L'IMAGE DU CORPS ET L'ÉCRITURE DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS

AMELIA GAMONEDA LANZA
Universidad de Salamanca

L'étude dont je vais parler ici et que j'intitule «L'image du corps et l'écriture dans l'oeuvre de M. Duras» a été présentée à Salamanca en octobre 1992 comme Thèse de Doctorat sous un titre plus syncrétique: «La texture du désir». Ce titre-ci visait la réunion de la matérialité de l'écriture durassienne avec une force de désir qui vient incider sur elle; un désir dont la description, de même que celle de son sujet et celle de son objet, veut être cernée dans la première partie de l'étude, intitulée «Aspects de la relation d'altérité». La deuxième et la troisième parties se partagent deux acceptions du mot «texture»: l'une parle de la perception sensible de la composition et de l'image des corps et elle est traduite sous le titre «L'intelligence du corps»; l'autre signifie la disposition et l'enchaînement des éléments qui composent un texte et elle détermine la troisième partie de l'étude, appelée «La passion de l'écriture».

Rendre compte de ce en quoi consiste le désir au sein de l'oeuvre durassienne oblige, pour commencer, à avoir recours à une description très ouverte: celle d'un mouvement qui prétend capturer, posséder ou s'incorporer comme propre ce qui est impossible à capturer, à posséder ou à s'incorporer: ce qui est radicalement étranger, ce qui jamais ne pourra faire partie de soi-même, ce qui est définitivement «autre». L'oeuvre durassienne observe cette distance entre le «même» et «l'autre» sans défaillir dans l'intention de les fondre; elle observe cet interdit essentiel en même temps qu'elle essaie de le transgresser, et elle reste suspendue en inutile tension fusionnelle. Ce désir subsiste nourri par son propre manque de satisfaction, immobilisé mais sans repos, car on désire toujours un impossible —et ceci est le signe du désir, à la différence du besoin.

Imaginez une scène où un archer tend son arc à l'extrême, et dont la flèche, sur le point de partir, est perçue indécise et vacillant entre une immobilité tendue et un mouvement irréfrénable. Imaginez aussi cette scène coupée d'un autre espace où serait le but de la flèche, et voyez les yeux de l'archer perdus, tournés vers cet espace dont il est séparé. Celle-ci est la scène de l'écriture durassienne, dans laquelle le lisible désigne un indicible; la flèche et le regard de l'archer sont des experssions d'une tension que le texte partage, des formes du désir pour un objet absent; le regard de l'archer et sa flèche l'énoncent sans le montrer —silencieusement, comme le texte—; l'archer ne pourra jamais posséder cet objet,

car, une fois que la flèche est lancée, tout contact avec elle et son objectif cessera. C'est pour cela, parce que rien n'annulera la distance entre l'espace de l'archer et «l'autre» espace pour les unir, que la scène se trouve suspendue au point où tout semblerait encore possible: celui où le désir ne cède ni ne se précipite après l'objet évanoui vers sa propre immolation.

Mais, comment se modèle l'oeuvre durassienne sur cette scène? Comment énoncer un désir pour un objet qui échappe au voir, à la lecture, à la connaissance et à toute forme d'appropriation?

La philosophie de la modernité s'est souvent interrogée sur les avatars de «l'autre», c'est-à-dire, sur les formes de l'objet de désir, et ses héritiers français —Derrida, Deleuze, Lévinas, Blanchot— apportent à cette étude de la précision dans les questions sur ce qu'on a appelé «la relation d'altérité»; une relation d'altérité qui, en termes durassiens, se traduit comme désir fusionnel de satisfaction impossible et dont la représentation thématique privilégiée est la scène amoureuse des corps.

Cette relation d'altérité —qui pourrait trouver un bon rendement en tant que cadre de pensée dans l'étude de beaucoup d'autres oeuvres littéraires contemporaines— est suivie, dans sa spécificité durassienne, tout au long de la première partie de l'étude. A la proposition du désir comme mouvement d'annulation autant du sujet que de l'objet —mouvement au moyen duquel ceux-ci prétendent effacer la distance et la différence entre eux— succède la conception de la scène amoureuse comme expérience de fusion avec l'impossibilité même.

Au fil de l'érotisme et de la fusion surgissent la mort et la paternité en tant que relations d'altérité; l'impulssion de transgression des barrières entre les corps et entre les consciences ouvre l'oeuvre à des résonances mystiques, et une brève incursion dans le terrain de la théologie négative met à jour la similitude de son langage et du langage d'altérité durassien, ainsi que celle de leurs processus d'abolition.

Conjugué au féminin par la psychanalyse, le sujet de désir se présente ouvert et non fini, offert en cavité imaginaire à la pénétration de «l'autre», apte à la réception de l'altérité, féminisé. Expectant, ou, autrement vu, détruit par le désir, en voie de perdre sa propre notion d'identité; c'est-à-dire: ce sujet de désir —si on peut encore l'appeler de ce nom— ne distingue pas son intériorité de son extériorité et il se déverse en des mouvements de «dépossession» —«qui est à ma place?»— et de «étrangeté» —«je est un autre»— de cette indistinction à une idée de passion qui ne se conjugue pas personnellement, qui ne soit éprouvée que de façon infinitive, il y a seulement un pas; et tous les textes de M. Duras s'y orientent.

En guise de résumé, la première partie de l'étude se clôt en faisant un dédoublement du titre d'un des livres essentiels de l'oeuvre durassienne: *Le ravissement de Lol V Stein.* L'ouverture et la conversion du sujet à l'altérité sont énoncées dans le mot «ravissement». L'élan de son désir, de son «vol», est écrit dans le prénom —Lol V.—; vol arrêté, suspendu, pétrifié dans le nom: Stein. Lol V. Stein est la métaphore d'un innommable, la trace écrite d'un événement qui jamais ne pourra être affirmé comme advenu, car la mémoire qui accueillerait une telle certitude a été dévastée sur son passage. Si cela était possible, cet événement répondrait à la description de la confusion amoureuse avec l'altérité.

Pour la deuxième partie de cette étude —«L'intelligence du corps»— il a semblé nécessaire avoir recours à certains aspects phénoménologiques et psychanalytiques afin d'étayer le

procédé —plutôt intuitif que théorique— adopté dans la recherche sur l'image du corps durassien.

L'intelligence du corps signifie deux choses: d'une part, sa possibilité d'être lu en tant que signe; d'autre part, sa structuration comme instrument capable de pénétrer ou d'être pénétré par des perceptions, des expériences et des savoirs que la raison ne saisit pas.

Le corps durassien se dessine ouvert: une ouverture qui invite à la confusion des propres perceptions avec celles d'autrui et qui donc conçoit «l'autre» comme une érotique oscillation entre absence et présence. Cette oscillation met le sujet dans un excès sensible recouvert d'une apparence d'immobilité et d'insensibilité; sous celles-ci vibre, retenu, le désir pour une altérité irréductible aux limites du propre corps.

Plutôt que d'entrer dans une étude systématique de personnages, il m'a semblé opportun de les aborder sous la forme de certaines figures dans lequelles ils cristallisent, à savoir: la prostituée, le double, le nomade, la mère, le fou et le criminel. Elles reçoivent toutes une même appellation —«Figures de l'errance»— qui traduit la vocation similaire qui les traverse, leur organisation ouverte et leur commune conception du mouvement.

La prostituée durassienne incarne la transgression dans le domaine de la sexualité. Pour elle, la scène amoureuse se transpose métonymiquement au regard, qui déploie ses représentations corporelles érotiques: fragmentation visuelle et cavité oculaire de pénétration, c'est-à-dire, modulation du regard en désir de saisie et de consommation (ne serait-ce que partielle) de son objet ou en offre à l'invasion de l'altérité. Une autre transposition de la scène amoureuse a lieu dans le domaine de la tactilité: la caresse et la danse sont des approches sans fin, des sollicitations de profondeur dans la surface de la peau.

La deuxième de ces figures, le double, évoque aussi une scène amoureuse soutenue par la fusion/confusion de deux corps qui partagent une même image: l'homosexuel et l'incestueux se rendent à ce mirage d'indistinction.

La figure du nomade transforme l'errance méthaphorique des corps en aventure physique littérale. Le juif est nomade, étranger perpétuel au «même» et transgresseur de limites. Nomade l'est aussi la mendiante vagabonde qui, en plus, vit la perte de son identité, de sa raison et même de sa chair. Ils sont tous les deux infatigables dans la marche physique et métaphorique vers l'annulation qui les fondrait à l'extériorité la plus radicale.

La figure de la mère s'entrelace dans le texte durassien avec celle de la sorcière. Son sein est cavité pour un retour imaginaire à la fusion amoureuse originelle avec l'enfant, une cavité destinée —comme la marmite de la sorcière— à une opération de transgression dont les ingrédients proviennent de la violence et de l'adivination: langue maternelle, colère, hystérie, incorporation et vomissement, suralimentation, anorexie, infanticide et cannibalisme.

La figure du fou est celle qui de la façon la plus transparente incarne dans son corps, dans sa pensée et dans son langage la vocation d'altérité. Un fou est —selon les mots de M. Duras— *un être dont le préjugé essentiel est détruit: les limites du moi.* Le fou existe dans l'oeuvre en tant que figure épurée, mais il recouvre aussi l'enfant durassien, qui, tout comme s'il n'était pas encore né, perçoit en symbiose ce qui est extérieur à son corps, et il est traversé par toute sorte de mémoires sans en posséder aucune. La figure du fou recouvre aussi celle de l'alcoolique, un fou induit par des procédés chimiques et pour qui le fait de boire revient à s'incorporer une substance qui met hors de soi, qui fait devenir «autre».

La figure du criminel germe dans toutes les formes de passivité de l'oeuvre: analgésie,

insensibilisation, fatigue, vieillesse, mélancolie, sommeil, refus et attente; ces formes-ci conduites à l'excès rendent absents à eux-mêmes et les consciences et les corps, et elles s'orientent vers le crime passionnel, où la victime et le bourreau confondent sa passivité et son acte en une offre à la destruction qui les concerne tous les deux: le «altri-cide» est aussi un «sui-cide».

La deuxième partie de cette étude se clôt au moyen de la description d'une intelligence corporelle siégeant dans l'espace durassien. Un espace qui agit en corps désirant, et dont les qualités physiques sont travaillées par un élan de confusion mortelle de la matière.

La dernière partie —«La passion de l'écriture»— aborde les aspects formels de l'oeuvre, et attribue à celle-ci un état passionnel qui concerne sa texture linguistique.

L'écriture fonctionne, elle aussi, comme une scène amoureuse où le mot désire et tend vers un «autre» textuel qui n'est pas écrit dans le texte. Dire cette altérité, cet indicible, est une tâche pour laquelle le langage de raison n'est pas doué. Le mot, donc, de même que faisait le sujet durassien, s'offre à la destruction de ses propres limites formelles et de signification, devient poétique en laissant deviner dans ses failles un imprononçable. Un imprononçable qui est une érotique oscillation entre présence et absence de l'altérité. Son langage est vertige du langage, excès, hyéroglyphe.

Ce vertige se donne à entendre dans la défection du concept, qui au lieu d'indiquer de façon univoque un signifié, efface ses limites et se livre à une désignation imprécise. Pareillement, la répétition linguistique recèle une «différence» —dans le sens qu'attribue à ce mot Gilles Deleuze— qui résiste à toute spécification par le concept et qui est un mouvement au moyen duquel le signifiant prolifère en d'autres signifiants qui font scintiller leurs sens sans pour autant les arrêter. Le vertige s'écoute aussi dans la nomination, un acte qui renvoie le langage à ses origines de continuité avec les corps, avec la matière. En dernier lieu, le vertige préside au mouvement d'aimantation de tous les mots vers un «mot-trou» dont le signifié serait la propre mobilité sémantique à la recherche de la totalité de signification, à la recherche d'un excès qui la vouerait au silence.

Ainsi, cette analyse des noces du langage et de son altérité apparente le texte durassien à la poésie moderne.

En plus, le texte est soutenu par une voix d'écriture dont le rythme et la respiration sont des signes non objectivables d'un corps passionné. En tant que voix avec vocation d'altérité, elle énonce l'anesthésie des contenus, elle dialogue orientée vers la fusion en un monologue extérieur, elle devient cri afin de perdre ses qualités, afin de réunir la parole et son absence.

Cette troisième partie de l'étude finit sur une rhétorique du désir dans les textes durassiens qui doit permettre de repérer le terrain où le mouvement du désir offre la trace de «l'autre» textuel: on traite, donc, du nom propre et de sa constitution incomplète ou spéculaire et de l'indécision et la confusion des pronoms. Cette rhétorique accueille aussi des tropes et des figures qui s'organisent structurellement comme le désir durassien: des fragmentations et des pétrifications lisibles dans la métonymie, la métaphore, le cliché, l'euphémisme, l'hyperbole, l'oximore, la comparaison, l'abstraction et l'hypalage. On aborde, de même, un emploi des temps verbaux qui suit plutôt les mouvements du désir que la cohérence temporelle.

Dans le domaine du mouvement syntaxique cette rhétorique montre le texte durassien en suspens, arrêté par une «écriture de l'insistance» (le terme appartient à Serge Doubrovsky). Le pléonasme, la répétition et la redondance sont des excès du discours qui l'exténuent et, en

même temps, l'ouvrent. La parataxe et le style indirect libre prétendent dessiner un espace de continuité pour les voix d'énonciation. Au moyen de figures d'interruption —l'aposiopèse et la réticence— le texte tombe dans un silence qui est omission sensible de quelque chose qui ne peut pas y apparaître. L'agrammaticalité et l'incorrection sont les bienvenues en tant que vestiges d'une voix discordante et «autre». Le discours accepte, pour finir, des glissements qui détruisent sa parole logique, qui le rendent à la prolifération de signifiants et de signifiés, et qui ébauchent ses points de fuite. Mais l'écriture ne peut pas marquer sur le papier cet «autre» texte dont la nature est d'absence, et la plume ne se relève jamais satisfaite de son désir.

De ce manque de satisfaction du texte durassien et de l'insatisfaction de mon analyse —dans le sens de l'impossibilité de conclusion— naît la certitude que ce procédé de recherche sur la poéticité —cet autre nom de l'altérité textuelle— peut encore être enrichi de façon considérable; de là mon intérêt actuel pour son éventuelle mise à l'épreuve au contact d'autres oeuvres de la littérature contemporaine. La variété de disciplines auxquelles fait appel cette étude de l'imbrication de l'image du corps et de l'écriture saura certainement me pousser à une rénovation constante de la perspective de recherche.