SCENARIOS INTERTEXTUELS, ET ACTANTS – SOLUTIONS POUR EXPLICITER L'INDICIBLE DE LA PROSE DURASSIENNE

Maria-Monica SAVU
Université *Constantin Brâncoveanu,* Piteşti

Résumé : *Ecrire, envers et contre tout – voilà le mot-clé pour l'existence de Marguerite Duras, à côté de la Destruction, le thème majeur de son art. A nos jours, l'affirmation que Duras est un écrivain de l'implicite et des affectes risque d'être un truisme. Il est néanmoins vrai que son œuvre, bien que tellement interprétée et commentée, ne cesse d'étonner les lecteurs avec la puissance et la fraîcheur toujours renouvelées. Il est également vrai qu'à chaque nouvelle lecture, d'autres univers de significations se révèlent. C'est pourquoi on a choisi dans notre travail de reprendre la lecture de Duras dans un essai de rendre à son œuvre une réinterprétation à la lumière des recherches dans le domaine des théories du texte narratif.*
Mots-clés*: actant, intertextualité, texte narratif*

Il y a trois piliers qui sous-tendent l'écriture blanche durasienne : le **métissage**, comme scénario intertextextuel de l'œuvre durasienne, l'**émotion**, exprimée narrativement par la communication non verbale des personnages et les grands **actants** récurrents, toujours de nature intertextuelle, comme les éléments du corps physique et leurs attributs fonctionnels comme : les **yeux** et le **regard** ou le pleur, la bouche et le sourire, le rire, le cri, les mains et leurs gestes et surtout **la chevelure** dont le rôle symbolique va être largement discuté. On va donc s'occuper des relations qui interviennent entre ces coordonnées constantes de l'écriture durassienne afin de rééquilibrer et d'expliciter la fable des romans durassiens, autant que possible et sans la prétention d'avoir trouvé la clé de voûte de cette écriture hallucinante, en offrant une possible grille de lecture.

Le scénario intertextuel du métissage

A côté de la caractéristique des espaces vides, l'œuvre durassienne est également marquée par l'interculturalité, due à son enfance et adolescence indochinoises et à sa maturité vécue dans l'espace culturel européen. Duras elle-même aborde le problème de sa quête identitaire en termes de déliaison, d'inceste et de métissage – triade essentielle qui constitu sans doute la figure la plus récurrente de son œuvre et qui est à la base de sa pratique de l'écriture. L'ainsi dite « bête noire » y occupe une place de choix, une position privilégiée dans la topique fantasmatique de l'auteur. Cette bête noire » semble être la matérialisation métonymique des maladies endémiques. Dans l'imaginaire colonial, protection sanitaire et discrimination raciale se confondent : il faut éviter la contamination des Blancs par les Annamites. Un même combat est engagé à la fois contre les maladies indigènes et contre le métissage. La préservation de l'intégrité physique et identitaire de la minorité blanche en dépend. Or, ce que Duras va mettre en scène d'une manière essentiellement transgressive, c'est le métissage.

Le métissage est, pour la société coloniale, une honte. De fait, prostitution et métissage sont souvent étroitement liés dans le texte durassien. D'ailleurs, telle est l'alternative qui s'offre aux métisses de *L'Amant de la Chine du Nord* (qu'on va abréger depuis *L'amant*) et qui épouvante Hélène Lagonnelle : « faire la prostituée » ou « soigner les lépreux » (p. 57).

BDD-A5460 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-08 08:55:17 UTC)

Dans l'œuvre durasienne, on peut reconnaître la fratrie métisse grâce au critère de la prostitution mais aussi à celui de la maigreur, inhérerente au processus fantasmatique du désir métis. La traversée du fleuve sur le bac, emblématique de l'entrée de l'enfant en métissage, est associée aux soupes maigres que l'on consomme sur place et qui sont vendues par des hommes indigènes.

Et à la maigreur du corps correspond la maigreur du texte. Il faut aller jusqu'à l'os, dira Duras, au plus pauvre de la phrase, c'est-à-dire il faut procéder à un véritable décharnement du texte. Ainsi, l'expérience durassienne du métissage n'est pas seulement identitaire, elle est aussi linguistique.

Catherine Bouthors-Paillart énumère les différents procédés linguistiques vietnamiens et retrouve le même type de construction chez Duras, par exemple la construction antithétique ou encore l'absence de verbe. De tels types de phrases permettent à Duras de rejoindre dans la langue française les modes de construction propres à l'idiome vietnamien, la métissant afin de donner à entendre l'écart et la dissonance. Duras n'a cessé de délester son texte de la richesse lexicale et syntaxique propre à la langue française, qu'elle percevait comme une surcharge trompeuse, pour retrouver le vide primordial de la langue vietnamienne. Ainsi, « la langue jaune » colore-t-elle celle de Duras, mais il ne faut pas voir là une interpénétration linguistique : deux langues ne peuvent pas se fondre pour en devenir une troisième. Le « mot-trou » c'est aussi le non-écrit. Ecrire, c'est faire le deuil de ce mot-trou.

Il faut donc lire les textes de Duras comme une expérience et un discours métis, fondés sur une poétique du métissage qui serai à la fois construction et déconstruction d'une langue, construction et déconstruction d'une identité, insistant sur la nécessité de ne jamais perdre de vue que le texte durassien est toujours hanté par la présence clandestine d'une autre personne. Le métissage, comme l'écriture, c'est l'inconnu de soi qui fascine et que l'on veut rejoindre : *« [,,,] écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, […] d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de la pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie »* (*Ecrire :* 52).

L'émotion et le langage non verbal dans l'oeuvre durassienne

Dans l'écriture d'un romancier, le langage non verbal des personnages correspond, sur le plan narratologique, à une description de l'émotion et, sur le plan linguistique, à une sorte de désignations indirectes des émotions.

A chaque émotion déterminée correspond une *sémiologie corporelle spécifique*. Cependant, ces symptômes ne sont pas typiques d'une émotion déterminée, mais accidentels : ils constituent, sur le plan logique, des indices d'une émotion.

La romancière invente très peu par rapport à ce que les spécialistes ont nommé « les lieux communs de l'émotion » traduisibles en expressions semi-figées. Toutefois, elle évite tout ce qui a trait à une certaine trivialité, elle préfère le blêmissement au verdissement ou même au rougissement car, chez elle, l'émotion est toujours humainement noble. Certaines manifestations comme le tremblement sont omniprésentes, ce qui n'en facilite pas le décodage. Ainsi, des énoncés tels que :

Les Alione sont entrés dans la salle à manger.
- Comme elle tremble, dit Max Thor (*Détruire, dit-elle* : 107)
Lui, il tremble (*L'Amant* : 47).

Sont fondamentalement ambigus. Ils ne peuvent traduire que l'état émotionnel général, non tel ou tel type d'émotion. Cette difficulté d'identifier l'émotion particulière derrière le geste est mise en discours par Duras elle-même :

BDD-A5460 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-08 08:55:17 UTC)

« Il est assis sur le sol, la regarde légèrement penché sur son visage. Elle a un geste de défense, mais à peine, de se recouvrir les yeux avec son bras. Il le voit. Il dit : Je vous regarde, rien d'autre, n'ayez pas peur. Elle dit que c'est de la surprise, pas de la peur » (*Les Yeux bleus cheveux noirs* : 27 nous soulignons).

Sur le plan discursif, cette ambiguïté permet une négociation entre intentionnalité et réception du geste. Mais, l'exemple nous conduit à un autre commentaire : gestuelle et mouvements peuvent être décrits, comme ici, dans leur dynamique parce qu'il manque un terme globalisant du type « sursauter » pour les désigner. La dernière chose qui apparaisse dans ce tableau c'est l'inégalité entre les émotions : certaines, comme la colère, sont axées sur l'extériorité ; d'autres, comme la honte, sur l'intériorité.

Afin d'analyser la spécificité du non verbal dans l'écriture durassienne, nous examinerons la nature des éléments non verbaux à la lumière de ce qui a été établi pour les interactions authentiques. Néanmoins, certaines fonctions, quand elles sont en lien direct avec la nature de ces éléments, seront abordées ici. Par la suite, sous l'intitulé *Fonctions*, seront examinées celles qui peuvent être exercées indifféremment par des éléments non verbaux ou paraverbaux. Ainsi, le fait d'exprimer l'effet perlocutoire peut être exercé par des éléments de diverses natures : rougeur, rire, gestes, mimiques, mouvements. Cette fonction existe donc indépendamment de la nature des éléments. Nous rangerons les données d'ordre proxémique avec les cinétiques lents, puisque, elles peuvent relever des "statiques", ou des "cinétiques lents" .

D'une manière générale, les statiques sont très peu nombreux dans les romans durassiens où ils sont parsemés çà et là. Parmi les caractères naturels, le titre d'un roman s'avère prototypique de la sélection opérée par Duras : *Les yeux bleus, cheveux noirs*. Parmi les seules indications que Duras consente généralement à donner à son lecteur figurent, en effet, la chevelure et les yeux. Ainsi, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la blondeur de Lol s'oppose aux cheveux noirs de Tatiana, et cette opposition revient telle un leitmotiv tout le long du roman :

- Ah ! tes cheveux défaits, le soir, tout le dortoir venait voir, on t'aidait.

Il ne sera jamais question de la blondeur de Lol, ni de ses yeux, jamais (*Ravissement* : 79).

- Vous avez les yeux parfois si clairs. Vous êtes si blonde (*Ravissement* : 114).

- [...] j'ai vu Tatiana qui passait sous la lumière. Elle était nue sous ses cheveux noirs. [...] Elle vient de dire que Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs. [...] Il est vrai que Tatiana était ainsi que Lol vient de la décrire, nue sous ses cheveux noirs. [...] La voici, Tatiana Karl nue sous ses cheveux, [...]. Nous sommes deux, en ce moment, à voir Tatiana nue sous ses cheveux noirs. Je dis en aveugle :

- Admirable putain, Tatiana (*Ravissement* : 115-117).

Chevelure profondément ancrée dans l'érotisme, selon la plus pure tradition symboliste, allant de Baudelaire à Maeterlinck. Mais chevelure aussi qui oppose par la couleur et réunit, par le choix descriptif, tous les types de femmes de l'écriture durassienne. Blondeur de Lol, l'absente ; noirceur de Tatiana la « putain » et rousseur d'Anne-Marie Stretter, la ravisseuse :

« Elle était teinte en roux, brûlée de rousseur, Ève marine que la lumière devait enlaidir » (*Ravissement* : 16). C'est également par l'intermédiaire de la chevelure que peut s'exprimer entre femmes le désir homosexuel, jamais assouvi parce qu'il est tout à la fois le désir du même et de l'autre :

Lol caresse toujours les cheveux de Tatiana (*Ravissement* : 91).

BDD-A5460 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-08 08:55:17 UTC)

Dans *Détruire*, la célèbre scène du miroir où Alissa et Élisabeth Alione, à travers leur désir trouble, se découvrent à la fois si différentes et si semblables, s'articule autour des cheveux :

-Regardez... la forme de la bouche... les cheveux.
-Pourquoi les avoir coupés ? J'ai regretté...
-Pour vous ressembler encore davantage.
-Des cheveux aussi beaux... Je ne vous en ai pas parlé mais...
-Pourquoi ?
Elle ne l'aurait jamais dit, sait-elle qu'elle le dit ?
- Je savais que c'était pour moi que vous les aviez coupés.
Alissa prend les cheveux d'Élisabeth Alione dans ses mains, met son visage dans la direction qu'elle veut. Contre le sien (*Détruire* : 101).

À côté de la chevelure, comme symbole érotique, les yeux : s'ils ne sont pas toujours bleus comme ceux de l'être destructeur des romans, ils peuvent le devenir sous l'effet d'une lumière :

- Pourquoi ? demande Bernard Alione. Pourquoi dans la forêt ? Silence.
-Avec moi, supplie Alissa.
-Pourquoi dans la forêt ?
Il lève la tête, rencontre les yeux bleus, se tait (*Détruire* : 126).
Sa table est dans la lumière bleue des stores. Ses cheveux en sont noirs. Ses yeux en sont bleus (*Détruire* : 13).

Mais, le plus souvent, ils sont clairs, presque achromatiques, et deviennent ainsi métonymiques de l'être de l'héroïne puisqu'ils symbolisent la fadeur de sa vie :

[...] le regard, chez elle - de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille - logeait dans toute la surface des yeux, il était difficile à capter » (*Ravissement* : 16).

À ces deux traits, s'ajoute parfois la pâleur innée du personnage marquant son trouble ou son émoi permanent et sa non vie, ou sa blancheur pouvant aussi marquer son enfermement dans le milieu blanc des Indes. Et ainsi se trouvent réunis les trois grands traits de l'héroïne durassienne : chevelure blonde ou noire, yeux clairs et pâleur. Ils la symbolisent tout entière allant de l'érotisme à l'absence. Le premier portrait d'Élisabeth Alione les rassemble tous les trois :

Les cheveux sont noirs, gris noirs, lisses, ils ne sont pas beaux, secs. On ne sait pas la couleur des yeux qui, lorsqu'elle se retourne, restent encore crevés par la lumière, trop directe, près des baies. Autour des yeux, lorsqu'elle sourit, la chair est déjà délicatement laminée. Elle est très pâle (*Détruire* : 10).

La maigreur de la femme est elle aussi généralement mentionnée :

Elle est mince, maigre (*Détruire* :11).
Elle [Anne-Marie Stretter] était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire [...] (*Ravissement* : 15).

On a interprété la maigreur des corps de femme comme un refus du corps féminin et de l'écriture opéré par le texte durassien et donc par Duras. À notre avis, une telle

BDD-A5460 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-08 08:55:17 UTC)

interprétation pêche par une confusion des niveaux énonciatifs. Car s'il est un fait que les héroïnes durassiennes sont maigres, et si, Claire Lannes tue sa cousine parce qu'« elle la trouvait trop grosse et qu'elle mettait trop de gras dans la soupe », c'est parce qu'aucune des héroïnes durassiennes n'assume ni son érotisme, ni une féminité qu'elle ne peut vivre dans son corps, faute d'un langage, que sur le mode de l'absence. Que la nourriture puisse jouer le rôle de substitut de l'Éros n'est plus à démontrer depuis la psychanalyse. C'est donc au personnage lui-même, à cette héroïne absente à elle-même, à cette héroïne d'avant la révélation du désir unissant Éros et Thanatos et vécu par la voie des autres qu'il faut imputer ce refus du corps et non à Duras même qui recourt, au contraire, à une écriture très érotique, où le corps est très présent, comme nous le verrons dans l'étude des phénomènes paraverbaux. Le corps, tant des hommes que des femmes, sera même dévoilé lors d'une scène érotique. Y sont mentionnés les organes sexuels, la peau et son odeur ou sa douceur. Mais il est toujours vu comme un objet sexuel, sous le regard désirant d'un homme ou d'une femme. Ainsi Hélène Lagonelle est-elle décrite très érotiquement sous le regard désirant de l'héroïne de *L'amant*. Aux pages 89 et 91, les termes suivants sont employés : « la façon dont le corps porte les seins », « cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains », « la douceur de sa peau... », « je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle ».Tout cela nous éloigne des descriptions de type réaliste. Seules quelques touches signifiantes, sans organisation structurante, évoquent les personnages durassiens. À noter toutefois que les mêmes traits choisis pour toutes les femmes les rendent à la fois toutes semblables et toutes différentes, les transforment en véritables symboles de la féminité. Quant aux hommes, aucune caractéristique physique n'est évoquée, excepté leur corps comme objet érotique.

En conséquence, l'écriture durassienne note assez peu les statiques, ce qui la rapproche de l'écriture dramatique et place les personnages en position d'êtres humains, souvent érotisés. Lorsque les statiques sont notés, ils le sont en proportion inverse du code romanesque, puisque les personnages décoratifs sont plus décrits que les principaux protagonistes. De toutes manières, c'est au niveau du symbolique qu'ils fonctionnent, et non du signe.

Conclusion

Duras – une écriture blanche… Espaces vides devant lesquels le lecteur reste dérouté, étonné. Mais il suffit de lire quelques lignes d'un texte de Marguerite Duras pour reconnaître le chant, la musique de cet auteur. Alors naît le contact avec la fibre du mot, sa respiration, sa pulsion. Ainsi se crée la connivence, entre *l'auteur* et le *lecteur*. Ce dernier semble partager une confidence, envahi corps et âme par le murmure, le cri ou le silence. Chaque personnage devient une partie de soi, tout comme pendant les rêves chaque personne est une autre facette de soi – et chaque lieu, un mythe personnel.

Il devient donc inapproprié de combler ces vides, en tant que lecteur, avec ses propres mots. Avec des images, qui sont forcément toujours différents selon chaque imagination et structure fantasmatique ? *Yes, peut-être*, dirais-je en paraphrasant le titre d'une pièce de cet auteur tellement fascinant. Mais si l'on place Duras parmi les écrivains du Nouveau Roman, on est forcé de reconnaître qu'il est néanmoins vrai qu'on a affaire à une écriture qui ne cesse de se réécrire elle-même à chaque nouvelle lecture et relecture, un but en soi, l'image de la déconstruction linguistique, littéraire,

BDD-A5460 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-08 08:55:17 UTC)

car voilà les mots-clés de l'art durassien : *Ecrire*, envers et contre tout –à côté de la *Destruction*.

A partir des années 60, l'écriture durassienne abandonne toute ambition descriptive. Elle se fait elliptique, se dénude. Elle donne voix à un temps intérieur où se superposent passé, présent et futur. Le style durassien est né. L'écriture est alors source de réflexion, espace de création. Comme pour tout grand poète, chaque mot, chaque syllabe devient le point d 'orgue du récit.

Mais si le mot du texte est remplacé par les points de suspension et, en l'absence de l'image cinématographique, la cursivité de l'histoire est brutalement rompue, comment la restituer ? A chaque texte naît le combat de l'impossible à dire, à écrire, et la parole incessante qui s'impose, s'expose. « L'enfance lointaine » est psalmodiée en de multiples variations. Dans cette incessante quête, Marguerite Duras mélange, bouleverse les formes. « Textes, théâtres, films », dans une fascinante alchimie se croisent et se rencontrent pour mieux atteindre le coeur de l'indicible. Le blanc, les pages vides révèlent la grandeur, la liturgie du texte. Mais par le silence, le lecteur assiste aussi à la naissance de la phrase, à sa résonance.

Le lecteur joue de l'intertextualité en assistant d'un texte à l'autre au retour des thèmes et des personnages durassiens. La parole incessante envahit l'oeuvre comme dans ces histoires sans fin où le conteur chante et transmet les mots pour ne pas *mourir*.

En adoptant ce pseudonyme, Marguerite Duras nous livre sans doute une clé pour mieux approcher son oeuvre. Car Duras, c'est aussi un pays, une campagne, un vignoble, un fruit, une hauteur, une ville, un château. C'est un passé riche d'histoire, avec ses figures et ses légendes, et le profil perdu d'une première femme de lettres, Claire de Duras (1778-1828), amie de Chateuabriand

Œuvres de référence :

Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950
Duras, Marguerite, *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960
Duras, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964
Duras, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969
Duras, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986
Duras, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991
Duras, Marguerite, *Ecrire*, Paris, POL, 1993

Bibliographie

Bouthors-Paillart, Catherine**, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*,** Genève, Droz, 2002
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans la langue*, Paris, A. Colin, 1980
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986
Plantin, C, Doury, M., Traverso, V (éds.), *Les émotions dans les intéractions*, Lyon, P.U.L., 2000

BDD-A5460 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-08 08:55:17 UTC)