

Cahiers

Marguerite

DURAS

Marguerite Duras

et le monde anglo-saxon

n° 1 · 2021

Comment citer cet article ?

CHEN Xiaolin, « L'anglicisme comme poétique de la mer dans les œuvres de Marguerite Duras », *Cahiers Marguerite Duras*, 1, 2021, p. 55-81, [en ligne].

URL : <https://www.societeduras.com/cahier-n-1-2021?lightbox=dataItem-I09vlot1>



Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2021.

ISSN : en cours.

Conception graphique

Éditions Perret

www.editions-perret.com/recherche

Perret ■■■
 Publications
académiques

L'anglicisme comme poétique de la mer dans les œuvres de Marguerite Duras

La mer, et les éléments aquatiques en général, sont omniprésents dans les œuvres de Duras. Nombre de ses productions artistiques, – depuis les premières publications à l'instar du *Barrage contre le Pacifique* (1950), jusqu'à des livres parus vers la fin des années quatre-vingt comme *Emily L.* (1987) – ont pour arrière-plan un monde nautique. Cependant les éléments liquides ne se contentent pas, chez Duras, d'être un ornement du paysage, tant ils participent à la création artistique de l'écrivaine qui les considère comme l'une de ses « imagination[s] matérielle[s] »¹ au sens bachelardien, au point de devenir la substance de ses rêveries. Comme le dit Bachelard, toute création poétique issue de l'« imagination matérielle » a besoin d'une « cause sentimentale, [...] [d'] une cause du cœur [pour] dev[enir] une cause formelle »². On peut penser que cette prédilection de Duras pour les

1 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 7.

2 *Ibid.*, p. 8.

éléments aquatiques résulte de ses expériences personnelles tant les motifs relatifs à l'eau sont profondément ancrés dans son existence : « J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, [...]. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie »³, confie-t-elle à Michelle Porte. De telles déclarations d'amour à la mer sont fréquentes dans ses entretiens et ses articles :

Mon pays natal c'est une patrie d'eaux. Celles des lacs, des torrents qui descendaient de la montagne, celle des rizières, celle terreuse des rivières de la plaine dans lesquelles on s'abritait pendant les orages. La pluie faisait mal tellement elle était drue (« La maison », *La Vie matérielle*, OC IV, p. 345).

De ces innombrables représentations maritimes qui envahissent l'univers durassien, nous dégageons pourtant un curieux caractère commun : aussi nombreux et divers soient-ils, ces éléments aquatiques sont souvent énoncés en langue étrangère, en particulier, en anglais : à l'exemple des toponymes T. Beach, U. Bridge, Savannah Bay qui désignent littéralement l'empreinte maritime ; et des livres à titre bilingue dont les protagonistes, ou le décor, font allusion à une consistance fluide, comme *India Song* (1973), *Le Navire Night* (1979) ou encore *La Pluie d'été* (1990) – roman émaillé de noms en anglais –, dont les personnages principaux vivant au bord de la Seine, dans un monde de l'eau⁴, sont désignés comme des *brothers* et *sisters*. Alors pourquoi tant de mots anglais se mêlent-ils à un contexte en langue française ? Et pourquoi ils se rapportent quasiment tous à la représentation de l'eau ? Y a-t-il des liens intrinsèques entre les éléments

3 Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras, Œuvres complètes*, t. III, éd. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 231 (l'édition est désormais abrégée en OC suivi de la to maison).

4 Dans *Cet amour-là*, Yann Andréa raconte leur visite à Vitry-sur-Seine – pays natal d'Ernesto et de ses *brothers* et *sisters* – qui a pour arrière-plan un fleuve dont ils « ne s[e] lass[ent] pas » (voir Yann Andréa, *Cet amour-là*, Paris, Pauvert, 1999, p. 171).

aquatiques devenus une sorte de rêverie durassienne, et la langue anglaise qui participe sans doute à l'évolution du style et à l'exercice linguistique de l'écrivaine ? À moins que derrière cet emprunt linguistique se dissimulent des desseins esthétiques, sinon poétiques, dans la mise en scène de ce *leitmotiv* incontournable qu'est la mer ?

Pour ne pas tomber dans le piège d'une « lecture forcée » (*Le Monde extérieur* [1993], OC IV, p. 1019), tant méprisée par l'écrivaine, il faut reconnaître, en premier lieu, que l'écriture, aux yeux de Duras, est avant tout un acte pulsionnel, instinctif, qui survient à l'opposé de tout plan préalablement conçu : « Je dis les choses comme elles arrivent sur moi, comme elles m'attaquent [...], comme elles m'aveuglent »⁵. Telle déclaration qui souligne la spontanéité de sa création littéraire sont courantes chez Duras. À la question de Michelle Porte concernant la dénomination énigmatique de la ville S. Tahla / S. Thala, – une presque anagramme de *thalassa* – l'auteure reconnaît qu'elle s'est rendu compte rétrospectivement que le terme se rapportait au mot grec qui signifie la mer (*Les Lieux de Marguerite Duras* [1977], OC III, p. 232). À propos de ce même toponyme sans ancrage géographique précis, Madeleine Borgomano propose, dans son analyse du *Ravissement de Lol V. Stein*, une autre interprétation, à savoir que ce nom tire peut-être son origine de Tallahassee, la capitale de l'état de Floride : « Si S. Tahla n'est jamais localisée, son espace, ses jardins, la proximité de la mer, les noms anglais pourraient évoquer les petites villes [...] de Floride ou, tout aussi bien, celles de la côte est des États-Unis »⁶, ce qui

5 *Marguerite Duras* [1984], entretien avec Bernard Pivot, réalisation Jean-Luc Léridon, Paris, Gallimard-INA, « Les grands entretiens de Bernard Pivot », DVD, 2004.

6 Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1997, p. 63.

ne fut absolument pas voulu, ni recherché par son auteure en écrivant. De telles remarques ne sont pas rares chez Duras :

J'ai fait *Hiroshima mon amour*, [...] il y a seize ans maintenant et je me suis aperçue il y a deux ans peut-être que Nevers, Nevers en France, c'était never, « jamais », en anglais. Je me joue des tours comme ça souvent, c'est bizarre. [...] Ça me fait plaisir quand je découvre ça, les choses que je n'ai pas voulues, ces accidents, si vous voulez (*Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 232).

Ces propos de l'auteure peuvent être entendus comme une invite à l'interprétation (comme celle de Borgomano sur l'origine de S. Thala), du moment que les mots sont riches d'une virtualité immense, comme Duras le souligne dans ses entretiens de 1974 avec Xavière Gauthier : « [l]e mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent » (*Les Parleuses*, OC III, p. 7).

Cette importance accordée à l'autonomie des mots conduit à une profusion de sens qui, relégués à l'arrière-plan, se révèlent après-coup : « Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification », confirme Duras à son interviewer, « [s]'il y a un sens, il se dégage après. En tout cas, c'est jamais un souci » (*loc. cit.*). Les mots libérés du joug syntaxique conduisent moins à une négligence du sens, qu'à une dilatation des significations riches poétiquement : « l'aridité » de la grammaire peut bien, comme le dit Baudelaire, devenir « "sorcellerie évocatoire" »⁷ et, à en croire Maurice Blanchot, donner à ces phrases apparemment isolées, délabrées, un effet d'« oracle »⁸. De même que ses prédécesseurs, l'obsession de Duras pour le lexique s'annonce tel un processus créatif à la fois non résolu et non définitif, comme le souligne le conditionnel d'*Écrire* (1993) : « Il y aurait une écriture du

7 Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 151.

8 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 200.

non-écrit. [...] Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt » (OC IV, p. 877). Duras *lexicomane* libère les mots, les rend aussi mouvants et fluctuants que le courant d'eau, toujours insaisissable, prêt à fluer vers d'autres horizons, du moins vers un horizon autre que la langue française.

L'« imagination matérielle » de l'eau trouverait chez Duras dans l'anglais la forme de son « imagination *lexicale* »⁹.

L'intrusion de l'anglais dans le contexte en français : un choix pas si facultatif

Dans *Les Parleuses*, Duras admet qu'*India Song* (1973) aurait pu être intitulé *Indiana's Song*. L'emploi du mot *chanson* en anglais, et d'un lieu américain ayant pour capitale Indianapolis, pour nommer une histoire située en Inde (quoiqu'une Inde imaginaire¹⁰), paraît, à première vue, si aberrant que seule une « cause sentimentale »¹¹ liée aux expériences individuelles pourrait justifier ce choix. Premièrement, il est difficile de ne pas mettre ces références anglophones en lien avec l'époque colonialiste. Cette hypothèse s'avère d'autant plus plausible que nombre des noms masculins dans le cycle indien de Duras, tels que Michael Richardson, Jacques Hold, George Crawn, etc., sont typiquement des noms anglais.

9 Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », art. cit. p. 152, note.

10 « La géographie est inexacte, complètement. Je me suis fabriqué une Inde, des Indes [...]. Calcutta, c'était pas la capitale et on ne peut pas aller en une après-midi de Calcutta aux bouches du Gange. L'île, c'est Ceylan, c'est Colombo, *The Prince of Wales* de Colombo, il est pas là du tout. Et le Népal, il peut pas y aller non plus dans la journée chasser, là-bas, l'ambassadeur de France. Et Lahore est très loin, Lahore, c'est au Pakistan. Il n'y a que ces rizières, c'est juste » (*Les Parleuses*, OC III, p. 117).

11 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 8.

Bien que l'auteure évite toujours que ses œuvres soient politiquement instrumentalisées¹², ces références coloniales s'avèrent d'autant plus indéniables que Duras n'élude aucunement le thème du colonialisme, auquel se rapporte justement sa première publication, *L'Empire français*¹³. L'autre « cause sentimentale » qui conduit l'auteure d'*India Song* à multiplier les anglicismes dans ses œuvres résulte sans doute à l'époque de ses voyages en Amérique du Nord¹⁴ et de son intérêt croissant pour les États-Unis, jusqu'à en faire l'un des sujets de ses entretiens avec François Mitterrand¹⁵.

Or, aucune des deux hypothèses n'a été reconnue par l'auteure elle-même, qui explique surtout son choix par une pure préférence phonétique (*Les Parleuses*, OC III, p. 117) : outre le fait que le monosyllabisme¹⁶ – efficace à renforcer l'effet mimétique de la langue – est plus présent en anglais qu'en français (à l'instar du mot « song » par rapport à son équivalent « chanson » en français), il se peut que, ainsi que

12 « Très longtemps [...] j'ai été connue à partir du *Barrage contre le Pacifique* qui a été pris par l'intelligentsia française comme étant le modèle de ce qu'il ne fallait pas faire, d'un livre de dénonciation de l'état colonial ; et ça, ça m'a poursuivie » (Marguerite Duras, « Le Bon Plaisir de Marguerite Duras », émission diffusée sur France Culture, le 20 oct. 1984, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-bon-plaisir-marguerite-duras-quelque-part-ailleurs-en-etant-la-1ere-diffusion-20-10-1984>, consulté le 10 octobre 2021).

13 Philippe Roques et Marguerite Donnadiou, *L'Empire français*, Paris, Gallimard, « Problèmes et documents », 1940.

14 Voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II : 1946-1996, Paris, Fayard, 2010, p. 118-119.

15 Voir Alette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Montreuil, Le Castor Astral, 1990, p. 61.

16 Si la langue anglaise n'est pas forcément plus mimétique que la langue française, Gérard Genette souligne, à la lumière des études de Mallarmé et de Wallis, que le nombre particulièrement élevé d'« onomatopées et de mots dont la structure ressemble à celle des onomatopées, ou des exclamations expressives » en anglais, renforce assurément sa puissance mimétique (Gérard Genette, *Mimologiques : voyage en Cratylie* [1976], Paris, Seuil, « Points-Essais », 1999, p. 307).

le pensait Genette, l'impression de mimétisme soit d'autant plus forte à l'égard d'une langue étrangère que « l'opacité même et l'intensité (phonique ou graphique) supérieure d'un vocable étranger conduisent, par effet d'exotisme, à surestimer sa valeur expressive »¹⁷. Dans cette perspective, Duras suit sans doute le sillage de Mallarmé qui « ne voit jamais si sûrement un mot que de dehors, où nous sommes ; c'est-à-dire de l'étranger »¹⁸. C'est la raison pour laquelle *Savannah Bay* (1982, 1983) – cette pièce qui se clôt par le retour du personnage de Madeleine à Savannah Bay pour tourner le film du même nom, dont l'histoire se serait déroulée au Siam (*Savannah Bay*, OC III, p. 1236) – a pour titre une ville américaine ; mais *Savannah* semble plus être un dérivé de *Savannah*, où dans *India Song* est née la mendicante, qu'une référence géographique à la ville américaine.

Chez Marguerite Duras, les toponymes, réels ou imaginaires, sont souvent faux. « La motivation référentielle est trompeuse », constate Florence de Chalonge, « c'est plutôt en rapportant ces toponymes, et leurs signifiés, à la destinée des personnages qu'ils s'interprètent »¹⁹. Dans cette optique, en dehors d'un éventuel désir d'authenticité et de la sonorité particulière de la langue anglaise, leur greffe à un cadre en français pour désigner la mer ne résulte sans doute pas d'un pur hasard. Le fait que l'écriture durassienne ne soit pas préméditée n'implique aucunement la puissance mimétique de ces signes atypiques²⁰. En dépit de l'absence de finalité

17 *Loc. cit.*

18 Mallarmé cité par Gérard Genette (*ibid.*, p. 308).

19 Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction : le « cycle indien » de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 2005, p. 86.

20 « Je ne dis jamais : "Je vais lui faire faire ça pour exprimer ça." C'est après coup, quand on me pose les questions, que je fais un effort. [...] "Je trouve les fous de S. Thala sur la plage, je ne sais pas comment ils sont arrivés là." C'est en cours quelque part, mais... C'est d'autres qui savent comment c'est

capable de justifier le lien ou la référence, ces détails « superflus » auraient fonction de « "remplissag[e]" (catalyses) » ; ils seraient « affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure »²¹.

L'abondance des mots anglais pour désigner les éléments aquatiques relève très probablement de ses détails « accessoires », et a pour mission de « remplir », de combler ce qui n'arrive pas à être exprimé dans une structure homogène. Dans son étude sur Proust, Barthes souligne particulièrement la fonction du Nom propre à cet effet, qui « est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier »²² :

Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom [propre] [...] est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatis, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme²³.

Le Nom propre qui conduit à l'« exploration », au « déchiffrement », ne favorise-t-il pas justement l'interprétation selon laquelle les toponymes se rapportent à la destinée des personnages, comme l'indique Florence de Chalonge ? Sous la plume de Duras, l'insolent usage des noms propres en anglais engage moins le lecteur vers la piste référentielle, souvent

commencé. C'est d'autres gens, peut-être qui ont en eux le commencement de ça » (*Les Parleuses*, OC III, p. 151).

21 Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], *Œuvres complètes (1968-1971)*, éd. par Éric Marty, t. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 25.

22 Roland Barthes, « Proust et les noms » [1967], *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 1972, p. 122.

23 *Loc. cit.*

« trompeuse » dans son univers profondément fantasmatique, que vers la « rêverie » où le langage *imaginé*²⁴ ; comme l'eau qui flue et reflue constamment, l'anglais trouve motivation jusqu'à devenir cette « épaisseur touffue de sens » décrite par Barthes. Dans cette optique, les nombreux toponymes maritimes de langue anglaise (de même que des anthroponymes comme Michael Richardson, Jacques Ford, etc.) sont d'autant moins dénués de sens qu'il relève à la fois d'un emploi mimétique, créateur d'un nouveau couple signifiant/signifié, et d'une motivation langagière, au sens où l'entend Genette, pour conduire « la "forme" [à] s'abolir dans son sens »²⁵.

L'emploi des mots anglais aux connotations maritimes participe donc autant à la construction du décor et au sort des personnages qu'à la recherche stylistique de l'écrivaine.

Le gouffre béant de la mer où tout est englouti

La scène de noyade apparaît de manière récurrente dans les œuvres de Duras. Anne-Marie Stretter et la jeune fille, respectivement dans *India Song* et *Savannah Bay*, ont toutes deux finies par se jeter dans la mer²⁶. De même que Bachelard qui considère l'eau comme « substance de mort »²⁷, Duras déclare ne pas voir son héroïne dans *India Song* se

24 Selon Gérard Genette, l'activité poétique de Mallarmé est étroitement liée à « une *imagination du langage* qui est en son fond une rêverie motivante, une rêverie de la motivation linguistique » (« Langage poétique, poétique du langage », art. cit., p. 145).

25 *Loc. cit.*

26 Ce qui fait sans doute allusion au caractère engloutissant de la mer qui épouvante la petite Marguerite : « La mer me fascine et me terrorise. Je suis épouvantée depuis l'enfance par l'idée d'être emportée par les eaux » (Marguerite Duras, *La Passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris, Seuil, 2013, p. 156) ; « Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau » (*Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 231).

27 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 87.

tuer autrement que dans « la mer indienne » (*Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 227). Cette thématique de la mort et de la disparition dans l'eau est révélée par les modifications successives du titre (d'abord la ballade *Blue Moon*, puis *Indiana's Song*²⁸) qui, devenu *India Song*, se trouve partiellement mutilé pour une chanson sans paroles, impossible à chanter²⁹. Ce mouvement de perte fait écho à l'un des leitmotifs de l'œuvre énoncé par son auteure ; en effet, à la fin d'*India Song*, il n'est pas question de la seule disparition d'Anne-Marie Stretter, mais de celle de l'Histoire occidentale tout entière, engouffrée dans la mer : « Je pense à notre disparition, à la disparition de l'Europe. Ce n'est pas seulement la mort de l'histoire qui est écrite dans *India Song*, c'est la mort de notre histoire », explique l'écrivaine (*Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 225) qui conçoit, de même que Bachelard, l'eau comme « un type de destin [...] essentiel »³⁰, commun à tout être humain. Puisque « [l]e conte de l'eau est le conte humain d'une eau qui meurt »³¹, l'image de l'eau se rapporte autant, dans cette œuvre dont le titre a été amputé, à la noyade d'Anne-Marie Stretter qu'à l'anéantissement de l'être humain dans l'eau qui submerge tout univers.

Une semblable hypothèse s'applique également à l'effacement partiel du personnage éponyme Emily L. qui fait directement référence à la poétesse américaine. La disparition de son nom patronymique tire son origine du poème brûlé par

28 Voir Florence de Chalonge, « Notice [d'*India Song*] », OC III, p. 1875.

29 Marguerite Duras a écrit ultérieurement les paroles de cet air intitulé *India Song* (*loc. cit.*) Cependant, dans ces paroles, il ne s'agit « ni d'Inde, ni d'Indiana, ni d'Anne-Marie Stretter. Pas de noms propres », mais un mouvement vers l'évanescence (Michel Chion, « India, Indiana », in *Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », n° 86, 2005, p. 295).

30 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 13.

31 *Ibid.*, p. 59.

le Captain³², dont la perte va entraîner également celle de son auteure. Réduite dorénavant à l'anonymat, il ne lui reste plus qu'à s'exiler sur la mer : « Ce devait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, 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 » (*Emily L.* [1987], OC IV, p. 439).

Perdue et déracinée, Emily, qui perd son patronyme pour devenir désormais Emily L., rejoint le gouffre béant et enveloppant de la mer. Elle se transforme en une apatride dérivant sur le territoire maritime. Son errance, après cette perte capitale du poème équivalent pour elle à la mort, renvoie à l'image de l'eau, à ce « mouvement nouveau qui nous invite au voyage »³³, le yacht de Captain représentant aussi pour elle la barque de Caron³⁴, celle qui l'emmène dans un autre voyage.

De même, Ernesto de *La Pluie d'été* se met en route après une pluie torrentielle qui submerge sa ville natale et interrompt à tout jamais son enfance :

Ça avait été pendant cette nuit-là, pendant la longue Neva³⁵ pleurée de la mère que tomba sur Vitry la première pluie d'été. Elle tomba sur tout le centre-ville, le fleuve, l'autoroute détruite, l'arbre, les sentes et les pentes des enfants, les fauteuils navrants de la fin du monde, forte et drue comme un flot de sanglots (*La Pluie d'été*, OC IV, p. 575).

32 C'est après la perte de son poème que la Lady est baptisée par le jeune gardien de ce nom incomplet Emily L. qu'elle adoptera désormais : « Emily L. Elle avait répété le nom à voix basse, puis elle l'avait comme approuvé : Emily L., yes » (*Emily L.*, OC IV, p. 458).

33 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 90.

34 Sur le « complexe de Caron », voir l'analyse de Bachelard (*ibid.*, p. 91).

35 *La Pluie d'été*, dont le héros est un enfant prodige qui apprend à s'instruire, est conçu aussi comme une mise en question du savoir et de la langue : le récit est truffé de mots en langue étrangère, tels que « La Neva » qui fait allusion à l'origine russe de la mère, la « casa » en italien pour désigner la maison des enfants – eux-mêmes appelés « brothers and sisters ».

Une fois encore, les éléments liquides sont associés au sort humain, tandis que la destruction capitale donne lieu à l'élimination des frontières géographiques, car ce n'est qu'après cette crue que le héros, ainsi que ses « *brothers* » et « *sisters* », quittent pour toujours la ville natale pour s'installer « en Amérique et puis ensuite un peu partout dans le monde » (*La Pluie d'été*, OC IV, p. 575). Ce départ « devait participer de celui qu[e] [les brothers and sisters] s'étaient promis d'accomplir ensemble dans la mort au sortir de l'enfance » (*La Pluie d'été*, OC IV, p. 576) ; les flots torrentiels qui en sont à l'origine signifient pour les personnages aussi bien un voyage sans retour que la mort. La perte, la disparition, sinon la mort engendrée par l'eau, donneront ensuite naissance à un nouvel horizon et à la fusion.

Il en est de même pour le toponyme *Savannakhet*, devenu *Savannah* dans la pièce de théâtre. Outre la troncation du nom de lieu qui sous-entend la mort de la jeune fille dans la mer à Savannah Bay, le passage de la ville laotienne (censée être le lieu exact du drame) à un nom américain sans lien apparent avec le reste de l'œuvre, aura eu pour effet d'entraîner une confusion irrémédiable et conduire à un effacement des frontières, à la généralisation :

MADELEINE (*lenteur*) : « [...] je me trompe dans les dates... les gens... les endroits... (*Temps.*) Partout elle est morte. (*Temps.*) Partout elle est née. (*Temps.*) Partout elle est morte à Savannah Bay. (*Temps.*) Née là. À Savannah. »

[...]

MADELEINE : Oui. Partout. Dans les villes du monde qui sont au bord de la mer.

JEUNE FEMME : Shangaï... Calcutta... Rangoon... (*Temps.*) Ou encore ailleurs... (*Temps.*) Bombay... Paris-Plage... Bangkok... Djakarta... Singapour... Lahore... Biarritz... Sydney...

MADELEINE : Saïgon... Dublin... Osaka... Colombo... Rio... (*Temps.*) Et qui sait ?

[...]

JEUNE FEMME : [...] Elle s'est donné le nom de Savannah.

[...]

MADELEINE : Celui de la mer.

(*Savannah Bay*, OC III, p. 1236-1237).

Cet ultime échange conversationnel, au cours duquel est égrenée une liste de noms de villes disséminées sur les cinq continents, revendique – à travers cette seule nomination *Savannah* (qui est, en l'occurrence, synonyme de la mer, au bord de laquelle se sont ici fondées les villes du monde) – et révèle sans détour le désir d'universalité et de généralité incarné par l'image de la mer et ce faux toponyme anglais. C'est ainsi que l'emprunt à une langue étrangère s'inscrit dans la représentation de l'univers nautique, en vue d'accroître l'illimité³⁶, cette qualité inhérente³⁷ à la mer. D'ailleurs, quelle langue figurerait mieux que l'anglais – cette langue qui domine la scène internationale – l'étendue incommensurable de la mer ? C'est grâce à cet attribut commun que l'écrivaine réussit à rapprocher – dans ce petit port de la Seine près de l'embouchure où font escale les marins – deux femmes, qui, à première vue, n'ont rien à voir l'une avec l'autre : « – Vous vous ressemblez, elle et vous – vous regardez le fleuve toujours [...]. C'est toujours émouvant, les ressemblances entre les femmes qui ne se ressemblent pas » (*Emily L.*, OC IV, p. 457), s'exclame le compagnon devant la subtile affinité entre cette Anglaise agonisante et la narratrice.

36 « C'est après coup que j'ai compris que c'étaient des lieux, non seulement marins mais relevant d'une mer du Nord, [...] des mers... illimitées » (*Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 231).

37 Dans son essai au sujet de la mer, Michelet, l'un des écrivains préférés de Marguerite Duras, souligne la dimension encyclopédique de la mer tous azimuts : « Sur la surface du globe, l'eau est la généralité, la terre est l'exception » (Jules Michelet, *La Mer* [1861], Paris, Gallimard, 1983, p. 47).

Aurélia Steiner se présente aussi comme un exemple engageant l'anglicisme et l'image de l'eau à travers la revendication de leur unité : « Je trouve écrit dans mon agenda : "la mer est grise, noire à l'horizon, plate, lourde, de la densité du fer [...]". C'est quelques jours après que j'ai commencé Aurélia Steiner » (*Les Yeux verts*, OC III, p. 722-723). L'article des *Yeux verts* intitulé « 25 août 1979 » témoigne du rôle fondateur de la mer dans l'élaboration des trois textes, tous intitulés *Aurélia Steiner* (1979)³⁸. Empruntant une forme épistolaire, les textes sont clôturés par l'identification et la localisation de la diariste : « Je m'appelle Aurélia Steiner. / Je vis à Melbourne [...] » (*Aurélia Steiner*, OC III, p. 502) ; « Je m'appelle Aurélia Steiner. / J'habite Vancouver [...] » (*ibid.*, p. 514) ; « Je m'appelle Aurélia Steiner. / J'habite Paris [...] » (*ibid.*, p. 527). Les deux courts-métrages issus des textes « Aurélia Melbourne » et « Aurélia Vancouver » ont été quant à eux tournés à contre-jour sur une embarcation descendant la Seine. Dans ces plans fantasmagoriques, les spectateurs voient une série de jeux d'ombres sur l'eau. Ainsi, dans les textes comme dans les films, les Aurélia Steiner sont entourées par les eaux houleuses, qui les hantent comme une obsession, quitte à venir « se fondre » en elles :

C'est curieux, cette apparence que prend le fleuve quelquefois dans l'éclairement de la nuit, d'aller vers la mer très vite pour tout entier s'y fondre... (*Aurélia Steiner Melbourne*, OC III, p. 498).

38 « Le texte qui a pour titre Aurélia Steiner est suivi d'un autre texte du même titre, Aurélia Steiner. Un troisième texte suit qui porte également ce titre. Deux films ont été faits à partir des deux premiers textes, ils portent eux aussi ce titre-là, Aurélia Steiner. On peut, pour plus de facilité, les désigner, dans l'ordre de l'édition, par les titres : "Aurélia Melbourne", "Aurélia Vancouver", "Aurélia Paris" » (Marguerite Duras, « Avant-propos », *Le Navire Night - Césarée - Les Mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner*, OC III, p. 454).

Ici, c'est l'endroit du monde où se trouve Aurélia Steiner. Elle se trouve ici et nulle part ailleurs dans les terres des sociétés protégées d'elle, la mer (*Aurélia Steiner Vancouver*, OC III, p. 508).

Amour, amour, toutes ces choses qui disent pour nous. Toi, enfant, la mer (*Aurélia Steiner Vancouver*, OC III, p. 509).

Ayant fusionné corps³⁹ et âme avec la mer, Aurélia Steiner rejette sa propre identité pour rejoindre les flux démesurés, insondables de la mer (« J'ai dit que je n'appartenais à personne de défini » [*Aurélia Steiner Vancouver*, OC III, p. 513]). Aucun indice ne se réfère non plus au lieu d'habitation de chacune des diaristes qui ont toutes le même âge, et le même goût pour la mer. Seules les villes, dispersées sur trois continents, aussi loin l'une de l'autre que possible, permettent de les distinguer. La pluralité des lieux démultiplie l'identité de la protagoniste, de sorte que les Aurélia Steiner de Melbourne, de Vancouver, de Paris, ou de n'importe quelle autre ville du monde⁴⁰, peuvent se dissoudre dans le courant général de la mer. À l'occasion d'un entretien, Duras revient sur son choix,

39 L'Aurélia Steiner de Vancouver se livre à des marins. Selon elle, coucher avec des marins équivaut à « [se] coucher sur la profondeur de la mer » (*Aurélia Steiner Vancouver*, OC III, p. 509).

40 Le nom d'Aurélia Steiner, son chat lépreux, ainsi que son errance, font nettement référence à la judaïté : « Aurélia Steiner. Ce juif, ce chat juif. D'ailleurs, on traversait un continent juif ces jours-là. Pendant ce voyage sur le fleuve du Nord, Aurélia appelle son amour disparu dans les charniers, les guerres, les crématoires, les terres équatoriales de la faim. On est exactement au centre d'une ville inconnue traversée par le fleuve. Le fleuve drainait tous les morts juifs et les emportait » (« Aurélia Aurélia quatre », *Les Yeux verts*, OC III, p. 733). En conséquence, l'identité répandue dans des villes lointaines anglophones, la dilution du fleuve, font écho à la problématique de la judaïté, présentée comme un leitmotiv incontournable chez l'écrivain. Le vocable *juif*, chez Marguerite Duras, connaît un brouillage du signifiant et s'adresse à toutes victimes. Voir à ce sujet l'analyse de Madeleine Borgomano, « Duras : d'une écriture politique à une écriture du politique », in *Le Nouveau Roman en questions*, t. 3 : *Le Créateur et la cité*, dir. par Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres modernes-Minard, 1999, p. 43-45.

sibyllin, des villes de Vancouver et Melbourne et sur l'omniprésence de la mer dans les *Aurélia Steiner* :

L'eau joue un très grand rôle dans les [...] films.

On n'évite pas les idées toutes faites. [...] L'axe de l'eau, c'était l'axe du film. [...] c'était un film sur un fleuve [...].

Michel Cournot a vu dans le film que l'eau a plus d'éternité que la pierre (« Aurélia Aurélia quatre », *Les Yeux verts*, OC III, p. 735).

Oui, le fleuve les emportait dans la barque funèbre vers la fin singulière du fleuve, la dilution universelle de la mer. Elle appelle au secours Aurélia Steiner [...]. De partout elle appelle, de partout elle se souvient. Elle est à Melbourne, Paris, Vancouver. [...] Elle ne peut être que dans les lieux de cette sorte-là [...]. Il ne se passe rien à Melbourne, à Vancouver. Et ce sont des lieux éloignés. C'est loin de l'Europe. Je les vois comme des endroits de survie. [...] Rien n'y arrive. [...] Le recours doit être constant, à d'autres lieux, à d'autres temps (« Aurélia Aurélia quatre », *Les Yeux verts*, OC III, p. 733-734).

« [P]lus permanent que ce qui reste »⁴¹, l'eau est le meilleur symbole de l'éternité – par un effet ici renforcé par la dispersion géographique et linguistique : « Sans ancrage possible, "les mots Aurélia Steiner" vont donc errer dans tous les lieux du monde, parcourir les mers [...], ne renvoy[er] qu'à une identité improbable, égarée [...] »⁴².

Marguerite Duras, par le truchement de l'éloignement géographique et linguistique, dans ce « creuset fécond » de la mer, lance avec les *Aurélia* un appel à la solidarité, décrit une « poésie de l'infini »⁴³. Ce qui correspond justement à sa conviction que l'écriture s'intègre au « corps du monde »⁴⁴.

41 Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II, op. cit., p. 723.

42 Bernard Alazet, « Notice [d'Aurélia Steiner] », OC III, p. 1676.

43 Expressions employées par Michelet, chez qui « la grande voix de l'Océan » englobe tout ensemble, et transmet à l'homme l'idée de la *vie*, de l'*immortalité* et de la *solidarité* (voir Jules Michelet, *La Mer*, op. cit., p. 316-317).

44 Alain Vircondelet, *Marguerite Duras : une autre enfance*, Paris, Le Bord de l'eau, 2009, p. 134.

L'anglais ou la rêverie d'une langue parfaite qui répare le défaut du français ?

Aussi riche de métamorphoses soit-il, le couplage entre l'anglicisme et l'image aquatique ne se borne pas à la seule revendication de l'infini. Catherine Bouthors-Paillart souligne que la perspective de conciliation ou d'harmonisation peut être une « dynamique foncièrement ambiguë – de brassage et de pulvérisation »⁴⁵. Car qui dit *tout*, dit diversité, dit hétérogénéité, – dit *l'Autre*. L'intervention de l'anglais dans le cadre de la langue française suggère certainement l'*étrangeté*, orientée constamment vers un *ailleurs* que l'image de la mer à sa manière évoque ; mais, étant un entre-deux, la mer sépare deux territoires, creuse un abîme vertigineux entre eux⁴⁶ : « L'eau, pour tout être terrestre, est l'élément non respirable, l'élément de l'asphyxie », écrit Michelet, « [b]arrière fatale, éternelle, qui sépare irrémédiablement les deux mondes »⁴⁷. Le fait que la mer puisse autant relier que séparer les mondes confie des reliefs particuliers à l'onomastique aquatique étrangère à la langue du texte et renforce doublement le sentiment de désagrégation, au niveau de la forme comme du sens.

Chez Marguerite Duras, l'onomastique en anglais relative à l'eau reflète souvent la marginalisation ou la rupture entre l'individu et le monde. T. Beach et U. Bridge : ces deux signifiants indiquent directement leur signifié par la traduction de l'anglais. La première est une ville balnéaire où se trouve le Casino, et où Lol assiste au ravissement de son fiancé par

45 Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, p. 92.

46 Voir Laurent Camerini, « Eau-nanisme ou plaisir du dédoublement narcissique chez Marguerite Duras », *La Revue des Lettres modernes*, série Marguerite Duras, n° 1, « Le récit des différences sexuelles », dir. par Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, 2005, p. 109-121.

47 Jules Michelet, *La Mer*, *op. cit.*, p. 43.

Anne-Marie Stretter au cours du fameux bal. Ce lieu creuse un abîme insondable dans l'existence de l'héroïne, désormais victime d'une « étrange omission » (*Le Ravisement de Lol V. Stein*, OC II, p. 295) : « Il aurait fallu murer le bal, en faire ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter » (*ibid.*, p. 309). Le champ lexical maritime met en exergue une T. Beach isolée, aussi vague et insaisissable qu'une Lol liquide, qui « vous fu[i]t dans les mains comme l'eau » (*Le Ravisement de Lol V. Stein*, OC II, p. 288). U. Bridge, l'autre toponyme, s'inscrit dans la même lignée, sauf que la lettre U ajoute aussi un caractère iconique au nom : installé à U. Bridge après son mariage, Lol – incarnation de l'« indifférence » (*loc. cit.*) et de la « pénurie » (*ibid.*, p. 302) – se met à l'écart de tout : « le U. pourrait évoquer un pont renversé, un pont ne menant nulle part, comme une parenthèse entre le départ et le retour de Lol à S. Thala, dix années au cours desquelles il ne se passe effectivement rien »⁴⁸.

La même motivation visuelle pourrait également s'adapter au titre bilingue qu'est le *Navire Night* : fissuré par deux langues, n'implique-t-il pas une disjonction irréparable, celle qui présage des rendez-vous inaccomplis, jamais suivis de rencontres, entre les personnages ? Les éléments de l'eau ne sont apparus que de manière figurative : « Ces gens naufragés de l'amour [...] se meurent [...] de sortir du gouffre de la solitude. Ces gens qui crient la nuit dans le gouffre [...]. [...] Ce territoire de Paris, la nuit, c'est la mer sur laquelle passe le *Navire Night* »⁴⁹, lit-on dans un texte de Duras destiné à la présen-

48 Monique Pinthon, Guillaume Kichenin, Jean Cléder, *Marguerite Duras : Le Ravisement de Lol V. Stein*, Le Vice-Consul, India Song, Neuilly, Atlande, 2005, p. 77.

49 « Texte de Marguerite Duras pour le film *Le Navire Night* (IMEC, DRS 2-A2-020-03) » (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II, *op. cit.*, p. 712, n. 71).

tation de son film. Nommés les « capitaines du Night », ces gens anonymes et solitaires « vont essayer d’ancrer l’histoire dans un texte. De la mouvoir, de l’embarquer dans la nuit des temps »⁵⁰. Parallèlement à la connotation du *Night* qui renvoie traditionnellement à la mer⁵¹, la dérivation du *Navire Night* s’avère d’autant plus significative qu’elle figure non seulement le naufrage des solitaires, mais aussi celui du lexique, sinon de l’écriture.

À propos de son texte, Marguerite Duras, dans un entretien avec Jean Pierre Ceton, déclare qu’« [é]crire, c’est n’être personne [...] c’est un dépeuplement »⁵². Avec la mer qui fait penser à l’obscurité et au vide, le remplacement du mot français par « *night* » en anglais propose pareillement l’idée d’une évanescence, d’« une diminution de la présence » (*Les Parleuses*, OC III, p. 143), en l’occurrence de la langue française, et d’un ailleurs indicible. En plus du sentiment d’étrangeté qui sous-entend le psychisme de ces personnages, l’emploi insolite du mot anglais dans un contexte français évoque d’autant plus l’errance et la marginalisation de la langue française que Duras n’a cessé au fil des années de se plaindre de son insuffisance, au point d’avoir créé son propre « idiolecte »⁵³.

Mais si le motif maritime fait son entrée dans le monde durassien dès ses premières publications, son articulation à l’anglicisme n’est aucunement immédiate, d’autant que l’intrusion des mots anglais chez Duras résulte d’une longue

50 « Texte de présentation de la pièce *Le Navire Night* [26 mars 1979] », *Autour du « Navire Night »*, OC III, p. 544.

51 « Les Orientaux n’y voient que le gouffre amer, la nuit de l’abîme. Dans toutes les anciennes langues, de l’Inde à l’Irlande, le nom de la mer a pour synonyme ou analogue le désert et la nuit » (Jules Michelet, *La Mer*, op. cit., p. 43).

52 Marguerite Duras, « Entretien avec Jean-Pierre Ceton », France Culture, oct. 1980, *Autour du « Navire Night »*, OC III, p. 545.

53 Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 20.

évolution stylistique. En contraste avec les premières œuvres – notamment le *Barrage*, ce premier roman qui vaut à Duras un accueil chaleureux tant du public que de la critique –, où la langue présente des aspects de cette « belle langue »⁵⁴, classique et harmonieuse, le style semble ici abîmer la langue au point qu'elle paraisse « mal écri[te] »⁵⁵, « cassée »⁵⁶. Depuis *Moderato Cantabile* (1958), Duras a entamé un processus de destruction linguistique : « *Moderato cantabile* sera une déception pour un certain nombre de ceux qui suivent de près les progrès de cet écrivain. [...] Autant les romans précédents étaient clairs, descriptifs, cartésiens, équilibrés comme une sonate, autant celui-ci est désordonné »⁵⁷, affirme la presse à la parution de ce roman, qui inaugure l'« expérimentation » (*Les Parleuses*, OC III, p. 10) linguistique de son auteure en brisant la « chaîne grammaticale », afin d'introduire des « trous » et des « blancs » dans son écriture⁵⁸. Quelques décennies plus tard, les tentatives de libérer, d'aérer l'écriture à travers ces « trous » se sont progressivement muées en l'apparition d'un « nonsense », en particulier dans les pièces de 1968, *Yes, peut-être* et *Le Shaga*. Comme le souligne Sylvie Loignon, dans ces deux pièces, le refus du sens renvoie également à la « prolifération de celui-ci, [à la] destruction et [à la] célébration du langage. [Le shaga] promet un sens à venir au-delà de l'incompréhension immédiate et s'accorde

54 *Loc. cit.*

55 *Loc. cit.*

56 « Détruire est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrases », dit Marguerite Duras en 1969 (cité dans Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 21).

57 Cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II, *op. cit.*, p. 282.

58 À ce sujet, voir la discussion de Duras avec Xavière Gauthier dans le premier entretien des *Parleuses* (*Les Parleuses*, OC III, p. 7-8), dans lequel, l'écrivaine avoue qu'introduire des « trous » et des « blancs » dans l'écriture n'est pas un travail instantané, et qu'« il a fallu écrire beaucoup de livres pour arriver là » : « Il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato cantabile*, que je ne reconnais pas », ajoute-t-elle.

à la volonté de l'auteur de se débarrasser du savoir, pour retrouver l'intelligence de la vie »⁵⁹. Ce dont Duras tente de se débarrasser est non seulement relatif au savoir, mais aussi aux contraintes imposées par la langue. *Yes, peut-être* s'inscrit dans le même sillage que *Le Shaga* qui condamne ouvertement le caractère expressif du langage : il faut dire que la pièce a pour contexte un monde post-apocalyptique où tout est en ruine, y compris le langage qui ne peut affirmer qu'à travers une langue étrangère :

Ce ravage [...] est un symbole, [...] aussi perceptible par le langage, qui est mutilé (« reusement », « scriptions ») ou malmené. Ainsi les pronoms personnels, vecteurs de l'identité, tendent-ils à disparaître [...]. Dans un monde où la mémoire a presque disparu, le mot de l'affirmation et de la certitude (*yes*) appartient désormais à une langue étrangère⁶⁰.

Dans un contexte où la langue française se voit mutilée, malmenée, le titre bilingue s'avère d'autant plus significatif que l'incertitude est exprimée en français et la certitude en anglais (est-ce là condamnation de la langue française et éloge de la langue anglaise ?).

Dans quasiment tous les textes où des mots en langue étrangère font leur intrusion, les personnages ont en commun d'avoir la « tête trouée » comme une « passoire » (*Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 241). Dans cette tête creuse s'invitent toutes sortes de pensées, de langages, à l'image d'« une immense fosse commune »⁶¹ océanique – un creuset avalant tous les vocables, condamnant tous les mots à l'inexpressivité. Dès *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l'auteure nomme du syndrome du « mot-trou » (OC II, p. 308)

59 Sylvie Loignon, « Notice [du *Shaga*] », OC II, p. 1774. Le shaga – langage inventé par le dramaturge – révèle moins son intention de raréfier le sens que de le rendre multiple.

60 Sylvie Loignon, « Notice [de *Yes, peut-être*] », OC II, p. 1768.

61 Catherine Bouthors-Paillart, « Lol ou l'innommable », in *Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *op. cit.*, p. 150.

cette « tête trouée » partie à la vaine recherche du mot pertinent pour s'exprimer. En plus des éléments aquatiques, ce syndrome représente une autre caractéristique commune à ces personnages durassiens dont le sort les met en relation avec des vocables anglais. Submergée dans le gouffre du bal à T. Beach, Lol – aussi insaisissable et fluide que l'eau qu'on « ne peut pas modeler »⁶² – est condamnée à un soliloque « dont le sens échapp[e] » (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, OC II, p. 300) :

Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. [...] Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine [...] (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, OC II, p. 308).

Le vocable capital étant absent, tous seront dépourvus de sens. Ce *mot-trou* paraît tant nominatif qu'organique : ce trou « immense, sans fin » (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, OC II, p. 308) contamine autant la langue que la chair⁶³, poussant Lol à errer dans des villes étrangères « au tournant du langage » (*ibid.*, p. 309). Hanté par l'absence de ce mot crucial, par cette faillite du langage, le personnage tente inlassablement de « le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écou[le] la mer [...] » (*loc. cit.*). L'évocation du motif de la mer tend à suggérer que la résolution réside dans un *ailleurs* tant géographique que linguistique. L'intrusion de la langue étrangère chez les personnages conduits aux lisières du langage où « s'écoule la mer » est donc inévitable, car dans *Le Ravissement* ce mot-trou souligne autant

62 « Dans la mer vous jetez une bombe atomique et dix minutes après la mer reprend sa forme. On ne peut pas modeler l'eau » (« Trouville », *La Vie matérielle*, OC IV, p. 347).

63 « Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair » (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, OC II, p. 308).

l'impuissance de Lol que, pour ainsi dire, celle de « tout discours et de toute écriture »⁶⁴. Seule une autre langue saurait remplir le trou, réparer ici le défaut de la langue française.

Pour la Lady, exilée sur la mer (et qui, d'ailleurs, échange de temps en temps avec son Captain des phrases faites d'un mixte de français et d'anglais), le poème perdu fait doublement défaut : « *Winter Afternoons* »⁶⁵ n'était pas même fini avant d'être détruit par le Captain. On se souvient que le milieu du poème était raturé⁶⁶, faute de mots adéquats. Priver de ces mots, puis du poème tout entier, son auteure est prise par une sorte de manque, qui, d'un côté, l'empêche de trouver cette « *internal difference, Where the Meanings are* » (Emily L., OC IV, p. 450), et, de l'autre côté, conduit à « [u]n défaut qui se serait logé là, au creux de son corps et que toute sa vie durant elle aurait fait taire pour rester là où elle voulait se tenir » (*ibid.*, p. 453).

Cet adverbe indéfini « là » fait écho au « quelque chose » vaguement aperçu par Ernesto qui n'arrive pas non plus à trouver les mots pour s'exprimer. Ernesto – l'enfant prodigieux de *La Pluie d'été* où la question de la langue se trouve au cœur du roman – souffre du même syndrome que Lol et Emily L. : pareillement à sa mère d'origine étrangère qui, ayant oublié la langue de sa jeunesse, ne peut articuler que « des consonances irrémédiables » (*La Pluie d'été*, OC IV, p. 497), il est frappé d'« aphasie », en quête lui aussi, de façon aussi vaine que désespérée, d'un vocable juste : « J'ai compris

64 Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, op. cit., p. 106.

65 Titre emprunté aux deux derniers vers du deuxième quatrain de ce poème sans titre d'Emily Dickinson ; voir les notes 23, 25 et 26 d'*Emily L.* rédigées par Florence de Chalonge (*Emily L.*, OC IV, p. 1408).

66 « Le poème n'était pas fini. C'était pourquoi elle ne l'avait pas rangé dans le dossier noir. C'était le milieu du poème qui n'était pas fini. [...] Le milieu du poème, avec ses différentes versions, prenait la moitié de la page. Tout était raturé dans cette partie-là » (*Emily L.*, OC IV, p. 436).

quelque chose que j'ai du mal à dire encore... Je suis encore trop petit pour le dire convenablement » (*ibid.*, p. 503). Ici, la présence du *mot-trou* est figurée par le « trou [...] parfaitement rond » du « livre brûlé » (*ibid.*, p. 487-488) qu'il lit avec ses brothers et sisters. À défaut de pouvoir nommer cette « région silencieuse » (*ibid.*, p. 500) autrement qu'au moyen de la locution indéfinie « quelque chose », dans l'*explicit* du roman, le héros quittera définitivement sa ville natale pour s'installer en Amérique et « un peu partout dans le monde » (*ibid.*, p. 575), à la recherche d'une autre issue pour sortir de l'impasse : « Il semblerait donc que du fait de ce choix d'apparence tranquille, d'une recherche disons d'ordre indifférent, la vie lui ait été finalement devenue plus tolérable » (*loc. cit.*). Ce déplacement vers l'autre bout du monde est autant géographique, sentimental, que langagier. Faute de pouvoir nommer ce « quelque chose » qui « manquait au départ » (*ibid.*, p. 503), cette chose qu'« on croit qu'on devrait pouvoir dire ce que c'était... en même temps on sait que c'est impossible à dire » (*loc. cit.*), la seule solution susceptible de rendre la vie « plus tolérable », de *combler*⁶⁷ le trou creusé par la faille du langage d'origine, sera de changer d'horizon, de partir vers d'autres continents, d'employer d'autres langages.

Dans *Emily L.*, la narratrice suggère que le « terrible défaut » auquel fait face la poétesse n'aurait pu être « attrapé [qu']au-dehors de sa vie » (*Emily L.*, OC IV, p. 453). L'alliance entre le français et l'anglais aux confins des langages se manifeste justement dans cette recherche orientée vers d'autres langues que le français, dans la quête vaine du mot perdu. Comme ce que souligne Sandrine Vaudrey-Luigi, ce trou

67 Mallarmé disait que la poésie qui « ne force pas le langage [...] le remplit, [...] le comble » (voir l'analyse de Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », art. cit., p. 143). De ce point de vue, une langue étrangère comme la langue anglaise moyennant quoi les personnages durassiens entrevoient un palliatif au *mot-trou*, n'est-elle pas justement la poésie qu'entend Mallarmé, d'autant plus qu'Emily elle-même est une poétesse bilingue ?

indicible représente une « sorte de défi à la précision de la langue française »⁶⁸ qui a poussé l'écrivaine vers une nouvelle voie lexicale. Or, l'auteure du *Ravissement* n'est certainement pas la première à constater la déficience de la langue de son écriture, à convoquer l'autre langue, entre autres la langue anglaise, pour qu'elle porte secours à la langue française piégée dans le *mot-trou*.

Le « défaut des langues » est une expression littéralement employée par Mallarmé dans « Crise de vers » : « Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême [...], le discours défaille à exprimer les objets », constate-t-il⁶⁹. Cette tentative était déjà explicitement en jeu chez le poète dans son ouvrage *Les Mots anglais*⁷⁰ où la langue anglaise représente à ses yeux, si l'on en croit Genette, une « utopie linguistique » : « l'anglais joue [...] dans le système mallarméen le rôle [...] d'un mythe nostalgique ou consolateur, où se projettent à distance toutes les vertus dont est privée la langue propre comme langue réelle : celle que je parle et que j'écris »⁷¹. À l'aune des *Mots anglais* de Mallarmé qui représentent la « [r]êverie d'un poète français »⁷², Genette conclut que l'anglais, par rapport au français, s'apparente chez le poète à une rêverie linguistique suprême, qui relève du manque et du défaut creusés par des failles de la langue propre⁷³. De là viendrait aussi chez Duras l'emploi anglais du mot « *meaning* » qui marque, ou compense, la défaillance de Lol et d'Emily, ainsi que celle d'une écriture qu'il faudrait

68 Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, op. cit., p. 17.

69 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* [1897], Paris, Gallimard, « Poésie », 2001, p. 244-245.

70 Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais : petite philologie à l'usage des classes et du monde*, Paris, Leroy frères, 1877.

71 Gérard Genette, *Mimologiques*, op. cit., p. 311.

72 *Ibid.*, p. 293.

73 Voir l'analyse de Gérard Genette (*ibid.*, p. 309-312).

rapporter, pour employer les mots de Valéry, à ces écrivains qui « ne trouv[ent] pas [leurs] mots »⁷⁴. Sortie de l'impasse du *mot-trou* par une autre langue, l'écriture de Marguerite Duras se mue dans ses dernières années en une « écriture courante » (*L'Amant*, OC III, p. 1470). Fluide et étirée, cette écriture à l'image de l'eau est aussi renvoyée par l'écrivaine à un « *experiment* »⁷⁵ (*ibid.*, p. 1458), une quête permanente de nouveaux horizons : « [c'est] un style de laisser-aller [...] avec ce parler [...] populaire, ce parler aussi des régions frontalières du monde. [...] les langues s'infiltrèrent les unes dans les autres, pour devenir une langue nouvelle »⁷⁶.

À l'image de la libre circulation du courant d'eau, le va-et-vient entre l'anglais et le français affirme la vocation de l'écriture durassienne où il s'agit de laisser le livre avancer seul, s'écrire lui-même⁷⁷, à l'image des flots dans leur libre et perpétuel mouvement « vers » (au sens mallarméen), capable de « combler » le *mot-trou*, et « rémunérer le défaut des langues »⁷⁸. Si l'eau représente, dans la création artistique durassienne, le motif par excellence de la rêverie, la langue

74 Paul Valéry, *Cahiers, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 487.

75 Le premier tirage (16 juil. 1984) de *L'Amant* était présenté comme : « ces yeux cernés en avance sur le temps, les faits » ; c'est à partir du tirage du 7 sept. 1984 que le terme « *experiment* » se substitue à « faits » (note 11 de *L'Amant*, rédigée par Sylvie Loignon, *L'Amant*, OC III, p. 1869).

76 Marguerite Duras, « Ils n'ont pas trouvé de raisons de me le refuser », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 13 nov. 1984, p. 30 (cité dans la « Notice [de *L'Amant*] » de Sylvie Loignon, OC III, p. 1858).

77 « Emily L. est un livre qui m'a été donné. Le livre s'est écrit, je peux le dire, oui. Et il a avancé seul. Il vivait en lui [...]. [...] J'étais dans une émotion très grande en le faisant, mais pas dans l'effort » (« Duras dans les régions claires de l'écriture : entretien avec Colette Fellous [déc. 1987-janv. 1988] », « *Autour d'Emily L.* », OC IV, p. 471-472).

78 Chez Mallarmé, « c'est le "vers" qui est chargé, "philosophiquement", de "rémunérer" le défaut des langues [...]. [...] Compenser, mais aussi récompenser, puisque le défaut des langues est la raison d'être du "vers", qui n'existe que pour – et de – cette fonction compensatoire » (Gérard Genette, *Mimologiques*, op. cit., p. 312-313).

étrangère – en particulier, l’anglais – incarne le rêve de réparer l’insuffisance du langage. Pourtant, la langue anglaise relève moins de cette langue parfaite recherchée par Duras et Mal-larmé que d’un transit, à l’image de la barque de Caron qui conduit l’écrivain vers d’autres horizons. De fait, l’anglais et le français participent à une dynamique foncièrement ambiguë, qui oscille entre fusion et division des langues, des paysages⁷⁹ et de l’écriture. Ils forment une véritable poétique, ouverte, balancée entre « l’outre-langue » et « l’entre-langue »⁸⁰, entre unité et diversité, flux et reflux, à la recherche de nouveaux effets de sens.

CHEN Xiaolin

Université Bordeaux Montaigne

UR 24142 – Plurielles

xiaolinchen1119@gmail.com

79 « Les paysages peuvent indéniablement se lire comme « paysages intérieurs ». [...] ils constituent aussi une expérience fondamentale par laquelle le sujet s’empare du monde. [...] L’écriture du paysage relève [...] d’une poétique singulière qui cherche l’effet de présence plus qu’elle ne représente » (voir Anne Cousseau, « Poétique du paysage », *La Revue des Lettres modernes*, série Marguerite Duras, n° 5, « Paysages », dir. par Anne Cousseau, 2017, p. 31).

80 L’outre-langue incarne le désir de l’autre langue ; l’entre-langue est un espace de tensions et de relations entre deux langues. Voir Catherine Bouthors-Paillard, *Duras la métisse*, *op. cit.*, p. 233.