reconnaître son mari, déporté quinze ans plus tôt, sous les traits d'un clochard. Elle va tenter de réveiller la mémoire de cet homme. Ce scénario montre l'obsession de Duras pour cette guerre et son besoin d'exorciser cette période à l'aide de l'écriture.

- DURAS, Marguerite. *L'Après-midi de M. Andesmas*. Paris : Gallimard, 2007. 126 p. Collection L'Imaginaire, Livres & CD.

Ce roman, publié en 1962, décrit l'attente de M. Andesmas, un vieillard de soixante-dix-huit ans, entre quatre heures et demie de l'après-midi et la tombée du jour. Ce dernier vient d'acheter une maison pour sa fille Valérie et veut faire construire une terrasse. Il attend

l'entrepreneur qui est en retard. Ce livre, écrit deux ans avant *Le ravisement de Lol V.Stein*, est scandé par les thèmes obsessionnels de l'écrivain.

- DURAS, Marguerite. *Le Vice-Consul*. Paris : Gallimard, 1977. 224 p. Collection L'Imaginaire, n°12.

Ce roman est composé de deux récits, racontés par deux narrateurs différents. D'une part l'histoire de la mendicante, et d'autre part celle du Vice-consul. Ce livre est publié en 1965, un an après *Le ravisement de Lol V.Stein* dans lequel le personnage féminin Anne-Marie Stretter est apparu. Marguerite Duras reprend ce personnage dans ce livre et en fait un des personnages principaux. Il est intéressant de souligner comment Duras fait évoluer (après le *Ravisement*), à la fois certaines figures féminines devenues depuis emblématiques de l'univers durassien, mais aussi et surtout, son écriture.

- DURAS, Marguerite. *L'Amour*. Paris : Gallimard, 1992. 144 p. Collection Folio, n°2418.

Publié en 1971, ce roman se distingue par son caractère à la fois allégorique et poétique. Souvent considéré comme un texte hermétique, il concentre cependant en lui des thématiques déjà présentes dans *Le ravisement de Lol V.Stein*. Les personnages de ce livre, une femme et deux hommes, n'ont pas de noms, ils errent le long d'une plage. Nous pouvons tisser un lien entre ce roman et l'histoire de Lol V.Stein écrite quelques années plus tôt, et ainsi souligner un mouvement cyclique entre quelques œuvres durassiennes.

- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris : Éditions de Minuit, 1977. 120 p. Texte établi à partir de deux interviews de télévision en 1976.

Dans ce livre, Michelle Porte dévoile ses entretiens avec Marguerite Duras au sujet des lieux, des espaces qui habitent ses œuvres. Ces derniers ont une importance considérable dans l'imaginaire de l'auteur car ils sont « porteurs de l'histoire », dit-elle. Les réactions de Marguerite Duras permettent d'éclairer certaines caractéristiques propres aux espaces durassiens.

- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1995. 132 p. Collection Folio, n°2754.

A la fin de sa vie, Marguerite Duras éprouve le besoin d'écrire un livre sur ce qui a peuplé toute sa vie et ne l'a jamais quittée : l'écriture. Elle écrit alors ce livre dans lequel elle exprime ses pensées et ses angoisses qui sont toujours aussi vives et présentes. *Écrire* est un témoignage émouvant d'un écrivain proche de la mort mais qui ne peut cesser d'écrire, de penser à écrire.

Ouvrages critiques consacrés à Marguerite Duras :

- ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 2000. 960 p. Collection Folio, n°3417.

Cette biographie de référence nous apporte de nombreux éléments nécessaires à l'étude de la vie et de l'œuvre de Marguerite Duras. Composé de sept chapitres en ordre chronologique, cet ouvrage nous éclaire tout aussi bien sur la vie personnelle de Marguerite Duras que sur son travail d'écrivain et de femme engagée.

- ALLEMAND, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. Paris : Ellipses, 1996. 118 p.

Ce livre consacré au Nouveau Roman est composé de sept chapitres qui retracent à la fois l'histoire de ce courant littéraire, son contexte d'émergence, son affirmation, ses horizons de convergence et son impact. La connaissance des enjeux du Nouveau Roman est nécessaire pour étudier l'œuvre de Marguerite Duras, souvent considérée comme une « nouvelle romancière ».

- BLOT-LABARRERE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris : Seuil, 1992. 315 p. Les contemporains.

Spécialiste en littérature française du XX^{ème} siècle, Christiane Blot-Labarrère focalise en partie son travail sur l'œuvre de Marguerite Duras, auteur avec lequel elle a travaillé et sur lequel elle a consacré de nombreux ouvrages dont cette biographie. Cet ouvrage, publié

du vivant de Marguerite Duras, est certes plus ancien que celui de Laure Adler mais n'en est pas moins intéressant et utile pour nos recherches.

- BORGOMANO, Madeleine. *Le ravisement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1997. 205 p. Collection Foliothèque, n°60.

Cette étude du *Ravisement de Lol V. Stein* par Madeleine Borgomano apporte des pistes de lecture, ainsi que des éléments pour l'analyse critique du texte. Le chapitre sur la construction complexe du roman, ainsi que celui sur l'espace et la temporalité sont particulièrement intéressants pour notre étude.

- BORGOMANO, Madeleine. *Duras. Une lecture des fantasmes*. Belgique : Cistre Essais, 1985. 237 p.

Ce livre analyse certains textes durassiens et apporte à la fois un intérêt critique mais aussi une certaine clarté. L'auteur tente de cerner une œuvre complexe tout en gardant une grande liberté d'interprétation. De nombreuses images, des thèmes, mais aussi des fantasmes propres à l'œuvre durassienne sont abordés : folie, délire, vie/mort, la figure de la mère, les scènes de danse, de bal, etc... Madeleine Borgomano retrace à la fois l'étrangeté et la singularité de l'univers durassienne. Cet ouvrage peut servir de modèle pour des travaux de recherche sur l'œuvre de Marguerite Duras.

- NOGUEZ, Dominique. *Marguerite Duras. La couleur des mots*. Paris : Éditions Benoît Jacob, 2001. 247 p.

Cet ouvrage contient des entretiens entre Marguerite Duras et Dominique Noguez au sujet du cinéma, et plus précisément des films durassiens. Les chapitres correspondent aux différents films qui font chacun l'objet de différents entretiens. Le passage qui nous intéresse est celui consacré à *India Song*, film qui s'inscrit dans la continuité de certains romans de Marguerite Duras comme *Le ravisement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*.

Actes de colloques consacrés à Marguerite Duras :

- *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*. Sous la direction de Danielle BAJOMEE et Ralph HEYNDELS. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985. 268 p.

Ce sont très précisément le texte de Madeleine Borgomano (« Le corps et le texte») ainsi que celui de Béatrice Didier (« Thèmes et structures de l'absence dans *Le ravissement de Lol V. Stein*), qui nous intéressent dans ces actes de colloque consacrés à l'œuvre de Marguerite Duras. Madeleine Borgomano analyse de quelle manière l'écriture durassienne est liée au corps et Béatrice Didier montre que les structures de l'absence dans *Le ravissement de Lol V. Stein* sont non seulement présentes au niveau de l'ensemble romanesque, au niveau de la phrase, mais aussi au niveau du mot lui-même.

- *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Sous la direction de Alain VIRCONDELET. Paris : Écriture, 1994. 299 p.

Le texte de Monique Pinthon intitulé « Une poétique de l'osmose » met en avant un espace fictionnel caractérisé par une indistinction absolue comme si l'écriture abolissait les frontières pour créer un monde. L'auteur de ce texte montre que l'écriture durassienne tend à abolir la césure entre l'Homme et le monde et évoque une poétique qui renvoie à une métaphysique, c'est à dire une écriture qui tente de suturer une perte. Cette analyse s'appuie notamment sur les trois œuvres de notre corpus.

Document audio :

- *Les chemins de la connaissance*. Entretien entre Marguerite DURAS et Viviane FORRESTER. In Duras, Marguerite. *L'Après-midi de M. Andesmas*. Paris : Gallimard, 2007. 126 p. Collection L'Imaginaire, Livres & CD. Diffusion le 27 juin 1974 sur France Culture.

Dans cet entretien, Marguerite Duras parle de la difficulté du travail d'écrivain mais aussi de la page écrite qu'elle compare à une page de musique avec des mouvements. Elle parle aussi de ses livres et évoque ses crises qui sont apparues à partir de l'écriture de *Moderato cantabile*. L'écrivain parle du mouvement de l'écriture, de la crise que représente

cet acte « abrupt ». Duras dit vouloir détruire la distance que le discours instaure. Ce document permet de cerner la relation qu'entretient l'écrivain avec les mots, l'écriture.

Autres ouvrages :

a) Ouvrages théoriques généraux :

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 2009. 214p.

Cet ouvrage nous apporte une approche philosophique intéressante sur l'imagination et la poésie, en rapport avec l'espace. Bachelard montre que l'imagination donne à l'espace une dimension particulière, quelque chose de l'ordre du vécu. Il pose tout d'abord le problème de la poétique de la maison et montre pour quelles raisons ce lieu peut être un instrument d'analyse de l'âme humaine. L'auteur étudie aussi une série d'images qui démontrent une certaine esthétique du caché puis évoque les rêveries que l'on peut avoir envers des lieux inhabitables tels que les nids et les coquilles. L'auteur achève son étude sur les espaces de l'intimité en parlant des coins, espaces du blotissement. Enfin, Bachelard aborde la dialectique du petit et du grand pour finir par deux chapitres : la dialectique du dedans et du dehors et la phénoménologie du rond. Cet ouvrage nous permet d'analyser les liens entre les personnages et les lieux et de comprendre leurs mouvements au sein de l'espace poétique et romanesque.

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 1978. 488p.

L'étude de Mikhaïl Bakhtine vise à établir que le roman, seul genre littéraire constitué en contact avec la réalité, est un microcosme de langages divers. L'espace et le temps s'organisent de façon particulière, en une structure appelée « chronotope » examinée ici dans le roman grec et latin, la biographie antique, le roman de chevalerie, le folklore, le roman-idylle et chez Rabelais. Cet ouvrage permettra l'analyse de l'espace-temps durassien, grâce à la structure du chronotope définie par Bakhtine.

- MIRAUX, Jean-Philippe. *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*. Paris : Nathan Université, 1997. 128 p. Collection 128.

Ce livre met en lumière l'évolution de la notion de personnage de roman du XVII^{ème} siècle à nos jours, au travers des œuvres majeures de la littérature romanesque française. La représentation du personnage, l'illusion référentielle et la constitution du portrait sont des sujets essentiels qui modifient la condition et la construction de l'univers esthétique romanesque.

- MIRAUX, Jean-Philippe. *Le portrait littéraire*. Paris : Hachette Éducation, 2003. 127 p. Collection « Ancrages », n°12.

Cet ouvrage fournit des catégories d'analyse précieuses pour l'étude d'un portrait. Les diverses façons de d'écrire un personnage sont évoquées, ainsi que les spécificités de la description de personnages en fonction des genres et son évolution à travers les siècles.

b) Œuvres d'écrivains :

- ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 1978. 308 p. Collection « Tel », n°26.

Déporté au camp de Buchenwald puis de Dachau, Robert Antelme, nous livre un témoignage poignant sur son expérience des camps de concentration. Survivant, il ressent le besoin de mettre des mots sur l'inexprimable. L'écriture, le témoignage, sont nécessaires à la survie car même libre, la douleur reste intacte et immuable. Epouse de Robert Antelme durant cette sombre période, Marguerite Duras restera très marquée par cette expérience, autant dans sa vie, que dans son écriture. A l'instar de Robert Antelme, elle considèrera l'écriture comme une expérience vitale et fera toujours un lien entre la vie et l'écriture. Ce livre est donc intéressant pour comprendre la démarche qui anime l'écriture de Duras : un perpétuel mouvement entre vie/mort et écriture.

- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988. 374 p. Folio Essais, n°89.

Cette œuvre majeure influença la culture française des années cinquante et soixante jusqu'à nos jours. Maurice Blanchot met en exergue les grandes questions liées à l'entreprise littéraire telles que la solitude de l'écrivain, son abandon au profit de l'écriture,

la proximité de l'écrivain avec la mort. L'auteur montre ce qui est en jeu entre l'écrivain et sa production littéraire. Pour cela, il interroge les œuvres de Mallarmé, Kafka, Rilke ou encore Hölderlin. Proche du cercle de « la rue Saint Benoît » à partir des années cinquante, Blanchot eut une large influence sur Robert Antelme et Marguerite Duras. Ainsi, cet ouvrage nous permet de définir l'engagement littéraire de Duras, engagement proche de celui de Maurice Blanchot.

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1986. 340 p. Folio Essais, n°48.

Dans cet ouvrage, Maurice Blanchot continue d'approfondir sa conception de la littérature déjà exprimée quelques années plus tôt dans *L'espace littéraire*. Ce livre se lit en quelque sorte comme le prolongement d'une pensée qui vise à percer le secret de la littérature. Cette dernière doit être une exigence et doit avoir un sens pour l'écrivain. Au même titre que le précédent, ce livre nous instruit sur la pensée d'une époque dans laquelle Marguerite Duras vivait et écrivait.

- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 1998. 176 p. Collection « Points Essais ».

Dans cet ouvrage, Pierre Bourdieu développe une analyse sociologique des rapports entre les sexes et montre la domination permanente des hommes sur les femmes. Cette étude, et plus particulièrement la partie intitulée « L'être féminin comme être-perçu » s'avère intéressante pour notre recherche. En effet, nous pouvons confronter cette étude aux personnages féminins durassiens et ainsi analyser la manière dont ils sont perçus dans leurs milieux sociaux respectifs.

- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 384 p. Collection « Critique ».

Après un premier volume intitulé *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze poursuit son étude en abordant la question de l'image-temps. Il montre qu'après la guerre, le cinéma a connu une mutation avec l'apparition du néo-réalisme. Le mouvement est devenu une conséquence d'une présentation directe du temps. Le cinéma du temps procède à des ré-enchaînements sur coupure irrationnelle, notamment entre l'image sonore et l'image

visuelle. Nous nous attarderons plus particulièrement sur le chapitre intitulé « les composantes de l'image », dans lequel l'autonomie de l'image sonore et de l'image visuelle ainsi que les deux cadrages et la coupure irrationnelle sont abordés. Ces notions peuvent nous aider à analyser l'écriture cinématographique de Marguerite Duras, qui est notamment mentionnée dans cet ouvrage.

- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard, 1985. 384 p. Folio Essais, n°19.

Dans cet essai, Jean-Paul Sartre évoque sa conception de la littérature engagée, conception qu'il défend contre les critiques de l'époque. Il répond aux trois questions suivantes : Qu'est-ce qu'écrire ? Pourquoi écrire ? Et pour qui écrit-on ? Sartre pense que l'écrivain doit s'ancrer dans l'histoire et que c'est en agissant qu'il survivra. Cette vision sartrienne de la littérature peut être confrontée à l'engagement littéraire de Marguerite Duras.

Table des matières

Épigraphe	2
Remerciements	3
Sommaire	4
Introduction	5
PARTIE 1 - DURAS DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE	7
CHAPITRE 1 – UNE RUPTURE DANS L'ŒUVRE : MODERATO CANTABILE	8
La genèse de l'œuvre.....	8
Moderato cantabile dans l'œuvre durassienne.....	10
CHAPITRE 2 – <i>LE RAVISSEMENT</i> : ABOUTISSEMENT ET ORIGINE D'UNE ÉCRITURE.....	14
Réception et enjeux du roman	14
Impact du roman	16
Influence au sein de l'œuvre durassienne.....	17
L'impact cinématographique	19
CHAPITRE 3 – LE QUESTIONNEMENT DU LECTEUR	24
Le lecteur-voyeur	24
PARTIE 2 - L'ESPACE-TEMPS DURASSIEN	28
CHAPITRE 4 – QU'EST-CE QUE L'ESPACE-TEMPS DURASSIEN ?	29
L'espace	29
Un espace clos	29
Un espace ouvert.....	32
Le temps.....	35
Un passé réactualisé.....	35
Un temps troué.....	37
Un temps figé.....	38
L'espace-temps	39
La route : un chronotope récurrent.....	40
Variations des chronotopes	41
CHAPITRE 5 – LA MISE EN MOUVEMENT DE L'ESPACE-TEMPS.....	43
Des structures génératrices de mouvement.....	43
<i>Moderato cantabile</i> : ordre et transgression.....	43
<i>Dix heures et demie du soir en été</i> : une structure mouvante.....	44
<i>Le ravisement de Lol V. Stein</i> : une structure complexe.....	45
Des personnages en mouvement	46
Des mouvements physiques	46
Des mouvements psychiques	48
Le narrateur : une focalisation mouvante	51
Une voix ambiguë.....	51
Une rupture narrative	53
CHAPITRE 6 – DES MOUVEMENTS SINGULIERS.....	55
Des mouvements spiralés	55
Moderato cantabile.....	55
Dix heures et demie du soir en été	56
Le ravisement de Lol V. Stein	57
Intérieur-extérieur	58
Attirance et répulsion.....	59
La fuite.....	61
Le fantasme.....	62
Des mouvements labyrinthiques.....	64
Une construction labyrinthique	64
PARTIE 3 - UNE ESTHÉTIQUE DU MOUVEMENT	67

CHAPITRE 7 – UNE MISE EN SCENE DU MANQUE	68
Les carences de l’histoire	68
<i>Moderato cantabile</i> :.....	68
<i>Dix heures et demie du soir en été</i>	70
<i>Le ravissement de Lol V. Stein</i>	71
Des personnages définis par le manque.....	72
Une identité indéçise : quelle place pour l’héroïne durassienne ?	72
De l’alcoolisme à la folie : des héroïnes inconstantes.	74
Le manque au sein du langage.....	76
« La douleur du dialogue ».....	76
Une syntaxe appauvrie	77
CHAPITRE 8 – EXPLORATION DU TRAVAIL DE L’ECRIVAIN	80
Une dynamique du manque	80
<i>Moderato cantabile</i> : « Un cri [...] retentit. »	80
<i>Dix heures et demie du soir en été</i> : La découverte de Rodrigo Paestra.....	82
<i>Le ravissement de Lol V. Stein</i> : Le narrateur Jacques Hold.	84
Vers une écriture du désir ?.....	85
Le plaisir des mots	85
La tentation du poétique : une écriture en mouvement entre deux genres.....	87
Conclusion.....	89
Bibliographie.....	91
Table des matières.....	101

RÉSUMÉ

Cette étude est axée autour du mouvement romanesque dans trois romans durassiens (*Moderato cantabile* ; *Dix heures et demie du soir en été* ; *Le ravissement de Lol V. Stein*). Le concept de « mouvement » est particulièrement intéressant pour analyser l'écriture durassienne. A partir de la publication de *Moderato cantabile* (1958), l'écriture de Marguerite Duras opère une rupture et met en place une dynamique d'écriture bien spécifique. L'influence cinématographique et culturelle des années 50-60 a un impact considérable dans l'écriture de ses romans. Ces derniers deviennent de plus en plus mouvants grâce à la création d'un univers singulier engendré par la mobilité des espaces-temps au sein des romans. L'indissolubilité des notions spatiales et temporelles créent des îlots d'espace-temps qui permettent de donner du mouvement au texte. Les différentes structures de ces romans génèrent des mouvements entre ces espaces-temps. Ces mouvements peuvent également être provoqués par les déplacements des personnages ou par l'utilisation d'une focalisation mouvante. Ces multiples éléments permettent la mise en mouvement de l'espace-temps durassien. L'extrême mobilité de ces espaces-temps produit des mouvements singuliers qui participent à la création de cet univers durassien si singulier. En effet, des mouvements spiralés, des mouvements intérieur/extérieur, mais également des mouvements labyrinthiques peuvent être définis grâce à l'étude du mouvement. Mais ce concept de « mouvement » est au service d'une véritable esthétique. Grâce à cette esthétique du mouvement mise en place par son travail d'écriture, Marguerite Duras met en scène la thématique du manque, si récurrente dans ses œuvres. Au-delà de ces éléments qui illustrent cette thématique, l'écrivain produit une véritable dynamique du manque qui permet une relance infinie des possibles romanesques. Marguerite Duras met ainsi en place une esthétique du mouvement qui oscille entre deux genres : le roman et la poésie. Le travail d'écriture de l'écrivain illustre son désir de créer un langage poétique qui se renouvelle sans cesse grâce aux différents procédés romanesques mis à l'œuvre dans ces romans. L'écriture durassienne ne met-elle pas en scène un mouvement permanent entre deux genres ? Ce mouvement ne traduit-il pas le désir de l'écrivain de créer un langage singulier ?

MOTS CLÉS : Duras, mouvement, espace-temps, romanesque, manque, esthétique, écriture, rupture.