



HAL
open science

Identité au pluriel et métalepse dans Emily L. (1987), roman de Marguerite Duras

Luisa Freire

► **To cite this version:**

Luisa Freire. Identité au pluriel et métalepse dans Emily L. (1987), roman de Marguerite Duras. Littératures. 2024. <dumas-05423789>

HAL Id: dumas-05423789

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05423789v1>

Submitted on 18 Dec 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



Université de Lille
Faculté des Humanités
Département de Lettres modernes
Master 1 – Mention Lettres modernes
Parcours Études littéraires
2023/2024

Luísa FREIRE

**Identité au pluriel et métalepse dans *Emily L.* (1987), roman de
Marguerite Duras**

Sous la direction de M^{me} Florence de Chalonge,
professeure en langue et littérature françaises

Président du jury : M. Yves Baudelle, professeur en langue et littérature françaises

Remerciements

Aucun résultat ne parvient du travail individuel. Cela est encore plus vrai quand on parle de la recherche académique : l'échange avec les collègues et les professeur.es, ainsi que le dialogue constant à travers la lecture et l'écriture. En vue de cela, il faut que je remercie les personnes qui ont rendu ce mémoire possible.

Merci chère professeure Normelia Parise pour m'avoir fait confiance, pour m'avoir aidée à postuler au master en France et, surtout, pour m'avoir présenté Marguerite Duras pendant la pandémie.

Chère professeure Florence de Chalonge, vous m'avez accueillie, vous m'avez encouragée à approfondir mes analyses à chaque lecture et vous m'avez beaucoup appris cette dernière année – je vous en suis très reconnaissante.

Merci Clémentine et Lynda de votre amitié, de m'avoir lu, d'avoir révisé tout ce mémoire et merci de votre patience à mes centaines de questions.

C'est grâce à vous toutes que je suis fière de ma recherche et de ce mémoire.

Introduction

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la littérature française parvient à l'idée d'un nouveau roman s'opposant au réalisme et à l'objectivité descriptive du siècle précédent. Sans véritable manifeste et sans de règles formelles prescrites, à la fin des années 1950, le Nouveau Roman n'était que le début d'une nouvelle tendance dont la principale caractéristique était de regrouper les écrivains autour des Éditions de Minuit. Après la parution de *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute en 1956¹, *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet sera en 1963 considérée comme un nouveau jalon du mouvement. En premier lieu, selon Robbe-Grillet, le nouveau roman est toujours inachevé, il s'agit d'une quête constante. Le livre ne dispose pas de signification préétablie, son écriture cherche progressivement ses sens potentiels : « [...] avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message »². En deuxième lieu, la préoccupation de l'écrivain concerne la manière d'écrire, la façon à travers laquelle il cherche les significations de l'œuvre. Cette quête est colorée par la subjectivité totale³ qui filtre la perception de l'écrivain et pénètre les sujets et les objets représentés. Ainsi, ce n'est pas l'histoire, mais le discours qui joue un rôle central – ce que Jean Ricardou a résumé par la formule : le Nouveau Roman, c'est « *l'aventure d'une écriture* »⁴.

Le refus de Marguerite Duras de se rattacher à des mouvements artistiques est bien connu. Néanmoins, le contexte de sa production littéraire, ainsi que ses publications chez Minuit la situent dans le Nouveau Roman pendant une période de sa vie – notamment à partir de la parution de *Moderato Cantabile* (1958)⁵ et, pourrions-nous dire, au moins jusqu'à *L'Amante anglaise* (1967)⁶. Elle gardera cependant le goût des inventions formelles à l'intérieur d'une écriture marquée par l'oralité et par la prééminence du regard. Ce regard qui, à la manière de *La Jalousie* (1957)⁷ de Robbe-Grillet, présente « l'action dans la passivité »⁸ de celui qui observe et devient l'un des éléments les plus importants dans l'œuvre durassienne, avec le dialogue. Conformément à ce que Kiev

¹ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* [1956], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006.

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Minuit, « Critique », 2013, p. 152.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ « Ainsi un roman est-il pour nous moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.* » (Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 111, c'est l'auteur qui souligne)

⁵ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile* [1958], Paris, Minuit, « Double », 2023.

⁶ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise* [1967], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2020.

⁷ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* [1957], Paris, Minuit, 2008.

⁸ Franciska Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Kossuth Lajos Tudományegyetem (Université Lajos Kossuth), Debrecen (Hongrie), 1981, p. 63.

Renaud⁹ montre, l'importance accordée par Duras à la perception entraîne des portraits toujours revisités, changeants à chaque regard. La subjectivité et, par conséquent, l'incertitude du regard sont l'enjeu de discussions entre personnages¹⁰, et structurent le dialogue. Ce sont des aspects qu'on retrouvera dans la production durassienne plus tardive.

À partir du milieu des années 1970, le mouvement du Nouveau Roman consacre ses innovations formelles à l'écriture de soi, illustrée notamment par la trilogie de Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* (1984)¹¹ ; *Angélique ou l'enchantement* (1987)¹² ; *Les Derniers Jours de Corinthe* (1994)¹³. À propos du cycle, Roger-Michel Allemand décrit les modalités de cette nouvelle écriture de soi : « Le sujet qui écrit y est posé d'abord comme être de langage, si bien que **le discours qu'il tient sur lui-même devient invention de son existence** »¹⁴. L'écriture s'apparente à une quête d'identité à travers le déplacement vers l'altérité¹⁵ : ce sont les procédés artistiques (l'éloignement, le rapprochement) qui rendent possible la représentation esthétique de soi-même.

Selon Joëlle Pagès-Pindon, dans cette nouvelle phase de son écriture qui débute avec les années 1980, Duras « prend conscience du lien intime que sa création entretient avec sa personne comme avec son vécu »¹⁶. Les œuvres de Marguerite Duras ont alors une facture autofictionnelle par l'« intrication du vécu et de l'imaginaire », « l'importance de l'écriture » et « un jeu avec le *je* de l'écrivaine »¹⁷. Ces trois aspects sont centraux pour notre analyse qui revient sur l'ambivalence identitaire entre l'écrivaine et la narratrice-personnage, lorsque la voix narrative passe de la réalité à la fiction ou inversement, en les reliant.

Publié en 1987, et sous-titré « roman », *Emily L.* illustre le style de Marguerite Duras par l'importance accordée à l'oralité et par le décalage entre « réalité » et fiction,

⁹ Kiev Renaud, *Portraits de la beauté chez Marguerite Duras et Violette Leduc : forme figée, objet de mémoire*, thèse de doctorat, dir. par Isabelle Daunais, Montréal, Université McGill, 2020, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* [1984], Paris, Minuit, 2010.

¹² Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement* [1987], Paris, Minuit, 1988.

¹³ Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe* [1994], Paris, Minuit, 1994.

¹⁴ Roger-Michel Allemand, « Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », p. 26-50, *@nales*, vol. 3, n° 2, 2008, p. 26, c'est nous qui soulignons.

¹⁵ Augusto Ponzio, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », p. 119-128, *Littérature*, n° 57, 1995, p. 123-124.

¹⁶ Joëlle Pagès-Pindon, « La voix adressée de Marguerite Duras dans le cycle atlantique : une voix fantôme », p. 150-158, *ZINBUN*, n° 50, « Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma » [Dossier spécial], mars 2020, p. 152.

¹⁷ Najet Limam-Tnani, « Double culture et autofiction chez Marguerite Duras, Assia Djebar, Taos Amrouche & Nina Bouraoui », in *Lisières de l'autofiction : enjeux géographiques, artistiques et politiques*, dir. par Arnaud Genon et Isabelle Grell, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 35.

provoquant l'incertitude chez le lecteur ou la lectrice. Les procédés discursifs, ainsi que le contenu de ce roman mettent en jeu les rapports identitaires qu'on retrouve dans l'étagement des récits qui composent le roman. L'objectif majeur de notre recherche concerne donc l'étude des miroitements entre personnes réelles et les personnages du roman, ainsi que dans le dédoublement qui opère des unes aux autres, favorisé, chez Marguerite Duras, par l'usage de la métalepse, comprise comme une « transgression délibérée du seuil de représentation »¹⁸. Pour ce faire, notre analyse s'organise en fonction de deux types de rapports : (i) les relations de dédoublement qui ancrent la diégèse dans la réalité ; et (ii) les miroitements à l'intérieur du roman.

Dans le premier cas, nous étudierons la narratrice (le « je ») comme un possible miroitement de Duras. Afin de se concevoir soi-même de manière esthétique, plus spécifiquement comme partie intégrante du récit, il faut qu'elle s'éloigne d'elle-même. La distance permet la perception de soi comme un autre, assurant l'achèvement esthétique¹⁹. Nous analyserons ainsi les brouillages qui opèrent entre le récit et la réalité, principalement en ce qui concerne les craintes et traumatismes ayant leur origine dans l'enfance en Indochine de l'autrice, et les considérations livrées dans le roman à propos de l'écriture. Nous franchirons la contemporanéité d'*Emily L.* dans le dessein d'appuyer nos analyses aussi sur d'autres textes où Duras revient sur ces thèmes (par exemple *Écrire*²⁰, publié en 1993).

Le couple *je/vous* (la narratrice et son interlocuteur) part à Quillebeuf-sur-Seine trois ou quatre fois par semaine pendant cet été-là et ils se rendent au café de la Marine en fin d'après-midi. Nous nous intéresserons à ce couple en tant que doubles de Marguerite Duras et de Yann Andréa – son dernier compagnon avec qui elle vivra pendant seize ans, jusqu'à sa mort en 1996. Notre étude de cette relation de dédoublement s'organisera en trois moments : la compréhension de ce qui est nommé comme « notre histoire » (soit par la narratrice et son interlocuteur dans *Emily L.*, soit par Duras et Andréa), l'ancrage spatial du récit dans le vécu de Duras et Andréa, ainsi que l'examen de la création esthétique du « vous » dans le roman et d'Andréa dans l'univers durassien. Là aussi, nous utiliserons comme appui d'autres œuvres de Duras, comme *Yann Andréa*

¹⁸ Gérard Genette, « De la figure à la fiction » [2004], in *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, dir. par John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Aubervilliers, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, p. 25.

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* [1984], trad. du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, « Tel », 2017, p. 44.

²⁰ Marguerite Duras, *Écrire* [1993], Paris, Gallimard, 2017.

Steiner (1992)²¹, mais aussi de Yann Andréa, avec *M. D.* (1983)²² et *Cet amour-là* (1999)²³.

En ce qui concerne les rapports intradiégétiques, ils s'opèrent plusieurs fois à l'aide de la métalepse traversant les niveaux narratifs²⁴. Autrement dit, la narratrice passe du récit enchâssant au récit enchâssé, en transgressant les seuils des niveaux narratifs de façon « textuellement masquée »²⁵. Le « je » regarde la femme anglaise ivre, assise au bar de l'hôtel de la Marine, accompagnée de son mari le « Captain ». En s'approchant et s'éloignant d'elle, la narratrice nous raconte l'histoire de cette vieille Anglaise : autrefois, elle était poétesse, mais après avoir perdu son enfant et constaté la disparition d'un de ses poèmes, elle a arrêté d'écrire. On découvre que cette Anglaise, qui a décidé de passer sa vie à voyager avec son mari sur la mer, s'appelle Emily L. – nommée ainsi par le gardien de sa maison à l'île de Wight qui tombe amoureux d'elle. Lorsque la narratrice coïncide avec Emily pour, ensuite, se détacher d'elle, les deux femmes se reflètent l'une dans l'autre. Ce miroitement comprend de manière plus ou moins directe Marguerite Duras. Il se manifeste dans les ressemblances aperçues entre les trois femmes²⁶ ; dans le regard et l'écoute attentifs qu'elles trois tiennent dans leur rôle de contemplatrices/écrivaines ; dans une fois encore l'importance accordée à l'écriture et ce qu'on peut en attendre, ainsi que la présence de la peur ; de l'alcoolisme ; de la perte d'un enfant ; et, pour finir, les marques du vieillissement de femmes proches de la mort.

Dans le cadre toujours interne du récit, les deux couples miroitent aussi : *je/vous* et *Emily L./le Captain*. Les dédoublements se produisent entre les femmes, entre les hommes, mais également en s'entrecroisant. Le regard est un acte fondamental dans le rapprochement des couples et dans l'expression de l'amour entre les personnages. En outre, les dynamiques de dépendance et d'influence d'un couple se retrouvent chez l'autre, telles que la menace ressentie par les hommes face au pouvoir de l'écriture chez leur femme. On y décèle un désir commun de fuir la réalité par le voyage, l'alcool ou l'écriture. Le « mouvement pendulaire » entre les références à Duras et à Andréa, l'histoire du « je » et du « vous » et celle d'Emily L. et du Captain « privilégie l'entre-

²¹ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner* [1992], Paris, Gallimard, « Folio », 2020.

²² Yann Andréa, *M. D.* [1983], Paris, Minuit, « Double », 2023.

²³ Yann Andréa, *Cet amour-là* [1999], Paris, Pauvert, « Points », 2021.

²⁴ Conception présente dans Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972. Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.

²⁵ Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 73.

²⁶ Voir la formule que le compagnon adresse à la narratrice à propos des liens qu'elle aurait avec Emily : « Vous vous ressemblez, elle et vous [...]. C'est toujours émouvant, les ressemblances entre les femmes qui ne se ressemblent pas. » (*EL*, 124-125)

deux” »²⁷. Il se reflète dans la confusion entre fiction et réalité, dans la transgression des seuils des récits et surtout dans les dédoublements des personnages.

À l’égard de l’actualité de notre sujet de recherche, malgré l’existence de maintes études à propos de Duras, de son style d’écriture et de principaux thèmes de son œuvre, il existe une lacune quant au roman *Emily L.* En 2005, Lamia Benjelloun soutient la thèse intitulée *La Mort et son expression dans les romans de Marguerite Duras : La Vie matérielle ; Emily L. ; La Pluie d’été ; L’Amant de la Chine du Nord ; Yann Andréa Steiner ; Le Monde extérieur ; Écrire ; C’est tout*²⁸. Dans cette thèse, la mort est analysée comme une continuité de la vie qui se manifeste notamment dans les guerres, les suicides et les vieillesse. D’après Lamia Benjelloun, les émotions provoquées par la mort sont à l’origine et à la fin de l’œuvre durassienne. En 2020, Xiaolin Chen soutient à l’Université Bordeaux Montaigne la thèse *Le Vieillissement dans l’œuvre de Marguerite Duras*. Xiaolin Chen²⁹ voit le personnage éponyme d’*Emily L.* comme une vieille femme alcoolique qui erre sur la mer afin d’échapper à la honte de devoir mourir. En 2022, Davi Andrade Pimentel, de l’Université fédérale du Rio de Janeiro, présente un mémoire de licence intitulé *Emily L. de Marguerite Duras : en écrivant le corps, on s’écrit*³⁰. Il compare la corporéité de l’écriture d’*Emily L.* au corps féminin capable de donner la vie à ce qui est écrit³¹.

Tout compte fait, bien qu’il y ait plusieurs critiques qui se sont intéressés à *Emily L.*, le manque de recherches consacrées uniquement et en profondeur au roman (des ouvrages, mémoires ou des thèses) est évident. Nous nous proposons non seulement de contribuer à combler cet écart, mais aussi de dépasser la notion d’autofiction ou l’étude autobiographique associées à Duras. Appuyée sur une analyse à la fois discursive et diégétique, notre étude ne considère pas le roman de Marguerite Duras en tant qu’une simple transposition de la réalité vers la fiction. Il s’agit d’une forme esthétique qui, grâce

²⁷ Carol J. Murphy, « Spectres de Duras : affect, écriture, lecture en mouvement », p. 118-123, in *L’Herne : Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Paris, Éditions de l’Herne, 2005, p. 121.

²⁸ Lamia Benjelloun, *La Mort et son expression dans les romans de Marguerite Duras : La Vie matérielle ; Emily L. ; La Pluie d’été ; L’Amant de la Chine du Nord ; Yann Andréa Steiner ; Le Monde extérieur ; Ecrire ; C’est tout*, Thèse de doctorat en littérature française, dir. par Gilles Ernst, Université Nancy 2, 2005.

²⁹ Xiaolin Chen, *Le Vieillissement dans l’œuvre de Marguerite Duras*, Thèse de doctorat en littérature française, francophone et comparée, dir. par Éric Benoit, Pessac, Université Bordeaux Montaigne, 2020, 351 p.

³⁰ C’est nous qui traduisons.

³¹ Davi Andrade Pimentel, *Emily L. de Marguerite Duras : ao escrever o corpo, escreve-se*, mémoire de licence, dir. par Flavia Trocoli Xavier da Silva, Université fédérale du Rio de Janeiro - Faculté de Lettres, 2022.

à la façon dont le discours est employé, rend possible de se regarder soi-même comme un autre et *vice-versa*.

1. L'identité : texte et hors-texte

Depuis l'annonce de « la mort de l'auteur » par Roland Barthes en 1968³², contrariant la critique autobiographique de Sainte-Beuve à Lanson, l'association entre un auteur et son œuvre doit être faite sans confondre l'écrivain (la personne réelle) et le narrateur (une réalité textuelle) – que ce dernier soit un personnage-écrivain ou simplement un personnage racontant les événements du récit. Wayne Booth, dans le livre *The Rhetoric of Fiction* (1961)³³, propose la notion d'*implied author* que Gérard Genette (1983) traduit par *auteur impliqué*³⁴. Cette notion renvoie à ce que le lecteur peut supposer de l'auteur réel à partir de sa lecture jusqu'à imaginer le profil de l'écrivain responsable de l'énonciation. Selon Vincent Jouve³⁵, ce concept n'est significatif que dans une étude des « effets de lecture »³⁶, là où la figure de l'auteur réel n'a pas de place.

Dans le même sens, Mikhaïl Bakhtine³⁷ dénonce la confusion faite entre l'auteur-personne, celui qui appartient à la vie réelle, et l'auteur-créateur qui fait partie de la structure de l'œuvre littéraire. Nous ne prétendons pas confondre la fiction et la réalité : *Emily L.*, sous-titré « roman », n'est pas une autobiographie et, par conséquent, la narratrice homodiégétique n'est pas Marguerite Duras. La voix narrative et l'écrivaine représentent respectivement « l'instance narrative » et « l'instance littéraire »³⁸. En lisant un roman, malgré les ressemblances qu'on y trouve la vie et la réalité concrète, on est inévitablement dans le domaine artistique et littéraire, voire fictionnel. Néanmoins, nous discernons l'influence de la figure réelle sur le récit, ce qui nous amène à considérer, comme le dit Vincent Jouve, « le hors texte dans une vision globale de l'acte de l'écriture qui tient compte des déterminations historiques [...] de la création littéraire »³⁹.

Le sous-titre – « roman » – de l'œuvre sur laquelle nous nous pencherons, ainsi que la présence d'une narratrice en première personne perturbent davantage la distinction des plans réel et fictif. En nous appuyant sur Philippe Lejeune⁴⁰, nous pouvons faire des allers-retours entre pacte romanesque, autobiographique et pacte fantasmatique. Le

³² Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], in *Le Bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Roland Barthes, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

³³ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, The University of Chicago Press, 1973.

³⁴ Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 94.

³⁵ Vincent Jouve, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie*, n° 10.2, 2001, p. 75-90.

³⁶ *Ibid.*, p. 85.

³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 33-50.

³⁸ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 239.

³⁹ Vincent Jouve, « Qui parle dans le récit ? », *art. cit.*, p. 85.

⁴⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996.

premier est corroboré par un sous-titre indicatif de la fictionnalité – comme « roman » – et la non-équivalence entre le nom de l'écrivaine (Marguerite Duras) et la narratrice-personnage (« je »). Cependant, dans le pacte autobiographique, l'identité entre les noms de l'auteur et celui du narrateur / personnage peut se produire de façon indirecte dans la « *section initiale* du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il [en] était l'auteur »⁴¹ – ce que nous observerons *infra*. Quant au pacte fantasmatique, il s'établit en raison des interventions des auteurs qui influencent la réception et l'interprétation des œuvres. Il s'agit d'un pacte établi de manière indirecte encourageant le lecteur à interpréter n'importe quels indices « comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu »⁴². Chez Duras, les déclarations de telle nature sont faites à partir des années 1980⁴³.

Nous n'ignorons pas le rôle que joue l'esthétique de Marguerite Duras dans le brouillage de la frontière entre fictif et réel, la confusion entre auteure et narratrice étant un aspect courant dans son œuvre – par exemple, dans *L'Amant* (1984)⁴⁴. Dans les entretiens avec Jérôme Beaujour, Duras affirme : « Ce que je trouve étrange dans l'écriture c'est son parallélisme avec la vie »⁴⁵. C'est sur ce parallélisme que nous nous pencherons dans un premier temps. Dans le roman *Emily L.*, il y a plusieurs éléments qui sous-entendent, sinon affirment, que Duras est la narratrice, identifiant celle-ci à l'écrivaine réelle ou à l'auteure impliquée.

Nous fonderons notre analyse sur une conception de l'écriture comme un moyen de s'éloigner de soi et de se regarder en tant qu'autre, ce qu'Augusto Ponzio appelle un « déplacement vers l'altérité »⁴⁶. Dans *l'Esthétique de la création verbale* (1979), Bakhtine développe l'idée selon laquelle la vision esthétique repose sur un « surplus de [la] vision intérieure et extérieure »⁴⁷, si on la compare à la vision ordinaire où il existe une limite infranchissable concernant ce que nous pouvons observer en nous-mêmes. En d'autres termes, à partir de la place spécifique que nous occupons nous ne pouvons tout voir. Pourtant, puisqu'elle nous regarde de l'extérieur, une autre personne a une vision

⁴¹ *Ibid.*, p. 27, c'est l'auteur qui souligne.

⁴² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 42, c'est l'auteur qui souligne.

⁴³ Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », p. 25-44, in *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations* (Toronto, mai 2007), dir. par Barbara Havercroft, Pascal Michelucci & Pascal Riendeau, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 27.

⁴⁴ Marguerite Duras, *L'Amant* [1984], Paris, Minuit, 1984.

⁴⁵ Jérôme Beaujour, manuscrit « Quillebœuf » (20 septembre 1986, f° 1, archives Jean Mascolo), cité in Florence de Chalonge, « Notice », in Marguerite Duras, *Emily L., Œuvres complètes*, t. IV, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1395.

⁴⁶ Augusto Ponzio, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », art. cit., p. 119.

⁴⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 53.

privilegiée de nous et vice-versa. Nous sommes capables d'observer chez l'autre ce qui est insaisissable pour lui, c'est-à-dire l'image qu'il donne de lui-même et de l'arrière-plan où il est situé. Par exemple, lorsque nous éprouvons une émotion, nous ne pouvons voir nos propres expressions ou gestes ; même si nous nous plaçons devant un miroir et que nous agrandissons notre champ de vision, il nous est impossible de contempler cette scène de l'extérieur.

D'après Bakhtine, « les actes de contemplation, qui découlent du surplus de ma vision intérieure et extérieure d'autrui sont, précisément, des actes proprement esthétiques »⁴⁸. La production d'un événement *esthétique* dépend alors de la distance entre l'auteur et le personnage ; s'ils coïncident, il n'y a plus de héros et c'est un événement *éthique* qui se manifeste – comme dans un pamphlet ou dans une confession. De ce fait, dans une écriture où la fiction et la réalité sont rapprochées et où, comme dans *Emily L.*, l'auteure paraît se confondre avec la narratrice, l'écrivaine doit tracer un nouveau plan par rapport à elle-même pour que l'un de ses doubles devienne un élément esthétique de l'œuvre. Afin de se configurer esthétiquement, il faut que l'auteure (1) s'éloigne de soi et (2) qu'elle retourne en soi.

L'éloignement de soi concerne le premier procédé vers l'altérité, vers un « je » projeté dans un autre plan d'existence. En transcendant son intériorité, son image devient visible de l'extérieur avec le scénario / l'arrière-plan où il se situe. Mais le dédoublement ne concerne pas seulement le surplus de la vision, le héros d'un récit dispose d'une « raison d'être »⁴⁹ qui motive son existence et est à l'origine de sa subjectivité : soit il joue le rôle de narrateur homodiégétique, soit il est un personnage témoin. Pour le comprendre, il faut accéder à ce qui lui est inaccessible, à ce qu'il ressent de sa vie, de son futur et de sa mort.

Dans le cas où la proximité psychologique entre auteur et personnage existe profondément, la découverte de l'intériorité du premier s'opère lors du retour en soi-même. Cependant, la « coïncidence » entre les deux peut se produire de façon si forte que l'auteur n'arrive à concevoir le monde que par les yeux de son personnage. « L'auteur doit trouver un point d'appui hors de cette conscience [de son dédoublement / du personnage] pour qu'elle devienne un phénomène esthétiquement achevé »⁵⁰. Ce point d'appui obligatoire est souvent un autre personnage auquel l'auteur s'identifie – nous y

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 43.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 45.

reviendrons. Du manque de distance et, par conséquent, du surplus de la vision éloignée résulte une description incertaine, comme si nous essayions de décrire notre propre arrière-plan – nous serions alors dans le domaine d’une activité plutôt éthique.

Dans ce premier chapitre, nous nous proposons d’analyser les dédoublements des personnages qui trouvent leurs points d’appui hors du texte, dans la réalité historique. D’abord, nous nous occuperons de ce qui nous permet d’établir une relation entre la narratrice qui s’exprime à la première personne et Marguerite Duras. Ensuite, nous examinerons la narratrice et son interlocuteur, désigné par le pronom « vous », en tant qu’un possible miroitement de la dynamique existante entre Duras et son compagnon de l’époque, Yann Andréa.

1.1. L'identité du « je » dans *Emily L.*

Dans l'objectif d'examiner la narratrice homodiégétique⁵¹ d'*Emily L.* en tant que possible dédoublement de son auteure Marguerite Duras, nous identifions les différents univers auxquels ces deux identités appartiennent. Le « je » est situé dans le cadre du récit, il s'agit d'une figure diégétique qui n'existe pas en dehors du texte. Duras, à son tour, dispose d'une existence réelle ; en ce qui concerne le roman, elle est liée à l'acte littéraire (et non à l'acte narratif). Comment est-ce possible alors que ces femmes se confondent autant ? La difficulté s'impose du fait de l'emploi de la première personne du singulier et de la figure de la narratrice : celle-ci a conscience d'être dans un récit et se présente comme écrivaine.

Le linguiste Émile Benveniste, dans son premier volume consacré aux *Problèmes de linguistique générale* (1966), mentionne la nécessité de se pencher sur le « je ». Le pronom personnel de première personne renvoie à celui ou celle qui prend la parole, l'énonciateur⁵² ; son utilisation est faite, chaque fois, par un sujet spécifique, situé par son discours. En ce qui concerne notre étude du récit, son emploi déclenche une relation homodiégétique entre personnage et récit où le « je » est présenté nécessairement comme le narrateur⁵³. En outre, l'écriture durassienne qui s'est souvent inspirée de la vie de l'écrivaine instaure un rapport entre réalité, personnage et récit. Cette esthétique traverse la frontière entre la réalité et la fiction, rendant réel, pour le lecteur ou la lectrice, ce qui est fictif.

Dans *Emily L.*, cette transgression s'opère dès le début lorsque la narratrice se présente par de tels termes : « Moi, **la femme de ce récit**, celle qui est à Quillebeuf cet après-midi-là avec vous »⁵⁴. Au moment où le personnage reconnaît son appartenance à

⁵¹ Les catégories de la « voix narratives », développées par Genette (dans *Figures III, op. cit.*), comprennent le narrateur homodiégétique (celui appartenant au récit comme participant ou témoin), le narrateur autodiégétique (celui qui raconte sa propre histoire en tant que héros ; sous-catégorie de l'homodiégétique) et le narrateur hétérodiégétique (celui qui ne participe pas aux événements, il raconte l'histoire d'autres personnages). À notre avis, le « je » d'*Emily L.* est une narratrice homodiégétique. Puisque l'objectif de notre recherche s'occupe des identités et dédoublements des personnages par le discours – et non de l'étude du récit en tant qu'histoire composée –, nous ne nous intéressons pas à établir le rôle des personnages en tant que, par exemple, protagoniste, ou antagoniste.

⁵² Émile Benveniste, « La nature des pronoms » [1956], p. 251-257, in *Problèmes de linguistique générale I*, Émile Benveniste, Paris, Gallimard, « Tel », 1981, p. 252.

⁵³ Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit op. cit.*, p. 71.

⁵⁴ Marguerite Duras, *Emily L. : roman* [1987], Paris, Minuit, 2014, p. 14, c'est nous qui soulignons. Pour simplifier dorénavant les pages des citations d'*Emily L.* seront données directement dans le texte de ce mémoire, entre parenthèses et précédées d'*EL*, immédiatement après la citation. L'édition utilisée est toujours celle qui est mentionnée dans cette note.

la diégèse, il devient plus difficile d'établir la limite entre cette dernière et l'existence réelle d'une auteure. Bien qu'elle affirme exister dans le cadre du récit, c'est la conscience de soi, de son existence comme un être humain, qui la rend plus réelle pour le lecteur. Selon Bakhtine, il s'agit d'un cas possible dans le genre romanesque où « le héros entreprend de se déterminer lui-même, l'autoprojection de l'auteur s'est déposée dans l'âme du héros et dans sa parole »⁵⁵. En d'autres termes, l'identification entre l'écrivaine et son personnage est si profonde que, lors du retour de Duras en elle-même (ou de son appui hors de la figure diégétique⁵⁶), le personnage se pense son propre créateur sans s'apercevoir que son projet esthétique personnel lui a été confié par l'auteur.

Toujours au commencement du récit, en plus de son rôle narratif, le « je » déclare être une écrivaine : « j'étais toujours, **je le dirais plus tard dans un livre**, aussi lamentable, désespérante d'idiotie » (*EL*, p. 14, c'est nous qui soulignons). Non seulement la narratrice est une auteure, mais en mentionnant ce qu'elle écrirait (au conditionnel présent), elle instaure une dimension plutôt omnipotente ou l'impression qu'elle est revenue dans ses souvenirs pour raconter l'histoire d'Emily L. L'impression de sa réalité « je » est renforcée par ce « statut auctorial »⁵⁷ : non seulement la narratrice se présente comme une écrivaine, mais elle entreprend également de narrer/créer l'histoire d'Emily et du Captain à son auditeur, au « vous » – à la manière dont Duras prend en charge d'écrire le récit des deux couples aux lecteurs. La juxtaposition de ces deux auteures, le « je »-narratrice et Emily, ainsi que les histoires racontées – celle où les deux couples se rencontrent dans le café de la Marine à Quillebeuf et l'histoire de l'amour d'Emily et du Captain – soutient la notion d'un pacte autobiographique implicite ou, au moins, elle contribue à l'argument du dédoublement.

Un dernier moment où la distance entre fiction et réalité est brouillée se situe à la fin du roman : « C'est une fois dans l'auto que vous avez dit : — Les Coréens, c'est un titre de livre » (*EL*, p. 135). L'étude des manuscrits et des archives⁵⁸ indique l'existence, d'abord, d'un texte intitulé *La Peur des Coréens* – mentionné par Duras à Beaujour en septembre 1986 – et d'une première version du roman sous le titre *Les Coréens* en

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶ D'après Mikhaïl Bakhtine (*Ibid.*, p. 46), l'appui hors de la figure diégétique doit se faire préférentiellement par le retour en soi-même, mais il peut arriver à l'écrivain de trouver de l'appui dans un autre personnage.

⁵⁷ Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », *op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ Florence de Chalonge, « Notice », Florence de Chalonge, « Notice », in Marguerite Duras, *Emily L., Œuvres complètes*, t. IV, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1393-1395.

novembre 1986. Les documents qui attestent, dans une plus ou moins grande mesure, la véracité (ou la probabilité) de la parole de l'interlocuteur du « je », effacent encore plus la frontière entre fiction et réalité.

À l'égard du rapport « je » / Duras, nous identifions deux thématiques dans le discours de la narratrice qui la rapprochent de Duras : (i) la peur fondée sur l'enfance en Indochine française ; (ii) la réflexion à propos de l'écriture. Outre leur reprise tout au long du récit, ces thèmes sont fondamentaux dans l'*incipit* et l'*explicit*.

Dès la première phrase du roman⁵⁹, la peur est introduite comme l'origine du « ça ». Ce que désigne le pronom démonstratif est ouvert à l'interprétation : parle-t-elle du récit, de l'histoire d'Emily ou de sa propre histoire ? Nous savons pourtant que la peur est motrice pour la narratrice : « Je vous dis encore sur la peur. J'essaie de vous expliquer. Je n'y arrive pas. Je dis : c'est en moi. Sécrété par moi. » (*EL*, p. 48). Ce sentiment inhérent à l'identité de la narratrice du récit est associé aux « Asiatiques »⁶⁰ et ancré dans les souvenirs d'une enfance au Cambodge :

J'ai dit que **je connaissais les Asiatiques**, qu'ils étaient cruels, que **sur les routes ils s'amusaient à écraser les chiens moribonds de la plaine de Kampot** avec leurs voitures. **J'ai parlé de la mer grise des tropiques, plate. Et puis du Siam, encore derrière la montagne.** Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient, ils m'éloignaient de vous tous, de vous, de la même façon que l'aurait fait le souvenir d'une lecture dont j'aurais été inconsolable, celle de **la partie de mes propres écrits qui portait sur une certaine période de ma jeunesse.** (*EL*, p. 45, c'est nous qui soulignons)

Les éléments géographiques (la plaine de Kampot et le Siam) provoquent aussi l'identification entre le personnage et l'auteure. Marguerite Duras est née à Gia Định, province de la Cochinchine, au Sud de l'Indochine française (actuel Viêt Nam). Elle passe une partie de son enfance à Phnom Penh, la capitale du Cambodge, une ville « étirée nonchalamment le long de l'embouchure du Tonlé Sap à l'endroit où il se jette dans le

⁵⁹ « Ça avait commencé par la peur » (*EL*, p. 9). Cet *incipit* fait penser au roman autobiographique *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline dont la première phrase est : « Ça a débuté comme ça » – indicatif du style de langage employé rappelant la langue parlée.

⁶⁰ Le discours narratif emploie ici le terme générique « Asiatiques » pour faire référence aux habitants de l'Indochine française. Comme la narratrice explique, en employant spécifiquement « les Coréens », elle parle d'un peuple qu'elle ne connaît pas et, ainsi, les sépare des peuples qui lui sont familiers.

Mékong »⁶¹. Plus tard, sa famille déménage à Vïhn Long (en Cochinchine) et, en 1927, sa mère acquiert une concession « dans la province de Kampot, en bordure du golfe du Siam »⁶² dans le district Prey-Nob au Cambodge. Elle a toujours habité à proximité de Kampot (environ 80 kilomètres de distance de Prey-Nob) et du Siam – le nom, à l’époque, de la Thaïlande qui partageait une frontière avec le Cambodge et avec qui la France et ses territoires entretenaient des relations diplomatiques. La géographie et le contexte colonial français sont une thématique courante dans l’œuvre de Duras la rapprochant de ses narrateurs, comme le souligne la mention aux écrits portant sur sa jeunesse dont les romans *Un barrage contre le pacifique* (1950)⁶³, *L’Amant* (1984), *L’Amant de la Chine du Nord* (1991)⁶⁴ et la pièce de théâtre *L’Éden cinéma* (1977)⁶⁵. De plus, Duras mentionne des événements, des peurs et parfois des personnes de son enfance au Viêt Nam dans plusieurs livres, comme dans *Emily L*. La rencontre entre la réalité historique et la fiction permet à Duras de se dédoubler, ce dédoublement aboutissant à un achèvement esthétique de soi : « L’Asie des moussons tout entière est son pays natal, son domaine inaliénable, son territoire d’écriture »⁶⁶. Le regard sur le passé s’opère au moyen de l’éloignement du présent, par la distinction entre la Duras-adulte et la Duras-enfant : l’écrivaine regarde sa jeune personne comme une autre pour la rendre artistiquement accessible, pour lui faire jouer le rôle d’un personnage dans un récit.

Dans l’extrait cité ci-dessus, le chien torturé devient un symbole de la peur, plus particulièrement de celle envers les « Asiatiques ». Cette image est reprise deux autres fois⁶⁷ dans *Emily L*. et renforce la notion d’un traumatisme lié à la torture animale. Selon le « je », les indigènes s’amusaient à la vue de la souffrance des chiens :

J’ai encore parlé des Asiatiques. J’ai dit qu’ils étaient cruels et joueurs de cartes et voleurs et hypocrites, et fous, que je me souvenais bien des animaux en Indochine, tous squelettiques et pleins de gale [...]. J’ai dit que ces souvenirs des

⁶¹ Jean Vallier. *C’était Marguerite Duras : Tome I, 1914-1945*. Paris, Fayard, 2011, p. 185.

⁶² *Ibid.*, p. 311.

⁶³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* [1950], Paris, Gallimard, « Folio », 2007.

⁶⁴ Marguerite Duras, *L’Amant de la Chine du Nord* [1991], Paris, Gallimard, 1995.

⁶⁵ Marguerite Duras, *L’Éden cinéma* [1977], Paris, Mercure de France, 1977.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ Outre le passage suivant ce paragraphe, la narratrice raconte : « Dans la plaine de Kampot, quand ils tuaient les chiens à coups de bâtons, ils restaient souriants, comme des enfants. Ils regardaient mourir les chiens avec des rires frais, ils regardaient en s’amusant les grimaces et les gesticulations d’agonie des chiens squelettiques » (*EL*, p. 50).

animaux étaient les plus douloureux de tous [...]. (*EL*, p. 61, c'est nous qui soulignons)

Nous estimons que la mention répétitive des chiens morts et squelettiques fonctionne non seulement comme un symbole de la peur, mais aussi de la vie dans les colonies : « À penser ce qu'avait été ma vie il me venait un engourdissement de tout le corps, une tristesse » (*EL*, p. 46). Dans *Un barrage contre le pacifique*, il devient évident que l'enfance – telle que ce roman la raconte – était souvent menacée par le manque d'argent et, par conséquent, la faim, les conflits et la violence. Il nous semble que la narratrice, par son discours, s'identifie à la créature innocente, sans pouvoir de défense et qui mourait de faim. Yann Andréa, dans son livre *M. D.*, où il raconte l'expérience partagée entre lui et Duras lorsque celle-ci était hospitalisée en raison de son alcoolisme, détaille : « Nous sommes dans le salon. Vous dites : Allez voir dans ma chambre, le chien mort est derrière le radiateur, **il a été torturé avant d'être tué** »⁶⁸. Le cauchemar commun entre le « je » et Duras rend ce double diégétique plus vraisemblable et affaiblit la limite entre récit et histoire vécue. Inspirée des souvenirs d'une enfance marquée par la pauvreté au Cambodge, le chien torturé, voire la peur de la narratrice d'*Emily L.* n'est qu'un miroitement de la peur éprouvée par Duras.

Le deuxième thème récurrent tout au long du livre est celui de la femme écrivaine qui réfléchit à l'écriture, et qui réfléchit plus précisément aux effets de l'écriture et à la façon dont ils sont accomplis. Les échanges sur ce sujet ont lieu avec l'interlocuteur « vous » et indexent le rapport entre Marguerite Duras et Yann Andréa, auquel nous nous intéresserons dans la prochaine section. La tonalité du discours narratif est située à l'intersection du récit et de l'essai. À travers ces questions, il ne s'agit pas de raconter des événements, mais de réfléchir à propos de l'acte littéraire, de l'écriture qui a donné vie au roman que nous sommes en train de lire. La distinction entre fiction et réalité est encore une fois enfreinte.

Dans l'intention d'étudier le dédoublement de Duras dans la narratrice-essayiste, concernant l'écriture, nous outrepasserons *Emily L.* afin de s'intéresser à la Duras-essayiste dans ses autres œuvres. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la « *grande temporalité* »⁶⁹ de l'œuvre, c'est-à-dire sa vie « posthume » – sans ignorer sa contemporanéité – où des significations potentielles se manifestent. En 1993, Duras

⁶⁸ Yann Andréa, *M. D.*, *op. cit.*, p. 117, c'est nous qui soulignons.

⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 382.

publie *Écrire* – dans ce livre, « à mi-chemin entre fiction et littérature d'idées, de réflexions sur l'écriture »⁷⁰, le texte éponyme présente une profonde réflexion sur l'écriture dans la vie de l'auteure. L'écrivaine médite non seulement sur ce qui lui pousse à écrire, mais aussi sur les conséquences en son for intérieur de l'acte d'écrire.

Premièrement, poursuivant la présence de l'effroi dans le roman, le « je » et Duras mentionnent le soulagement et l'oubli provoqués par l'écriture. Pour la narratrice d'*Emily L.*, « il [lui] semble que **c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir**... que ce ne sera plus rien. **Que ce sera effacé.** [...] écrire; c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer, remplacer » (*EL*, p. 22, c'est nous qui soulignons). Serait-ce la motivation pour raconter l'histoire de la triste femme assise au café de la Marine ? En écrivant, après s'être éloignée des personnages, le retour à soi doit être plus léger, les sentiments et les défis restent dans les personnages et n'appartiennent plus à l'auteure. La narratrice-écrivaine reconnaît ce dont l'écriture est capable : rendre les malheurs abstraits, les effacer de la réalité historique et les situer dans la fiction.

Selon Duras, « quand un livre est fini – un livre qu'on a écrit j'entends – on ne peut plus dire en le lisant que ce livre-là c'est un livre que vous avez écrit, **ni quelles choses y ont été écrites, ni dans quel désespoir ou dans quel bonheur** »⁷¹. En d'autres termes, tout au long de la vie de nombreux sentiments sont éprouvés, mais, en plein acte d'écriture s'opère l'oubli de la souffrance ou de l'allégresse vécues. Cette description de l'écriture corrobore notre analyse d'un éloignement de soi vers l'acte esthétique. En retournant en soi-même, l'auteure abandonne l'ensemble des émotions vécues par les personnages en raison des événements racontés dans le cadre de la diégèse et / ou de l'écriture. Le rapport avec la notion de *catharsis*, proposée par Aristote dans *Poétique*⁷² apparaît comme flagrant. L'épuration des sentiments chez Duras et chez la narratrice d'*Emily L.* ouvre par l'écriture une voie vers l'oubli de la douleur : l'écrivaine a beaucoup écrit sur la peur, les violences et les pertes dans son enfance. Ce que Duras fait à travers le « je », la narratrice le fera avec Emily : en s'approchant d'Emily, elle éprouve sa douleur et essaie de l'effacer par le moyen de la narration (nous y reviendrons plus en détail dans le second chapitre).

En deuxième lieu, les écrivaines déclarent que l'incertitude est intrinsèque à l'acte d'écriture. La conception du roman sans projet narratif ou sans une signification

⁷⁰ Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », *op. cit.*, p. 38.

⁷¹ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 37, c'est nous qui soulignons.

⁷² Aristote, *Poétique* [1996], Paris, Gallimard, « Tel », 2020.

préétablie fait partie des principes du Nouveau Roman que ce roman de 1987 a conservés. Selon Robbe-Grillet⁷³, la quête de ce que l'écrivain veut dire et les moyens d'y parvenir constituent la motivation d'une écriture qui ne se résout qu'à la fin du livre, et souvent de manière ambiguë. Selon Marguerite Duras, l'écriture est une potentialité, l'inconnu précédant l'acte d'écrire est coloré aussi par le manque de contrôle de ce que l'on écrit : « L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité »⁷⁴. L'écriture d'un livre correspond alors à être devant un vide à remplir⁷⁵. C'est pourquoi il s'agit d'un défi difficile et à la fois douloureux pour la narratrice d'*Emily L.*, ainsi que pour Duras. D'après celle-ci, ce sont les livres potentiels, ceux qu'elle ne contrôle pas, qui rendent l'écriture « vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter »⁷⁶. Le « je », à son tour, reconnaît que « **certaines histoires sont insaisissables [...]** ce sont les histoires les plus terribles, celles qui ne s'avouent jamais, qui se vivent sans certitude aucune, jamais » (*EL*, p. 53, c'est nous qui soulignons). Il existe d'une part l'oubli après l'écriture, une sorte de certitude en sachant qu'une histoire est consignée, que le bonheur et la douleur d'un événement ont été effacés.

D'autre part, avant le livre, lorsque l'écrivaine décide d'écrire, elle est confrontée au risque de ne parvenir à rien. De même, en essayant, elle peut ne pas surmonter cet « inconnu » et rester dans l'incertitude : il y a des « moments où je ne sais pas encore, ni ce qui arrive, ni ce qui va arriver... ni qui vous êtes, ni ce que nous allons devenir » (*EL*, p. 21), reconnaissait-elle. L'une des stratégies pour dépasser les obstacles intrinsèques à l'écriture concerne le déplacement. Pour ce faire, l'écriture durassienne est souvent fondée sur la reprise du réel, ce que Carol Murphy nomme « le déplacement du vécu »⁷⁷. Les événements historiques sont projetés dans la dimension diégétique au moyen du dédoublement lorsque l'écrivaine en fait partie. De façon identique, la narratrice d'*Emily L.* confirme l'influence de sa réalité sur son activité littéraire : « Que quelqu'un ait dit cette chose-là ce jour-là, c'est ce qui fera ce livre s'écrire » (*EL*, p. 25). La sincérité du

⁷³ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 151-152.

⁷⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 64.

⁷⁵ La potentialité d'une histoire est reprise aussi dans Yann Andréa Steiner : « On ne connaît jamais l'histoire avant qu'elle soit écrite. Avant qu'elle ait subi la disparition des circonstances qui ont fait que l'auteur l'a écrite. » (Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, op. cit., p. 18)

⁷⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 24.

⁷⁷ Carol J. Murphy, « "Écrire, dit-elle" : Marguerite Duras sur l'écriture », p. 105-115, *Dalhousie French Studies*, n° 50, « Lectures de Duras : corps, voix et écriture », 2000, p. 107.

contenu du livre est ancrée dans des événements dits réels⁷⁸ – ce qui contribue à leur vraisemblance.

Finalement, nous concluons que le « je » comprend plusieurs des caractéristiques propres à l'identité de l'auteure Marguerite Duras ; il devient son miroitement dans le cadre diégétique. Ce procédé est familier à l'écrivaine qui décrit l'écriture en ces termes : « Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère »⁷⁹. Le personnage en tant que dédoublement est pour Duras intrinsèque à l'écriture. La tangibilité du réel se manifeste soit dans le sujet du livre, dans l'espace, le temps, dans les scènes retenues, soit dans les personnages qui animent les événements, qui remplissent le vide des pages, et font la chair de l'écriture.

⁷⁸ Nous nous référons ici à la « réalité » du personnage, miroitement de du réel historique, il s'agit pourtant d'un univers diégétique et forcément fictionnel.

⁷⁹ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 64-65.

1.2. L'identité du couple « je » et « vous » dans *Emily L.*

Comme nous venons de le voir, la réalité est souvent mise en forme esthétiquement chez Duras – ce que Florence de Chalonge décrit comme « une écriture logée dans un entre-deux du fictionnel et du vécu »⁸⁰. À cet égard, nous nous occuperons de l'identité du couple narratrice-interlocuteur en tant que possible dédoublement du couple Marguerite Duras et Yann Andréa. Nous nous proposons de découvrir les liens qui rattachent les personnes réelles à leur contrepartie fictionnelle.

En ce qui concerne l'image réfléchie de Yann Andréa dans le « vous » d'*Emily L.*, nous ne sommes plus dans l'auto-dédoublement, celui qui découle de l'éloignement de soi-même. Il s'agit de la contemplation d'autrui (acte esthétique par essence) : Andréa est projeté dans la diégèse grâce au (et à travers le) regard de Duras.

Dans le dessein de représenter l'autre esthétiquement, l'écrivain (le *contemplant*) doit se servir du surplus de la vision, de la vision extérieure de l'autre, auquel il a déjà accès. D'ailleurs, il faut qu'il cherche à connaître aussi l'intériorité du *contemplé*, de celui qui doit être achevé esthétiquement. Selon Bakhtine, « [j]e dois m'identifier à l'autre et voir le monde à travers son système de valeurs, tel qu'il le voit, me mettre à sa place, puis, de retour à ma place, [...] l'encadrer, lui créer un entourage qui l'achève, à la faveur du surplus de ma vision »⁸¹. Quant au dédoublement de Yann Andréa en « vous » dans l'écriture durassienne, il est fondamental de considérer le regard de Duras sur lui sans ignorer ses émotions et ses sentiments. En d'autres termes, lorsque nous nous penchons sur la configuration esthétique d'autrui, le rapport de l'écrivain au personnage y est toujours présent⁸² – nous y reviendrons au cours de notre analyse.

L'achèvement d'un autre dans le cadre esthético-littéraire résulte « [d']un ensemble d'actes intérieurs et extérieurs que [l'écrivain est] le seul à pouvoir performer par rapport à cet autre et qui le complètent »⁸³. De ce fait, analyser la possible identité entre le couple réel, Duras et Andréa, et leur représentation littéraire, faite par les interlocuteurs « je » et « vous », entraîne l'examen du regard de l'écrivaine sur son compagnon, celui qui met en jeu des éléments d'*Emily L.* et du hors-texte. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur les liens entre le fictif et le réel, ainsi qu'entre le récit et

⁸⁰ Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 53.

⁸² *Ibid.*, p. 115.

⁸³ *Ibid.*, p. 52.

d'autres œuvres de Duras et d'Andréa. Dans cette section nous étudions : (i) l'existence de cette histoire que la narratrice nomme « notre histoire » et en quoi elle consiste ; (ii) la mention des lieux ; (iii) la configuration esthétique d'Andréa en tant que personnage (le « vous »), concrétisée par le vouvoiement, sa / leur description et, par conséquent, son rapport avec le « je ».

Dans *Emily L.*, l'expression « notre histoire » est employée et se réfère à la paire « je » et « vous », à leur relation et leurs sentiments. Néanmoins, la formule (ainsi que ses variations) est également utilisée par Duras et Andréa dans d'autres livres et dans un entretien, en se rapportant à leur liaison amoureuse. Le 10 juillet 1988, Duras affirme à Luce Perrot⁸⁴ :

Il y a **ce dialogue entre Yann Andréa et moi** dans *Emily L.*, qui commence avec le livre, à peu près, avec la peur des Coréens, et qui continue avec **une conversation sur lui et moi, sur notre amour**, sur l'amour que j'ai pour lui et l'amour qu'il n'a pas pour moi, qu'il croit ne pas avoir pour moi, dont il pourrait jurer qu'il ne l'a pas pour moi, dont je suis la seule à savoir qu'il l'a.⁸⁵

Cette affirmation ne fait que renforcer le brouillage de frontière entre la fiction et la réalité dans l'ouvrage durassien. Comme nous avons développé *supra*, l'évocation des événements vécus est partie intégrante de l'écriture de Duras. Le *déplacement du vécu* est encore plus indubitable, étant donné l'intertextualité manifestée par les propos de l'écrivaine qui mettent le texte et le hors-texte sur le même plan. En ignorant la séparation entre diégétique et extradiégétique, la réalité devient matériel esthétique.

Dans *Emily L.*, la narratrice parle à son interlocuteur et lui annonce : « Je vous ai dit que j'avais décidé d'écrire **notre histoire** » (*EL*, p. 20, c'est nous qui soulignons), « que j'allais écrire l'histoire que nous avons eue ensemble » (*EL*, p. 21). Cette insistance fait écho à ce qui est nommé par Aliette Armel⁸⁶ et Joëlle Pagès-Pindon⁸⁷ de « cycle Yann Andréa » – dont *L'été 80* (1980)⁸⁸, *L'Homme atlantique* (1982)⁸⁹, *La Maladie de la Mort*

⁸⁴ Entretiens avec Luce Perrot (*Au-delà des pages janvier-mars 1988*), diffusé le 10 juillet 1988.

⁸⁵ Florence de Chalonge, « Autour d'Emily L. », in Marguerite Duras, *Emily L., Œuvres complètes*, t. IV, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 469-481.

⁸⁶ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Cenon, Le Castor Astral, 1990, p. 97-126.

⁸⁷ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras : L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012, p. 189-204.

⁸⁸ Marguerite Duras, *L'Été 80* [1980], Paris, Minuit, 1980.

⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique* [1982], *Œuvres complètes*, t. III, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1157-1167.

(1982)⁹⁰, *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986)⁹¹ et *Yann Andréa Steiner* (1992). Marguerite Duras, entre 1980 et 1996, découvre dans sa relation avec Yann Andréa l'inspiration pour plusieurs de ses livres, à l'instar de la posture miroitée par le « je » d'*Emily L.* Le jeune homme devient « le centre scriptural de la création durassienne »⁹², ainsi que « vous » le deviendra pour « je ». D'autres échos se retrouvent dans *Yann Andréa Steiner*, un livre dans lequel la narratrice (Duras⁹³) introduit le récit en affirmant :

C'était l'été 80. [...] Celui de **notre histoire**. Celui de l'histoire ici racontée, [...] l'histoire **entre le très jeune Yann Andréa Steiner et cette femme qui faisait des livres** et qui, elle, était vieille et seule **comme moi** dans cet été grand à lui seul comme une Europe⁹⁴.

« Notre histoire » devient le référent de la relation entre l'écrivaine et son compagnon dans l'univers durassien et dans l'œuvre d'Andréa. L'expression est chargée de leurs souvenirs et de leurs conflits ; elle comprend leur première rencontre, leur intimité, leurs irritations et, peut-être surtout, leur amour.

L'approche, ou la perspective, de la mort de la femme qui contraste avec la jeunesse de l'homme fait partie intégrante de l'histoire de Duras et Andréa, ainsi que celle du « je » et du « vous ». Dans *Emily L.*, en discutant de sa volonté d'écrire « leur histoire », la narratrice déclare la capacité de l'écriture à effacer. L'interlocuteur réagit : « C'est vrai que la mort n'efface rien. Quand vous mourrez, l'histoire deviendra fabuleuse, évidente... » (*EL*, p. 23). Cette affirmation provoque une réaction physique chez le « vous », décrite par la narratrice : « Vous avez légèrement pâli, là, autour de la bouche. Très peu. Mais c'est arrivé » (*EL*, p. 23). La pâleur indique la crainte, le malaise de l'interlocuteur face à la mention de la mort (future) du « je ». La même résistance à l'éventuel décès de Duras est manifestée par Yann Andréa dans son ouvrage.

En 1982, dans son entretien avec Michèle Manceaux, Yann Andréa affirme :

⁹⁰ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort* [1982], Paris, Minuit, 2002.

⁹¹ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs* [1986], Paris, Minuit, 1986.

⁹² *Ibid.*, p. 202.

⁹³ Bien que cette œuvre ne soit pas au centre de notre recherche, nous nous permettons de mettre sa narratrice en équivalence avec Duras. Dans *Cet amour-là*, Yann Andréa (*op. cit.*, p. 122, c'est nous qui soulignons) raconte : « **cette histoire entre vous et moi** depuis l'été 80 [...], vous en faites un livre, et vous appelez ce livre *Yann Andréa Steiner* [...], c'est vous qui avez rendu publique cette histoire, dans le monde entier ». La factualité de leur histoire et l'identité entre Duras et la narratrice de *Yann Andréa Steiner* sont corroborées par les deux écrivains.

⁹⁴ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 16, c'est nous qui soulignons.

« dans le processus normal de la vie, c'est les gens plus âgés qui meurent avant les gens plus jeunes. Et ça, **ça m'est complètement insupportable** »⁹⁵. Un an plus tard, dans *M.D.*, son angoisse est encore renforcée lorsqu'il présente sa mort comme une conséquence au décès possible de Duras : « Et moi je veux mourir de vous savoir morte. L'idée seule de votre disparition définitive donne la force de se tuer »⁹⁶. Andréa se perçoit comme une extension, une continuité de Duras, son existence devient illogique quand il est confronté par la disparition de l'écrivaine. Dans *Emily L.*, il y a un indice dans la physionomie du « vous », malgré sa subtilité, que le « je » / Duras a conscience de l'angoisse de son compagnon.

Le « je » dans ses rôles de spectatrice et auteure (que nous avons examinés ci-dessus) observe et réagit aux comportements de son interlocuteur tout au long du roman. Le silence du « vous » suscite ce que nous pouvons décrire comme une frustration chez la narratrice : « Je savais que vous étiez inquiet quand je me taisais trop longtemps et **je faisais un effort pour revenir à vous. Vous, vous ne faisiez jamais rien pour provoquer ce retour vers vous** » (*EL*, p. 46, c'est nous qui soulignons). Les paroles de la narratrice soulignent son statut d'écrivaine, d'observatrice, sans ignorer sa subjectivité, ses émotions face à son interlocuteur. L'insatisfaction que provoque l'absence de réponse du jeune homme est mentionnée aussi par Duras à l'égard de ses lettres⁹⁷ :

Et puis, une fois, **vous êtes resté longtemps sans écrire**. Un mois peut-être, je ne sais plus pour ce temps-là ce qu'il avait duré.

Alors à mon tour dans **le vide laissé par vous**, cette absence de lettres, des appels, **je vous ai écrit pour savoir pourquoi vous n'écriviez plus**⁹⁸.

À la manière de la narratrice, l'écrivaine éprouve le silence comme un vide, comme une inquiétude et essaie de provoquer une réaction chez Andréa. Tandis que le « je » abandonne son propre silence pour revenir au « vous », Duras écrit à Andréa, allant à l'encontre de la dynamique mise en place (où il lui écrit et elle répond rarement) ayant pour dessein de susciter le retour vers elle, pour combler le vide par la quiétude.

Le rapport entre l'écrivaine et son jeune compagnon, « leur histoire », s'est

⁹⁵ Yann Andréa & Michèle Manceaux, *Je voudrais parler de Duras : Entretien*, Paris, Pauvert, « Points », 2021, p. 72, c'est nous qui soulignons.

⁹⁶ Yann Andréa, *M. D.*, *op. cit.*, p. 34, c'est nous qui soulignons.

⁹⁷ Lors de sa première rencontre avec Duras, Yann Andréa demande s'il peut lui écrire, ce qui entraîne l'adresse de lettres pendant plusieurs années.

⁹⁸ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 8-9, c'est nous qui soulignons.

également construit sur des conflits ayant comme répercussion le départ d'Andréa. Il rapporte les mots de Duras : « **si vous n'êtes pas content, vous pouvez partir**, vous n'avez rien ici, deux sacs, et hop, vous fermez la porte et moi je suis débarrassée de vous. Enfin. », lui aurait-elle dit⁹⁹. D'après son entretien avec Michèle Manceaux¹⁰⁰, c'était parfois lui qui se fatiguait de leurs disputes et décidait de partir. Néanmoins, dans *Emily L.*, c'est la narratrice, double de Duras, qui prononce les paroles quasiment identiques à celles rapportées ci-dessus : « Je vous dis tout. **Si vous ne pouvez plus le supporter, vous pouvez partir** quand vous voulez, ce soir, demain matin. Rentrez à Paris et déménagez votre chambre. Partez » (*EL*, p. 56, c'est nous qui soulignons). Puisque nous ne connaissons pas l'origine des conflits du couple du roman, mais seulement la discussion à propos d'écrire ou non leur histoire, l'effet de miroitement est renforcé. Les paroles de Duras elle-même appartenant à la vie réelle sont reprises dans le récit, par conséquent, la dynamique du couple Duras / Andréa se dédouble dans la réalité du « je » / « vous ».

En ce qui concerne les lieux, il faut de nouveau souligner le rôle fondamental que joue la géographie dans l'ancrage du récit dans la réalité, ainsi que dans la transposition de l'histoire de Duras et Andréa vers celle du « je » et du « vous ». Dans *Emily L.* le cadre spatial est surtout constitué du café de l'Hôtel de la Marine à Quillebeuf-sur-Seine. Le couple du récit effectue ce voyage trois ou quatre fois par semaine, en traversant le Pont-Audemer et en longeant la Risle. Il s'agissait d'une habitude de Duras et d'Andréa, décrite en ces termes dans *Cet amour-là* : « il faut écrire, passer tous les jours à **Quillebeuf-sur-Seine**, boire un verre à **l'hôtel de la Marine**, et regarder le bac qui va à Port-Jérôme, du côté du Havre, la grâce de ce bateau »¹⁰¹. Le réel – dans ce cas, une expérience partagée par l'écrivaine et le jeune homme en 1985 – est de nouveau déplacé dans la fiction. L'espace réel du café devient le lieu fictif où sont échangées les paroles entre la narratrice et son interlocuteur et l'espace où ils observent le Captain et Emily (nous y reviendrons dans la deuxième partie).

Pour finir, le rapport créateur de Duras envers Andréa est représenté par la dissymétrie des rôles du « je » et du « vous » en tant que personnages du roman. Dans le domaine discursif, le vouvoiement de l'interlocuteur par la narratrice exprime, d'une part,

⁹⁹ Yann Andréa, *M. D.*, *op. cit.*, p. 35, c'est nous qui soulignons.

¹⁰⁰ Yann Andréa & Michèle Manceaux, *Je voudrais parler de Duras*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰¹ Yann Andréa, *Cet amour-là*, *op. cit.*, p. 74.

la présence incontournable de l'Autre¹⁰², dans le cadre d'une poétique qui bouleverse les frontières entre le roman et l'entretien, y compris celles avec l'autobiographie, la chronique et la fable¹⁰³. D'autre part, l'emploi du pronom personnel « vous » instaure une distance entre les personnages, possiblement représentative de la déférence de l'un envers l'autre, mais surtout responsable de la cristallisation du rôle discursif du personnage. À la différence de la narratrice qui n'est jamais décrite, le « je » nous présente quelques indices à propos du « vous » : il est « un homme aux **cheveux blonds** et aux **yeux rieurs** » (EL, 123, c'est nous qui soulignons)¹⁰⁴. Néanmoins, il est surtout et toujours celui à qui la narratrice s'adresse. Le « vous » demeure celui à qui le « je » parle, son auditeur, un être de discours.

Dans le cadre de la réalité, la différence d'âge entre Andréa et Duras, ainsi que le succès de l'écrivaine provoquent une dynamique de pouvoir ou, au moins, il existe une hiérarchie sous-entendue. En se rappelant leur première rencontre, Andréa raconte à Manceaux : « Moi, je suis arrivé pour voir un écrivain, pas seulement un écrivain, pour voir **quelqu'un que j'aimais complètement, qui était devenu pour moi quasiment une raison de vivre** »¹⁰⁵. À travers ces propos, il présente d'emblée un rôle secondaire par rapport à Duras, qui est la créatrice, celle qui entretient l'existence du jeune admirateur. Cette admiration est l'une des émotions définissant la relation du couple et qui fonde son asymétrie¹⁰⁶.

Dans *Cet amour-là*, Andréa affirme : « Je ne pouvais pas dire son nom. Sauf l'écrire. **Je n'ai jamais pu la tutoyer** »¹⁰⁷. Cette impuissance à tutoyer Duras traduit l'aversion, voire la peur du jeune compagnon de se mettre sur un pied d'égalité par rapport à l'écrivaine. Lors de son entretien avec Manceaux, il reconnaît son rôle dans l'univers (réel ou fictionnel) durassien et abandonner cette position est comparé à une trahison : « De parler d'elle à quelqu'un d'autre, c'est vécu un peu sous la forme de la trahison, tout

¹⁰² Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », *op. cit.*, p. 37.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁰⁴ En outre, en parlant de sa mort, la narratrice décrit la réaction de son interlocuteur : « Vous avez légèrement pâli, là, autour de la bouche. Très peu. Mais c'est arrivé » (EL, 23).

¹⁰⁵ Yann Andréa & Michèle Manceaux, *Je voudrais parler de Duras*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ Tandis que Yann Andréa assure ne jamais tutoyer Duras, il est possible d'entendre l'écrivaine le tutoyer dans *Duras filme*, making of du film *Agatha* (cf. INA, *Duras filme*, disponible sur <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/cpb8205159704/duras-filme>, accès le 13 mai 2024). D'ailleurs, dans *Yann Andréa Steiner*, le destinataire « vous » de la narratrice devient « tu » : « Quelquefois **vo**tre seul regard me fait peur. Quelquefois jamais je ne **t'**ai encore vu. » ; « Afin peut-être d'en arriver à **vo**us tuer, **vo**us chasser, je ne sais pas, il m'arrive de ne jamais **t'**avoir encore vu » (Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 65, c'est nous qui soulignons).

¹⁰⁷ Yann Andréa & Michèle Manceaux, *Je voudrais parler de Duras*, *op. cit.*, p. 9, c'est nous qui soulignons.

au moins du soupçon. Puisque **tout à coup c'est moi qui vais parler et pas elle. Il y a un changement de rôle**, il y a quelque chose qui se casse dans la construction »¹⁰⁸. La rigidité des rôles de Duras et Andréa dans la relation¹⁰⁹ se reproduit, dans une moins ou plus grande mesure, dans *Emily L.* Tout au long du roman, outre le fait que la narratrice s'adresse toujours à son interlocuteur par le pronom « vous » – ce qui est observable dans plusieurs extraits cités ci-dessus – son interlocuteur ne prend en charge l'histoire d'Emily et du Captain, tel que le « je » le fait. Il pose des questions et parfois profère des suppositions, mais « les rôles entre les partenaires ne sont pas interchangeables »¹¹⁰.

Quels sont ces rôles ? Ce sont ceux du contemplant et du contemplé, de la créatrice et de l'objet esthétique, l'écrivaine-narratrice et son personnage. Comme nous l'avons mentionné *supra*, le « je » / Duras est la voix auctoriale qui met en scène non seulement Emily et le Captain, mais également les Coréens, la maîtresse du Café de la Marine et le « vous », double d'Andréa. Voilà la transposition de la dissymétrie entre Duras / Andréa dans la diégèse.

Dans le cadre esthétique, selon Chloé Chouen-Ollier, « la littérature prend dès lors le pas sur le vécu : Yann Lemée, dépossédé de lui-même, est transformé en personnage »¹¹¹. Cette vision remet en perspective la différence entre le fictionnel et le réel et rappelle le déplacement vers l'altérité et vers la représentation diégétique de l'autre. Ce qui, chez Duras, est souvent difficile à distinguer : Yann Lemée, par exemple, reçoit le nom artistique Yann Andréa par Duras, et l'adopte. Dans une certaine mesure, même lorsque « happé par l'imaginaire de l'écrivain[e], sublimé par les mots, il est emporté par la fable »¹¹², il appartient à l'univers durassien réel et à celui de ses récits. L'utilisation de la deuxième personne du pluriel rappelle aussi cette sorte de baptême, par lequel Yann Andréa, né Lemée, devient « vous » – il s'éloigne toujours davantage de la réalité pour être cristallisé comme personnage durassien. Dans *Réponses à Jean Versteeg*, Duras déclare :

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 66, c'est nous qui soulignons.

¹⁰⁹ Notre analyse s'appuie sur ce qui est disponible dans les ouvrages et les entretiens de Marguerite Duras et Yann Andréa. Nous ne prétendons pas avoir la connaissance de leur intimité hors ce qui a été rendu public par leurs propres mots.

¹¹⁰ Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », *op. cit.*, p. 35.

¹¹¹ Chloé Chouen-Ollier, « Notice », in Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner, Œuvres complètes*, t. IV, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1454.

¹¹² *Loc. cit.*

L'histoire des Anglais qui se déclenche en moi emporte avec elle celle que j'ai avec ce jeune Yann Andréa qui vit avec moi depuis des années. **C'est la première fois que je nous vois dehors, mais de très loin, mais pas comme au cinéma, comme dans un livre.**¹¹³

Ce regard décrit par l'écrivaine correspond à la démarche de l'éloignement ayant pour dessein la création esthétique-littéraire. L'acte de contemplation reconnu par Duras est coloré par ses émotions, notamment l'amour, et structure « l'expressivité de l'autre »¹¹⁴, l'image de l'objet (le « vous » / Andréa), y compris la vision extérieure et la vie intérieure. Pouvons-nous toutefois affirmer que, dans la mesure où Duras voit chez Andréa un personnage, lui la verrait comme sa créatrice ? Dans son entretien avec Manceaux, il déclare s'être vécu comme un objet de la passion de Duras : « Ça a commencé par des choses très petites [...]. Elle m'a donné des affaires, elle m'a habillé, m'a donné des gilets, des pulls, des chemises à elle. Elle m'a fait changer de parfum. [...] **j'ai senti que c'était elle qui créait tout ça** »¹¹⁵. Ainsi comme dans l'œuvre durassienne, les frontières entre réalité et fiction ne sont pas claires, il nous semble que c'est vrai dans le mouvement inverse. Yann Andréa devient le contemplé qui, à son tour, se transforme en personnage. Marguerite Duras devient le contemplant qui tient le rôle à la fois d'écrivaine et de je-narrateur / auteur¹¹⁶.

En vertu des rapports institués entre l'écrivaine et son compagnon dans le cadre réel, et de leur déplacement dans la fiction, Andréa dispose d'une représentation plutôt unifiée, reprise dans plusieurs livres, en tant que personnage de l'ouvrage durassien. Pour ce qui concerne notre recherche, nous ne reprenons que celle présente dans *Emily L.* et dans *Yann Andréa Steiner*.

À la fin du roman, le « je » et le « vous » s'interrogent sur les impressions qu'ils ont eues face à Emily et au Captain et sur celles que leur couple a pu produire. D'après la narratrice, amoureuse de son interlocuteur, l'Anglaise se souviendra de lui comme d'« un homme aux cheveux blonds et **aux yeux rieurs** » (*EL*, p. 123, c'est nous qui soulignons). Ce regard envers un homme, qui réagit de façon mesurée et plutôt impassible, révèle une

¹¹³ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur : Outside 2*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L, 1993, p. 219, c'est nous qui soulignons.

¹¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 58.

¹¹⁵ Yann Andréa & Michèle Manceaux, *Je voudrais parler de Duras*, op. cit., p. 46, c'est nous qui soulignons.

¹¹⁶ Yann Andréa avait déjà mentionné ce brouillage entre les rôles de Duras : « La confusion dont je te parlais hier entre le fictif et le réel, entre Duras écrivain et Duras femme » (*Ibid.*, p. 52).

nouvelle perspective de son interlocutrice. La description subjective¹¹⁷ approfondit le portrait du compagnon du « je », elle dévoile l'admiration, dans une plus ou moins grande mesure, et l'amour qui lui sont portés – dont nous n'avons eu auparavant que des indices ambigus. Selon Bakhtine, « [l]'amour pénètre tant la vie extérieure que la vie intérieure qui aura été incorporée à l'objet par l'acte d'empathie »¹¹⁸. Au moment où le « je » s'approche du « vous » pour, ensuite, s'en éloigner et le présenter esthétiquement dans son récit, il ne peut s'empêcher d'imprimer ses sentiments sur la représentation du « vous ». L'acte esthétique consiste à coïncider avec l'objet de contemplation, ce qui engendre ensuite un retour sur soi et en soi, et à une contemplation (autrement dit, à ce que Bakhtine désigne par « l'acte d'empathie »¹¹⁹), le regard de la narratrice à l'égard de l'intériorité et du physique de son interlocuteur est alors influencé par les tonalités de ses émotions, à savoir l'amour et l'admiration.

Cinq ans plus tard, lors de la parution de *Yann Andréa Steiner* (1992), Marguerite Duras emploie la même description évoquant une vision amoureuse sous la forme littéraire, ou un regard esthétique imprégné par son amour réel. Ce qui renforce les liens de dédoublement entre la vie de l'écrivaine et son ouvrage. Une fois encore, l'amour est représenté par le biais de l'écriture / de la littérature : « Voir **vos yeux rieurs**, encore et encore plus chaque jour davantage »¹²⁰. Il s'agit de nouveau d'un « je » auctorial décrivant un « vous » personnage¹²¹. Le premier ne dispose pas d'une représentation extérieure ou intérieure, nous n'avons que son discours comme moyen de concevoir sa singularité. Le second, en revanche, est configuré comme élément diégétique.

Nous comprenons que le couple composé par Duras et Andréa se dédouble dans la paire d'interlocuteurs dans *Emily L.* en raison, premièrement, de la relation analysée entre l'écrivaine et sa contrepartie narratrice dans la première section de ce chapitre. Cette partie de notre étude a démontré le mode auctorial par lequel le « je » se manifeste et qui le configure comme une voix narratrice-écrivaine. Cet attribut permet au « je » de

¹¹⁷ Cette description apparaît plusieurs fois dans la narration : « je vois un sourire dans vos yeux » (*EL*, 10) ; « [Le soleil couchant] est dans vos yeux rieurs » (*EL*, 64) ; « Vous, l'homme aux yeux rieurs » (*EL*, 102) ; « L'homme aux yeux rieurs et aux cheveux blonds. » (*EL*, 122-123)

¹¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

¹²⁰ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 115, c'est nous qui soulignons.

¹²¹ Nous interprétons que le « je » et le « vous » sont des personnages dont Duras cherche à consolider les identités dans plusieurs de ses œuvres : « Ce “vous” du “je” sera désormais présent dans la plupart des livres qui se rapportent à cette nouvelle veine autofictionnelle » (Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », *op. cit.*, p. 33). À l'image de la description du « vous » qui se répète dans *Yann Andréa Steiner*, l'identité et l'histoire du « je » sont proposées à travers les romans de Duras.

représenter esthétiquement le « vous » dans le récit, tout comme Duras le fait avec Yann Andréa. Le miroitement a lieu soit par les caractéristiques qui animent les personnages, rappelant les personnes réelles, soit par des éléments objectivement ancrés dans la réalité, comme la mention à l'Asie, à Quillebeuf-sur-Seine, à la dynamique du couple Duras et Yann et leur histoire.

Nous pouvons conclure, relativement aux éléments d'Emily L. qui engagent le récit et le hors-texte, que la poétique durassienne brouille la distinction entre la réalité et la fiction de manières diverses. Dans ce premier chapitre, nous avons étudié le dédoublement de personnes réelles dans le texte : Duras se miroite chez le « je » et Andréa rencontre son double dans le « vous ». Pour s'autoconfigurer esthétiquement, le surplus de la vision à l'égard d'elle-même a permis à l'écrivaine de se déplacer vers l'altérité, en s'éloignant d'elle-même ; en d'autres termes, elle a projeté dans l'âme du « je » ses expériences, ses souvenirs et sa peur issus de son enfance en Asie. Elle a exposé aussi, à travers et avec le narrateur, des observations essayistes à propos de l'écriture, celle qui est, pour Duras et pour le « je » capable de soulager la douleur vécue et qui enferme du potentiel. Le rapport « je » / Duras illustre cette écriture durassienne qui traverse l'altérité de soi, et résulte dans son dédoublement, dans la représentation de soi à travers un personnage.

En outre, nous nous sommes aussi intéressées à étudier le regard vers l'Autre, celui qui ne cherche pas à s'éloigner, mais à s'approcher, à connaître la vie intérieure d'autrui (à laquelle nous ne pouvons pas accéder tout simplement par la contemplation externe). Cette démarche résulte dans l'achèvement esthétique de Yann Andréa par son double, le « vous ». Pour représenter son rapport avec lui, Duras utilise la notion de « notre histoire », y compris la peur éprouvée par le compagnon de la narratrice quant à sa mort / vieillesse, son silence et leurs conflits – des thématiques qui trouvent leur origine dans le hors-texte / l'intertextualité. Il y a encore un déplacement du vécu par la reprise des endroits géographiquement significatifs pour Andréa et Duras, tels sont les lieux du roman : Quillebeuf-sur-Seine et le café de l'Hôtel de la Marine. En dernier lieu, il y a une dissymétrie entre Duras et son jeune amant qui se dédouble dans la dynamique entre le « je » et le « vous ». À l'aide du vouvoiement et des tonalités subjectives traversant le discours de la narratrice et son interlocuteur, sont établis leurs rôles en tant que, respectivement, écrivaine / créatrice et personnage / objet esthétique.

2. Les identités diégétiques et la métalepse

Le roman *Emily L.* est composé de deux niveaux narratifs, en d'autres termes, d'un récit enchâssant et de récits enchâssés. L'analyse des miroitements dans le texte se complexifie par l'existence de ces niveaux et de passages entre eux.

Le niveau extradiégétique est constitué par la narration faite par le « je » et de ses considérations à propos de l'écriture. L'intradiégétique comprend le dialogue entre le « je » en tant que « la femme de ce récit » (*EL*, p. 14) et le « vous » dans son rôle de « l'homme aux yeux rieurs et aux cheveux blonds » (*EL*, p. 123). Leur conversation repose sur l'observation de leurs alentours et sur des échanges à propos d'eux-mêmes, y compris de leur relation. Dans ce niveau narratif, il y a également les énoncés de la patronne du Café et les échanges avec / entre le Captain et sa femme. Le niveau métadiégétique, à son tour, se produit lorsque le « je » et le « vous » quittent la conversation pour fabuler la vie du Captain et d'Emily L., ainsi que la relation amoureuse de celle-ci avec le gardien. En somme, le « je » interprète trois rôles : (1) la narratrice extra et homodiégétique ; (2) le personnage du récit intradiégétique à côté du « vous » ; et (3) la fabulatrice / narratrice hétérodiégétique de l'histoire d'Emily L. La fluidité de cette figure centrale se répercute dans la transition d'un niveau narratif à l'autre du roman.

Avant de nous consacrer aux dédoublements qui se produisent entre les instances dans ces différents niveaux, nous allons nous centrer sur la façon dont le passage d'un degré à l'autre se manifeste dans le récit et ses conséquences sur le premier niveau. Le récit intradiégétique est situé un après-midi d'été au port de Quillebeuf-sur-Seine ; dans le récit métadiégétique, le cadre spatial devient la maison de la famille d'Emily L., à l'Île de Wight en Angleterre. Gérard Genette déclare qu'il y a trois types de liens pour expliquer l'enchâssement d'un récit par un autre : (1) il existe une « causalité directe entre les événements »¹²² des récits et le second niveau (celui enchâssé) sert à expliquer des éléments du premier (le récit enchâssant) ; (2) le rapport entre les niveaux est exclusivement thématique ; (3) le lien entre l'intradiégétique et le métadiégétique n'est pas explicite : « c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse indépendamment du contenu [...] »¹²³. La relation entre les récits s'opère normalement par le moyen discursif ; le narrateur introduit un événement dans la première situation racontée. Cependant, la transgression des seuils diégétiques, intitulée par

¹²² Gérard Genette, *Figures III*, op. cit. p. 242.

¹²³ *Ibid.*, p. 243.

Genette de métalepse, s'opère « lorsque le passage d'un "monde" à l'autre se trouve, de quelque manière, masqué ou subverti, textuellement masqué [...] où rien ne permet au lecteur, si attentif ou averti soit-il, [...] de distinguer entre la diégèse "réelle" [...] et la diégèse surréelle »¹²⁴.

Dans *Emily L.*, la justification du récit métadiégétique peut se faire par deux voies. D'un côté, l'histoire d'Emily et du Captain est présentée de façon à expliquer pourquoi ce couple d'Anglais, dont la femme est plus âgée que l'homme, est ivre dans le café d'un port pétrolier en France. Le récit enchâssé cherche à comprendre les difficultés auxquelles ils ont été confrontés dès le début de leur relation jusqu'à leur « voyage interminable » sur les mers : « Ils habitent le monde dans son voyage interminable, celui de la mer. C'est écrit sur leurs visages brûlés par le soleil réverbéré, le vent » (*EL*, 40). Ce voyage devenant pour Emily et le Captain une manière de fuir leur réalité après la mort des parents d'Emily et de leur enfant, ainsi que la disparition du poème inachevé.

D'autre côté, la narration remplit une fonction encore plus importante dans le récit intradiégétique, puisqu'elle découle du dialogue entre le « je » et le « vous ». Le discours représentatif du « roman de l'entretien »¹²⁵, né de l'échange entre la narratrice et son interlocuteur, produit le récit métadiégétique en plaçant le « je » dans son rôle de contemplatrice et d'écrivaine ; c'est l'acte de raconter l'histoire du couple qui justifie sa présence dans le récit intradiégétique.

Le « trouble dans la distinction des niveaux »¹²⁶ est accompli par des affirmations du « je » et du « vous » qui emmènent le lecteur ou la lectrice au récit enchâssé, mais sans qu'elle s'aperçoive. Au début du roman, c'est le « vous » qui sort le « je » de la contemplation éloignée vers la construction de l'histoire du couple d'Anglais : « Vous dites que quelque chose leur est arrivé » (*EL*, 40). Cette affirmation déclenche la formulation d'hypothèses chez la narratrice : « Mais **peut-être** le Captain était-il là pour se cacher sur la mer ? Après un meurtre ? Et elle **peut-être** se cachait-elle d'une croyance, ou d'une peur qu'elle noyait dans le whisky chaque jour la nuit venue ? » (*EL*, 41, c'est nous qui soulignons). Ces premiers essais fabulateurs ont lieu de manière encore incertaine ; le « je » hésite à déclarer des faits : « Ce qu'**on pressentait** c'est qu'ils **avaient dû vivre** ensemble une **certaine** adversité » (*EL*, 41, c'est nous qui soulignons). La contemplation entamée par la narratrice et son compagnon réveille une curiosité

¹²⁴ Gérard Genette, *Métalepse*, op. cit., p. 73.

¹²⁵ Florence de Chalonge, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », op. cit., p. 25-44.

¹²⁶ Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, op. cit., p. 58.

d'abord flottante, qui hésite entre observer les Anglais ou regarder le port et les Coréens. Il faut dire que jusqu'alors le roman est encore focalisé sur le couple d'interlocuteurs et notamment sur les discussions relatives à leur amour et la peur de la narratrice face aux Asiatiques.

Au début, la métalepse poursuit ce mouvement instable, nous sommes entre les récits, ni dans le premier récit ni dans le second, il y a un va-et-vient entre les niveaux. Dans l'extrait suivant, le « je » se place comme narratrice de l'histoire du couple anglais, sans modaliser son discours : « Elle, la femme du Captain, elle attendait toujours, ici comme ailleurs. Vous dites qu'elle a dû attendre toute sa vie quelque chose comme ce qu'elle attendait là à ce bar, la délivrance d'on ne savait quelle insupportabilité » (*EL*, 52). Néanmoins, la seconde phrase consiste en un retour vers le « vous », manifesté par le discours indirect. La narration flottante demeure à travers le discours indirect du « je » : « **Je vous dis qu'à Venise ils doivent avoir une chambre, ils doivent passer par là, comme tous les voyageurs au monde qui reviennent vers leur pays natal** » (*EL*, 64, c'est nous qui soulignons). L'emploi du verbe *devoir* atténue ses affirmations et la généralisation à la fin de la phrase, à son tour, renforce la nature hypothétique des considérations avancées par la narratrice.

Je dis que le Captain n'a jamais **dû** tout à fait **comprendre** cette fille de l'île de Wight. **Cette femme qu'il a aimée**. Et qu'elle, ça, **elle devait** le savoir.

Qu'il devait être au courant des crises qu'elle avait de temps en temps, contre le bateau, le voyage, même si elle ne lui en parlait pas. Mais **il disait que** c'était de la mauvaise humeur, que ça se produisait au retour de chaque voyage. (*EL*, 67-68, c'est nous qui soulignons)

La création de l'histoire d'Emily L. est de plus en plus admise et le récit enchâssé se lance en vertu du dialogue continu entre « je » et « vous ». Dans le fragment cité *supra*, la narratrice commence timidement en émettant des probabilités véhiculées par le verbe *devoir* (« il n'a jamais dû la comprendre »). Ensuite, le passé composé non seulement introduit une certaine certitude, mais indique également que le Captain n'aime plus sa femme. Les verbes à l'imparfait dans les phrases subséquentes reviennent au champ du potentiel, de l'hypothèse. Lorsque les deux interlocuteurs s'approchent du couple assis au bar, l'utilisation du plus-que-parfait de l'indicatif devient graduellement plus fréquente :

Vous avez écouté l'histoire. Vous avez dit à votre tour que c'était bien **ce qui était arrivé** entre eux. Que **vous aviez reconnu** le poème et la lumière d'hiver qu'il faisait ce jour-là.

Puis nous avons parlé du **temps qui s'était écoulé** depuis cette journée d'hiver jusqu'à cet instant-ci, ce soir, dans ce port français. (*EL*, 85, c'est nous qui soulignons)

Le « vous » écoute et soutient le récit raconté par le « je », brouillant la frontière entre les récits. On voit que la narratrice et son compagnon partagent une complicité quand ils affirment avoir parlé entre eux du passé d'Emily et du Captain. Par la suite, un retour abrupt à la construction du récit enchâssé s'opère de manière métaleptique : « Le père était mort sans avoir appris l'existence du poème sur la lumière d'hiver » (*EL*, 104). Le « je » dissimule sa voix, en effaçant son rôle de personnage narrateur et en prenant la parole en tant que narrateur hétérodiégétique surplombant. Il atteste la méconnaissance du père d'Emily concernant son poème brûlé, en conséquence, et par là même, se présente comme une figure momentanément omnisciente :

Les dix-neufs poèmes avaient tous été publiés par le père. D'abord dans une revue spécialisée de Londres et ensuite dans une brochure sous son nom de jeune fille. Elle ne l'avait jamais su. Le Captain croyait qu'elle ne le saurait jamais plus. Que c'était trop tard. (*EL*, 104)

L'omniscience de la narratrice s'exprime par l'ampleur de ses connaissances, depuis la parution des poèmes d'Emily L., quand son père était encore vivant, jusqu'au moment du récit où l'Anglaise ignore encore leur publication. La voix dissimulée du « je » évoque les actions du père et les pensées du Captain – c'est-à-dire aussi bien des aspects concrets de la réalité que la vie intérieure, respectivement – et l'ignorance d'Emily – c'est-à-dire, son omniscience contemple dans ce cas un inexistant.

À la fin du roman, les transgressions de la narratrice extradiégétique dans le récit d'Emily L. réunissent le dialogue avec le « vous », le discours indirect et le plus-que-parfait. Le compagnon du « je » lui demande si Emily revoit le gardien de sa maison à l'île de Wight : « **Je ne crois pas** qu'elle l'ait revu. [...] **Ce que je sais**, c'est qu'**elle avait insisté** auprès du notaire pour qu'il essaie de savoir comment le joindre. Elle lui **avait en effet écrit** une lettre, il y avait bientôt quatre ans de cela » (*EL*, 125-126, c'est nous qui

soulignons). Ainsi le discours opère une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement »¹²⁷ ; la narratrice conserve sa place extradiégétique et son rôle intradiégétique, mais elle pénètre le récit d'Emily L. et du Captain. Elle établit conjecture, puis affirme ses connaissances à propos des efforts de la femme anglaise de contacter le gardien et, enfin donne l'assurance de son témoignage par la locution « en effet ».

Néanmoins, le « je » et le « vous » avouent la limite de leur connaissance des Anglais : « Vous me dites que vous voudriez savoir encore sur les gens de l'île de Wight. Je vous dis que **je ne sais presque plus rien**. Vous dites que c'est vrai que vous non plus **vous ne savez presque plus rien** » (*EL*, 139, c'est nous qui soulignons). Malgré ces affirmations, la narratrice dissimule sa présence encore une fois pour raconter la suite de l'histoire entre Emily L. et le gardien, en employant le plus-que-parfait. La « frontière mouvante »¹²⁸ entre les récits s'interrompt avec le retour du « je » à son histoire avec le « vous »¹²⁹ et pour finir à une réflexion concernant l'écriture :

Je vous ai dit aussi qu'il fallait **écrire sans correction**, pas forcément vite, à toute allure, non, mais **selon soi et selon le moment qu'on traverse**, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, **ne rien enlever de sa masse inutile**, rien, **la laisser entière** avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, **laisser tout dans l'état de l'apparition**. (*EL*, 146)

Ce paragraphe final nous semble représenter non seulement la façon dont l'écriture se réalise chez l'œuvre de Duras, mais également le chemin qu'elle a pris dans la construction d'*Emily L.* Ce roman comprend les moments vécus et fabulés par le « je » : sans rien enlever, il intègre les récits l'un aux autres, soit par des dédoublements, soit par l'enchâssement. En raison de cette configuration du roman, traversée par la métalepse, où le « je » oscille entre ses qualifications d'écrivaine, de personnage et de narrateur hétérodiégétique, les affabulations relatives à Emily L. et au Captain sont également colorées par le regard de la narratrice qui se veut parfois objective, mais qui est incapable d'effacer sa subjectivité. C'est la raison pour laquelle l'étude des miroitements entre les personnages dans les différents niveaux narratifs d'*Emily L.* approfondit notre

¹²⁷ Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, op. cit., p. 58.

¹²⁸ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit. p. 245.

¹²⁹ « Je ne me souviens plus si nous avons dîné. » (*EL*, 144)

compréhension des figures des récits, de la voix narrative et des stratégies discursives employées pour y arriver.

2.1. La narratrice et Emily L.

Dans le dessein d'examiner le rapport entre le « je » et Emily L., nous prenons en compte la triade que cette instance et ce personnage forment avec Marguerite Duras¹³⁰. Puisque l'autrice se dédouble au moyen du « je », nous considérons qu'il existe des influences qui traversent la narratrice pour se révéler dans la personnalité de l'Anglaise. En d'autres termes, la contemplation entreprise par le « je » reflète la voix de Duras et, en même temps, affecte la description et les fabulations relatives à Emily.

La ressemblance entre les trois femmes, qui motive cette section, est renforcée par Duras dans un entretien, où elle mentionne sa personne comme source d'inspiration de son personnage : « comme cette femme, j'étais alcoolique, comme elle j'étais âgée et comme elle j'avais un amant beaucoup plus jeune que moi. Et comme elle, j'étais désespérée »¹³¹. Patrick Grainville, dans son article « Les angoisses de Duras » lors de la parution d'*Emily L.*, déduit un autre lien : « Entre la narratrice et Emily existe **une sorte de parenté, une blessure commune**, une originelle trouille »¹³². Finalement, dans le cadre du roman, le « vous » annonce leur similitude : « — Vous vous ressemblez, elle et vous » (*EL*, 124).

Dans *Emily L.*, cette triade de femmes se décompose en trois paires, à savoir le « je » et Duras ; le « je » et Emily L. ; et, par conséquent, Emily L. et Duras. Chaque binôme, et son miroir, illustre ce que Béatrice Didier nomme « les deux faces de la même entreprise d'affirmation de son être »¹³³. Il s'agit de conquérir leur identité et leur écriture – relation sur laquelle nous nous sommes penchées auparavant dans le binôme « je » et Duras et qui se constitue comme des quêtes significatives dans le rapport entre « je » et Emily. Comme on l'a établi préalablement, la contemplation désigne un acte essentiellement esthétique prenant souvent la forme d'un regard ou d'une écoute, qui se font l'un et l'autre attentifs et représentent un stade antérieur à la mise en forme esthétique. Ce sont les moyens employés par la narratrice et par Emily dans l'intention de saisir ce qui se déroule autour d'elles.

¹³⁰ Nous soulignons que le « je », à notre avis, joue non seulement le rôle de narratrice et de personnage, mais également se constitue en tant que dédoublement de Duras. Ainsi, quoique nous proposons une analyse diégétique dans ce chapitre, dans quelques moments précis le hors-texte peut être mentionné de manière à soutenir l'examen d'un rapport ou d'un thème.

¹³¹ Jérôme Beaujour, manuscrit « Quillebœuf » (20 septembre 1986, f° 1, archives Jean Mascolo), cité in Florence de Chalonge, « Notice », *op. cit.*, p. 1395.

¹³² Patrick Grainville, « Les angoisses de Duras », *Le Figaro* [Supplément hebdomadaire : livres et débats culturels], n° 13440, 16 novembre 1987, p. vii, c'est nous qui soulignons.

¹³³ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme* [1981], Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 189.

Selon Florence de Chalonge, la position auctoriale occupée par le « je », expérimentée au cinéma, permet à la narratrice d'observer pour ensuite prendre la parole : cette première personne confond le rôle de spectateur à celui de l'auteur-narrateur. La narratrice du roman se qualifie comme écrivaine au moment où « d'un côté, la voix s'en tient strictement à ce qu'elle distingue des deux amants [...] ; [et] d'autre, elle s'émancipe du regard pour penser »¹³⁴. Elle agence ses capacités d'observatrice pour s'approcher à travers le regard et, une fois la situation constatée, s'en éloigne pour y réfléchir – ce sont les actions précédentes de la mise en pratique de l'activité esthétique (écrire, raconter, peindre).

En outre, la vision du « je » se met à la place de celle qu'opère Emily : « sur le moment j'avais cru qu'elle dormait, cette femme du bar. Maintenant je ne le crois plus. Je crois qu'elle fermait les yeux mais elle relevait la tête en même temps **pour mieux entendre les voix autour d'elle** » (*EL*, 17, c'est nous qui soulignons). Dès cette première remarque, le récit met en relief l'importance du regard attentif et de l'écoute soignée pour les écrivaines. Tandis que « la vision s'y manifeste comme le support d'une voyance qui parvient à comprendre, et à transmettre, le sens d'une fable née du regard »¹³⁵, l'écoute soutient également le souvenir et la compréhension des participants aux événements. Dans le commencement du roman, le fait qu'Emily ne dise presque jamais rien au bar devient une piste de compréhension, pour la narratrice, des sentiments et de l'histoire de cette femme mystérieuse et ivre. Plus tard, les paroles murmurées par l'Anglaise serviront à remplir les lacunes de la fable inventée par le « je » et à la développer.

En raison de leur activité esthétique, les deux personnages-écrivains subissent l'acte de l'écriture. En débattant avec son interlocuteur, le « je » confesse : « Comment on arrive à le faire [à écrire], je ne sais pas non plus, ni pourquoi. Vous savez, personne ne sait pourquoi. **On commence**. Et puis ça arrive, **on écrit, on continue**. Et puis voilà, c'est fait » (*EL*, 55, c'est nous qui soulignons). La narratrice ne sait ni comment, ni pourquoi l'écriture se produit : c'est comme si les motivations et les procédés mis en jeu échappaient à la volonté de l'écrivaine. Le libre arbitre de l'écriture s'exprime de la même manière chez Emily¹³⁶ :

¹³⁴ Florence de Chalonge, « La Dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », *op. cit.*, p. 31-32.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁶ Outre l'extrait cité *supra*, la narratrice raconte quelques pages plus tard : « Bien qu'elle n'ait plus écrit de poèmes de tout l'été qui avait suivi et de tout l'automne, un jour de janvier, elle avait recommencé » (*EL*, 78).

Un jour, cela faisait quatre ans qu'elle vivait avec le Captain dans cette maison au-dessus des garages, elle avait écrit des poésies. Ce n'était pas la première fois. Elle en avait toujours écrit avant, toujours, mais après sa rencontre avec le Captain **elle était restée plusieurs années sans le faire. Et puis voilà qu'elle avait recommencé.** (*EL*, 73, c'est nous qui soulignons)

L'acte d'écrire est présenté comme se produisant de manière irréfléchie. Cette autorité de l'écriture est dénoncée par la voix dissimulée de la narratrice en racontant l'histoire d'Emily. Celle-ci révèle au notaire « que [quelquefois] l'écriture l'avait emportée vers des régions dangereuses où elle n'aurait jamais dû aller » (*EL*, 127). La peur apparemment éprouvée par le personnage est ancrée dans la force dont l'écriture dispose et qui est reconnue par Emily, mais en même temps lui est inconnue.

L'immanence du poème, sa pénétration des âmes, était au fond aussi mystérieuse que celle-ci. Elle croyait que lorsque des poèmes étaient écrits dans un pays donné, très vite ils se répandaient ailleurs, **propulsés par leur seule évidence, leur seule existence**, au-delà des distances, des ciels, des mers, des continents, des régimes politiques, des interdits. Elle était quelqu'un qui avait tendance à croire que **partout on écrivait le même poème sous des formes différentes. Qu'il n'y avait qu'un seul poème à atteindre** à travers toutes les langues, toutes les civilisations. (*EL*, 76-77, c'est nous qui soulignons)

Dans le fragment ci-dessus, la narratrice élucide la vision d'Emily en ce qui concerne la puissance du poème et, en conséquence, de l'écriture. D'une part, le personnage de la poétesse comprend le poème comme un objet sans destination, mais peu saisissable. La poésie est simultanément disponible à tous et dure à mettre en forme. D'autre part, « la pénétration des âmes » que le poème permet, son aptitude à bouleverser ses lecteurs n'est pas hors d'atteinte. L'âme est le domaine du poème ; son accès lui est inhérent. Ainsi se justifie la souffrance et le désespoir ressentis par Emily face à la perte de son poème : sa disparition équivaut à celle de son être. Si la poursuite de sa propre écriture correspond fondamentalement à la manifestation de son existence même, le manque du poème provoque chez Emily la perte de son être, il établit un obstacle à la connaissance de son âme.

Du fait que, selon Duras (comme nous l'avons exposé dans le premier chapitre),

l'écriture est capable d'épurer les émotions à travers l'oubli et l'effacement, nous jugeons important analyser brièvement la curiosité que le « je » éprouve pour Emily¹³⁷. Dans le chapitre antérieur, nous argumentons que, en écrivant à partir des douleurs de son enfance, Marguerite Duras essayait de les effacer ou de les affaiblir – ce qu'elle fait à travers la narratrice d'*Emily L.* L'approche esthétique du « je » en ce qui concerne Emily nous permet d'établir un parallèle entre les deux binômes (l'auteure / la fabulatrice et son personnage). En contemplant Emily, pour la représenter esthétiquement dans sa fable, le « je » s'approche du personnage afin d'éprouver sa douleur, se familiariser avec sa vie intérieure : « l'état contemplatif nous fera vivre l'objet. L'empathie rend mieux compte de la sensation vécue »¹³⁸. Lors du retour en soi, le « je » essaie d'effacer ses souffrances et celles d'Emily par le moyen de la narration : la contemplation se transforme en identification (soit du « je », soit de Duras) et, finalement, la narratrice extériorise leurs « blessures communes »¹³⁹ afin de les rendre moins pénibles.

Comme nous l'avons démontré lors de notre analyse du dédoublement « je » / Duras, la peur est une émotion puissante dans le discours de la narratrice et dans ses paroles en tant que personnage intradiégétique. En ce qui concerne Emily, les appréhensions sont surtout celles de la voix narrative et de ses fabulations. La façon dont la peur est décrite par la narratrice met en avant son sentiment de fragilité et d'isolement : elle est, dit-elle, « [s]ans langage pour se dire. Au plus près, c'est une cruauté nue, muette, de moi à moi, logée dans ma tête » (*EL*, 49). Elle ne réussit pas à expliquer ses craintes au « vous », il s'agit d'une émotion insaisissable mais reconnue comme une « horreur » (*EL*, 48) dont il faut le protéger.

D'autres éléments provoquant de la souffrance chez le « je » sont nommés « objets d'épouvante » (*EL*, 49) ; elle cite parmi eux les villes « avec autour d'elles, des murailles pleines et gardées. [...] L'argent. Les familles d'argent » (*EL*, 49). Ces peurs se reflètent dans l'histoire d'Emily L. L'éventuel retour de l'Anglaise chez elle est marqué par ce sentiment : « Elle regardait le parc et certaines pièces, **souvent sans y entrer**, de la porte. Et puis, avec le soir, elle voulait repartir : Avant la nuit, **se sauver**, elle disait » (*EL*, 68-69, c'est nous qui soulignons). L'Île de Wight, comme territoire insulaire, réverbère la peur que le « je » éprouve de ces villes entourées de « murailles [...] gardées ». La grande maison négligée, dont la majorité des meubles a été volée, fait écho aux « familles

¹³⁷ « Je dis que j'éprouve pour elle une sorte de désir. » (*EL*, 125)

¹³⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 88.

¹³⁹ Patrick Grainville, « Les angoisses de Duras », op. cit., p. vii.

d'argent » et à leurs propriétés. Finalement, dans la narration repartir de l'île correspond à se sauver : la crainte du « je » se voit dédoublée dans l'histoire d'Emily ainsi que dans ses sentiments. Tel que dans le binôme Duras et « je », la peur attache celui-ci à Emily.

L'alcoolisme est un thème récurrent dans l'œuvre durassienne. Pareil à d'autres sujets, il prend son inspiration dans la vie de l'auteure – qui s'est soumise à une cure de désintoxication en 1982. Dans *Emily L.*, tandis que l'histoire du « je » ne fait que rarement allusion à l'alcool, ce qui renvoie celui-ci à une place secondaire, la thématique occupe un rôle central dans l'histoire de la femme Anglaise¹⁴⁰. En ce qui concerne la narratrice, la mention de l'alcool l'associe à sa peur ; il s'agit d'un facteur aggravant de sa profonde méfiance envers les Coréens : « On m'a dit que c'était probablement les colonies, l'enfance là-bas et l'alcool » (*EL*, 48). La remarque peut passer inaperçue, mais en regardant la femme du bar, le « je » est tenté de boire son bourbon – le seul autre indice d'un possible alcoolisme (passé) : « Je n'ai pas pris le verre. Je n'ai pas eu dans la bouche la gorgée de bourbon, le goût du vernis de bateau, ni dans la poitrine **l'éclatement de la violence alcoolique. Sa coulée solaire** à travers le corps » (*EL*, 92, c'est nous qui soulignons). La description de ce que la narratrice imagine qu'elle aurait senti est flottante : d'un côté, le mot « violence » renvoie négativement à la force de l'alcool ; d'un autre côté, l'adjectif « solaire » témoigne d'une tonalité positive pour faire référence à la chaleur normalement provoquée par les boissons alcooliques.

Dans l'histoire d'Emily L., l'alcool sert plutôt comme signe de son absence, de son isolement mental¹⁴¹, de sa constante envie de fuir (soit sur les mers, soit en buvant). La mention du fait que le Captain évite que sa femme boive tant et tant¹⁴², outre la probable référence à Ernest Hemingway¹⁴³, connu par son alcoolisme, forge le portrait d'une femme alcoolique : « [Le Captain] a regardé [...] les dents cassées avec toutes ces chutes qu'elle faisait la nuit dans le bateau quand elle essayait de savoir où il pouvait bien

¹⁴⁰ Dans un entretien avec Jérôme Beaujour (manuscrit « Quillebœuf » (20 septembre 1986, f° 1, archives Jean Mascolo), cité in Florence de Chalonge, « Autour d'Emily L. », *op. cit.*, p. 1394), l'écrivaine décrit « cette vieille Américaine [comme] ivre, droguée ». Dans un entretien avec Luce Perrot (cité in Florence de Chalonge, « Autour d'Emily L. », *op. cit.*, p. 477), Duras décrit le couple du bar comme « des alcooliques anglais ».

¹⁴¹ Marguerite Duras (*Écrire*, *op. cit.*, p. 83, c'est nous qui soulignons) affirme : « La solitude, ça veut dire aussi : la mort, ou le livre. **Mais avant tout ça veut dire l'alcool. Whisky, ça veut dire.** »

¹⁴² « Il surveillait quand elle prenait le verre de bourbon. Après une gorgée, il posait sa main sur la sienne et elle arrêtait. » (*EL*, 88)

¹⁴³ L'étude des manuscrits par Florence de Chalonge (« Notice », *op. cit.*, p. 1407, cf. note 16) indique la mention « E. H. Mort. » dans une version précédente du roman où les personnages étaient américains et non anglais. Dans son entretien avec Jérôme Beaujour, Duras raconte : « [...] j'ai décidé ce jour-là de parler de littérature. Je parlais de Hemingway, parce que **c'était un couple sorti de Hemingway** » (cité in Florence de Chalonge, « Autour d'Emily L. », *op. cit.*, p. 469, c'est nous qui soulignons).

mettre le whisky » (*EL*, 101). La narratrice s'occupe de l'influence qu'a l'alcool dans la vie d'Emily, cependant que, le rapportant à sa propre vie, il n'est qu'une cause parmi d'autres de ses traumatismes.

Selon Bakhtine, « [j]e ne puis comprendre et donner une forme artistique qu'à l'acte d'autrui »¹⁴⁴. Ce regard posé de loin sur Emily permet au « je » de mieux la comprendre : les expressions et réactions de l'Anglaise sont une porte d'entrée dans son esprit et la poussent à inventer son histoire. En la contemplant, la narratrice représente par le discours la solitude de la femme du bar à l'aide de la fabulation de sa peur et de sa fuite dans l'alcoolisme. Ces thèmes-ci se sont intensifiés par les événements racontés de la perte d'un enfant et de son chien.

S'il faut examiner ces deux épisodes intégrant le récit métadiégétique, le hors-texte devient un élément révélateur. Le dédoublement s'opère dans la triade Duras, « je » et Emily L. Le « je » en tant que narratrice et fabulatrice fait miroiter les sentiments et les expériences de Duras dans la narration des événements subis par Emily. Le vécu est déplacé au niveau métadiégétique, transperçant la voix narrative et le « je »-personnage pour s'y révéler.

Le 16 mai 1942, Marguerite Duras met au monde un garçon qui ne survit pas à l'accouchement : « ce deuil impossible à faire »¹⁴⁵ est raconté par l'écrivaine dans un texte pour la revue *Sorcieres* en 1976. Outre son désespoir, elle parle de cette séparation hors de son contrôle après neuf mois vécus en symbiose avec son fils : « Il ne me restait rien. Ce vide était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure »¹⁴⁶. L'événement est déplacé dans l'histoire d'Emily L. qui perd une petite fille et qui est autant perturbée que Duras : « Elle avait voulu mourir. Elle avait voulu partir. Voler le bateau du père et partir. Elle avait crié la nuit des mots inintelligibles, elle avait appelé au secours, des noms et des noms d'inconnus » (*EL*, 77). La mort de son enfant provoque l'arrêt de l'écriture ; autrement dit, le vide de la maternité échouée se manifeste dans la disparition de l'écriture, voire dans la perte de son identité pendant quelques mois.

Le dédoublement de la douleur de Duras lors de la mort de son fils s'exprime non seulement dans sa reproduction chez Emily L, mais également à travers la figure de Brownie, le chien de l'Anglaise. Tandis que pour le « je » le chien cristallise la peur liée

¹⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 72.

¹⁴⁵ Jean Vallier. *C'était Marguerite Duras*, op. cit., p. 590.

¹⁴⁶ Marguerite Duras, « L'horreur d'un pareil amour » [1976], p. 280-282, in Marguerite Duras, *Outside : Papiers d'un jour* [1981], Paris, P.O.L, 1991, p. 281.

à l'enfance en Asie, chez Emily il fait écho à la petite fille perdue ; il s'agit d'un deuxième enfant mort. Dans le café de la Marine, les moments où la femme s'exprime le plus sont consacrés aux références à Brownie. Mort accidentellement, le petit chien occupe toutes les pensées d'Emily¹⁴⁷ : « *My little one... little Brownie...* » (EL, 93), « *I'm thinking of him... poor little boy...* » (EL, 102). Les expressions qui s'y rapportent reflètent un discours maternel. Emily retrouve des forces après la mort de sa fille et recommence à écrire (tel que Duras), mais la brûlure de son poème et le décès de son chien s'ensuivent. Comme si ayant perdu trois parties immanentes à elle, l'errance et l'alcool envahissent sa vie.

La peur que Duras essaie de chasser par l'écriture, voire par l'acte esthétique est comparable aux efforts de l'Anglaise lorsqu'elle discourt sur Brownie. La narratrice raconte : « Puis elle dit au Captain qu'il devrait la laisser parler de Brownie de temps en temps, qu'elle finirait comme ça par moins en souffrir » (EL, 133). De façon analogue, le « je » tente d'expliquer ses traumatismes et méfiances au « vous », même si elle n'y parvient pas, elle reconnaît dans l'écriture¹⁴⁸ la possibilité d'affaiblir, sinon d'effacer ses craintes.

Finalement, le dernier thème qualifiant Emily L. comme un miroitement du « je » / Duras concerne la vieillesse et la mortalité. Le corps de la femme du bar est décrit comme visiblement mortel¹⁴⁹ et vieilli par le temps : « La mort est à nu sous les robes, la peau, sous les yeux aussi, sous leur regard farouche et pur » (EL, 31). Néanmoins, selon Duras¹⁵⁰, la vieillesse d'Emily L. n'est pas pitoyable. Elle représente le prestige d'avoir survécu à maints événements, le privilège de vivre et de vieillir. À la fin du roman, la narratrice reconnaît chez l'autre femme « une évidente disposition pour la vie » (EL, 122). Alors que la vieillesse et la mortalité du « je » provoque l'angoisse chez son compagnon, l'aspect mortel d'Emily se dessine comme un éloge à la survie.

¹⁴⁷ Le Captain explique à la patronne du café : « *Dead. An accident* » (EL, 91). La narratrice observe : « Elle a marmonné quelque chose, elle a encore parlé du chien, elle a dit clairement qu'elle pensait de plus en plus à ce chien mort... » (EL, 102).

¹⁴⁸ Nous reprenons la citation présente dans la première section du chapitre précédent : « Il me semble que **c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir**... » (EL, 22, c'est nous qui soulignons).

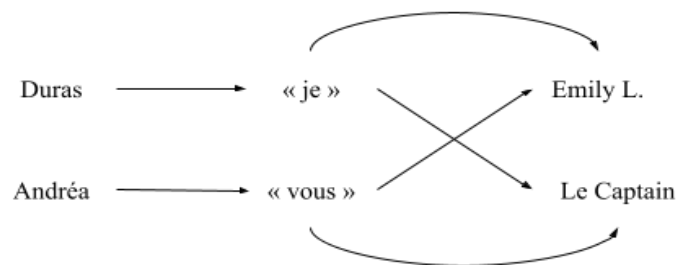
¹⁴⁹ La narratrice narre : « son corps caché est devenu visible. Il est visible qu'il est mortel. » (EL, 31) ; « cette femme toute petite et toute **morte**, comme une fleur morte » (Marguerite Duras, Entretiens avec Luce Perrot (*Au-delà des pages janvier-mars 1988*), cité in Florence de Chalonge, « Autour d'Emily L. », *op. cit.*, p. 477).

¹⁵⁰ « La vieillesse d'Emily L. n'est pas une déchéance, c'est une splendeur livrée à elle-même, un rayonnement qui s'ignore, celui du subissement des choses, de l'âge » (Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, *op. cit.*, p. 215).

2.2. Le jeu de miroirs entre les couples

Les miroitements dans *Emily L.* ne se restreignent pas aux binômes « je »/Duras, « vous »/Andréa et « je »/Emily. La dernière partie de notre étude vise à illustrer l'entrecroisement complexe qui se produit entre les deux couples, en tant qu'unités, et entre leurs membres individuellement. L'histoire de Marguerite Duras et de Yann Andréa qui se dédouble dans les voix du « je » et du « vous » est miroitée une deuxième fois dans l'histoire fabulée d'Emily L. et du Captain. Si les diégèses sont enchâssées, les identités le sont aussi (illustrées par le schéma ci-dessous).

Figure 1. *Illustrations des rapports de dédoublement.*



Source : Élaborée par l'auteurice.

Le parallèle entre les femmes plus âgées que leurs jeunes compagnons n'est qu'un détail objectif des miroitements. L'écrivaine d'*Emily L.* reconnaît, au moins lors de deux occasions, l'imbrication des histoires des deux couples : soit la sienne avec Andréa et celle du couple Anglais/Américain¹⁵¹, soit l'histoire du « je »/« vous » et celle d'Emily/Captain. Lors de ses entretiens avec Luce Perrot, Duras reconnaît : « [...] notre histoire s'est branchée sur la leur et nous avons reconnu quelque chose dans cette histoire d'Emily L. »¹⁵². Dans les *Réponses à Jean Versteeg*, l'écrivaine admet également « une mise en équivalence de deux situations. L'histoire des Anglais qui se déclenche en moi emporte avec elle celle que j'ai avec ce jeune Yann Andréa »¹⁵³. Ces affirmations renforcent l'idée du pacte fantasmatique, dont nous avons parlé dans le chapitre antérieur : Duras brouille les limites entre le réel et le fictif, complexifiant les rapports entre les personnages et insinuant leurs ancrages dans la réalité.

¹⁵¹ Cf. Note de bas de page n° 140, page 40 de ce mémoire.

¹⁵² Cité in Florence de Chalonge, « Autour d'Emily L. », p. 469-481, in Marguerite Duras, *Emily L., Œuvres complètes, op. cit.*, p. 477.

¹⁵³ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur : Outside 2, op. cit.*, p. 219.

Dans le roman, l'enracinement du premier couple dans le second se produit surtout par le moyen de la contemplation, à l'origine de l'acte esthétique de fabulation de l'histoire des Anglais. Dès le départ, Emily et le Captain sont unifiés sous le regard du couple observateur : « Nous avons dû les regarder sans les voir et puis brusquement les voir. [...] D'abord l'un l'autre. Et puis ensemble. Fondus ensemble en une seule couleur, une seule forme. Un seul âge. » (*EL*, 16). En les présentant comme une seule figure, indiqué par l'emploi des pronoms « ils » et « eux », les observateurs se fondent aussi en « nous » et « on »¹⁵⁴. La mention des parallèles visibles entre eux renforce la structure en miroir : « [...] je regarde les deux verres posés sur le bar, à côté des nôtres » (*EL*, 61). Quoique le dédoublement opère de plusieurs manières, le regard est l'acte créateur qui déclenche le désir de la narratrice et de son compagnon de retenir le couple du bar en eux¹⁵⁵, de s'identifier à eux ou de comprendre les raisons de l'avoir fait.

La contemplation permet, selon Ponzio, « la réalisation d'un degré de distance ou de proximité »¹⁵⁶ qui provoque la création esthétique. Le *surplus* de la vision esthétique est altéré par une proximité empathique à l'excès avec l'objet contemplé : « Il nous était déjà difficile de les revoir comme nous les avons vus un moment auparavant pour la première fois. **Trop près d'eux, nous en étions étouffées. Il fallait s'éloigner un peu pour les voir ensemble**, les prendre avec nous » (*EL*, 86, c'est nous qui soulignons). Une identification trop forte provoque un aveuglement, effaçant l'autre et soi. C'est pourquoi opérer une prise de recul après le rapprochement initial permet une compréhension plus profonde et complète de l'objet visé par le regard : « C'est loin d'eux que nous les voyons pour ne jamais les oublier » (*EL*, 86).

Le dédoublement du couple observateur, ainsi que la formulation d'hypothèses au service de l'invention du récit métadiégétique, sont nés du regard. Celui-ci est constant et le « je » et le « vous » ne parviennent pas à s'empêcher de les observer : « On les regarde malgré eux, malgré soi. » (*EL*, 87) L'observation semble échapper à leur contrôle en raison de la fascination qu'exerce cet effet miroir : ils se voient littéralement dans le couple Anglais¹⁵⁷. Il faut souligner que le miroitement dans le récit, tel un miroir, reflète directement des éléments, mais pour celui qui se regarde, il produit aussi l'effet d'une

¹⁵⁴ « On les regarde. Tout à coup, ces gens, devant nous. » (*EL*, 30)

¹⁵⁵ « On ne sait pas pourquoi on veut tellement les voir encore, ni comment les retenir en nous. » (*EL*, 30)

¹⁵⁶ Augusto Ponzio, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », art. cit., p. 123.

¹⁵⁷ Dominique Jamet écrit « voici qu'un spectacle les distrait, les absorbe, les fascine : sous les yeux de ce couple en train de se défaire, inexorablement, apparaît un autre couple que rien ne semble pouvoir dissocier » (« Le ravissement de Marguerite D. », *Le Quotidien de Paris* [Le feuilleton de Dominique Jamet], n° 2454, 13 octobre 1987, p. 17).

inversion de perspective. Selon Brian Stimpson¹⁵⁸, l'histoire du couple anglais « devient une sorte de projection de la leur [du « je » et du « vous »], une exploration inverse des difficultés de réconcilier l'écriture et l'amour »¹⁵⁹. Cette propriété du regard inversé permet au « je » et au « vous » de projeter leur histoire dans la métadiégèse, en la transformant, et de la destiner à Emily et au Captain.

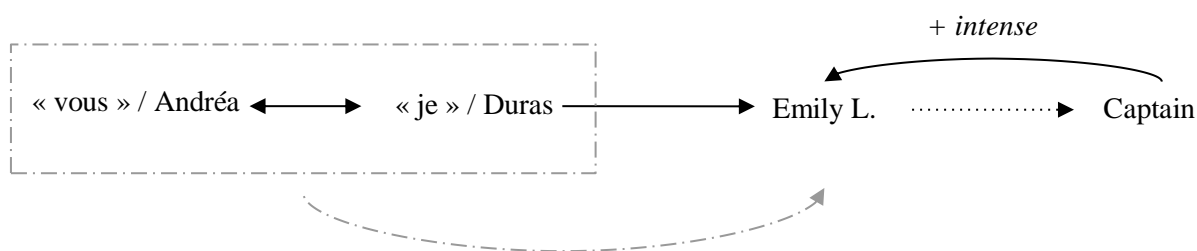
En ce qui concerne l'inversion entre regard et reflet, nous pouvons citer l'une des attitudes du « je » et d'Emily vis-à-vis de leurs compagnons. La narratrice, par exemple, essaie de protéger le « vous » de ses peurs. Lorsqu'il lui demande « Pourquoi [est-elle] seule dans tout le port à avoir peur de ces gens [les Coréens] ? » (*EL*, 48), elle mentionne ses traumatismes d'enfance. Elle justifie n'en avoir jamais lui parlé de la manière suivante : « Je me disais que c'était mieux d'être la seule à le savoir. **De vous laisser à l'abri de cette horreur** » (*EL*, 48, c'est nous qui soulignons). Emily, à son tour, lors de la disparition de son poème, dit au Captain : « j'aurais bien aimé vous montrer ce poème [...], ce n'est pas parce que je crois que vous l'auriez aimé. **Je crois au contraire qu'il vous aurait fait peur pour moi** à cause de ma tête encore malade à cause de la mort de notre petite fille » (*EL*, 84, c'est nous qui soulignons). Pour l'Anglaise, partager son écriture avec son mari aurait eu la peur pour conséquence ; mais elle n'essaie pas de le protéger. Elle lui aurait exposé son âme, même si la répercussion n'avait pas été agréable.

Outre la principale méthode d'observation du « je » et du « vous », le regard fait naître un acte d'amour dans et entre les deux couples. Nous essayons d'illustrer la dynamique des regards entre les personnages et à l'intérieur des couples *infra*.

¹⁵⁸ Brian Stimpson, « Sujet, voix et écriture dans *Emily L.* », *Dalhousie French Studies*, n° 50, « Lectures de Duras : corps, voix et écriture », 2000, p. 129-141.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 131.

Figure 2. Illustration de la dynamique du regard dans le récit.



Source : Élaborée par l'auteurice.

Pour la narratrice, le regard est en soi expressif : « [...] vous vous êtes retourné vers moi et **vous m'avez regardée avec une attention profonde et si intense** qu'elle vous privait de me voir. L'idée de mon existence a pris votre esprit tout à coup. **Vous m'avez regardé comme si vous m'aimiez.** » (*EL*, 13, c'est nous qui soulignons). Le regard du « vous » est coloré par un amour aveuglant et la narratrice le perçoit à travers le filtre de ses propres émotions, celui de son propre amour pour lui. Regarder le sujet aimé n'empêche ni ne dissimule l'affection ressentie. Dévisager son amoureux concrétise la perception du sentiment, le révèle à l'autre et à soi-même. La profondeur du regard amoureux se dévoile dans un passage à la fin du roman :

Je vous regarde. Vous me demandez ce qu'il y a, **toujours un peu alerté quand je vous regarde.** Je vous dis qu'il n'y a rien, que je vous regardais **pour le plaisir** :
 — Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. **Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir.** (*EL*, 132, c'est nous qui soulignons)

La conscience d'être regardé indique, pour le « vous », l'état d'âme du « je » : s'agit-il d'un problème, d'un regard mélancolique, effrayé ou amoureux ? À la différence de la compréhension immédiate qu'a le « je » du regard amoureux de son compagnon, lui éprouve de la difficulté à interpréter son regard – ce qui renforce leurs rôles respectifs (auctorial/figurant), sur lesquels nous avons disserté dans le chapitre précédent. C'est la narratrice qui détermine la valeur amoureuse par le fait de regarder la personne aimée.

Le rôle que joue le regard amoureux intervient aussi dans la contemplation d'Emily et du Captain. Ainsi l'attachement qui est le leur opère par la vision :

L'immensité de l'amour apparaît très fort lorsqu'ils s'abandonnent au silence d'une colère contenue ou à l'hébétéude de l'ivresse. Ce soir il y a entre eux une difficulté

évidente qu'on ne peut pas connaître, mettre au clair. **Ils se regardent, un peu fâchés, pleins de douleur.**

Puis **ils détournent les yeux vers le sol**, vers le néant, le passage des gens sur la place, les arrivées et les départs du bac rouge.

Ils se regardent de nouveau dans un amour naissant. (*EL*, 63, c'est nous qui soulignons)

Dans la dernière phrase où elle dissimule sa voix, la narratrice assure le lecteur ou la lectrice du sentiment à la fois enfermé dans le regard et provoqué par lui. Par la suite, elle signalera que le Captain ressent de la passion pour Emily, en examinant son regard : « [...] il la regarde à tout moment ; elle, non, elle ne le fait plus de personne. Lui, en réalité, il ne la quitte pas des yeux » (*EL*, 92). La dissymétrie au sein du couple en matière de sentiments se manifeste par l'interprétation de leurs regards. Ce déséquilibre se retrouve dans le couple observateur lorsque la narratrice affirme : « Vous ne m'aimiez déjà plus à cette époque-là. Vous ne m'aviez sans doute jamais aimée. Vous pensiez m'abandonner » (*EL*, 137). À ce moment-là, le « je » se rapproche du Captain.

Après avoir décrit la façon dont le regard opère au sein des couples, nous nous consacrons au rôle du regard dans la traversée des seuils narratifs. Duras commente : « [...] ces deux amants qui regardent Emily, qui "l'inventent" presque par leur regard, sont comme nourris de son amour à elle »¹⁶⁰. Cet amour constitue un « acte d'empathie »¹⁶¹ qui réunit le *surplus* de la vision à la connaissance intime de l'autre : « il est approche active d'autrui »¹⁶². Le regard amoureux du couple « je »/« vous », et celui de la narratrice seule, sur Emily et le Captain fonde la création des deux Anglais en tant que personnages du récit métadiégétique. En contemplant la femme du bar, le « je » s'identifie, ce qui engendre la fabulation de l'histoire d'Emily : « cette réaction créatrice est l'amour esthétique »¹⁶³ issu du regard, de la contemplation.

L'amour qui interdit le Captain de quitter Emily des yeux transparait dans la dépendance de l'un à l'autre, ainsi que dans l'influence de l'un sur l'autre. Dans ce cadre, le miroitement se produit le plus clairement sur deux plans : (i) sur celui des femmes qui suivent leurs amants et (ii) sur celui des hommes qui craignent la mort de leur bien-aimée. Ce parallèle s'accomplit de façon directe entre les couples, c'est-à-dire entre les binômes

¹⁶⁰ Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers : Entretiens 1962-1991*, Paris, Seuil, 2016, p. 366.

¹⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 107.

¹⁶² *Ibid.*, p. 108.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 115.

« je »/Emily et « vous »/Captain. À l'égard du premier thème, le « je » reconnaît sa soumission à l'égard du « vous » : « Je vous ai suivi dans le café. Je vous suivais toujours partout, où que vous alliez » (*EL*, 14). Le même rapport figure au début de la relation d'Emily avec le Captain, quand ses parents rejettent leur amour : « Si le Captain n'avait jamais été congédié, c'était parce qu'**elle l'aurait suivi, elle [...], si loin qu'il serait allé** » (*EL*, 70-71 c'est nous qui soulignons). Dès les premières observations, la narratrice identifie déjà une dépendance profonde : « [...] s'il était parti d'elle, elle serait morte là même où il l'aurait quittée, ça se voyait aussi » (*EL*, 20). Cependant, l'influence d'Emily sur le Captain n'est pas négligeable. En plus d'être à l'origine du « voyage interminable » (*EL*, 40) sur les mers, on apprend au détour de la conversation avec la patronne du café que leur départ de Quillebeuf dépend d'Emily : « Le Captain dit que ça dépend d'elle, sa femme » (*EL*, 65). Le pouvoir qu'ils exercent l'un sur l'autre évoque leur relation symbiotique¹⁶⁴ et permet de comprendre la peur que le Captain éprouve à l'idée de la mort d'Emily.

L'angoisse partagée par le « vous » et par Yann Andréa, analysée dans le chapitre précédent, se dédouble dans la description du Captain. Examiner le couple au bar c'est constater la fragilité d'Emily, cette femme âgée, avec ses pieds devenus douloureux, vieillie par l'abus d'alcool et par les pertes qu'elle a essuyées. Par contraste, l'homme est encore fort et jeune. Néanmoins, « [c]e qu'il y avait avec lui, c'était que sans elle, sa femme, non, **sans elle il n'avait plus le goût de vivre**. C'était elle qu'il voulait avoir avec lui, partout » (*EL*, 101, c'est nous qui soulignons). Sa raison de vivre est ancrée dans l'existence de sa femme. À la manière du « vous » qui admet ne pas supporter l'idée de la mort du « je », la narratrice distingue le même sentiment chez le Captain. Elle déclare : « Il ne veut pas qu'elle [Emily] meure, lui, il lui interdit de mourir » (*EL*, 95). L'influence d'Emily sur le Captain est aussi forte que sa dépendance à lui et vice-versa, ce que la narratrice essaie d'expliquer en revisitant leur histoire et les défis qu'ils ont affrontés¹⁶⁵.

Le rapprochement des identités atteint son point culminant quand la narratrice regroupe les quatre personnages sous le pronom « nous » : « Ç'avait été un moment très

¹⁶⁴ Leur forte harmonie est évoquée par le couple contemplateur : « Ce qu'on voit, c'est qu'elle est sensiblement plus âgée que lui. Mais que lui **il a rattrapé sa lenteur à elle**. Qu'**il refuse d'aller plus avant qu'elle ne le peut**, ça depuis des années » (*EL*, 19, c'est nous qui soulignons).

¹⁶⁵ Le dessein de fabuler à propos de la vie d'Emily et du Captain nous semble justifié par le commentaire du « vous » : « Vous dites que là aussi, dans le cas de ces gens quelque chose avait dû se produire dans la jeunesse et qui avait décidé du cours de la vie » (*EL*, 51). L'affirmation introduit une explication possible de la métadiégèse et elle réverbère le début du livre où les traumatismes du « je »/Duras sont expliqués par des événements de son enfance.

pénible pour nous tous » (*EL*, 35). Ils sont rassemblés en une seule entité et, par conséquent, ressentent le même malaise. Le discours brouille les frontières entre le récit du « je » et du « vous », de même que celui enchâssé par leurs fabulations dont les protagonistes sont Emily L. et le Captain. Nous avons l'impression que les figures des récits intradiégétique et métadiégétique se rencontrent sur le seuil narratif entre les deux niveaux. La narratrice ne parvient pas à les différencier et encore moins à les éloigner les uns des autres. Une fois passé le « moment très pénible » (*EL*, 35), la distinction entre les deux couples revient, mais leur proximité est encore significative : « Celle qui regarde le sol a relevé la tête et elle a ri avec son mari. Nous aussi nous avons ri » (*EL*, 37). À ce moment, c'est plutôt le « je » et le « vous » qui reflètent les actions d'Emily et du Captain, et non l'inverse. Encore en empathie avec eux, le couple d'observateurs ressent l'émotion des Anglais et reproduit leur comportement. Ils agissent comme une continuité de l'objet esthétique, l'ayant cerné de toutes parts.

Tout au long du roman, l'acte d'écrire est mis en relief et en débat, soit par la narratrice qui avoue son rôle de personnage, soit par le « je » et le « vous » qui en discutent soit encore par l'importance de l'écriture dans la vie du « je » et dans l'histoire d'Emily L. Il s'agit d'un thème central qui traverse le discours narratif et les récits. Le premier dédoublement dans ce contexte concerne la prise de parole¹⁶⁶ du « je »-fabulateur et du Captain. Ce dernier mentionne quelques informations de sa vie avec Emily : « Il cherche la patronne pour qu'elle l'écoute. La patronne n'est plus là. Il continue à raconter pour nous et les autres gens » (*EL*, 66). Emily parle seulement de son petit chien mort et de partir ; elle ne dit pas même son prénom et c'est le Captain qu'on questionne¹⁶⁷. Un statut auctorial est ainsi, dans une plus ou moins grande mesure, accordé mutuellement au « je » et au Captain qui prennent la parole et deviennent auteurs des histoires.

Dans *Écrire*, Marguerite Duras assure que « les hommes ne [...] supportent pas [...] une femme qui écrit. C'est cruel pour l'homme »¹⁶⁸. La perception de cette intolérance transparaît de différentes façons dans les deux figures masculines d'Emily L. En plus de leur effroi à l'égard de la mort du « je » et d'Emily, le « vous » et le Captain manifestent une réticence ou une aversion à l'écriture de leur femme ou compagne.

¹⁶⁶ Nous associons, dans ce cas, la prise de parole à l'écriture, puisque les deux se réfèrent à la mise en forme du discours. En ce qui concerne les deux personnages, l'association est renforcée par le dessein narratif de leurs propos.

¹⁶⁷ « La Française lui fait signe. Elle lui demande tout bas comment s'appelle sa femme, son prénom. À voix très basse lui aussi, le Captain dit le prénom » (*EL*, 102-103).

¹⁶⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 21.

D'une part, le « vous » est décrit comme étant « **très malheureux** à cause de ça [de l'écriture de sa compagne]. **Parce que vous n'écrivez pas**. Ça peut arriver » (*EL*, 53, c'est nous qui soulignons). En discutant sur son envie d'écrire leur histoire, elle le décrit comme « en colère » (*EL*, 57), ce qui est corroboré par sa réponse : « Je me fous complètement de ce que vous écrivez, ça vous regarde » (*EL*, 57). Néanmoins, la narratrice considère que le malheur est dû au fait que son compagnon n'écrit pas. Cette hypothèse est supportée par la curiosité et l'intérêt du « vous »¹⁶⁹ lors de leurs débats à propos de l'écriture. Par ailleurs, malgré son reproche à l'écriture de « leur histoire », c'est lui qui relance la fable d'Emily plusieurs fois, en dialoguant avec le « je ».

D'autre part, il y a une méfiance beaucoup plus profonde chez le Captain que chez le « vous » à la fois à l'égard de l'acte d'écriture et de son contenu et envers l'écrivaine elle-même. Lorsqu'il découvre le premier poème qu'Emily écrit depuis la perte de son enfant, il éprouve une souffrance très grande : « [l]e Captain avait **souffert**. Une vraie **damnation**. Tout comme si elle l'eût **trahi**, qu'elle eût eu **une vie parallèle** à celle qu'il avait crue être la sienne » (*EL*, 74, c'est nous qui soulignons). La trahison ressentie est tellement violente qu'il brûle le poème afin de nier l'identité d'écrivaine d'Emily. Il manipule de manière indirecte l'expression la plus profonde de son âme, en effaçant sa trace par le feu, pour lui interdire d'écrire¹⁷⁰. Pour le Captain, l'écriture devient source d'inquiétude, de souffrance et d'incompréhension.

Selon Stimpson¹⁷¹, la peur est constante dans ce roman de Duras. Elle est éprouvée par le Captain face au pouvoir de l'écriture chez Emily, par le « je » lors de la présence des Coréens, et par ces hommes qui doivent faire face à la mort prochaine de leur femme. « La peur représente un bruit de fond, comme la retombée sonore des grandes orgues des cathédrales »¹⁷² et elle est ressentie par les quatre personnages, en écho. Chez la narratrice et chez Emily, l'écriture est l'un des moyens d'oublier et de soulager leurs craintes, dont celle de la mort. Tandis que le « vous » s'aperçoit de l'impossibilité de contrôler le « je » et du rôle central de l'écriture dans son être, le Captain cherche à faire oublier à Emily l'effet qu'a l'écriture sur elle et rejette ainsi une partie de son identité. Il s'agit là d'un autre reflet inversé qui porte sur la curiosité du « vous » et l'aversion profonde du Captain. L'irritabilité du premier naît de sa volonté d'écrire, d'accéder au pouvoir de l'écriture ;

¹⁶⁹ « Vous êtes toujours d'une attention extrême lorsqu'on aborde ce sujet de l'écriture. » (*EL*, 53)

¹⁷⁰ « L'écriture [est] bannie. » (*EL*, 85)

¹⁷¹ Brian Stimpson. « “Une différence interne au centre de l'âme” : ébauches et réécritures dans les manuscrits d'Emily L. », *Roman 20-50*, vol. 40, n° 2, 2005, p. 83-94.

¹⁷² *Ibid.*, p. 92.

l'énervernement du Captain reflète son incompréhension de ce qui est écrit ; il est frustré par son ignorance.

En somme, les deux couples coïncident et s'entrecroisent de diverses manières tout au long d'*Emily L.* Les circonstances de leur rencontre et le dédoublement qui en découle intègrent le cadre de « [cette année-ci] dans l'été de laquelle **nous** étions ensemble à Quillebeuf, **eux et nous** » (*EL*, 121, c'est nous qui soulignons). La raison de leur présence cet après-midi estival dans le café de l'Hôtel de la Marine est commun : fuir la désespérance que leur procure leur vie. Le désespoir se réfléchit dans les deux couples où l'amour n'est pas capable de le chasser – ce qui les incite à « [v]ivre l'amour comme le désespoir. [...] Fuir de partout comme les criminels » (*EL*, 39).

De fait, l'amour est accompagné à chaque instant de la peur soit de la mort, soit de l'écriture ; du silence du « vous » et d'Emily ; et du soulagement par l'alcool ou par l'acte d'écrire.

Pour le « je » et le « vous », la fuite consiste dans l'aller à Quillebeuf « pour ne pas être enfermés ensemble dans une maison avec le désespoir » (*EL*, 27). L'amour était devenu à la fois étouffant et insaisissable : il « était trop près ou trop loin, on ne savait plus, il fallait qu'un jour cela arrive de ne plus savoir » (*EL*, 27). En ce qui concerne Emily L. et le Captain, ils s'abandonnent à la mer, à leur voyage sans fin. La perte de leur petite fille et la disparition du poème ont entraîné une désolation si intense chez Emily « qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d'autre des poèmes et de l'amour que de les perdre sur la mer » (*EL*, 85). Les couples ne trouvent pas refuge dans les lieux concrets, mais dans l'acte de fuir. La fuite leur permet d'oublier et de s'anesthésier à travers l'alcool, le voyage infini sur les mers et dans l'écriture.

Conclusion

L'ambition de cette recherche a consisté à analyser *Emily L.* (1987), le roman de Marguerite Duras, surtout en ce qui concerne les miroitements d'identités du hors-texte dans la diégèse et ceux qui se produisent au sein du récit à travers la métalepse. Le discours narratif en première personne perturbe la distinction entre réel et fiction, malgré l'attestation de fictionnalité supposée par le sous-titre « roman ». Les frontières entre autobiographie, récit, fable, dialogue et écriture cinématographique sont brouillées tout au long du récit. Celui-ci comprend trois niveaux : (i) celui extradiégétique de la narration ; (ii) le niveau intradiégétique où le « je » et le « vous » observent Emily L. et le Captain, assis au bar, et dialoguent à leur propos ; et, finalement, (iii) le niveau métadiégétique, composé des fabulations concernant le couple d'Anglais.

L'esthétique propre à Duras, ainsi que le discours de la narratrice, nous ont permis de rapprocher ces récits en cherchant les points communs entre ces deux femmes écrivaines. Grâce aux notions de « déplacement vers l'altérité »¹⁷³ et de « déplacement du vécu »¹⁷⁴, nous avons reconnu chez le « je » une Duras qui s'est regardée comme une Autre, qui s'est éloignée d'elle-même pour se configurer esthétiquement, c'est-à-dire pour se présenter comme partie intégrante du récit. Son statut auctorial se trouve dédoublé dans la narratrice, dans Emily L. et dans le Captain, les trois personnages qui, dans une plus ou moins grande mesure, prennent la parole dans les récits. Le « vous », à son tour, compagnon de la narratrice, joue le rôle de l'interlocuteur qui soutient l'invention de l'histoire des Anglais, en posant des questions et en suggérant des hypothèses – à l'image de l'influence que Yann Andréa a pris dans l'écriture de Duras pendant la période de leur vie commune.

Le jeu de miroirs, intensifié par la métalepse qui trouble la séparation nette entre les différents niveaux narratifs, a établi un rapport complexe aux multiples facettes entre les quatre personnages, ancrés dans les personnes réelles de Duras et d'Andréa. Duras se reflète dans le « je » (narratrice / personnage / fabulatrice), celui-ci dans Emily L. et, en conséquence, Duras se dédouble aussi dans Emily. Comme nous l'avons mentionné, la prise de parole lie les trois femmes écrivaines au Captain qui se charge d'introduire son histoire avec Emily. Le « vous », à son tour, se trouve reflété dans le Captain surtout en

¹⁷³ Augusto Ponzio, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », art. cit., p. 123-124.

¹⁷⁴ Carol J. Murphy, « "Écrire, dit-elle" : Marguerite Duras sur l'écriture », art. cit., p. 107.

raison de la peur qu'ils éprouvent face à l'écriture de leurs femmes. Comme interlocuteur, il occupe une position similaire à celle d'Emily, qui le plus souvent, garde le silence.

Ces dédoublements entrecroisés et reflétés ont approfondi le « je » et le « vous » pour en faire des figures de l'univers durassien : « la femme de ce récit » (*EL*, 14) et « l'homme aux yeux rieurs » (*EL*, 102). À l'origine des miroitements, comme procédé fondateur des récits, se situe l'acte de contemplation de soi et de l'autre qui entraînent la récurrence des certains thèmes. Nos études ont mis en relief la présence de deux thèmes, liés par un troisième. À savoir, pour chaque personnage et dans les rapports entretenus les uns avec les autres dans le roman, l'importance de l'écriture et de la peur est significative, et ces deux thématiques sont toujours en lien avec l'amour.

Les réflexions et les discussions à propos de l'écriture impriment au roman une tonalité essayiste, un trait commun à quelques-unes des dernières publications de Duras, brouillant encore plus profondément les limites entre réalité et fiction. On le retrouve dans *Écrire* (1993) et *Le Monde extérieur* (1993). Dans *Emily L.*, l'écriture est présentée comme une action qui échappe souvent au contrôle de celui qui écrit. Elle se produit sans motivation évidente, mais elle est en même temps capable d'effacer la douleur et d'entraîner son oubli. La manière dont l'écriture prend forme est discutée par le « je » et le « vous » et elle est reprise dans l'histoire d'Emily L. Comment l'écriture commence-t-elle, quelle est sa finalité et quelles en sont les conséquences ? Telles sont les trois questions auxquelles nous n'avons pas trouvé de vraie réponse. La narratrice nous a offert une piste, en affirmant : « Écrire, c'est aussi ne pas savoir ce qu'on fait » (*EL*, 56).

Chez la narratrice, la peur s'est exprimée par rapport aux Coréens et dans la figure du chien mort. En d'autres termes, ce sentiment est ancré dans l'enfance en Asie du « je » : les Coréens personnifient l'inconnu et les chiens torturés symbolisent une période de pauvreté et de violence. Il s'agit d'une sensation insaisissable que la narratrice ne réussit pas à expliquer à son compagnon. Celui-ci, ainsi que le Captain, éprouve la peur face à la mort prochaine du « je » et d'Emily L. La possibilité de perdre leurs femmes terrifie les deux hommes, ce qui illustre leur interdépendance : bien que le « je » et Emily suivent le « vous » et le Captain dans leurs déplacements, ceux-ci ne peuvent pas imaginer leur vie sans elles. Néanmoins, la plus grande crainte du Captain est celle du pouvoir de l'écriture sur sa femme. Celle qui écrit suscite une incompréhension qui peut aller jusqu'à la jalousie. Chez Emily L., la peur est complexe, elle prend forme dans son silence et dans son alcoolisme, voire dans sa fuite de la réalité.

La présence considérable de la peur et des réflexions sur l'écriture dans *Emily L.* est soulignée par l'amour. Il est peut-être le sentiment le plus important du livre, puisqu'il rattache tous les personnages et toutes les personnes réelles comprises par son écriture. Emily, le Captain, la narratrice et son interlocuteur sont nourris des actes amoureux et de l'acte créateur de Duras. L'amour lie le « je » au « vous », ainsi que le Captain à Emily L. Il est responsable aussi de la fabulation de l'histoire des Anglais : la contemplation de ceux-ci s'appuie sur la curiosité, l'identification et l'amour éprouvés par la narratrice.

En somme, il nous semble que discours narratif et métalepse ont été les moyens à travers lesquels Duras a réussi à s'observer comme une autre pour créer un roman mi-quête identitaire, mi-essai sur l'écriture. Les miroitements d'elle-même et ceux découlant des personnages ont enrichi l'univers fictif de Marguerite Duras, ainsi que notre compréhension sur sa créatrice.

Bibliographie citée

Le corpus

Duras, Marguerite, *Emily L. : roman* [1987], Paris, Minuit, 2014.

Les œuvres de Marguerite Duras

Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique* [1950], Paris, Gallimard, « Folio », 2007.

Duras, Marguerite, *Moderato Cantabile* [1958], Paris, Minuit, « Double », 2023.

Duras, Marguerite, *L'Amante anglaise* [1967], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2020.

Duras, Marguerite, *L'Éden cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.

Marguerite Duras, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980.

Duras, Marguerite, *Outside : Papiers d'un jour* [1981], Paris, P.O.L, 1991.

Duras, Marguerite, *L'Homme atlantique* [1982], in *Œuvres complètes*, t. III, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1157-1167.

Duras, Marguerite, *La Maladie de la mort* [1982], Paris, Minuit, 2002.

Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

Duras, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986.

Duras, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord* [1991], Paris, Gallimard, 1995.

Duras, Marguerite, *Yann Andréa Steiner* [1992], Paris, Gallimard, « Folio », 2020.

Duras, Marguerite, *Écrire* [1993], Paris, Gallimard, 2017.

Duras, Marguerite, *Le Monde extérieur : Outside 2*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L, 1993.

Les entretiens avec Marguerite Duras

Duras, Marguerite, *Le Dernier des métiers : entretiens 1962-1991*, éd. par Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016.

Les œuvres de Yann Andréa

Andréa, Yann, *M. D.* [1983], Paris, Minuit, « Double », 2023.

Andréa, Yann, *Cet amour-là* [1999], Paris, Pauvert, « Points », 2021.

Andréa, Yann & Manceaux, Michèle, *Je voudrais parler de Duras : Entretien* [2016], Paris, Pauvert, « Points », 2021.

Les œuvres d'Alain Robbe-Grillet

- Robbe-Grillet, Alain, *Angélique ou l'enchantement* [1987], Paris, Minuit, 1988.
- Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie* [1957], Paris, Minuit, 2008.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient* [1984], Paris, Minuit, 2010.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Minuit, « Critique », 2013.

Les ouvrages méthodologiques et critiques sur Marguerite Duras

- Armel, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Cenon, Le Castor Astral, 1990.
- Benjelloun, Lamia, *La Mort et son expression dans les romans de Marguerite Duras : La Vie matérielle ; Emily L. ; La Pluie d'été ; L'Amant de la Chine du Nord ; Yann Andréa Steiner ; Le Monde extérieur ; Ecrire ; C'est tout*, thèse de doctorat en littérature française, dir. par Gilles Ernst, Université Nancy 2, 2005.
- Chalonge, Florence de, « Autour d'Emily L. », in Marguerite Duras, *Emily L., Œuvres complètes*, t. IV, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 469-481.
- Chalonge, Florence de, « La dernière Duras : autour d'un roman de l'entretien », in *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations* (Toronto, mai 2007), dir. par Barbara Havercroft, Pascal Michelucci & Pascal Riendeau, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 25-44.
- Chalonge, Florence de, « Notice », in Marguerite Duras, *Emily L., Œuvres complètes*, t. IV, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1393-1409.
- Chen, Xiaolin, *Le Vieillissement dans l'œuvre de Marguerite Duras*, thèse de doctorat en littérature française, francophone et comparée, dir. par Éric Benoit, Pessac, Université Bordeaux Montaigne - École Doctorale Montaigne Humanités, 2020, 351 p.
- Chouen-Ollier, Chloé, « Notice », in Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner, Œuvres complètes*, t. IV, dir. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1449-1463.
- Grainville, Patrick, « Les angoisses de Duras », *Le Figaro* [Supplément hebdomadaire : livres et débats culturels], n° 13440, 16 novembre 1987, p. vii.
- Jamet, Dominique, « Le ravissement de Marguerite D. », *Le Quotidien de Paris* [Le feuillet de Dominique Jamet], n° 2454, 13 octobre 1987, p. 17.
- Limam-Tnani, Najet, « Double culture et autofiction chez Marguerite Duras, Assia Djebar, Taos Amrouche & Nina Bouraoui », in *Lisières de l'autofiction : enjeux géographiques, artistiques et politiques*, dir. par Arnaud Genon et Isabelle Grell, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 33-54.
- Murphy, Carol J., « "Écrire, dit-elle" : Marguerite Duras sur l'écriture », *Dalhousie French Studies*, n° 50, « Lectures de Duras : corps, voix et écriture », 2000, p. 105-115.

- Murphy, Carol J., « Spectres de Duras : affect, écriture, lecture en mouvement », in *L'Herne : Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p. 118-123.
- Pagès-Pindon, Joëlle, *Marguerite Duras : l'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012.
- Pagès-Pindon, Joëlle, « La voix adressée de Marguerite Duras dans le cycle atlantique : une voix fantôme », *ZINBUN*, n° 50, « Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma » [Dossier spécial], mars 2020, p. 150-158.
- Pimentel, Davi Andrade, Emily L. *de Marguerite Duras : ao escrever o corpo, escreve-se*, mémoire de licence, dir. par Flavia Trocoli Xavier da Silva, Université fédérale du Rio de Janeiro (Faculté de Lettres), 2022, 21 p.
- Renaud, Kiev, *Portraits de la beauté chez Marguerite Duras et Violette Leduc : forme figée, objet de mémoire*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, thèse de doctorat, dir. par Isabelle Daunais, Montréal, Université McGill, 2020.
- Skutta, Franciska, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Debrecen (Hongrie), Kossuth Lajos Tudományegyetem (Université Lajos Kossuth), 1981.
- Stimpson, Brian, « Sujet, voix et écriture dans *Emily L.* », *Dalhousie French Studies*, n°50, « Lectures de Duras : corps, voix et écriture », 2000, p. 129-141.
- Stimpson, Brian, « “Une différence interne au centre de l'âme” : ébauches et réécritures dans les manuscrits d'*Emily L.* », *Roman 20-50*, vol. 40, n°2, 2005, p. 83-94.
- Vallier, Jean, *C'était Marguerite Duras : Tome I, 1914-1945*. Paris, Fayard, 2011.

Les ouvrages méthodologiques et critiques sur les sujets traités

- Allemand, Roger-Michel, « Renouveau et renaissance dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », *@nalyses*, vol. 3, n°2, 2008, p. 26-50.
- Aristote, *Poétique* [1996], Paris, Gallimard, « Tel », 2020.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale* [1984], trad. du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, « Tel », 2017.
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » [1968], in *Le Bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Roland Barthes, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.
- Benveniste, Émile, « La nature des pronoms » [1956], in *Problèmes de linguistique générale I*, Émile Benveniste, Paris, Gallimard, « Tel », 1981, p. 251-257.
- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, The University of Chicago Press, 1973.
- Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme* [1981], Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1999.
- Genette, Gérard, « De la figure à la fiction » [2004], in *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, dir. par John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Aubervilliers, Éd. de l'EHESS, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, p. 21-36.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- Genette, Gérard, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.

- Genette, Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.
- Jouve, Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie*, n°10.2, 2001, p. 75-90.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996.
- Ponzio, Augusto, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », *Littérature*, n° 57, 1995, p. 119-128.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon* [1956], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006.

Table de figures

Figure 1	Illustrations des rapports de dédoublement.	42
Figure 2	Illustration de la dynamique du regard dans le récit.	45

Table de matières

Remerciements	1
Introduction	2
1. L'identité : texte et hors-texte	8
1.1. L'identité du « je » dans <i>Emily L.</i>	12
1.2. L'identité du couple « je » et « vous » dans <i>Emily L.</i>	20
2. Les identités diégétiques et la métalepse	30
2.1. La narratrice et Emily L.	36
2.2. Le jeu de miroirs entre les couples	43
Conclusion	52
Bibliographie	55
Table de figures	59
Table de matières	60