

**LA THÉMATIQUE DE L'EAU DANS L'ŒUVRE DE
MARGUERITE DURAS**

ROMANICA GOTHOBURGENSIA

LVIII

LA THÉMATIQUE DE L'EAU DANS L'ŒUVRE DE
MARGUERITE DURAS

MATTIAS ARONSSON



GÖTEBORGS UNIVERSITET

ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Dépositaire général :
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS
Box 222, SE-405 30 Göteborg, Suède

© Mattias Aronsson

ISBN : 978-91-7346-602-8

ISSN : 0080-3863

Imprimé en Suède

Grafikerna Livréna i Kungälv AB, Kungälv, 2008

Title : La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras

Language : French

English title : A Thematic Study of the Water Motif in Marguerite Duras's Work

Author : Mattias Aronsson

University/Department/Year : Göteborg University (Sweden)/Department of Romance Languages: French & Italian Section/2006

The aim of this thematic study is to examine how the water motif is used in Marguerite Duras's literary work. The study shows that water has multiple functions in these texts: it is linked to major themes and creates an enigmatic atmosphere by its association with the unknown, the inexplicable and the unconscious.

The strong presence of water in Duras's texts is striking. References to the water element can be found in several titles throughout her career, from early works such as *Un barrage contre le Pacifique* (1950) to *La mer écrite* (1996), published just after her death. Almost all of her fiction take place near water – and the rain or the sound of waves serve as leitmotifs in specific novels. The water motif can play a metonymic as well as a metaphoric role in the texts and it sometimes takes on human or animalistic characteristics (Chapter 4). Several emblematic Durassian characters (e.g. the beggar-woman, Anne-Marie Stretter and Lol V. Stein) have a close relationship to water (Chapter 5). The water motif is linked to many major Durassian themes, and illustrates themes with positive connotations, for example, creation, fecundity, maternity, liberty and desire, as well as themes with negative connotations such as destruction and death (Chapter 6).

A close reading of three novels, *La vie tranquille* (1944), *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) and *La maladie de la mort* (1982), shows that the realism of the first novel is replaced by intriguing evocations of the sea and the pond in the second text, motifs which resist straightforward interpretation. The enigmatic feeling persists in the last novel, in which the sea illustrates the overall sombre mood of the story (Chapter 7).

Finally, the role of the water element in psychoanalytic theory is discussed (Chapter 8), and a parallel is drawn between the Jungian concept of the mother archetype and the water motif in Duras's texts. The suggestion is made in this last chapter that water is used to illustrate an oriental influence (Taoist or Buddhist) of some of the female characters in Duras's work.

Keywords : Marguerite Duras, thematic study, water motif, metonymy, metaphor, maternity, liberty, desire, incest, destruction, death, dichotomy, psychoanalytic theory, oriental influence

Avant-propos

Cette étude fut présentée à la Faculté des Sciences Humaines de l'Université de Göteborg et publiquement soutenue comme thèse de doctorat en novembre 2006. Je tiens à exprimer ici ma profonde reconnaissance à tous ceux qui, par leurs conseils judicieux, m'ont fait bénéficier de leur appui inestimable tout au long de mon travail.

En premier lieu, je remercie ma directrice de thèse, M^{me} Eva Ahlstedt, professeur de littérature française et directrice de l'Institut des langues romanes de l'Université de Göteborg, qui m'a soutenu et encouragé avec compétence et amabilité durant ces années de recherche et dont les remarques toujours pertinentes ont été tout à fait essentielles pour mener à bien mon projet. Mes remerciements vont également à ma co-directrice, M^{me} Beata Agrell, professeur à l'Institut de littérature de l'Université de Göteborg, qui m'a apporté une aide précieuse dans la première phase du travail.

M^{me} Anne Cousseau, maître de conférences à l'Université de Nancy, m'a fait l'honneur d'exercer la fonction de rapporteur de thèse. Je ne pourrai jamais assez la remercier de l'intérêt qu'elle a témoigné à mon travail.

Je tiens également à remercier M^{me} Christina Heldner, titulaire de la chaire de langues romanes de l'Université de Göteborg et directrice du Séminaire de recherche, qui a lu et critiqué mon texte avec beaucoup de lucidité et m'a fait bénéficier de son expérience. M^{me} Marie-Rose Blomgren s'est chargée de la dernière révision du manuscrit et je l'en remercie.

Merci aussi à tous mes amis et collègues de l'Institut des langues romanes qui ont eu la gentillesse de s'intéresser à mon travail, examinant et critiquant mes ébauches de texte lors de nos séminaires.

La faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Göteborg et les fondations Anna Ahrenberg et Bo Linderöth-Olson ont largement contribué au financement de mes recherches – et je leur en sais gré. La bourse de voyage de la fondation Paul et Marie Berghaus m'a permis d'effectuer des recherches à la Bibliothèque Nationale de Paris et à la bibliothèque de la Sorbonne.

Finalement, je tiens particulièrement à remercier mes proches : mon épouse Monika, que j'ai eu la chance de rencontrer grâce à ce projet de thèse, et mon fils Alvin, qui a dû vivre ses premiers mois avec un père thésard... Leur dédier cette étude est la chose la plus naturelle qui soit !

Göteborg, janvier 2008

Mattias Aronsson

Table des matières

1. Introduction	1
1.1. Démarche	1
1.2. Choix des œuvres	2
1.3. Aperçu des recherches antérieures	3
1.4. Structure de la présente étude	4
2. Cadre théorique : les études thématiques	7
2.1. Quelques notions clés : thème et motif	7
2.2. La thématologie (<i>Stoffgeschichte</i>)	8
2.3. Le formalisme et le structuralisme	11
2.4. L'école de Genève	15
2.5. La nouvelle critique anglo-saxonne (<i>New Criticism</i>)	18
2.6. Choix de terminologie	19
2.7. Un autre terme clé : le symbole	21
3. L'élément aquatique : prolégomènes	25
3.1. L'eau dans les mythes	26
3.2. L'eau dans la tradition occidentale	27
3.2.1. L'eau dans la Bible : un élément destructeur – vaincu par Dieu	27
3.2.2. Le baptême – rite de mort et de renaissance	28
3.2.3. L'eau dans la Grèce ancienne	29
3.3. L'eau dans la littérature française et européenne – quelques aperçus	30
3.4. Études antérieures sur l'élément aquatique	32
3.4.1. Études générales sur l'eau (Michelet, Bachelard et Kjellén)	33
3.4.2. Études de l'eau chez un auteur particulier ou pendant une époque spécifique	38
3.4.3. Études de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras	39
4. Présence et absence de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras : un survol	41
4.1. Évocation de l'eau dans les titres	41
4.2. Ouvrages marqués par la présence de l'élément aquatique	43
4.3. Ouvrages marqués par l'absence de l'élément aquatique	46
4.4. Le motif de l'eau dans l'œuvre : tentative de typologie	48
4.4.1. Emploi métonymique	48
4.4.2. Emploi métaphorique	50
4.4.3. Emploi anthropomorphe	51
4.4.4. Emploi zoomorphe	52

5. Quelques personnages durassiens placés sous le signe de l'eau	53
5.1. La mendiante	53
5.2. Anne-Marie Stretter	59
5.3. Lol V. Stein	62
5.4. La mère dans le cycle indochinois	66
5.5. Les frères	72
5.6. Les marins	74
6. Le motif de l'eau et ses associations thématiques	77
6.1. L'eau associée à la création, à la maternité et à la naissance	77
6.1.1. L'eau féconde – un élément éternel	77
6.1.2. L'eau – symbole féminin et maternel	79
6.1.3. Naissance et renaissance dans l'eau	82
6.1.4. L'eau et la création littéraire	85
6.2. L'eau associée à l'enfance et à la liberté	88
6.2.1. L'enfance indochinoise	89
6.2.2. L'enfance, l'eau et la pauvreté	92
6.2.3. L'eau associée à la liberté	95
6.3. L'eau associée à l'érotisme	98
6.3.1. La traversée du fleuve	100
6.3.2. L'épisode de la défloration	102
6.3.3. Autres cas où l'eau est associée au désir et à la jouissance	105
6.3.4. L'eau et l'amour incestueux	109
6.3.5. L'eau associée à l'érotisme destructeur	113
6.4. L'eau associée à la destruction et à la mort	116
6.4.1. La destruction du barrage	117
6.4.2. L'eau violente : une bête sauvage	119
6.4.3. La peur de l'eau	120
6.4.4. La peur de la noyade	122
6.4.5. Les oiseaux de mer – un motif lié à la mort	123
6.4.6. Le suicide dans l'eau	125
6.4.7. La mer-mort	131
7. Analyse des motifs aquatiques et de leurs associations thématiques dans trois textes de Marguerite Duras : <i>La vie tranquille</i>, <i>L'après-midi de Monsieur Andesmas</i> et <i>La maladie de la mort</i>	134
7.1. <i>La vie tranquille</i> (1944)	134
7.1.1. Renaissance dans la mer	136
7.1.2. L'eau destructrice : bête sauvage et mer-mort	137
7.1.3. La noyade	138
7.1.4. La pluie	139
7.2. <i>L'après-midi de Monsieur Andesmas</i> (1962)	140
7.2.1. L'étang	141

7.2.2. La mer	143
7.3. <i>La maladie de la mort</i> (1982)	146
8. Discussion	151
8.1. Marguerite Duras et la dichotomie	151
8.1.1. L'eau dans le gommage de la bipolarité du masculin et du féminin	152
8.2. « Complexe de culture » et « complexe originel »	154
8.3. L'eau et la psychanalyse	154
8.4. Marguerite Duras et les philosophies orientales	157
8.4.1. L'eau et l'influence orientale chez quelques personnages féminins	157
8.4.2. L'eau et la conception orientale de la vie et de la mort	161
9. Conclusion	164
Bibliographie	166
Appendices	190

1. Introduction

Dans ses textes, Marguerite Duras a incorporé des eaux énigmatiques qui attirent l'attention du lecteur et méritent une analyse approfondie. C'est cette observation initiale qui constitue le point de départ de la présente étude : il existe dans les textes durassiens une forte présence aquatique, qui s'est manifestée dès le début de son œuvre et s'est maintenue jusqu'à la fin, comme le montre le titre de sa dernière publication, *La mer écrite* (1996), parue juste après sa mort.

Dans l'œuvre de Duras – ainsi que dans la vie réelle – l'eau peut prendre les formes les plus variées : de l'immensité de l'océan à la minuscule goutte de pluie, du fleuve fuyant à la marée toujours recommencée. Quelles sont les fonctions de cette eau multiforme dans l'œuvre durassienne¹ ? C'est la question à laquelle nous essaierons de répondre dans ce travail.

1.1. Démarche

Dans un premier temps nous avons identifié et relevé les passages ayant un rapport avec l'eau dans l'œuvre écrite de Marguerite Duras parue à ce jour. Dans un second temps, nous avons tâché d'organiser ces données en les rattachant à un certain nombre de concepts situés à un niveau d'abstraction supérieur, tout en tentant de garder un esprit ouvert, pour éviter les idées préconçues. En sciences naturelles, on peut souvent partir d'une hypothèse qui doit être ensuite vérifiée ou falsifiée, mais la démarche scientifique des sciences humaines ne suit pas toujours ce modèle. Une interprétation littéraire ne pourra pas être vérifiée ou falsifiée au sens propre du terme. Le critique littéraire peut convaincre uniquement par la clarté de sa démonstration et le bien-fondé de ses conclusions (cf. Bergsten, 1998, p. 15).

¹ Par *fonction* nous entendons le « rôle caractéristique d'un élément [ici : l'eau] dans un ensemble [ici : l'œuvre durassienne] » (cf. *le Grand Robert*, t. 4, p. 597). À côté de cet emploi courant et non spécialisé du terme, il existe aussi des emplois plus spécifiques, voir par exemple la définition de Propp, section 2.3. ci-dessous.

Durant ces dernières décennies, le champ des recherches littéraires est devenu extrêmement complexe. De nouvelles perspectives (féministes, postcoloniales, etc.) ont eu beaucoup d'impact, et ces nouveaux courants théoriques coexistent aujourd'hui avec les courants plus anciens. On peut observer au moins deux approches divergentes : soit le chercheur met l'accent sur le texte en tant que tel, soit il met en avant le contexte, c'est-à-dire des éléments extérieurs à l'œuvre. L'histoire de la recherche littéraire semble s'articuler autour d'une lutte, la lutte entre une tradition introvertie, qui met le texte au centre de l'analyse, et une autre tradition, plus extravertie, qui s'ouvre sur la sociologie, la psychologie ou la politique. La première tradition comprend la nouvelle critique anglo-saxonne, l'herméneutique, le structuralisme et la déconstruction. La seconde tradition comporte les courants marxiste et existentialiste, ainsi que certains types d'études féministes et post-coloniales².

Les études centrées sur le texte lui-même correspondent au terme *intrinsic study of literature* lancé par Wellek et Warren en 1942, et rendu par « étude interne » dans la traduction française (1971, p. 191). L'analyse thématique est un exemple de ce genre d'études. Dans son effort herméneutique, c'est-à-dire dans son travail d'interprétation, le chercheur du domaine thématique tâche en premier lieu d'élucider le texte tel qu'il se présente. La présente étude, qui est précisément une étude thématique, se situe dans cette tradition, ce qui ne nous empêchera pas de prendre en considération les réflexions de l'auteur sur sa propre création ou les réactions des critiques à propos de l'œuvre. L'eau est pour nous un *motif* présent au niveau textuel et bien que cet élément ne constitue pas en lui-même une idée – ou *thème* – il peut, en tant que motif, être porteur de et illustrer des thèmes particuliers. (Voir chapitre 2 pour une discussion plus détaillée des études thématiques et des termes de motif et de thème.)

Nous étudions avant tout dans cette thèse diverses manifestations de l'eau : la mer, le fleuve, le lac, l'étang et la pluie³. Mais même si l'objet de notre analyse est l'élément aquatique lui-même, nous aurons aussi l'occasion d'évoquer quelques motifs que l'on pourrait appeler limitrophes – comme le navire et l'oiseau de mer, le voyage en mer et la traversée du fleuve.

1.2. Choix des œuvres

Il nous a paru préférable de ne pas limiter notre étude à une certaine époque de l'écriture de Marguerite Duras, mais d'inclure toute sa production écrite. Cela

² Cf. Hagen (2005, pp. 17-52, 93) qui distingue entre une tradition qui souligne l'autonomie du texte littéraire et une seconde tradition qui met l'accent sur son hétéronomie. Il soutient qu'une lecture hétéronome – qui inclut le contexte de l'auteur, du lecteur et/ou de l'histoire – est tout aussi légitime que celle qui pose en principe l'autonomie du texte.

³ La glace et la neige ne seront pas beaucoup discutées ici car elles sont peu fréquentes dans l'œuvre durassienne.

parce que nous considérons son œuvre comme un tout. Plusieurs récits se réfèrent implicitement à des ouvrages précédents, et l'œuvre est remplie de fragments, de scènes et de détails récurrents. En d'autres mots : bien des textes durassiens ne s'éclairent qu'à la lumière d'autres textes durassiens. En revanche, nous ne tiendrons pas compte de l'œuvre cinématographique de Duras. C'est une délimitation que nous estimons logique, étant donné que le cinéma est un art distinct de la littérature et qu'il exige pour cette raison des outils d'interprétation différents.

Une place de premier ordre est naturellement accordée aux textes littéraires : romans, récits et pièces de théâtre. Les *métatextes*⁴ signés par Duras (comme *Les parleuses*, *Les lieux de Marguerite Duras*, *La vie matérielle* et *Écrire*) font aussi partie du corpus étudié, en tant que commentaires de l'œuvre. S'il est vrai que ces ouvrages ne sont pas des œuvres de fiction, mais des écrits basés sur des entretiens et des interviews, ils ont toutefois un statut privilégié puisqu'ils font partie de l'œuvre officielle de l'écrivain, selon la liste des « Œuvres de Marguerite Duras » publiée par les maisons d'édition (Gallimard et Les éditions de Minuit).

Les autres sources consultées incluent divers ouvrages basés sur des entretiens avec l'auteur, mais qui ne sont pas signés par Duras elle-même (par exemple *Marguerite Duras à Montréal* et *Marguerite Duras tourne un film*) ainsi que des interviews publiées dans la presse. Ces titres apparaissent dans notre bibliographie sous la rubrique « Livres et articles sur Marguerite Duras », pour bien souligner qu'ils ne font pas partie de l'œuvre officielle.

1.3. Aperçu des recherches antérieures

La recherche portant sur l'œuvre de Marguerite Duras est abondante, mais les études antérieures traitant du domaine précis qui nous intéresse sont cependant peu nombreuses. Certes, beaucoup de chercheurs ont mentionné la présence de l'élément aquatique dans les textes durassiens, mais il s'agit de commentaires faits « en passant », dans des études portant sur d'autres sujets. Chaque chercheur aura tendance à associer le motif de l'eau au champ de sa propre étude. Ainsi, pour Anderson (1995, p. 62), qui explore le discours féminin de l'écrivain, la féminité de la mer est frappante. Cousseau (1999, pp. 326-333), qui étudie la poésie de l'enfance dans l'œuvre durassienne, analyse surtout la figure de la mère et sa relation avec l'élément aquatique. Clavaron (2001, p. 155), qui s'intéresse aux romans se déroulant en Asie, note la présence de l'eau dans ces mêmes textes. Dans des études consacrées respectivement à *L'amour* et à *L'amant*, Cerasi (1991, pp. 73-79) et Günther (1993, p. 62) signalent

⁴ Pour Genette (1982, p. 10), le métatexte est un « commentaire » qui parle d'un autre texte « sans nécessairement le citer ». Armel (1990, p. 45) se sert du terme dans un sens analogue au nôtre.

l'importance du motif aquatique dans les textes en question. En abordant le sujet de la musique dans l'œuvre de Duras, Ogawa (2002, p. 115) attire l'attention sur une parenté entre ce motif et la mer, et ainsi de suite. Nous en tirons la conclusion suivante : la perspective du lecteur, dans les cas cités, est d'une importance capitale. Il va de soi que ces chercheurs voient le motif de l'eau en rapport avec ce qui les intéresse.

En fait, jusqu'à ce jour, très peu de chercheurs se sont intéressés *spécifiquement* à la thématique aquatique dans l'œuvre de Marguerite Duras. Harvey & Volat (1997), qui recensent les études (monographies, articles, thèses de doctorat, mémoires de licence, etc.) consacrées à Duras jusqu'en 1993, indiquent un seul article traitant de l'eau (Rosello, 1987). Parmi les nombreuses publications sur l'auteur postérieures à cette date, nous n'avons trouvé que très peu d'études ayant pour sujet l'élément aquatique. Signalons cependant l'existence de deux articles : Carruggi (1995b) et Nieszczolkowski (2005). À l'instar de la présente thèse, ces études traitent spécifiquement de l'eau dans l'œuvre durassienne et contribuent ainsi, chacune à sa façon, à la compréhension que l'on a aujourd'hui de ce phénomène. Il s'agit cependant d'études plutôt modestes en portée et en volume, comptant une dizaine de pages chacune⁵.

Ce survol des recherches antérieures dans notre domaine indique que le sujet n'a été étudié que partiellement. Ainsi, nous essayerons, avec ce travail, de combler une lacune dans la recherche en proposant une étude systématique du motif de l'eau dans l'ensemble de l'œuvre écrite de Marguerite Duras.

1.4. Structure de la présente étude

La partie centrale de notre recherche, celle qui explore les associations thématiques de l'eau et l'utilisation que fait Duras de cet élément dans quelques œuvres spécifiques, se trouve dans les chapitres six et sept. Cependant, avant d'arriver à cette partie, le lecteur trouvera quelques chapitres préliminaires examinant certains aspects théoriques et méthodologiques.

Les études thématiques constituent un champ où se sont aventurés des chercheurs appartenant à des courants divers, dont la terminologie est parfois contradictoire. Quand on s'intéresse à des termes comme motif et thème, on s'aperçoit que ceux-ci ont été définis et employés de manière fort hétérogène par les chercheurs. Comme il n'y a pas de consensus terminologique dans le domaine, nous avons estimé judicieux de faire (dans le chapitre deux) un exposé assez détaillé sur ce sujet pour esquisser les grandes lignes existant dans le domaine de la thématique. Nous nous y attachons à montrer que la thématologie (*Stoffgeschichte*) se distingue aussi bien de la tradition formaliste et structuraliste que de l'école de Genève et de la nouvelle critique anglo-saxonne.

⁵ Signalons aussi nos propres études préliminaires, également publiées sous forme d'articles (Aronsson 2002 et 2005).

La discussion nous permet également de justifier le choix terminologique adopté pour la présente étude. Finalement, nous faisons quelques observations sur un champ d'étude limitrophe au domaine de la thématique, à savoir les études de symboles. Nous montrons que les deux disciplines, loin de s'affronter, possèdent au contraire de nombreux points communs.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons à l'image de l'eau dans ce que l'on pourrait appeler l'héritage culturel occidental. Un bref aperçu de l'élément aquatique dans la mythologie sera proposé, ainsi qu'un coup d'œil sur deux courants de pensée qui ont fortement influencé la civilisation occidentale : la tradition judéo-chrétienne et la philosophie grecque. Un certain nombre de recherches antérieures dans le domaine de l'eau seront ensuite passées en revue. Dans un premier temps, nous nous occuperons des études générales, dans un deuxième temps de celles qui portent sur un auteur particulier, y compris celles, peu nombreuses comme nous venons de le constater, qui traitent de l'eau dans l'œuvre durassienne.

Le chapitre quatre constitue un premier tour d'horizon de l'œuvre de Marguerite Duras. Il propose une analyse de l'élément aquatique dans les titres, un domaine qui fait partie de ce que Genette (1987, p. 11) a appelé le paratexte. Nous effectuerons ensuite un survol de la présence ou de l'absence de l'eau dans les textes proprement dits. Une tentative de typologie sera proposée, et nous discuterons les emplois métonymique, métaphorique, anthropomorphe et zoomorphe de l'élément aquatique.

Le chapitre cinq traite de quelques personnages durassiens marqués par le signe de l'eau. Ce sont des personnages emblématiques dans l'univers de l'auteur, comme la mendicante indochinoise, Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein et la mère dans le cycle indochinois. Quelques personnages masculins seront aussi évoqués : les frères et marins qui apparaissent dans l'œuvre.

Dans le sixième chapitre, qui est le chapitre le plus long, le lecteur trouvera une analyse approfondie du motif de l'eau associé à quelques grands thèmes de l'œuvre de Marguerite Duras. Nous passerons en revue les liens trouvés entre l'eau et la création, la maternité, la naissance, l'enfance, la liberté, l'érotisme, la destruction et la mort.

Le chapitre sept illustre la manière dont l'auteur se sert du motif de l'eau dans trois romans spécifiques, *La vie tranquille*, *L'après-midi de Monsieur Andesmas* et *La maladie de la mort*.

Dans le huitième chapitre, nous élargirons la discussion – en montrant que la psychanalyse et les philosophies orientales peuvent mener à une connaissance plus approfondie du rôle de l'élément aquatique dans les textes durassiens. Le concept de dichotomie sera également abordé et nous examinerons quelques cas où l'emploi du motif aquatique dissout l'opposition bipolaire de ce motif.

NB : Les citations tirées de sources secondaires sont le plus souvent données sous forme de note en bas de page. Elles figurent en général en langue originale

(français, anglais, allemand, italien), mais nous traduisons en français les quelques citations en suédois que nous avons jugé utile d'inclure. À plusieurs occasions, le texte fournit également un résumé en français des citations en langue étrangère. Nous avons opté pour cette méthode de présentation afin de permettre à ceux qui le désirent de vérifier le choix des mots dans la référence originale, tout en évitant d'alourdir la lecture par des détails encombrants.

2. Cadre théorique : les études thématiques

2.1. Quelques notions clés : thème et motif

Pour les études thématiques, les notions de *thème* et de *motif* sont très importantes. Dans ce chapitre, nous allons examiner l'emploi des deux termes depuis le début du XX^e siècle, et les définitions que l'on en a données, pour arriver finalement (section 2.6.) à la terminologie adoptée dans la présente thèse. Notons tout de suite que l'usage de ces termes est extrêmement complexe et souvent contradictoire. On peut citer Trousson (1965, p. 11) qui parle à ce propos d'un « goût du pêle-mêle ». D'ailleurs, Frenzel (1966, pp. 11, 29), Falk (1967, p. 2), Daemmrich et Daemmrich (1987, p. 187), Prince (1992, p. 1) et Sollors (2002, p. 219) expriment tous un avis similaire. La présentation par *courants*, que l'on trouvera ci-dessous, doit être vue comme une tentative de structurer un peu le chaos qui règne dans ce champ d'étude. Il convient néanmoins de préciser que, devant l'impossibilité de présenter tous les théoriciens qui se sont aventurés sur le terrain, il nous a naturellement fallu faire un choix. Les courants que nous présenterons sont donc les suivants : la thématologie, la tradition formaliste et structuraliste, l'école de Genève et la nouvelle critique anglo-saxonne. Dans une certaine mesure, tous ces courants ont un fond commun, mais il est bien clair que différents chercheurs focalisent sur différents aspects du problème, ce qui explique la grande variation des approches méthodologiques.

Après avoir étudié les différentes traditions, on en arrive à la conclusion que la plus grande divergence terminologique dans ce domaine se trouve entre le courant nommé thématologie (*Stoffgeschichte* en allemand) et les autres courants. Les thématologues proposent un modèle où le motif, étant plus abstrait que le thème, se trouve à un niveau hiérarchique supérieur⁶. Dans les études de

⁶ « Das Motiv [...] ist gerade nicht festgelegt und ausgefüllt. Wir erfassen es erst, wenn wir von der jeweiligen individuellen Festlegung abstrahieren » (Kayser, 1948, p. 60). Voir aussi Trousson qui écrit : « Qu'est-ce qu'un thème ? Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le résultat du passage du général

l'autre groupe (qui inclut les formalistes et les structuralistes, l'école de Genève et la nouvelle critique anglo-saxonne) le motif est par contre concret. Il désigne un élément textuel (Falk, 1967, p. 2) ; c'est la « partie indécomposable » du texte, la « plus petite particule du matériau thématique » (Tomachevski, [1925] trad. française 1965, p. 269). Il peut s'agir, par exemple, d'une paire de lunettes (Ducrot & Todorov, 1972, p. 284) ou d'une cage (Frohock, 1969, p. 3). Le thème, lui, se trouve toujours à un niveau d'abstraction supérieur. Il désigne l'unité de l'œuvre, son idée, sa dimension intellectuelle. Pour Ducrot et Todorov, le motif des lunettes illustre ainsi le thème du regard, et, pour Frohock, le motif de la cage illustre le thème de la captivité.

Smekens (1987, p. 102) soulève cette différence entre les deux traditions. Il se sert d'une métaphore expressive en décrivant la thématologie comme « l'image en miroir » de la recherche thématique :

Enfin, le couple thème/motif se retrouve en thématologie, où conformément au principe d'inversion déjà posé – et comme pour le prouver – il produit l'image en miroir de son interprétation en critique thématique : cette fois-ci le motif est général et abstrait et fonctionne comme le signifié du thème. On parlera du motif du séducteur, de la femme abandonnée ou du convive de pierre, et du thème de Don Juan. On le voit, pour la thématologie, c'est le motif qui interprète le thème et non l'inverse.

2.2. La thématologie (*Stoffgeschichte*)

La thématologie a connu un grand succès en Allemagne. En effet, même en France, le terme allemand fait concurrence au terme français⁷. Le mot allemand *Stoff* se traduit littéralement par 'matière' en français, et *Geschichte* par 'histoire'. Cette discipline a ses racines dans les recherches sur l'histoire de la littérature du XIX^e siècle⁸. Les chercheurs qui y sont rattachés ont souvent étudié les réalisations, chez des auteurs différents, d'une matière (*Stoff*) ou d'une tradition commune, en repérant des thèmes universels – par exemple les personnages d'Ulysse ou de Faust – tels qu'ils se manifestent dans les œuvres au cours de plusieurs siècles. Pour cette raison, on a aussi parlé de littérature

au particulier » (1965, p. 13). Il donne ensuite l'exemple de l'opposition entre deux frères – un motif qui se matérialise dans le thème d'Abel et Caïn.

⁷ Voici par exemple comment Trousson, thématologue français, décrit sa discipline : « la thématologie – mieux connue sous le nom de *Stoffgeschichte*, son appellation d'outre-Rhin » (1965, p. 6).

⁸ Cf. Wellek & Warren qui abordent la *Stoffgeschichte* dans un chapitre intitulé « L'histoire littéraire » ([1942] trad. française 1971, p. 365).

comparée⁹. Contrairement aux représentants de l'école de Genève, les thématologues peuvent se vanter d'une clarté terminologique fort rigoureuse.

Ce courant, qui avait de nombreux adeptes vers la fin du XIX^e siècle, repose sur une longue tradition mais nous nous contentons de présenter son évolution à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Wolfgang Kayser est, depuis la publication du livre *Das sprachliche Kunstwerk*, en 1948, la référence la plus importante¹⁰. Nous évoquerons également les théories d'un autre chercheur allemand, Elisabeth Frenzel, ainsi que celles d'un disciple français, Raymond Trousson, avant de terminer par Theodore Ziolkowski.

Pour Kayser, le motif est une situation typique, significative, qui se répète¹¹. La distinction la plus importante est, pour lui, celle qui existerait entre les termes *Stoff* et motif. Kayser affirme que le premier terme désigne une histoire fixée dans le temps et dans l'espace, tandis que le terme motif désigne la même histoire, mais élevée à un niveau plus abstrait, où les noms des protagonistes, des lieux, etc. ne sont pas indiqués. Ainsi, pour lui, l'histoire d'amour entre Roméo et Juliette fait partie de la catégorie *Stoff*, tandis que son abstraction – l'amour interdit de deux jeunes gens appartenant à des familles ennemies – est un motif¹².

Frenzel (1963), qui suit la tradition de Kayser, note que le concept allemand de *Stoff* est en général, mais sans précision, rendu par les mots thème en français et *theme* en anglais¹³. À titre d'exemple, elle parle, dans une publication postérieure (1966, p. 27), du *Stoff* de don Quichotte et du *Stoff* de Héraclès. On constate qu'il s'agit ici d'exemples liés à un personnage mythique ou littéraire.

Pour le terme motif, Frenzel souligne que la forêt, l'œil, le pantalon, la mer et la cabane ne peuvent être considérés comme des motifs. Selon son point de vue, un objet concret ne devient motif que dans une manifestation complexe comme 'château et cabane' (*Palast und Hütte*) ou 'fond de la mer' (*Meeresgrund*). Sont aussi appelés motifs les actions ou le comportement d'un type humain

⁹ Cf. Trousson (1965) qui intitule un essai de méthodologie : *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*.

¹⁰ Son modèle a eu beaucoup de succès dans les pays scandinaves. Voir par exemple Romberg (1970, pp. 45-63), et Ståhle Sjönell (1986, p. 11). Cette dernière adopte la terminologie de Kayser, après avoir rejeté celle de Richard.

¹¹ « Das Motiv ist eine sich wiederholende, typische und das heißt also menschlich bedeutungsvolle Situation » (Kayser, 1948, p. 60).

¹² « Ein Stoff ist, so sahen wir, örtlich und zeitlich und gestaltenmäßig festgelegt. Der Stoff von *Romeo und Julia* ist die Geschichte dieses Jünglings namens Romeo und dieses Mädchens namens Julia, die die Kinder dieser Eltern sind, in dieser italienischen Stadt leben und das und das Geschick haben. [...] So ist in dem Romeo-und-Julia-Stoff die Liebe zwischen den Kindern verfeindeter Geschlechter ein Motiv. » (Kayser, 1948, p. 60.)

¹³ « Der in dieser Weise umrissene deutsche Begriff ‚Stoff‘ wird in der französischen und englischsprachigen Forschung im allgemeinen mit den Worten ‚thème‘ und ‚theme‘ wiedergegeben, die, weit unpräziser, die stofflichen Komponenten ‚Thema‘, ‚Stoff‘, ‚Motiv‘ umgreifen » (Frenzel, 1963, p. 25). Cf. aussi un ouvrage postérieur (Frenzel, 1966, p. 29) où elle mène une discussion analogue.

caractéristique. On peut, dans ce cas, parler du motif du misanthrope ou de l'ermite¹⁴.

Les définitions et les exemples proposés par Trousson (1965) ressemblent beaucoup à ceux de Kayser et de Frenzel. Selon Trousson, un motif est soit un concept large, par exemple la révolte, soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés, par exemple les situations suivantes : l'homme tiraillé entre deux femmes, la rivalité entre deux frères, l'opposition d'un père et un fils (*ibid.*, p. 12). Un thème est, pour lui, l'expression particulière d'un motif, son individualisation. C'est le résultat du passage du général au particulier. Le motif du séducteur, par exemple, s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le thème de Don Juan. La rivalité entre deux frères – qui est un motif – devient thème lorsqu'elle a pour protagonistes Prométhée et Épiméthée, ou Caïn et Abel. En guise de conclusion, il affirme qu'« il y aura thème lorsqu'un motif [...] se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation particulière, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire » (*ibid.*, p. 13).

Pour Trousson, les thèmes sont donc liés aux personnages littéraires que l'on peut suivre dans des œuvres d'écrivains de cultures et d'époques différentes. Dans un article intitulé « Plaidoyer pour la Stoffgeschichte », il prétend que cette « double extension dans le temps et dans l'espace » est indispensable à la recherche thématologique (1964a, p. 112), l'objet véritable de cette discipline étant de « retrouver, à travers les multiples réincarnations d'un héros, quelques constantes, quelques problèmes fondamentaux, en un mot quelque chose de *l'essentiel de la nature humaine* » (*ibid.*, p. 113)¹⁵.

Trousson ne compare pas sa discipline – la thématologie – à celle des chercheurs genevois dont nous allons parler plus loin. Mais il nous semble que la thématologie (*Stoffgeschichte*) se prête surtout à des études de survol, qui ont l'ambition de montrer, pour citer Trousson, « comment plusieurs écrivains, plusieurs époques, plusieurs littératures réagissent à un même type » (*ibid.*, p. 107). C'est la méthode qu'il utilise lui-même dans son travail monumental sur le

¹⁴ « So sind die bereits unter dem Abschnitt ‚Stoff‘ angezogenen Dinge und Gegenstände wie Wald, Auge, Hose oder auch Meer, Hütte, Gewitter ebenso wenig Motive, wie sie Stoff sind. Zu Motiven werden sie erst in komplexeren Erscheinungsformen wie ‚Meeresgrund‘ oder ‚Palast und Hütte‘. Auch bestimmte menschliche Typen, in deren Existenz etwas Situationsmäßiges liegt, etwa der Bramarbas, der Misanthrop, der Sonderling, haben die Funktion von Motiven. » (Frenzel, 1963, p. 27.)

¹⁵ Il convient de noter ici que la thématologie a été fortement critiquée. Trousson mentionne lui-même les avis négatifs de Croce, Hazard, Van Tieghem et Baldensperger (1964a, pp. 102-104) auxquels on pourra ajouter ceux de Wellek et Warren qui, eux, concluent : « [...] cette recherche n'aurait elle-même ni cohérence ni dialectique. Elle ne présente pas un problème unique, ni à coup sûr un problème critique. La *Stoffgeschichte* est la moins littéraire des histoires. » (1942, trad. française 1971, p. 365.)

thème de Prométhée (1964b), étude dans laquelle il suit ce personnage de ses origines mythologiques jusqu'à ses incarnations dans la littérature du XX^e siècle.

L'approche de Ziolkowski (1977) s'inscrit dans la droite ligne de la thématologie. Résumant les recherches effectuées dans le domaine des études thématiques, il cite fidèlement des chercheurs comme Frenzel et Trousson, tout en passant sous silence les travaux de l'école de Genève. Les exemples qu'il donne sont également thématologiques de par leur nature : le motif est une notion abstraite, et le thème est lié à un personnage fictif ou mythique, comme le veut la tradition de la *Stoffgeschichte*¹⁶.

Daemmrigh et Daemmrigh (1987) identifient deux courants d'études de thème, sans pourtant les nommer. L'un ressemble à la *Stoffgeschichte* puisqu'il a pour but de tracer le développement de thèmes ou de motifs pendant une très longue période. L'autre courant se propose d'examiner des thèmes ou motifs spécifiques dans l'œuvre d'un auteur ou d'une période donnée, et de montrer ainsi les influences de la tradition littéraire sur les auteurs¹⁷. Il s'apparente donc aux traditions thématiques (le courant formaliste et structuraliste, l'école de Genève et la nouvelle critique anglo-saxonne) dont nous aurons l'occasion d'évoquer les représentants les plus connus dans les sections suivantes.

2.3. Le formalisme et le structuralisme

Nous présenterons ici les idées de Boris Tomachevski et Vladimir Propp. Les travaux des formalistes russes sont longtemps restés inconnus en France. Ce n'est que dans les années soixante que leurs œuvres ont été traduites en français par Tzvetan Todorov. Ayant fait lui-même des apports importants au champ des études thématiques, Todorov mérite une présentation personnelle, celle de ses propres théories. Dans ce sous-chapitre, nous rendrons également compte des contributions de Gérard Genette, Michael Riffaterre et Philippe Hamon à ce champ de recherche.

Comme leur nom l'indique, les représentants de la tradition formaliste et structuraliste mettent l'accent sur la structure du texte littéraire. Tomachevski

¹⁶ Selon Ziolkowski : « the motif of resurrection supplies a constitutive element in the radically different themes of Osiris, Adonis, Proserpina, and Jesus » (1977, p. 13). Il exemplifie aussi par le motif de la quête, présent dans le thème de Perceval et dans celui d'Ulysse (*ibid.*, p. 14).

¹⁷ Daemmrigh et Daemmrigh (1987, p. xi) affirment : « Thematic studies have been guided by two main considerations : (1) to trace the development of themes or motifs over extended periods and show their significance for the history of ideas ; (2) to examine specific themes or motifs in the work of an author or period and point to the impulses authors received from the vast tradition, the choices made, and the creative transformation of the literary heritage. » Notre étude appartient évidemment au second courant, qui reste sans nom dans l'étude de Daemmrigh et Daemmrigh, puisque nous étudions la thématique aquatique dans l'œuvre d'un auteur particulier.

emploie le terme motif d'une façon nouvelle, qui se différencie de l'usage adopté dans le cadre de la thématologie. Propp – peu satisfait lui aussi de la définition du motif chez les thématologues – introduit pour sa part un nouveau terme : la *fonction*.

Dans le célèbre article de Tomachevski intitulé « Thématique » (1925, trad. française 1965) le thème est une notion importante, dans la mesure où le mot désigne ce dont il est question dans une œuvre littéraire, ce que le roman raconte. « Les significations des éléments particuliers de l'œuvre constituent une unité qui est le thème (ce dont on parle) », affirme Tomachevski (*ibid.*, p. 263). Dans son étude, il n'est jamais question des thèmes (au pluriel) d'un récit, mais d'« un thème unique qui se dévoile au cours de l'œuvre » (*ibid.*, p. 263). L'identification de ce seul thème n'est jamais problématisée. Tomachevski ne semble pas penser au fait que deux lecteurs pourraient avoir deux interprétations différentes d'un roman donné, et donc identifier des thèmes différents. Le principe est sous-entendu : un texte – un thème (supposé être le même pour tous les lecteurs).

Tomachevski passe ensuite à l'identification des « parties indécomposables », des « plus petites particules du matériau thématique » qu'il appelle motifs. En cela, il se dissocie de la tradition de la thématologie (*Stoffgeschichte*) qu'il nomme, lui, « étude [ou poétique] comparative » :

Nous devons faire ici quelques réserves en ce qui concerne le terme « motif » : en poétique historique, en étude comparative des sujets itinérants, son emploi diffère sensiblement de celui du terme introduit ici, bien que les deux soient habituellement définis de la même manière. Dans l'étude comparative, on appelle motif l'unité thématique que l'on retrouve dans différentes œuvres (par exemple le rapt de la fiancée, les animaux qui aident le héros à accomplir ses tâches, etc.). Ces motifs sont tout entiers transmis d'un schéma narratif à un autre. Il importe peu pour la poétique comparative que l'on puisse les décomposer en motifs plus petits. Ce qui importe, c'est que dans le cadre du genre étudié on retrouve toujours ces motifs inaltérés. On peut éviter par conséquent dans l'étude comparative le mot « indécomposable » (*ibid.*, p. 269).

Cet article date de 1925. Nous pouvons donc constater que, déjà à cette époque, Tomachevski estimait qu'il était important d'évoquer les théories soutenues par le courant allemand pour justifier sa propre position.

Parmi les chercheurs structuralistes, ceux qui ont étudié les contes folkloriques d'un point de vue narratologique ont connu une grande notoriété. Leur but était d'identifier les structures qui relient ces récits anonymes de diverses traditions. Le représentant le plus célèbre de cette orientation est sans doute Vladimir Propp. Dans son étude sur la morphologie des contes folkloriques (1928, trad. française 1970), Propp critique ses prédécesseurs du début du XX^e siècle. Classifier les contes en fonction de la catégorie (Wundt) ou en fonction du sujet

(Aarne, Volkov) présente selon lui de grandes difficultés¹⁸. Il adopte pour sa part la définition du sujet proposée par Veselovski, qui le voit comme une série, ou un complexe, de motifs, ce qui revient à dire que sujet et thème sont synonymes¹⁹.

En revanche, Propp critique Veselovski pour avoir prétendu que le motif est indécomposable. Avec l'exemple « le dragon enlève la fille du roi » il montre que ce motif se décompose très bien en unités plus petites, et que chaque figurant peut se substituer à un autre. Le dragon, par exemple, peut être remplacé par le diable ou le vent, par un sorcier ou un faucon (*ibid.*, p. 22). La méthode recommandée alors, est l'étude des unités narratives, qu'il appelle des *fonctions*. Dans la catégorie du conte merveilleux, Propp en identifie trente et un²⁰.

Comme les formalistes russes dont il a traduit les œuvres, Todorov se sert aussi du couple motif/thème dans ses propres écrits. Pour lui, un motif est un objet concret dans l'univers diégétique, et un thème son abstraction. Sous la rubrique « Motif » dans un dictionnaire dont il est co-auteur (Ducrot & Todorov, 1972), il affirme : « [...] motif et thème se distinguent donc avant tout par leur degré d'abstraction et partant, leur puissance de dénotation. Par exemple les lunettes sont un motif dans *la Princesse Brambilla* de Hoffmann ; le regard en est un des thèmes. » (*Ibid.*, pp. 283-84.) Étant des objets concrets explicitement présents dans l'univers diégétique, les lunettes ne possèdent pas, selon Todorov, l'abstraction et la puissance de dénotation nécessaires pour constituer un thème. Par contre, il les considère comme un motif dans l'œuvre en question.

Genette (1969, p. 19) ne semble pas distinguer entre les recherches formalistes et thématiques, puisqu'il parle d'une critique « que l'on nommera, indifféremment, formaliste ou thématique ». Il s'exprime de façon similaire quelques années plus tard, en évoquant une « critique dite nouvelle ('thématique' ou 'formaliste') » (1972, p. 13). Dans une étude appliquée consacrée à l'œuvre de Stendhal (1969, pp. 155-193), il constate qu'il existe une unité romanesque stendhalienne d'ordre thématique. En se référant à Gilbert Durand, il relève ce qu'il appelle « les plus importants de ces thèmes récurrents ». Ceux-ci incluent la solitude du héros, la dualité féminine (amazone

¹⁸ Propp écrit à ce sujet : « Si nous rencontrons des difficultés lorsqu'il s'agit de la division par catégories, c'est dans le chaos complet que nous nous trouvons avec la division par sujets » (1970, p. 14).

¹⁹ « Par sujet j'entends un thème dans lequel se tissent différentes situations – les motifs » (Veselovski, cit. par Propp, 1970, p. 21).

²⁰ Son schéma est chronologique dans la mesure où les premières fonctions énumérées (éloignement, interdiction, transgression) sont importantes au début des contes, tandis que les dernières (tâche accomplie, punition, mariage) appartiennent plutôt au dénouement. Il note aussi que plusieurs d'entre elles sont formées par couples (interdiction – transgression, poursuite – secours, etc.), et qu'elles peuvent se résumer en sept sphères d'action, qui correspondent à sept personnages : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le mandateur, le héros et le faux héros (Propp, 1970, pp. 80, 96-97).

et femme tendre) et la conversion du héros (*ibid.*, p. 178). Ainsi, on constate qu'il réserve le terme de thème à des notions plutôt abstraites, un emploi qui s'aligne tout à fait sur la tradition formaliste – structuraliste.

Dans ses *Essais de stylistique structurale*, Riffaterre (1971, pp. 261-285) rapproche le formalisme français de Barthes, Sollers, Kristeva et Genette de la tradition des formalistes russes et des structuralistes tchèques des années vingt. Dans une étude postérieure, où il se déclare à la recherche d'une « approche formelle de l'histoire littéraire » (1979, pp. 89-109), Riffaterre critique la *Stoffgeschichte*, affirmant que cette tradition ne fait que reconstituer les thèmes et les motifs. C'est une reconstruction qui, en empruntant l'exemple de l'auteur, permet à la limite d'identifier des thèmes romantiques comme « l'église de la forêt » ou « la Nature temple de Dieu » dans la poésie de Baudelaire (*ibid.*, p. 106). Mais, selon lui, cette analyse ne mène pas très loin :

Cette reconstruction toutefois reste extérieure au texte, car elle ne nous donne rien de plus que les potentiels et les limites du matériau que Baudelaire avait à sa disposition. Elle ne nous dit pas pourquoi il a employé ce matériau dans ce contexte particulier. Elle ne fait que déplacer la gratuité, l'imputant au romantisme au lieu d'en accuser Baudelaire. (*Ibid.*, p. 107.)

L'étude que propose Riffaterre se veut l'inverse de celle proposée par le courant allemand : « L'analyse part du texte, suit la démarche de la lecture naturelle, et remonte au thème » (*ibid.*, p. 106). Il s'agit d'une « lecture double, menée simultanément sur le plan du texte et sur celui du thème » (*ibid.*, p. 108). Ainsi, pour Riffaterre, le thème se situe au-delà du niveau textuel et il est le résultat d'une interprétation de la part du lecteur.

Pour Hamon (1983, pp. 69-70), qui étudie le « personnel » du roman avec une attention toute particulière pour les *Rougon-Macquart* de Zola, le terme de « personnage » n'est pas, comme on pourrait le croire, réservé aux êtres humains. Dans une section où il constate que « le regard est certainement le thème majeur » de l'œuvre de Zola, il affirme par exemple que le soleil y est « un personnage à part entière ». Et il parle d'un certain nombre de « personnages » qui sont associés au thème du regard : la fenêtre, la lumière artificielle, les feux, la chandelle, les lanternes, etc.²¹ Nous en concluons que, même si son vocabulaire diffère un peu, Hamon se rapproche des autres chercheurs formalistes et structuralistes : il y a chez lui une hiérarchie contenant un niveau plus concret (qu'il appelle personnage, mais que l'on aurait tout aussi bien pu

²¹ Hamon (1983, p. 70). Cf. un article antérieur, du même auteur, intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage » (1977, p. 118) où il affirme que « l'œuf, la farine, le beurre, le gaz sont les 'personnages' mis en scène par le texte de la recette de cuisine ; de même le microbe, le virus, le globule, l'organe, sont les 'personnages' du texte qui narre le processus évolutif d'une maladie ».

désigner par le terme motif) et un niveau supérieur, plus abstrait (celui du thème).

2.4. L'école de Genève

Dans cette section seront présentés quelques auteurs appartenant au groupement appelé l'école de Genève²². Il s'agit de Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Georges Poulet et Jean Starobinski²³. Ces chercheurs ont souvent – mais pas toujours – présenté leurs études sous forme de monographies consacrées à l'œuvre complète d'un écrivain particulier. S'ils nous paraissent parfois manquer de rigueur terminologique, on peut tout de même distinguer un fil conducteur dans les procédés de recherche qu'ils affectionnent.

C'est avec Bachelard que nous commencerons la présentation de ce mouvement. Dans les années quarante, il consacre quatre ouvrages à un projet qui, selon son auteur lui-même, consiste à « illustrer, par des images, la philosophie des quatre éléments » (1948a, p. 2). Les mots-clés de la recherche se trouvent dans les titres : il s'agit de rêveries, de songes d'une imagination libérée²⁴. Le style est littéraire, pour ne pas dire poétique. Bachelard affirme en effet que « seul un poète peut expliquer un autre poète » (1943, p. 50). Il adopte une méthode très subjective où, bien souvent, la rigueur scientifique est sacrifiée sur l'autel de l'éloquence. On pourrait dire que l'auteur part de la littérature pour créer une nouvelle littérature à travers ses interprétations et ses rêveries.

La méthode de Bachelard se veut herméneutique. Elle consiste à étudier, un par un, les quatre éléments tels qu'ils apparaissent dans quelques œuvres littéraires choisies. On peut noter qu'il présente souvent des oppositions de couples bipolaires (sans se donner la peine de montrer, à chaque fois, comment il est arrivé à ses conclusions). Il trouve par exemple que l'air appelle des images qui « commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse » (1943, p. 18). Dans la terre, il voit une dialectique du dur et du mou (1948a, p. 17) et quand il étudie subséquemment le feu, il affirme que c'est l'élément qui peut le mieux recevoir « les deux valorisations contraires : le bien et le mal » (1949, pp. 21-22).

Selon Tadié (1987, p. 112), Bachelard « définit donc la plus petite unité de poésie [...] comme seul objet de son étude ». Précisons qu'il s'agit là de l'unité

²² Cf. Smekens (1987, p. 99), Tadié (1987, p. 75) et Bergez (1990, p. 86).

²³ La littérature est abondante dans ce domaine, et nous avons choisi de ne pas inclure ici les chercheurs que Bergez (1990, pp. 85-86) appelle pourtant les « fondateurs de l'école de Genève » : Albert Béguin et Marcel Raymond.

²⁴ Cf. : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943). La première étude sera présentée d'une manière plus détaillée dans le chapitre 3.

que le formaliste Tomachevski appelait motif, terme que Bachelard, à notre connaissance, n'utilise pourtant jamais²⁵.

La terminologie de Bachelard n'est pas toujours très claire. Les exemples qu'il étudie et interprète sont tantôt appelés images, tantôt symboles ou thèmes. Souvent il n'y a pas de terme du tout. La dénomination peut aussi varier : dans son raisonnement il parle parfois des « images de la chute » (1943, p. 109), parfois du « thème [de] la chute » (*ibid.*, p. 120), sans que l'on puisse dire qu'il y ait changement de perspective.

Jean-Pierre Richard est sans doute le plus célèbre des disciples bachelardiens. Son prestige, très grand pendant les années soixante et soixante-dix, ne se limite pas à la France ou aux pays francophones²⁶. Dans sa thèse sur Mallarmé (1961), Richard se sert d'une définition vaste du thème, affirmant que celui-ci est « un principe d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (*ibid.*, p. 24). Richard utilisera plus tard aussi la notion de motif, par exemple dans ses *Microlectures* (1979) qui visent justement « la valeur singulière d'un motif » (*ibid.*, p. 7)²⁷. On notera que les motifs énumérés et étudiés dans ce volume (l'étoile d'Apollinaire, le métro et le casque céliniens, la nourriture huysmanienne) sont des objets, sinon tangibles, du moins concrets, et qui ressemblent par là beaucoup à l'exemple de Todorov (voir la section précédente).

Même dans les études où il n'utilise pas le mot motif, on a l'impression que Richard part de l'idée qu'il existe une hiérarchie et qu'en réalité, il distingue bien entre les motifs et les thèmes dans ses analyses. Par exemple, quand il affirme que « l'eau supporte l'amour » et « dans le bain Mallarmé vise une renaissance », il identifie des thèmes (amour, renaissance) dans l'œuvre mallarméenne, en interprétant des motifs présents dans l'univers diégétique (eau, bain) (1961, pp. 110, 112). On notera pourtant que, dans ce contexte précis, il n'utilise explicitement aucun des deux termes.

Notre lecture de Richard ressemble ainsi à celle de Smekens (1987), qui affirme – en commentant une analyse richardienne – qu'« on voit que le motif du brouillard est classé sous deux thèmes (opacité et transparence) » (*ibid.*, p. 108). Or, les dénominations thème et motif n'appartiennent pas à Richard mais à

²⁵ Ces unités peuvent être par exemple le rêve du vol, l'aile et la chute imaginaire (Bachelard, 1943, pp. 27, 79, 107).

²⁶ Citons à titre d'exemple les thèses de doctorat de Lysell (1983) et d'Olsson (1983), portant sur des auteurs suédois et écrites et soutenues en Suède, où l'influence richardienne est considérable.

²⁷ Ståhle Sjönell (1986, p. 11) affirme pourtant dans l'introduction de sa thèse sur Strindberg que Richard utilise uniquement le terme de thème, et que celui de motif n'existe pas dans sa terminologie : « En lösning hade kanske varit [...] att överta Jean-Pierre Richards terminologi och enbart använda beteckningen tema i stället för de båda alltför inskränkande och svåravgränsade begreppen tema – motiv ». [« Une solution possible aurait été [...] de reprendre la terminologie de Richard et de se servir uniquement du concept de thème au lieu du couple thème – motif, termes trop restrictifs et difficiles à délimiter ».] (Notre traduction.)

Smekens. Richard (1955) ne se sert ni de l'une ni de l'autre dans l'analyse en question.

Rousset, un autre chercheur lié à l'école de Genève, se sert, lui, du mot motif, par exemple dans sa célèbre analyse du « motif des fenêtres et des vues plongeantes dans *Madame Bovary* » (1962, p. xvi). L'étude de ce motif le conduit à affirmer, en guise de conclusion, que Flaubert est « le grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobile » (*ibid.*, p. 133). Ces trois concepts pourraient ainsi être perçus comme les grands thèmes de l'œuvre (même si Rousset n'utilise pas ici explicitement le mot thème).

Dans deux ouvrages devenus très célèbres, Poulet (1950, 1952) étudie un thème unique – le temps – et applique cette étude à plusieurs auteurs. Il traitera dans une analyse ultérieure sur Proust du « thème de la distance », thème qui, selon lui, « apparaît sous la forme du baiser du soir, tant désiré par l'enfant et refusé par la mère » (1963, pp. 61-62). La hiérarchie établie implicitement par Poulet est donc identique à celle des autres critiques thématiques : un thème abstrait (distance) est illustré et matérialisé par ce qu'on pourrait très bien appeler un motif concret (le baiser manqué) – même si Poulet ne se sert pas de ce mot dans ce contexte précis.

Starobinski (1999, première édition 1961, p. 177) affirme que Rousseau, dans son œuvre, mêle les « grands thèmes religieux » et l'autobiographie. Les grands thèmes dont il parle incluent « l'Innocence, le Paradis, la Chute, l'Exil, le Martyre ». Outre cela, il constate que, dans *Les rêveries du promeneur solitaire*, l'illustre philosophe introduit « deux thèmes qui se rattachent à la vie déchue : la succession, la réflexion » (*ibid.*, p. 195). Comme nous pouvons le constater, toutes les notions qu'il appelle thèmes sont des conceptions abstraites. Le terme de motif, par contre, n'apparaît pas souvent sous sa plume. Quand il est utilisé, il semble perdre son côté distinct et se mêler à celui de thème. En effet, dans son étude consacrée à Stendhal, Starobinski écrit : « Le motif des hauts lieux, souligné par Proust comme un thème fondamental de Stendhal, vient se confondre avec le thème de la réclusion. » (*Ibid*, p. 242.) La distinction que nous avons identifiée entre les deux termes paraît donc momentanément effacée.

Malgré un usage terminologique parfois un peu imprécis, il nous semble justifié de rattacher l'école de Genève à la tradition formaliste et structuraliste présentée ci-dessus (voir section 2.3.)²⁸. Le terme motif, s'il est utilisé, est réservé aux éléments (objets ou phénomènes) présents dans l'univers diégétique, tandis que le thème est le résultat d'une interprétation de la part du chercheur. Il convient cependant de préciser que, pour les chercheurs genevois, une œuvre

²⁸ Notons que Barthes – en suivant un chemin de pensée tout à fait différent – est arrivé à une conclusion similaire. Dans l'essai sur « L'activité structuraliste » (1964, p. 215), il inclut un chercheur thématique comme Richard. Dans un autre essai, « Qu'est-ce que la critique » (1964, p. 253), il affirme de nouveau que la tradition des Genevois ressemble à celle des structuralistes de manière importante : les deux traditions ont abouti à des critiques idéologiques, des critiques d'interprétation, et s'opposent par là à la tradition positiviste.

littéraire ne doit pas forcément avoir un thème unique qui soit le même pour tous les lecteurs (comme c'est le cas pour Tomachevski). Nous avons par exemple signalé la prédilection bachelardienne pour les dichotomies dans les textes qu'il étudie.

2.5. La nouvelle critique anglo-saxonne (*New Criticism*)

Les représentants de la nouvelle critique anglo-saxonne soulignent dès les années quarante la nécessité de revenir au texte et de le mettre au centre des recherches. Dans cette section, nous présenterons les auteurs qui font autorité dans cette tradition – René Wellek et Austin Warren – ainsi que quelques-uns de leurs successeurs (Bernard Weinberg, Eugene Falk et W. M. Frohock).

Dans leur *Theory of Literature* (1942, trad. française 1971), Wellek et Warren n'emploient pas souvent le terme thème, mais quand ils le font, ils suivent la tradition formaliste de Propp, considérant thème et sujet comme des synonymes (1971, p. 260). D'ailleurs, le terme *intrigue* (en anglais *plot*) est souvent utilisé à la place du mot thème. Wellek et Warren parlent par exemple des intrigues du voyage, de la chasse et de la poursuite (1971, p. 304) (en anglais *plots of the Journey, of the chase and of the pursuit* [1942, p. 217]).

Wellek et Warren évoquent aussi les études consacrées aux images symboliques chez certains poètes en les appelant « études d'images » (en anglais *studies of poetic imagery*). Ces ouvrages traitent d'« un élément important du sens global » d'une œuvre littéraire particulière, dont on étudie directement les motifs. L'exemple fourni concerne le motif de la maladie dans *Hamlet* (1971, p. 292). Ce type de travaux préfigure d'une certaine manière les travaux de l'école de Genève. En effet, la ressemblance des termes employés trahit une certaine affinité : entre les « études d'images » dont parlent Wellek et Warren, et les « études de l'imaginaire » de Bachelard et de Richard, il y a certainement des points communs.

Weinberg (1967), quant à lui, critique d'une manière explicite le groupe genevois, dont la recherche, selon lui, n'a eu pour résultat que des généralisations biographiques et historiques car elle n'a pas réussi à aborder les véritables problèmes. Ce sont surtout les études de Richard et de Poulet qui suscitent ces reproches²⁹. On notera d'ailleurs que, selon Weinberg, chaque

²⁹ « French curiosity about literature remains basically a curiosity about universal man or about the poet as a man, not about the poem as a work of art. [...] Two practitioners of thematism in France typify the dangers and the deficiencies of an approach having such orientations as these. The first is Georges Poulet. » (Weinberg, 1967, p. xii.) (Cf. 1967, pp. xvi-xviii pour une critique de Richard.)

thème appartient à l'œuvre dans laquelle on le trouve, et qu'on ne peut l'éloigner de son contexte sans qu'il perde sa signification³⁰.

Suite au raisonnement ci-dessus, il est plutôt étonnant de constater que la hiérarchie des termes chez Falk (1967), un autre représentant de la nouvelle critique anglo-saxonne, ressemble beaucoup à celle des chercheurs genevois. Pour lui, le motif est un 'élément textuel' et le thème une idée que l'on peut déduire du motif au moyen d'une abstraction³¹.

Signalons finalement qu'un autre représentant de cette nouvelle critique, Frohock (1969) se sert aussi des termes en question d'une manière très proche de celle des formalistes – structuralistes et de la tradition genevoise. Pour lui, le concept de thème est une abstraction. Le thème de la captivité, par exemple, peut être illustré par les motifs concrets de murs, cages, espaces clos et animaux enfermés, comme c'est le cas dans *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac³². On notera que le vocabulaire de Falk et le vocabulaire de Frohock sont, en ce domaine, presque identiques. Tous les deux utilisent les mots idée (*idea*) et abstraction en parlant du thème, et chez Frohock (*ibid.*, p. 3), le rôle des motifs est de porter les thèmes (*carry the themes*), alors qu'ils sont des porteurs de thème (*theme carriers*) chez Falk (1967, p. 15).

De toute évidence, la nouvelle critique anglo-saxonne, très centrée sur le texte, se distingue de l'école de Genève par une plus grande rigueur méthodologique. Toujours est-il que les deux traditions se ressemblent en ce qui concerne la terminologie. En effet, leurs partisans emploient souvent les termes de la même façon et la hiérarchie entre ceux-ci reste identique.

2.6. Choix de terminologie

Comme on vient de le constater, les études thématiques n'ont jamais connu, jusqu'à ce jour, de consensus au niveau de la terminologie. Sollors (2002, p. 219) le souligne dans un texte récent, tout en notant – comme nous venons de le faire – que les chercheurs ne se sont même pas mis d'accord sur la définition des

³⁰ « All themes are particular to the work in which they are found. They belong to the structure or the fabric of the individual work and have only such meanings as the work gives them » (Weinberg, 1967, p. xx).

³¹ « Such textual elements [as actions, statements, feelings, meaningful environmental settings] I designate by the term 'motif'; the idea that emerges from motifs by means of an abstraction, I call the theme. » (Falk, 1967, p. 2). Dans *La symphonie pastorale* de Gide, par exemple, Falk identifie deux images de neige différentes, la neige qui bloque – illustrant pour ce critique le thème de cécité physique et intellectuelle – et la neige qui fond – illustrant le thème de l'éveil à une nouvelle connaissance (*ibid.*, p. 14).

³² « [...] a theme is an idea – thus an abstraction – that recurs in a piece of fiction. [...] the "motifs" can be said to "carry" the themes. Thus, in *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac's references to walls, bars, grilles, cages, enclosed places, caged animals, and so forth, are motifs attached to the theme of captivity » (Frohock, 1969, p. 3).

termes clés, soit motif et thème³³. Il est peu probable qu'un tel accord ait lieu dans l'avenir, mais nous avons montré dans ce chapitre que la grande divergence terminologique se situe en fait entre la thématologie (*Stoffgeschichte*) et les autres courants thématiques qui, eux, présentent de fortes ressemblances.

Il est évident que le courant de la thématologie ne correspond pas à notre projet, car elle se prête surtout aux études qui s'intéressent « à plusieurs écrivains, plusieurs époques, plusieurs littératures » (Trousson, 1964a, p. 107). En outre, l'eau en elle-même ne constitue pas un objet d'étude dans cette tradition. Nous avons par exemple cité ci-dessus le raisonnement de Frenzel (1963, p. 27), prétendant que la mer ne peut pas constituer un motif. En effet, la mer (ou l'eau en général) ne figure ni dans le lexique de motifs publié par Frenzel (1976), ni dans son lexique de thèmes (1962)³⁴.

Par contre, en étudiant un élément comme l'eau dans l'œuvre d'un auteur particulier, nous suivons d'assez près la tradition des formalistes et des structuralistes, ainsi que celles de l'école de Genève et de la nouvelle critique anglo-saxonne. De ce fait, la hiérarchie terminologique que nous avons choisie reste proche de celle utilisée par ces courants thématiques : nous considérons le thème comme hiérarchiquement supérieur au motif. Nous tâcherons cependant d'établir et de maintenir une plus grande rigueur terminologique que les représentants de l'école de Genève, faisant toujours la distinction entre les deux termes. Le mot motif sera ainsi réservé aux éléments présents dans l'univers diégétique. Le mot thème sera réservé aux idées, aux abstractions relevées à partir d'une interprétation des textes étudiés (*cf.* la définition de Falk, 1967, p. 2, citée dans la section précédente). Par cette démarche, nous voulons rejoindre une tradition dont nous avons suivi les premiers pas avec Tomachevski et Propp et qui se prolonge, par l'intermédiaire des représentants de l'école de Genève et de la nouvelle critique anglo-saxonne, jusqu'à nos jours. Citons par exemple Gerald Prince (1992, p. 4) qui écrit : « A motif is not a theme but a possible illustration of one », ou bien Holmberg & Ohlsson (1999, p. 30) pour qui le motif est, en effet, un 'sous-thème' (*subtema*).

Compte tenu du raisonnement ci-dessus, nous avons choisi d'utiliser le terme 'motif' (et non pas 'thème') pour désigner les diverses manifestations de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras, car il s'agit bel et bien d'un élément concret, présent dans l'univers diégétique.

L'eau ne constitue pas en elle-même une idée ou une abstraction intellectuelle à laquelle on peut attacher un sens précis, mais nous allons montrer comment

³³ « The state of affairs is certainly not helped by the confusingly heterogeneous and debated terminology. For example, different past attempts at defining even such key terms as 'motif' and 'theme' contrastively have neither been airtight nor compatible with each other. [...] There is not even a generally shared distinction between, say, the theme as the bigger and more widely shared unit and the motif as smaller and more specific to a particular body of literature. » (Sollors, 2002, p. 219.)

³⁴ Un lexique du même type, où l'eau est aussi absente des mots traités, a été édité par Seigneuret (1988).

elle peut porter et illustrer, clarifier et visualiser des thèmes. Comme titre de cette étude, nous avons choisi *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, voulant par le terme « thématique » saisir dans leur totalité d'une part le motif de l'eau, et d'autre part ses associations thématiques diverses.

À notre avis, l'eau durassienne figure souvent dans le type de descriptions que Adam et Petitjean (1989, pp. 61-68) appellent « descriptions productives » et qui prédominent, selon ces chercheurs, chez les représentants du Nouveau Roman. Les descriptions productives se distinguent des descriptions ornementales (fréquentes dans l'épopée classique) et des descriptions représentatives (qui abondent dans le roman réaliste). Elles se caractérisent par des procédés qui « donnent aux descriptions une fonction génératrice » (*ibid.*, p. 66). Selon Adam et Petitjean, l'emploi de ce type de description supprime la distinction entre description et récit : « Du même coup, l'antagonisme description/récit se trouve effacé, la description servant de support actif à la fabrication du récit » (*ibid.*, p. 68).

Il conviendra d'ailleurs de ne pas parler seulement d'un motif mais de *motifs* – au pluriel – car l'eau apparaît sous différentes formes dans l'œuvre de Marguerite Duras. D'abord il y a la mer, tellement riche en connotations, qu'elle soit le Pacifique des récits indochinois ou l'Océan Atlantique entrevu dans les textes qui se déroulent en France. Il y a ensuite les fleuves : l'immense Mékong dominant le paysage dans les récits voués à l'enfance, le Gange du cycle d'*India Song*, la Seine et la Loire en France, la Magra en Italie. Il y a les lacs et les étangs. Il y a, enfin, la pluie. Puisque nous avons affaire à plusieurs eaux, il y aura plusieurs motifs aquatiques : le motif de la pluie, le motif du fleuve, le motif de la mer, etc.

2.7. Un autre terme-clé : le symbole

Nous avons jusqu'ici parlé essentiellement des termes motif et thème. Toutefois, avant d'entamer l'étude de l'œuvre de Duras proprement dite, il nous faut évoquer aussi le terme symbole, qui appartient parfois au même champ sémantique ou à un champ sémantique limitrophe. La littérature traitant de ce champ de recherche est fort abondante, et nous ne saurons en donner ici qu'un bref aperçu.

Dans l'avant-propos de son étude sur les images et les symboles, le célèbre écrivain Mircea Eliade (1952, pp. 9-10) dit que ceux-ci sont des « mots-clés », et qu'ils sont revenus à la mode au XX^e siècle grâce au succès de la psychanalyse. Eliade estime que cette redécouverte du symbolisme dans la culture occidentale constitue un retour à la situation qui régnait en Europe jusqu'au siècle des Lumières, quand le symbole avait encore le statut d'instrument de connaissance. Il voit en effet dans ce nouvel intérêt pour les symboles une réaction contre le rationalisme, le positivisme et le scientisme du XIX^e siècle.

Dans la section précédente, nous avons parlé de la terminologie adoptée dans la présente étude, affirmant que l'eau sera considérée comme un motif. À ce sujet, il est intéressant de noter qu'Eliade parle de l'eau en tant que *symbole* dans la section qu'il intitule « Baptême, déluge et symbolismes aquatiques » (*ibid.*, pp. 199-211). En effet, les études thématiques et les études des symboles ne sont pas clairement délimitées. Plutôt que de constituer des domaines opposés, on verra qu'elles sont au contraire complémentaires³⁵.

Le symbole est un terme-clé pour Gilbert Durand (1960) dans une thèse qui porte sur les structures anthropologiques de l'imaginaire. Pour lui, le symbole est proche de l'image et lié à celle-ci. On pourrait dire que Durand établit un pont entre la recherche thématique et la recherche sur les symboles, puisqu'il étudie ce qu'il appelle des *symboles*, tout en demeurant très influencé par Bachelard³⁶. En effet, la méthode de Durand se rapproche tellement de la tradition genevoise en général, et de celle de Bachelard en particulier, qu'il est quasiment impossible de dire en quoi son étude se différencie d'un ouvrage thématique. Notons aussi que Durand, dans un texte postérieur (1964, pp. 3-15), analyse « le vocabulaire du symbolisme ». Dans cette étude, il s'efforce de faire une distinction entre le symbole, l'allégorie et le signe – concepts qui, à son avis, ne doivent pas être confondus. Par contre, il n'explique pas en quoi le symbole différencierait du thème et du motif.

Todorov (1977 ; 1978) a su mêler, de façon heureuse, l'étude des symboles et la rigueur structuraliste, en proposant un « symbolisme linguistique » (1978, p. 9) et en soulignant le « caractère inépuisable » du symbole (*ibid.*, p. 16). Il identifie ainsi une polyvalence dans le symbole et, selon lui, ce trait permet de le distinguer du signe et de l'allégorie qui, eux, sont « clairs et univoques » (*ibid.*, p. 16). Todorov soutient que l'opposition symbole – allégorie remonterait au courant romantique de la fin du XVIII^e siècle (1977, p. 235).

S'inspirant des travaux de Jakobson, Lodge (1977) s'intéresse, pour sa part, au couple de la métaphore et la métonymie. Pour lui, le symbole constitue en quelque sorte l'amalgame des deux concepts, puisqu'il l'envisage comme une 'métonymie métaphorique' ou une 'métaphore métonymique'³⁷.

³⁵ Cette idée est d'ailleurs défendue par Frenzel dans un ouvrage méthodologique intitulé *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Cette représentante de la thématologie aborde la recherche sur les symboles en même temps que la recherche sur les thèmes et les motifs. Elle constate que le thème peut se concentrer dans le motif et le motif s'élever et devenir symbole : « Der Stoff kann zum Motiv konzentriert, das Motiv zum Symbol überhöht werden » (1963, p. 21).

³⁶ Gilbert Durand rend d'ailleurs hommage à Bachelard en lui dédiant son ouvrage, et en le qualifiant de « maître de rigueur et de fantaisie » (1960, l'avant-propos).

³⁷ En analysant le rôle de la boue dans un roman de Dickens, Lodge (1977, p. 100) constate en effet : « [...] it becomes a kind of metaphorical metonymy, or as we more commonly say, a symbol ». Une guillotine chez Bennett constitue « a metonymic metaphor, or symbol » (*ibid.*, p. 107).

Les dictionnaires littéraires – généraux ou spécialisés – affirment que le symbole, dans sa définition la plus simple, est ‘quelque chose qui représente (ou symbolise) autre chose’³⁸. Le symbole peut être un objet animé qui représente un phénomène abstrait, par exemple la colombe symbolisant la paix ou le lion représentant la force. Il peut aussi s’agir d’un objet inanimé qui remplace une abstraction : la balance comme symbole de la justice, la croix comme représentation du christianisme, etc. Un geste ou un acte peut également avoir une valeur symbolique. Les rites religieux, par exemple, sont particulièrement riches en gestes symboliques.

Certains symboles littéraires ont acquis une certaine universalité – par exemple la descente aux enfers – tandis que d’autres restent liés à un auteur particulier³⁹. Demougin (1986, p. 1598) les appelle respectivement « symboles conventionnels » et « symboles contingents » et il estime que les derniers nommés produisent « des significations spécifiques à un discours ». De nombreux chercheurs soulignent la polyvalence du symbole, c’est-à-dire sa faculté d’être porteur de plusieurs significations et de se prêter à des interprétations différentes⁴⁰. La grande baleine blanche du *Moby Dick* de Melville, évoquée par Baldick (1990, p. 219) et Cuddon (1999, p. 886) est un bon exemple de symbole littéraire qui s’est avéré particulièrement polyvalent – et qui a donné lieu à de nombreuses interprétations au fil des ans.

À l’instar d’Eliade (1952) cité plus haut, plusieurs dictionnaires évoquent l’importance des symboles pour la psychanalyse. Demougin (1986, p. 1598) écrit par exemple que le symbole est « le montré du caché, de l’interdit », et qu’il joue un rôle important dans la manifestation du tabou. Si le sens du symbole peut être caché dans l’inconscient, l’auteur peut cependant aussi s’en servir très consciemment dans sa production littéraire (après tout, le symbolisme était un courant poétique consciemment réalisé à partir du manifeste de Jean Moréas). Dans l’élaboration des symboles, il existe sans doute une partie intentionnelle et consciente et une autre partie intuitive et non intentionnelle. En effet, Vigne (1984, p. 212) affirme : « [...] l’on devra se contenter d’admettre qu’une part de tout symbolisme a sans doute été voulue, et que le reste échappe au contrôle de la conscience ». Si l’on reconnaît que le conscient et l’inconscient ont tous les deux leur importance, il devient alors impossible, dans l’analyse, d’éliminer tout à fait l’une des deux parties.

³⁸ Cf. de Vries (1974), Demougin (1986), Baldick (1990), Brogan (1994) et Cuddon (1999).

³⁹ Cuddon (1999, p. 885) parle de l’usage symbolique du soleil, de la lune, de la tour, du masque et de l’arbre, qui sont selon lui des exemples de symboles personnels dans la poésie de Yeats.

⁴⁰ de Vries (1974) écrit par exemple dans la préface du livre : « [...] not only one but several meanings given may apply simultaneously [...] for significant indefiniteness is the mark of symbols », tandis que Baldick (1990, p. 219) affirme : « It is [...] too simple to say that a literary symbol ‘stands for’ some idea as if it were just a convenient substitute for a fixed meaning; it is usually a substantial image in its own right, around which further significances may gather according to differing interpretations. »

Nous avons tenu à montrer les ressemblances qui existent entre les études thématiques et symboliques, car nous ne voyons aucun antagonisme entre la paire de termes ‘motif/thème’ et le terme ‘symbole’. Au contraire, ils se confondent très souvent. On pourrait sans doute dire que ce sont les motifs les plus évocateurs de sens qui prennent une signification symbolique : le motif de la colombe devient symbole dans les cas où il représente la paix, le motif de la balance devient symbole quand il représente la justice, et ainsi de suite. Inversement, la recherche thématique peut enrichir les études sur les symboles. Les dictionnaires consultés n’ont pas de terme pour désigner le signifié de ces motifs devenus symboles ; leur ‘charge symbolique’ pour ainsi dire (comme la paix et la justice dans les exemples que nous venons de citer). Dans le domaine des études thématiques, le terme de *thème* sert justement à désigner ce niveau hiérarchique.

Dans notre thèse, nous avons choisi d’employer le terme ‘motif’ pour désigner la mer, le fleuve, la pluie, le lac et les autres manifestations de l’eau présentes dans l’œuvre durassienne. Nous avons l’intention de les relier à des thèmes plus abstraits. Ceci dit, il aurait été possible aussi de parler du ‘symbole de l’eau’ et de s’intéresser à la ‘charge symbolique’ que porte cette eau. Nous n’avons en effet rien contre une telle terminologie, qui conviendrait peut-être tout aussi bien à notre travail, puisque les études thématiques et symboliques présentent, comme nous l’avons constaté, de fortes ressemblances. Nous nous réservons d’ailleurs le droit d’utiliser le verbe « symboliser » à propos de l’eau – et aussi de parler d’un « symbolisme aquatique » chaque fois que l’occasion s’en présentera.

3. L'élément aquatique : prolégomènes

Dans sa célèbre étude *L'eau et les rêves*, Bachelard (1942, p. 5) avance l'idée que les éléments matériels sont de première importance pour la création littéraire :

Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa *matière*, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique.

Ainsi, selon Bachelard, l'eau n'est pas un motif quelconque, puisqu'elle est un des éléments susceptibles d'inspirer les poètes afin qu'ils transforment une « rêverie » en une œuvre littéraire. Il affirme aussi qu'il y a des auteurs pour qui l'eau est l'élément dominant. Edgar Allen Poe en serait un exemple, car pour lui l'eau est « la matière fondamentale pour l'inconscient » (*ibid.*, p. 87).

En ce qui concerne Marguerite Duras, nous n'avons, quant à nous, aucune hésitation : si l'un des quatre éléments lui a donné « sa propre substance, sa poétique spécifique », pour reprendre les mots de Bachelard, c'est très certainement l'eau.

Avant d'aborder l'analyse de l'œuvre durassienne elle-même, il nous a semblé essentiel de faire un bref tour d'horizon, pour observer le rôle de l'eau dans l'imaginaire occidental, qui est une part de l'héritage culturel de Duras⁴¹. Après avoir examiné l'élément aquatique dans divers mythes, nous mettrons en lumière deux courants d'idées ayant exercé une influence décisive sur la pensée occidentale, à savoir le christianisme et la philosophie grecque. Ces deux traditions de pensée ont favorisé une conception bipolaire de l'eau, la faisant apparaître comme un élément à la fois générateur et destructeur, dichotomie qui a laissé des traces dans l'œuvre de Marguerite Duras. Le chapitre se termine par un inventaire des études précédentes dans le domaine qui nous occupe.

⁴¹ La part orientale de l'héritage culturel de Marguerite Duras – en particulier l'influence exercée par le taoïsme et le bouddhisme – sera évoquée dans la section 8.4.

3.1. L'eau dans les mythes

Lorsqu'ils sont définis comme symboles, les mots « eau », « mer » et « fleuve » présentent diverses connotations : l'eau peut incarner la sagesse et la connaissance illimitée ; elle est un symbole du temps qui passe, mais aussi de l'éternité ; un symbole de la liberté, mais aussi de la solitude ; elle est associée à la purification, mais aussi à l'impureté, etc.⁴²

Signalons deux chercheurs qui se sont intéressés à l'élément aquatique dans le domaine du folklore régional : Sébillot, un chercheur français, y a consacré un ouvrage en 1886 et le Suédois Tillhagen a suivi son exemple un siècle plus tard (1996). Tous les deux affirment que l'eau tient une place centrale dans la plupart des mythes cosmogoniques, soit les récits qui visent à expliquer la formation du monde. Tillhagen (1996, p. 9) soutient que la raison pour laquelle ces légendes sont si nombreuses est que l'eau a toujours été une condition *sine qua non* de toute vie sur terre.

Dans les mythes cosmogoniques, les exemples abondent d'une eau originelle existant depuis l'éternité et à partir de laquelle toute vie s'est développée. Ce passage d'un texte védique (*Çatapathabrâhmana*) illustre justement la présence de l'eau avant même la création du monde :

Au commencement cet univers était eau, n'était qu'une onde. L'eau exprima ce désir : comment pourrai-je me reproduire ? Elle se mortifia, elle chauffa la chaleur ascétique. Quand elle eut chauffé la chaleur ascétique, un œuf d'or apparut. Il n'y avait pas encore d'année en ce temps. L'œuf d'or flotta pour autant que mesure la durée d'une année. (Brunel, 1988, pp. 366-367.)

Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, publié en 1988 sous la direction de Brunel, cette idée d'une eau-mère est présente au fil des siècles et des civilisations – en Égypte ainsi qu'à Babylone – et elle tient une place de premier ordre dans la typologie des mythes cosmogoniques (*ibid.*, p. 367).

Il est évident que l'eau figure dans bien d'autres mythes que ceux qui racontent la création du monde. Tillhagen (1996, pp. 16-18) évoque les légendes concernant la purification, la guérison des maladies et d'autres mythes où il est question d'un châtement divin sous forme de déluge⁴³. Sébillot (1886, pp. 14, 74) parle des mythes qui expliquent comment l'eau de mer a acquis sa salinité ou qui racontent comment le monde, un jour, va être anéanti par l'eau.

⁴² Voir par exemple de Vries (1974, pp. 289, 405-406, 493-494), Demougin (1986, pp. 1035-1036) et Daemrich & Daemrich (1987, pp. 227-228).

⁴³ Notons ici que le motif du déluge est souvent repris dans le folklore populaire. Lambert & Pieri (1999, p. 88) constatent qu'il s'agit d'un « mythe quasi universel » que l'on trouve en Amérique précolombienne, en Australie, en Polynésie, dans l'Inde et le Tibet, en Lituanie, dans la Mésopotamie et la Grèce antiques, ainsi qu'en Afrique.

Vigne (1984, p. 173) affirme que « les mythes de l'eau se regroupent autour de trois orientations : fertilité, purification, renaissance », mais elle inclut aussi des cas où l'élément a une charge négative, par exemple les images de déluges, de cataclysmes et d'engloutissements. De fait, elle embrasse l'idée d'une dichotomie aquatique où l'élément a une fonction à la fois génératrice et destructrice.

3.2. L'eau dans la tradition occidentale

La fonction de l'eau dans la Bible est, bien sûr, un champ d'étude gigantesque. Nous devons naturellement nous contenter d'en faire ici un bref exposé. Pour des analyses plus approfondies, voir par exemple Reymond (1958) et Bozzetto-Ditto (2005).

3.2.1. L'eau dans la Bible : un élément destructeur – vaincu par Dieu

Comme nous avons pu le constater, l'eau figure souvent dans les mythes cosmogoniques, et la tradition judéo-chrétienne n'est pas une exception. Dans la Bible, l'eau existe avant toute chose, et c'est sur les eaux que se trouve, au commencement, l'esprit de Dieu⁴⁴.

Dans l'Ancien Testament, la mer symbolise souvent le Mal, un mal que Dieu arrive à vaincre⁴⁵. Reymond (1958, p. 186) constate que l'océan apparaît comme un « être hostile », et que les textes vétérotestamentaires affirment avec emphase que cet océan a été soumis par Dieu.

La mer est aussi, dans l'Ancien Testament, une arme utilisée par Dieu pour montrer sa puissance. Il s'en sert notamment pour venir au secours du peuple sacré et punir ceux qui lui ont fait du mal. Dans *la Genèse* (7 : 12, 17, 19-23), Dieu envoie le Déluge, qui tue tous les hommes à l'exception de Noé et de sa famille. *L'Exode* (14 : 16, 21, 26-30) raconte comment Dieu fait subir aux Égyptiens une série de tourments qui, d'une manière ou d'une autre, ont un rapport avec l'élément aquatique : l'eau se transforme en sang, les poissons meurent et il sort des crapauds des eaux du Nil. Quand Moïse libère son peuple de l'emprisonnement en Égypte, il divise l'eau de la mer pour permettre aux Juifs d'échapper à leurs poursuivants, qui sont subséquemment noyés. Quand les

⁴⁴ *Genèse* (1: 2). Voir aussi Reymond (1958, pp. 187-188) qui montre que cette cosmogonie est associée au mythe babylonien d'Enuma-elish. Bozzetto-Ditto (2005, p. 9) note, elle aussi, une influence babylonienne dans ce récit expliquant le commencement du monde.

⁴⁵ « Tu as fendu la mer par ta puissance, tu as brisé les têtes des monstres sur les eaux » (*Psaumes* 74 : 13), ou un peu plus loin : « Tu domptes l'orgueil de la mer; Quand ses flots se soulèvent, tu les apaises » (*Psaumes* 89 : 10). Toutes les citations de *la Bible* ci-dessous proviennent de la version Louis Segond 1910.

Israélites – assoiffés par leur marche à travers le désert – se sentent délaissés par Dieu, celui-ci montre sa bienveillance en faisant sortir de l'eau du rocher d'Horeb (*L'Exode* 17 : 6).

Le Nouveau Testament continue dans la symbolique qui relie l'eau au Mal, mais aussi au Bien. Quand Jésus marche sur les eaux (*Marc* 6 : 48-51), on peut interpréter cela comme une victoire sur le Mal et la Mort (voir par exemple *Bibel 2000*, p. 1598). De même, le Jugement Dernier implique la fin de la mer : « Puis je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre ; car le premier ciel et la première terre avaient disparu, et la mer n'était plus. » (*Apocalypse* 21 : 1.) Le symbolisme du Mal est inversé quelques vers plus loin, quand il est question d'une eau douce et régénératrice : « Et que celui qui a soif vienne; que celui qui veut, prenne de l'eau de la vie, gratuitement » (*Apocalypse* 22 : 17)⁴⁶.

3.2.2. Le baptême – rite de mort et de renaissance

Le sacrement du baptême contient une notion de destruction aussi bien qu'une notion de renaissance⁴⁷, puisqu'il est destiné à la fois à laver le péché originel et à faire renaître celui qui est baptisé dans le Christ. Il y a donc, dans ce rite, une symbolique de mort suivie d'une résurrection :

Ignorez-vous que nous tous qui avons été baptisés en Jésus Christ, c'est *en sa mort* que nous avons été baptisés ? Nous avons donc été *ensevelis avec lui par le baptême en sa mort*, afin que, comme Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, de même nous aussi nous marchions en nouveauté de vie. (*Épître aux Romains*, 6 : 3-4. C'est nous qui soulignons.)

Ayant été *ensevelis avec lui par le baptême*, vous êtes aussi ressuscités en lui et avec lui, par la foi en la puissance de Dieu, qui l'a ressuscité des morts. (*Épître aux Colossiens*, 2 : 12. C'est nous qui soulignons.)

Ainsi, lors de son immersion dans l'eau, le pécheur se noie et l'homme nouveau – le chrétien – est ressuscité dans cette même eau. La mort du pécheur et la renaissance de l'être sauvé comme nouveau membre de l'église chrétienne : c'est la signification du baptême.

On constate que la mort dans l'eau est, dans ce cas, symbolique et bienfaisante, puisqu'elle permet le salut de l'être humain. L'eau dans la Bible possède donc

⁴⁶ Bozzetto-Ditto (2005, p. 10) parle dans ce contexte d'une « bivalence » classique qui oppose les eaux lustrales et fécondantes – les eaux de purification – aux eaux de malédiction.

⁴⁷ Le symbolisme du baptême a été analysé par Eliade (1952, pp. 200, 202), qui évoque « la mort initiatique » que celui-ci implique. Il affirme que « le 'vieil homme' meurt par immersion dans l'eau, et donne naissance à un être nouveau, régénéré ».

également, à côté de sa force destructrice, un pouvoir purificateur et régénérateur.

3.2.3. L'eau dans la Grèce ancienne

Les débuts de la philosophie grecque commencent avec Thalès de Milet, le plus ancien des sept sages (v. 625 – v. 547 av. J.-C.), qui enseignait que l'eau était à l'origine de toute vie. Pour lui, il existait une substance primordiale dont tout autre élément est né et cette substance était l'eau⁴⁸. Un peu plus tard, Héraclite (v. 576 – v. 480 av. J.-C.) a dit que « les âmes s'exhalent de l'humide ». C'est à lui aussi que l'on attribue les aphorismes « Tout s'écoule » et « On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve », aphorismes qui illustrent son idée du perpétuel écoulement de toute chose (*Fragments*, pp. 452, 459, 467).

De même dans la cosmogonie d'Anaximandre, l'eau joue un rôle de premier ordre. Ce philosophe prétendait par exemple que les poissons et autres êtres ichthyoïdes ont été créés à partir d'un mélange d'eau tiédie et de terre (*cf.* Vigne, 1984, p. 191).

Ainsi, dans la tradition hellénique, les associations évoquées par l'eau sont plutôt positives. C'est l'élément générateur de vie par excellence. Toujours est-il que l'eau peut également être porteuse de connotations négatives. Certes, Héraclite explique que l'âme humaine vient de l'eau, mais il a formulé cette idée sous forme de paradoxe : « Pour les âmes, mort de devenir eau, pour l'eau, mort de devenir terre ; mais de la terre naît l'eau, et de l'eau l'âme » (*Fragments*, p. 327). Il affirme d'ailleurs que le même paradoxe est vrai pour la mer : « La mer, eau la plus pure et la plus impure : pour les poissons bonne à boire et cause de vie, pour les hommes imbuvable et cause de mort » (*ibid.*, p. 414). Platon, pour sa part, associe dans son dialogue *Phédon* (1926, p. 115) l'élément aquatique au monde matériel, en opposant l'eau de la mer au monde des idées. Et c'est dans les fleuves de l'au-delà (Cocycie, Phlégéthon) qu'il situe les tourments des âmes perdues (*ibid.*, p. 118). Il ne serait donc pas faux d'affirmer que l'eau est aussi un élément essentiellement bipolaire dans la tradition grecque.

Ainsi, la dichotomie de l'eau (élément générateur – élément destructeur) se rattache à des traditions très anciennes. Si on la retrouve dans la civilisation occidentale moderne, c'est bien parce que celle-ci repose à la fois sur la philosophie grecque et sur la religion chrétienne – deux traditions de pensée où cette dichotomie s'est manifestée.

⁴⁸ Pour une présentation des théories de Thalès, voir par exemple Russell (1961, pp. 25, 44-45).

3.3. L'eau dans la littérature française et européenne – quelques aperçus

Dans l'introduction à son anthologie *La mer dans la littérature française* (2003), Simon Leys déclare que la littérature marine est « une invention des terriens » et que les écrivains qui connaissent bien le monde maritime sont rares : « Entre les hâbleries des gens de lettres (qui parlent de ce qu'ils ne savent pas) et les silences des gens de mer (qui savent, mais ne parlent guère) heureusement qu'il s'est aussi trouvé quelques marins qui se sont mis à écrire [...] et quelques écrivains qui surent naviguer. » (*Ibid.*, p. xix.) Cependant, les connaissances directes de la mer et de la navigation ne sont pas une condition indispensable pour aborder par écrit la thématique de l'eau. Il y a certainement eu des « terriens » qui, eux aussi, ont su transmettre les impressions diverses et contradictoires que produit cet élément sur les êtres humains.

À travers les siècles, plus d'un auteur a évoqué le côté terrifiant et dangereux du motif aquatique. C'est une tradition ancienne, très présente – comme nous l'avons constaté – dans la Bible. Dans la littérature française, on la trouve déjà dans les vers célèbres (datant du XII^e siècle) de Chrétien de Troyes⁴⁹ :

Au pié del pont, qui mout est maus,
Sont desçandu de lor chevaus,
Et voient l'eve felensse,
Roide et bruiant, noire et espesse,
Si leide et si espoantable,
Com se fust li fluns au deable,
Et tant perilleuse et parfonde
Qu'il n'est riens nule an tot le monde,
S'ele i cheoit, ne fust alee
Aussi com an la mer salee. (« Le pont de l'épée » dans Chevaillier & Audiat, 1932, p. 28.)

Au XVI^e siècle, Rabelais a su exploiter, avec un vocabulaire abondant, le côté menaçant du motif aquatique. Son ouvrage *Le Quart livre* est présenté comme le « premier récit de voyages de la littérature française » dans l'anthologie de Leys (2003, p. 19)⁵⁰.

Si l'on se penche ensuite sur le XVII^e siècle, on peut constater que l'élément aquatique n'occupait pas une place prépondérante pendant l'époque classique. Même lorsque Hippolyte, dans *Phèdre* (Acte V, scène VI), est tué dans les vagues, la description de l'eau faite par Racine est des plus ternes. Ainsi, comme

⁴⁹ Pour une analyse de la symbolique de l'élément aquatique dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, voir par exemple l'article de Kukulka-Wojtasik (2005).

⁵⁰ Leys passe ainsi sous silence un chroniqueur comme Villehardouin, qui, de manière si vivante, raconta la croisade et la conquête de Constantinople en 1203.

le dit si bien Leys, dans son anthologie, « l'océan ne réussit vraiment pas à inspirer les classiques français » (2003, p. 64)⁵¹.

Les choses changent avec les précurseurs du romantisme. Chez Rousseau, par exemple, reviennent sans cesse les scènes pastorales où l'eau coule paisiblement et où le narrateur est endormi par son doux bercement. La meilleure illustration de l'harmonie qu'il trouve au bord de l'eau figure sans doute dans *Les rêveries du promeneur solitaire*. La cinquième promenade est entièrement vouée à une louange de la nature et particulièrement de l'eau. L'image qu'évoque cet élément chez Rousseau est ainsi d'un tout autre genre que les images terrifiantes que l'on a vues chez Rabelais et Chrétien de Troyes. On peut considérer le fait de se concentrer sur le côté harmonieux de l'eau comme un trait caractéristique des écrivains romantiques. Jauss (1982, p. 81) note par exemple que cette cinquième promenade constitue le sommet de l'héritage romantique laissé par Rousseau.

Les connotations positives de cet élément dominant aussi dans les œuvres romantiques du XIX^e siècle. Notons que l'idée de la fonction génératrice de l'eau était très répandue à cette époque. Comme le constate Kjellén (1957, p. 21), les mythes cosmogoniques furent retravaillés par les romantiques et repris dans une poésie où l'eau apparaît comme l'élément maternel par excellence et comme la source de toute vie⁵².

Les images terrifiantes de l'eau connurent une renaissance au XIX^e siècle avec l'apparition du *roman maritime* proprement dit. Santraud (1988, p. 37), l'une des grands spécialistes de cette littérature, soutient que l'époque la plus mémorable pour le roman maritime américain fut la première moitié du XIX^e siècle, avec des auteurs comme Fenimore Cooper, Henry Dana et Herman Melville. En France, quelques pionniers écrivaient déjà des romans maritimes à la même époque (*La salamandre* d'Eugène Sue fut par exemple publié en 1832), mais le point culminant de ce genre de récits n'est atteint que quelques décennies plus tard, avec des chefs-d'œuvre comme *Les travailleurs de la mer* de Hugo (1866) et *Pêcheur d'Islande* de Loti (1886), auxquels on peut sans doute ajouter, en dépit de son côté science-fiction, *Vingt mille lieues sous les mers* de Verne (1870).

La mer inspire à ces auteurs les récits de formidables aventures où le danger est toujours présent. Séduisante mais dangereuse, cette mer éveille chez les héros des sentiments contradictoires d'amour et de haine. Parfois, comme c'est

⁵¹ À notre avis, le symbolisme aquatique était bien plus intéressant pendant la période baroque que pendant l'époque classique de la littérature française. Cependant, pour nuancer les choses, on peut noter que Jauss (1982, pp. 221-242) signale que le motif aquatique occupe une place de premier ordre chez un poète de la période préclassique comme Théophile de Viau.

⁵² Un exemple de ce courant de pensée est Novalis qui écrit à propos de l'eau : « Ce n'est pas à tort que d'anciens sages ont cherché en elle l'origine des choses ». Il affirme aussi que « toutes les sensations agréables sont des liquéfactions diverses, des mouvements de cette eau originelle en nous » et il estime qu'il faut prêter l'oreille au « doux chant de nourrice de ces eaux maternelles » (*Les disciples à Saïs*, traduction de Maeterlinck, 1992, pp. 111-112).

le cas dans *Les travailleurs de la mer*, elle se présente comme un antagoniste redoutable que le personnage principal doit vaincre. Daemmrigh et Daemmrigh (1987, p. 227) constatent que le contact avec la force imposante de la mer a trempé le caractère de nombreux marins dans la littérature. Cela est sans doute vrai, et nous pouvons citer, parmi les figures qui nous ont fait grande impression, les personnages principaux de *Moby Dick* (Ismael, Queequeg, Starbuck, Stubb et le capitaine Achab), Gilliatt (le héros titanique des *Travailleurs de la mer*) et Yann Gaos, de *Pêcheur d'Islande*.

L'œuvre d'Edgar Allen Poe se situe un peu à l'écart des romans maritimes traditionnels. Comme le constate Santraud dans son étude sur la littérature maritime (1988, p. 118), « Poe fut un des premiers à explorer le domaine du rêve qui est le double de la vie et les psychanalystes ont, depuis, reconnu ses mérites »⁵³. Dans ses textes, la mer n'est plus un élément dangereux et stimulant, une preuve de force digne d'un homme vigoureux et courageux. Chez Poe, le monde rêvé est un cauchemar, et l'univers de la mer s'associe à l'univers de la mort.

Nous aurons l'occasion d'évoquer d'autres auteurs du XIX^e et du XX^e siècles dans le chapitre 6, quand nous aborderons les liens thématiques de l'eau dans l'œuvre durassienne. Cela nous permettra notamment d'établir des parallèles et de souligner certaines ressemblances entre l'œuvre de Marguerite Duras et le canon littéraire de cette période.

3.4. Études antérieures sur l'élément aquatique

Dans cette section, nous passerons en revue un certain nombre d'études ayant l'eau pour objet. On constatera que cet élément a souvent inspiré des recherches mêlant la méthode scientifique et la rêverie. Tout d'abord, nous aborderons deux essais qui traitent de ce motif en général, et qui sont devenus des classiques : *La mer* (1861) de Jules Michelet et *L'eau et les rêves* (1942) de Gaston Bachelard. Nous signalerons aussi une étude suédoise qui a fait date : *Diktaren och havet* (1957) d'Alf Kjellén. Ensuite, nous évoquerons quelques ouvrages qui, tout comme notre étude, examinent le motif chez un auteur particulier ou pendant une époque spécifique. Nous aurons l'occasion de citer, entre autres, la thèse de Brosse (1983) sur la littérature de la mer et celle de Vigne (1984) sur la thématique de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf. Enfin, nous terminerons en présentant les études, peu nombreuses à notre connaissance, qui abordent le sujet de l'eau dans les textes durassiens.

⁵³ Cette association entre l'eau et le domaine du rêve chez Poe (et chez Baudelaire) a aussi été signalée par Bachelard (1942, pp. 63-96) et Kjellén (1957, pp. 81-82).

3.4.1. Études générales sur l'eau (Michelet, Bachelard et Kjellén)

La mer (Michelet, 1861)

Dans cet ouvrage, le célèbre historien français étudie la mer sous divers aspects. On y retrouve des chapitres sur l'histoire naturelle et l'évolution qui s'appuient sur les découvertes de Darwin, récentes à l'époque (*De l'origine des espèces* fut publié en 1859). Souvent pourtant, l'esprit scientifique de Michelet cède la place aux rêveries que l'eau lui inspire. Selon lui, l'élément est de nature dualiste, puisqu'il y a un côté positif et un côté négatif dans les associations qu'il éveille chez le rêveur. Michelet constate qu'en premier lieu, la mer évoque en lui la peur. C'est un élément où l'on ne peut respirer, asphyxiant, qui, dans ses ténèbres profondes, nous reste toujours inconnu. Et c'est pour cela qu'il inspire tant de crainte à l'imagination humaine (*La mer*, 1861, p. 3). Si le bruit de la mer paraît menaçant, c'est qu'il nous laisse entendre et deviner cette « redoutable personne » (*ibid.*, p. 8) qu'est la mer. Car pour Michelet il s'agit bel et bien d'un être vivant et la marée apparaît comme « la respiration, disons-le, le pouls de la mer » (*ibid.*, p. 21).

La mer est donc perçue comme une créature vivante, douée d'intelligence mais aussi d'immortalité. Dans l'imagination de Michelet, elle s'exclame : « Demain tu passes, et moi jamais. Tes os seraient dans la terre, dissous même à force de siècles, que je continuerai encore, majestueuse, indifférente, la grande vie équilibrée » (*ibid.*, p. 11). Lorsqu'elle est de mauvaise humeur, elle crée des tempêtes pour entraîner « ta mort et la mort universelle, la suppression de la terre, et le retour au chaos » (*ibid.*, p. 86). Cependant, la mer n'est pas uniquement malfaisante. Ces éclats ne montrent que l'un de ses visages. Michelet compare les tempêtes de la mer aux spasmes d'un malade pendant une attaque de délire. Le mal est temporaire et, surtout, ne touche pas les profondeurs. Le fond de l'océan reste toujours calme, même durant les tempêtes les plus violentes :

Autrement, la mer serait impropre à remplir sa grande fonction, de mère et nourrice des êtres. [...] Un monde d'êtres délicats [...] sont bercés, allaités de ses eaux. Cela donne de son intérieur une idée très-douce, et porte à croire que ces agitations si violentes ne sont pas communes. (*Ibid.*, p. 60.)

Michelet établit ainsi une correspondance entre la mer et la mère, correspondance qui s'est montrée exceptionnellement vivace et dont nous verrons plus loin les répercussions sur l'œuvre de Marguerite Duras et la critique durassienne. Résumons pour l'instant le symbolisme maternel de la mer chez Michelet par sa propre exclamation : « C'est une mère un peu violente, mais enfin, c'est une mère » (*ibid.*, p. 19).

Michelet s'intéresse aussi à la vie à l'intérieur de la mer et il étudie l'évolution des organismes primitifs jusqu'aux animaux les plus évolués. Arrivé à

l'apparition du poisson, l'auteur déclare qu'il voit dans celui-ci le symbole de la liberté⁵⁴. La dernière partie de son étude est réservée aux bains de mer – à l'hydrothérapie – cette « renaissance par la mer » pour reprendre sa propre expression (*ibid.*, p. 345).

L'eau et les rêves (Bachelard, 1942)

L'eau et les rêves (1942) fait partie d'une série de textes étudiant les quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu. Avec ce projet, Bachelard entame l'analyse de ce qui fut pendant une très longue période l'un des fondements de la conception du monde dans l'Occident : l'aspect originel et indivisible de ces quatre éléments. Ils formaient notamment la base du système du monde dans la pensée hellénique (Thalès, Héraclite, Platon) et étaient encore très présents à l'esprit de Dante⁵⁵.

Dans *L'eau et les rêves*, qui porte comme sous-titre *Essai sur l'imagination de la matière*, Bachelard étudie un certain nombre de types d'eaux différents. D'abord, il traite des eaux claires, printanières et courantes. N'ayant pas une très grande estime pour celles-ci, il déclare qu'elles ne peuvent donner lieu qu'à des images trop fuyantes et éphémères :

Les phénomènes de l'eau éclairée par un soleil de printemps apportent ainsi des métaphores communes, aisées, abondantes, qui animent une poésie subalterne. Les poètes secondaires en abusent. Nous pourrions accumuler sans peine des vers où de jeunes ondines jouent, sans fin, avec de bien vieilles images (*ibid.*, pp. 29-30).

Les eaux profondes, dormantes et mortes ont, selon Bachelard, une toute autre portée. Dans ce contexte, l'œuvre de Poe l'intéresse particulièrement. Il affirme que, dans cette œuvre, toute eau vivante est sur le point de mourir. Ce destin funeste implique un danger très réel pour l'homme, car « contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir » (*ibid.*, p. 66). De là naît alors une correspondance entre l'être et l'élément où l'eau devient le véritable « support matériel » de la mort (*ibid.*, p. 90).

A titre d'exemple d'associations entre l'eau et la mort, l'auteur cite ce qu'il appelle les « complexes » de Caron et d'Ophélie⁵⁶. Il s'agit bien sûr, dans le premier cas, du voyage en barque au pays des morts. Dans le deuxième cas, il

⁵⁴ « Le libre élément, la mer, doit tôt ou tard nous créer un être à sa ressemblance, un être éminemment libre, glissant, onduleux, fluide, qui coule à l'image du flot, mais en qui la mobilité merveilleuse vienne d'un miracle intérieur » (Michelet, 1861, p. 219).

⁵⁵ Dans son *Quaestio de aqua et terra* (écrit env. 1320), le grand poète florentin s'est même aventuré dans une cosmologie spéculative sur les rapports entre deux de ces éléments dans la nature. (Cf. Dante, 1917, p. 10.)

⁵⁶ Dans la terminologie de Bachelard, ce sont des « complexes ». Un adepte de la thématologie (*Stoffgeschichte*) préférerait sans doute ici le terme 'thèmes' (cf. section 2.2. ci-dessus).

est question de la noyade féminine, dont l'Ophélie de Shakespeare reste le symbole par excellence. Selon Bachelard, l'eau est « l'élément de la mort jeune et belle », une mort « sans orgueil ni vengeance » (*ibid.*, pp. 112-113). Il soutient également que, pour certains âmes, elle devient la « matière du désespoir » (*ibid.*, p. 125).

Suit une étude des eaux composées, où l'auteur constate que le principe fondamental de beaucoup de rêveries cosmogoniques est l'humidité chaude (*ibid.*, p. 136). C'est elle qui anime la terre inerte, et toutes les formes vivantes dépendent d'elle. Bachelard affirme que la mer, en particulier, est l'un des symboles maternels les plus constants (*ibid.*, p. 156). Il donne des exemples où l'eau prend des apparences laiteuses, pour montrer que ces images illustrent un amour inoubliable (*ibid.*, p. 158). Un autre signe de la maternité de l'eau est qu'elle berce comme une mère, et cela souligne son caractère féminin. Elle est nourricière et donne la vie, mais cela ne veut pas dire pour autant que l'auteur la considère comme un élément sexué. En effet, il convient de noter que Bachelard n'aborde pas la question du symbolisme sexuel de la mer que l'on retrouve chez d'autres chercheurs. Cela est peut-être dû au fait que l'eau est aussi pour lui un symbole de pureté et de purification. Il présente ainsi les mythes de la fontaine de Jouvence, constatant qu'« on plonge dans l'eau pour renaître rénové » (*ibid.*, p. 197).

Nous venons d'évoquer l'appréciation positive de Michelet sur les bains de mer. Bachelard ne semble pas d'accord sur ce point, car il proclame la suprématie de l'eau douce sur l'eau salée. Selon lui, la rêverie naturelle privilégie l'eau douce, celle qui rafraîchit, qui désaltère. Il affirme même que « c'est une perversion qui a salé les mers » (*ibid.*, p. 211).

Finalement, l'auteur étudie l'eau violente en constatant qu'il n'y a guère d'image plus banale que celle de la colère de l'océan. Bachelard trouve dans la poésie de Swinburne une ambivalence spécifique dans l'image du nageur : la joie et la douleur y sont mêlées et pour tout nageur arrive le moment où l'adversaire – l'eau – est le plus fort, et où, par conséquent, le masochisme s'installe. Bachelard appelle cela le complexe de Swinburne (*ibid.*, pp. 224-228). Si ce complexe-là est essentiellement masochiste, il y en a un autre, sadique, que l'auteur appelle le complexe de Xerxès (*ibid.*, p. 241). Il s'agit dans ce cas du rêve surhumain de soumettre la mer à sa commande, à la fois une volonté de génie et une volonté d'enfant.

Bachelard conclut son étude en évoquant ce qu'il appelle la parole de l'eau. Il ne s'agit cependant pas du bruit sourd et menaçant de la mer dont parle Michelet, mais d'une voix beaucoup plus douce. Selon Bachelard, l'eau est la maîtresse du langage fluide, elle possède « la qualité d'une poésie fluide et animée », une poésie qui « coule de source » (*ibid.*, p. 250).

Il est vrai que *L'eau et les rêves* peut parfois manquer de rigueur scientifique (voir section 2.4. ci-dessus pour une critique de la méthode bachelardienne). Cependant, l'auteur a une grande liberté d'esprit qui donne à l'ouvrage

d'importantes qualités. C'est une étude imaginative, indispensable à tout chercheur qui aborde la thématique aquatique.

Diktaren och havet (Kjellén, 1957)

Parmi les chercheurs scandinaves, Kjellén occupe une place de premier ordre grâce à son étude du motif aquatique dans la poésie suédoise de 1880 à 1940, dont le titre *Diktaren och havet* peut être traduit par « Le poète et la mer ». En effet, Kjellén ne se limite pas à la littérature suédoise, mais puise également ses exemples dans le canon littéraire européen de la même époque. Dans son panorama historique de ce motif, le chercheur considère la mer comme, d'une part, un symbole de fécondité et de pulsion (*fruktbarhets- och driftsymbol*) et d'autre part, un symbole de rêve (*drömsymbol*)⁵⁷. Pour cet auteur, la poésie de Whitman est le point de départ de la première tendance et celle de Baudelaire sert de modèle à la seconde (*ibid.*, p. 14). On notera que Kjellén étudie l'eau en tant que symbole, tout en restant influencé par Bachelard et d'autres chercheurs thématiques⁵⁸.

Puisque la mer est à l'origine de tous les organismes vivants, elle est aussi, pour Kjellén, un élément doué de sexualité. Il souligne que l'utilisation du motif de la sexualité aquatique, vers la fin du XIX^e siècle et sous l'influence du positivisme, devint plus audacieuse. Parfois la mer était le symbole d'une sensualité cosmologique avec laquelle le poète désirait fusionner, parfois une femme concrète – la mère ou l'amante – était identifiée à la mer. La mythologie antique fut aussi remise à la mode⁵⁹.

Pour Kjellén, si la mer est capable de donner la vie, elle est aussi capable de donner la mort. C'est l'autre face de ce 'symbolisme de pulsion' qui, toujours selon Kjellén, est lié à l'élément aquatique. La dissolution de l'individu dans la mer symboliserait l'union avec la nature et avec la vie (*ibid.*, p. 253). Les précurseurs dans ce domaine seraient Whitman et Swinburne, qui, dans leurs œuvres, ont célébré la mort par noyade, une mort que Kjellén associe au concept freudien de régression *ad uterum*.

Cependant, Kjellén affirme que l'idée d'une mort dans l'eau permet aussi aux poètes des associations terrifiantes. Douée du pouvoir de mort, la mer est un

⁵⁷ Dans le résumé en anglais qui accompagne l'étude, l'auteur écrit : « [...] the sea symbolism which expresses the life of impulse and the power of generation, often has a far-reaching significance, whereas the ocean as a dream symbol tends to have a more exclusively psychological significance. [...] one could say that it is a question of an affirmation of life in the former case, and of a flight from reality in the other » (Kjellén, 1957, p. 251).

⁵⁸ Comme nous l'avons constaté (voir section 2.7. ci-dessus) on peut dire la même chose de la thèse de Durand (1960).

⁵⁹ Kjellén (1957, p. 253) montre que les poètes suédois Fröding, von Heidenstam et Karlfelt ont tous composé de poèmes célébrant la femme sous l'apparence d'une naïade ou d'une néréide. Il cite également Strindberg, qui, dans son poème « *Holländaren* » (« Le Hollandais »), décrit une femme-néréide à la fois séductrice et démoniaque – ce qui, selon Kjellén, reflète sa conception ambivalente de la femme (*ibid.*, pp. 39-40, 253).

élément qui fait peur à l'homme. Il y a, dans ce dernier groupe de motifs, une perspective verticale qui déplace l'intérêt de la surface à la profondeur de l'océan, par exemple dans les poèmes racontant l'existence hantée des noyés, au fond de la mer. Constatons que l'analyse de Kjellén diffère de celle de Michelet en ce qui concerne les profondeurs marines. Michelet leur attribue une fonction maternelle et nourricière. Kjellén, pour sa part, met en avant le caractère terrifiant de l'abîme.

La même perspective verticale caractérise l'autre idée majeure de l'étude de Kjellén : la mer comme symbole du rêve (*drömsymbol*). Dans cette partie de l'étude, rappelons-le, c'est l'œuvre de Baudelaire qui sert de modèle. Cela n'empêche pas Kjellén de constater que l'association entre la mer et le monde du rêve est très ancienne. Elle se retrouve, selon lui, dans des contes folkloriques provenant d'horizons divers et l'on peut aussi la discerner dans la poésie romantique du début du XIX^e siècle.

Kjellén note que la grande nouveauté de la fin du siècle fut l'influence de la psychanalyse. Au fur et à mesure que les études sur l'inconscient de l'homme se multipliaient, l'attrait de cette approche devint plus net. Le concept indien de *Nirvana* fut introduit dans la culture occidentale par Schopenhauer et von Hartmann. L'eau apparaissait alors comme un élément privilégié : hypnotique et soporifique, elle était capable d'entraîner l'oubli et, par là, la sérénité de l'âme⁶⁰.

Selon Kjellén, la Première Guerre mondiale apporta chez de nombreux poètes un profond dégoût de la civilisation et un recours à l'exotisme. Dans ce contexte, la mer pouvait jouer le rôle d'antithèse à la civilisation, en offrant un refuge exotique pour les rêves.

D'après Kjellén, les œuvres des jeunes écrivains des années vingt représentent une synthèse des deux idées principales de son étude, puisqu'ils écrivent des poèmes où la mer sert à la fois de symbole de pulsion et de fécondité *et* de symbole du rêve⁶¹ (*ibid.*, p. 256). En même temps, Kjellén constate chez de nombreuses personnes de l'entre-deux-guerres une attirance vers le mysticisme qu'il attribue à une intense sensation de vide dans le domaine religieux. Avec les tensions politiques de l'époque et la menace d'une nouvelle guerre, il n'était pas surprenant, à son avis, que la poésie de l'époque soit devenue plus pessimiste.

*

Les trois ouvrages que nous venons de présenter, Michelet (1861), Bachelard (1942) et Kjellén (1957), restent, dans le cadre de cette thèse, les principales recherches antérieures portant sur la thématique de l'eau. Il existe à l'évidence

⁶⁰ L'auteur cite, entre autres, Valéry (« Le bain ») et Swinburne (« A Swimmer's Dream ») pour illustrer cette sensation de jouissance qui est censée accompagner l'engourdissement dans l'eau.

⁶¹ Kjellén cite dans ce contexte les noms de poètes et romanciers suédois comme Boye, Martinson, Edfelt et Lundkvist (1957, pp. 256-257).

d'autres ouvrages qu'il convient de mentionner, bien qu'ils ne soient pas de première importance pour notre étude. Signalons d'abord, entre autres, les mythes maritimes recueillis par des spécialistes du folklore populaire (Sébillot, 1886 ; Tillhagen, 1996) que nous avons déjà eu l'occasion de citer en discutant les mythes cosmogoniques (section 3.1.) ; puis l'étude de Lambert & Pieri (1999) qui traite aussi, en partie, de l'élément aquatique dans les mythologies. En parcourant ces ouvrages, on est frappé par la longue histoire de l'élément aquatique dans notre héritage culturel collectif, ainsi que par la richesse des significations que l'eau est susceptible de véhiculer. À cette liste d'études générales du motif aquatique, il convient d'ajouter l'essai du psychocritique Charles Mauron (1945), possédant certaines ressemblances avec celui de Bachelard, notamment en ce qui concerne la place privilégiée accordée à l'imaginaire et à l'imagination. Cependant, pour la présente thèse, cette étude a moins de pertinence que celle de Bachelard, étant donné que le raisonnement de Mauron n'est que rarement lié à des textes littéraires.

3.4.2. Études de l'eau chez un auteur particulier ou pendant une époque spécifique

La littérature maritime a fait l'objet de quelques études de tradition 'comparatiste' (cf. la présentation de la thématologie, ou *Stoffgeschichte*, section 2.2. ci-dessus). La littérature de la mer en France, en Angleterre et en Amérique au XIX^e siècle a été étudiée par Brosse (1983) dans une thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris IV. Son analyse est centrée sur les écrivains dits « romantiques ». Elle étudie la fiction maritime de Sue et Corbière et de leurs collègues anglo-saxons Cooper et Melville, pour n'en citer que deux. Mais elle identifie aussi un type d'« écrivain maritime clandestin » (*ibid.*, p. 1) exemplifié par Chateaubriand, Byron, Hugo et Poe. Dans deux études différentes, Santraud (1972, 1988) a examiné cette époque et, en partie, les mêmes œuvres – s'intéressant elle aussi à la mer dans le roman américain du XIX^e siècle, et à des auteurs comme Cooper, Dana, Poe et Melville.

Parmi les chercheurs qui étudient la thématique de l'eau chez un auteur particulier, signalons d'abord Vigne et sa thèse de doctorat sur Virginia Woolf (1984), une étude particulièrement intéressante pour nous puisqu'elle traite d'une œuvre féminine et moderniste. L'analyse quantitative des mots à connotation aquatique, qui constitue la première partie de la thèse, nous paraît cependant moins pertinente que l'étude qualitative effectuée à partir des différentes manifestations de l'eau, comme le fleuve, la vague, la profondeur, etc. Vigne analyse aussi, de façon très perspicace, l'attitude de quelques personnages woolfiens à l'égard de l'eau, une approche qui a inspiré le cinquième chapitre de notre étude.

Parmi les monographies publiées ces dernières décennies, on peut citer une étude qui examine la mer en tant que motif purificateur et libérateur dans l'œuvre de Camus (Quilliot, 1970) et une autre, d'Ushiba (1979), qui étudie l'image de l'eau dans *À la recherche du temps perdu* de Proust. Il existe également des ouvrages portant sur l'eau dans les textes bibliques. Reymond (1958), cité ci-dessus, analyse la signification de l'eau dans l'Ancien Testament. Il s'intéresse à l'élément aquatique sous toutes ses formes : la pluie, le fleuve, la mer et le déluge (motif important dans les textes vétérotestamentaires). Les travaux de Myle (1979) portent sur la symbolique de l'eau dans l'œuvre du Père Surin, auteur de divers textes religieux (catéchisme, cantiques et dialogues spirituels) du milieu du XVII^e siècle.

Signalons ensuite un ouvrage particulièrement intéressant pour notre travail : *L'eau – source d'une écriture dans les littératures féminines francophones* (édité par Helm en 1995). Ce volume recueille dix-huit articles traitant de l'élément aquatique dans les œuvres d'auteurs féminins du XX^e siècle et comporte des études sur Assia Djebar, Hélène Cixous, Anne Hébert et Marguerite Duras. Enfin, *In aqua scribis – le thème de l'eau dans la littérature* (édité par Mrozowicki en 2005) réunit les actes d'un colloque international organisé à Gdansk en 2004. Cet ouvrage présente un grand nombre d'articles dont le dénominateur commun est la thématique de l'eau dans la littérature. Il s'agit, dans la majorité des cas, d'études portant sur des auteurs français.

3.4.3. Études de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras

Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans l'introduction : les études sur l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras sont peu nombreuses et, selon nous, d'une portée restreinte. L'étude la plus approfondie et la plus pertinente publiée à cette date sur le sujet est, à notre avis, celle de Cousseau dans *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras* (1999, pp. 318-350). L'auteur y consacre une trentaine de pages à ce qu'elle appelle la « poétique de l'eau » dans la production durassienne. Elle considère cette eau comme intimement liée au thème principal de son analyse : l'enfance. En effet, et elle le constate d'emblée : « La mer et ses 'dérivés', le fleuve, le delta ou le lac, concentrent tout particulièrement la mémoire de l'enfance, et constituent dans l'ensemble de l'œuvre des éléments de rêverie privilégiés » (*ibid.*, p. 318). Mais Cousseau souligne elle-même que le sujet n'a pas été épuisé. Elle clôt la partie dédiée à l'élément aquatique en constatant que « la mer [...] mériterait à elle seule une étude plus approfondie » (*ibid.*, p. 349).

Parmi les autres études, signalons aussi l'article de Rosello (1987) publié dans la revue *Romanic Review*. Selon cet article, il existe deux sortes d'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras : la mer qui est « mortelle et dangereuse » et les eaux en mouvement, qui, elles, sont associées au « bavardage » (*ibid.*, pp. 515-

524). L'ouvrage édité par Helm mentionné ci-dessus comporte donc un article de Carruggi (1995b) sur l'élément aquatique dans l'œuvre de Marguerite Duras. Carruggi soutient que l'eau durassienne a un double pouvoir : un pouvoir guérisseur et un pouvoir destructeur⁶². Dans *In aqua scribis – le thème de l'eau dans la littérature* (2005), ouvrage collectif également mentionné plus haut, on trouve quatre articles consacrés, entièrement ou en partie, à l'œuvre durassienne. Nieszczolkowski (2005, p. 403) explique la place centrale de la thématique aquatique dans l'écriture durassienne par des faits biographiques : « Dans le cas de Marguerite Duras ce n'est qu'un simple fait de naissance dans un endroit du monde spécifique qui a provoqué ce grand rôle de l'eau dans son œuvre ». Deux chercheurs confrontent l'œuvre durassienne à celles d'autres auteurs. Kuczynska (2005) fait une étude psychanalytique où elle relève l'ambiguïté inhérente au couple homophone mer-mère, dans le cycle du *Vice-consul* de Duras et dans des textes de Perec et de Darrieussecq. Inal (2005), de son côté, juxtapose l'aridité de Le Clézio (dans *Désert*) et l'abondance de l'eau dans *Un barrage contre le Pacifique*. Dans notre propre contribution au volume *In aqua scribis* (Aronsson, 2005), nous examinons les différentes manifestations de l'élément aquatique : la mer, le fleuve, le lac et la pluie, constatant que l'eau durassienne a un caractère polyvalent et qu'elle joue, dans l'œuvre globale, un rôle unificateur.

⁶² Nous nous sommes inspirés de cette idée dans un article (Aronsson 2002) qui, tout en élargissant l'analyse, attire l'attention sur la ressemblance entre la dichotomie aquatique durassienne et certaines théories d'inspiration psychanalytique. Une partie de cet article est utilisée, sous une forme retravaillée, dans la présente thèse (voir chapitre 8).

4. Présence et absence de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras : un survol

« J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres », dit Marguerite Duras dans une interview (*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 84). Comme nous le verrons ci-dessous, cette prédilection pour la mer et l'élément aquatique en général se révèle déjà dans les titres qu'elle a choisis pour ses textes.

4.1. Évocation de l'eau dans les titres

Genette (1987, pp. 52-97) consacre un chapitre entier au rôle du titre de l'œuvre littéraire. Il affirme notamment que celui-ci a une portée exceptionnelle puisqu'il a beaucoup plus de « destinataires » que le texte : « Car, si le texte est un objet de lecture, le titre [...] est un objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation » (*ibid.*, p. 73). Bourdieu (1980, p. 217), pour sa part, note que les titres des ouvrages ont parfois une rare portée, qui dépasse de loin celle des textes proprement dits. En effet, il affirme que ce qui circule dans un champ, ce ne sont pas des « idées », mais « des titres d'ouvrages dont tout le monde parle », « des stéréotypes plus ou moins polémiques et réducteurs » et « des mots à la mode ». Pour cette raison, il nous semble pertinent de prêter attention aux titres des œuvres de Marguerite Duras. Quand l'eau apparaît textuellement sur la couverture d'un ouvrage durassien, la présence aquatique devient particulièrement significative – elle peut, en principe, être observée par un grand nombre de personnes, et pas seulement par les lecteurs du texte en question.

On constate que des mots faisant référence à l'élément aquatique figurent dans le titre de douze ouvrages de Marguerite Duras : *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Le marin de Gibraltar* (1952), *Les viaducs de la Seine-et-Oise* (1959), *Les eaux et forêts* (1965), *La femme du Gange* (1973), *Le Navire Night* (1979), *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique* (1980), *L'homme atlantique* (1982), *Savannah Bay* (1983), *La pute de la côte normande* (1986), *La pluie d'été* (1990)

et, finalement, *La mer écrite* (1996)⁶³. La présence de l'eau se manifestera ainsi dans les titres tout au long de la carrière de l'écrivain, dès son premier succès de librairie, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), jusqu'au volume posthume, *La mer écrite* (1996). Cela dit, il existe évidemment de nombreux textes de Duras où l'eau joue un très grand rôle sans que cela soit indiqué dans le titre.

Les douze titres cités ci-dessus rappellent l'existence de trois paysages durassiens dominés par l'eau. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, nous reconnaissons l'océan Pacifique, qui occupe une place de premier ordre dans l'ensemble du cycle indochinois (comportant, en plus de ce roman, *L'Eden Cinéma* (1977), *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991)). Dans *La femme du Gange*, le nom du fleuve évoque un paysage indien, lieu mythique que l'on entrevoit également dans les autres textes du cycle indien : *Le vice-consul* (1965) et *India Song* (1973). Signalons enfin les titres qui évoquent l'Atlantique et la côte normande. Ils rappellent les plages battues par les vents qui constituent le cadre de nombreux récits durassiens écrits pendant les années quatre-vingts. Outre les ouvrages cités ci-dessus (*Véra Baxter et les plages de l'Atlantique*, *L'homme atlantique*, *La pute de la côte normande*), il convient de rappeler la forte présence de l'océan Atlantique dans *La maladie de la mort* (1982) et *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), récits qui se déroulent aussi dans ce paysage⁶⁴. En effet, on entrevoit déjà ce lieu dans les textes qui mettent en scène le personnage de Lola Valérie Stein, c'est-à-dire *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964) et *L'amour* (1971).

Quelques titres soulignent également l'affinité unissant certains personnages durassiens à l'eau. « Le marin de Gibraltar » est, dans le titre, introduit par son métier qui évoque une vie passée à parcourir les mers. « La femme du Gange » et « la pute de la côte normande » sont, elles, fixées à des endroits géographiques précis signalant la proximité de l'élément aquatique.

Comme l'indiquent les titres cités, la mer et le fleuve constituent donc deux *topoi* importants dans l'œuvre de Marguerite Duras⁶⁵.

⁶³ Dans le cas des *Viaducs de la Seine-et-Oise*, le titre renvoie bien sûr en premier lieu à l'ancien département du même nom. L'association aquatique est indirecte et vient du fait que le nom du département se compose des noms de deux rivières. Dans le cas de *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, l'association avec l'eau apparaît en effet dans la catégorie que Genette (1987, p. 55) appelle « sous-titre ».

⁶⁴ Il y a pour cette raison des chercheurs qui parlent d'un « cycle atlantique » dans l'œuvre durassienne (voir par exemple Pagès-Pindon, 2003, p. 58).

⁶⁵ Le terme *topoi* est ici utilisé dans son sens premier, étymologique, de « lieux ». Si dans les titres, la mer est représentée par le Pacifique et l'Atlantique, le fleuve par le Gange, la Seine et l'Oise, dans l'œuvre elle-même, d'autres références géographiques viendront compléter cette liste, notamment le Mékong, l'océan Indien et la mer Méditerranée.

4.2. Ouvrages marqués par la présence de l'élément aquatique

Cette section présente un aperçu des textes de Marguerite Duras dans lesquels nous jugeons que l'élément aquatique joue un rôle significatif. De fait, nous ne prétendons fournir ici ni une liste exhaustive des ouvrages durassiens où figurent des références à l'eau, ni une présentation détaillée de l'emploi qu'elle fait de ce motif.

Les impudents (1943) se déroule principalement à la campagne, loin de la mer. L'élément aquatique n'est cependant pas absent de l'univers diégétique, car il fournit la matière d'un certain nombre de comparaisons. Dans ce premier roman, Duras introduit le motif de la noyade, puisqu'il y est question d'une jeune fille qui se noie dans un fleuve, après avoir été abandonnée par son amant.

Le deuxième roman, *La vie tranquille* (1944), est, à l'instar du récit précédent, dominé par la thématique des passions familiales, et situé dans le cadre de la campagne française. Il contient trois parties, dont la deuxième se déroule au bord de l'océan Atlantique. L'héroïne séjourne dans une station balnéaire après la mort de son frère et elle éprouve une sensation de renaissance symbolique en se baignant dans la mer. L'un des points culminants du roman est le moment où elle assiste à la noyade d'un inconnu.

Un barrage contre le Pacifique (1950) est le premier roman où le rôle prépondérant de l'eau se manifeste dans le titre même du texte. C'est également le premier récit durassien qui se déroule en Indochine. L'élément aquatique y joue un rôle très concret dans la mesure où les inondations provoquées par l'océan Pacifique se trouvent à l'origine du malheur de la famille.

Le marin de Gibraltar (1952) a pour narrateur un homme qui veut se libérer de son existence petite-bourgeoise en partant sur un yacht. La propriétaire de ce yacht, une riche Américaine, est à la recherche de l'homme auquel le titre fait référence. Un fleuve (la Magra) joue un certain rôle dans ce processus de libération. Au centre du texte, on trouve le thème classique de la quête sur les mers qui sera ultérieurement repris par l'auteur.

L'action des *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) se déroule dans un petit village situé sur la côte italienne. La mer et l'embouchure d'un fleuve y sont présentes et, dans ce récit, elles ont surtout des connotations positives, puisqu'une histoire d'amour ou d'attraction physique leur est associée.

Avec *Moderato cantabile* (1958), Marguerite Duras abandonne le roman réaliste de type traditionnel. Son style devient plus expérimental, plus proche de ce que l'on appelle le « nouveau roman ». Le motif aquatique continue cependant à faire partie des éléments récurrents de ses textes. On observe tout au long du récit de *Moderato Cantabile* une forte présence de la mer. Celle-ci peut être perçue comme un symbole de liberté et contraste alors avec l'existence bourgeoise et bien rangée du personnage principal, Anne Desbaresdes.

L'Espagne estivale constitue le cadre du roman *Dix heures et demie du soir en été* (1960). L'action ne se déroule pas au bord de la mer, mais l'eau apparaît

sous la forme d'une pluie. Cette pluie est reliée à la thématique du voyeurisme et de l'amour à trois, très présente dans ce roman.

L'action de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) est située dans son intégralité sur un plateau qui domine la mer, pas loin d'un étang. Ces deux motifs, la mer et l'étang, sont abordés de manière répétitive au cours du roman. L'aspect changeant de la lumière reflétée par la mer indique le passage du temps et l'étang est vaguement lié à l'amour excessif de M. Andesmas pour sa fille, laquelle est sur le point de le quitter.

Le ravissement de Lol V. Stein (1964) introduit aussi, en plus de l'héroïne énigmatique, le personnage d'Anne-Marie Stretter et les villes fictionnelles de S. Thala et T. Beach, qui seront par la suite le cadre d'autres textes de l'auteur. L'eau se présente ici sous forme d'une mer du Nord froide et balayée par le vent.

Le roman *Le vice-consul* (1965) réintroduit le personnage d'Anne-Marie Stretter, en même temps qu'il constitue le premier chaînon de la série d'ouvrages que l'on appelle quelquefois « le cycle indien », « le cycle du vice-consul », ou encore « le cycle de la mendiante ». L'eau y joue un rôle important à cause de la scène suggérant la noyade d'Anne-Marie Stretter, mais aussi parce que la dérive de la mendiante se passe, pour ainsi dire, sous le signe de l'eau.

L'amour (1971) ramène le lecteur à S. Thala où il retrouvera des personnages qui ressemblent fortement à Lol V. Stein et à Michael Richardson, mais sont appelés, ici, respectivement « la femme » et « le voyageur ». Ce roman est peut-être le texte durassien dans lequel la présence de la mer est la plus forte : des allusions à son bruit, à sa couleur, à l'aspect de sa surface reviennent constamment tout au long du récit. Cependant, la mer est plutôt dans ce texte un élément de décor. Nous entendons par là qu'elle ne semble pas avoir, pour une fois, de fonction très précise dans le déroulement de l'action.

India Song (1973) retravaille et condense l'histoire racontée dans *Le vice-consul*. On y retrouve encore une fois les personnages de la mendiante et d'Anne-Marie Stretter, ainsi que le cadre indien et son paysage dominé par l'eau. La noyade de Stretter est, dans ce texte, explicitée.

La femme du Gange (1973) relie en quelque sorte *Le vice-consul* et *India Song* au *Ravissement de Lol V. Stein* et à *L'amour*, puisque le livre rapproche le fleuve du Gange de la côte atlantique et le personnage de la mendiante de celui de Lol V. Stein.

L'Eden Cinéma (1977) est une adaptation pour le théâtre d'*Un barrage contre le Pacifique*. Comme dans la version romanesque, l'eau y figure comme élément destructeur. Elle a ruiné la famille en renversant les barrages que la mère a fait construire.

Le cadre de *L'été 80* (1980) est constitué par une station balnéaire de la côte atlantique. L'un des motifs principaux de ce texte est l'amour impossible et désespéré d'une jeune monitrice de colonies de vacances pour un petit garçon. La présence de la mer est forte, puisque les deux personnages ne quittent guère

la plage. Dans une histoire parallèle, ressemblant à un conte fantastique, figure une source comportant plusieurs traits humains.

Agatha (1981) raconte, par le biais d'une série de regards en arrière, la relation incestueuse entre un frère et une sœur. Le lecteur apprend que l'histoire, qui s'est déroulée près de l'estuaire de la Loire, avait à l'époque été découverte – et dissimulée – par les parents. La présence de la rivière et de la mer accompagne tout le déroulement de l'histoire.

L'homme atlantique (1982) est le récit d'un tournage de film. Un metteur en scène, s'exprimant à la première personne, donne des conseils à un acteur faisant les cent pas sur une plage. Selon les indications données, cet homme ne doit jamais regarder la caméra, mais doit constamment regarder la mer.

La maladie de la mort (1982) met en scène un homme qui est probablement homosexuel (on le devine, mais cela n'est jamais dit expressément). Il paie une femme anonyme pour qu'elle passe quelques nuits avec lui dans l'espace clos d'une chambre située au bord de la mer. La relation sexuelle qui se développe entre ces deux personnages est marquée par la mélancolie et la répugnance. Le ton très sombre est accentué par une mer noire dont le bruit accompagne le récit tout entier.

Savannah Bay (1982) tente d'exposer, ou de reconstruire, une liaison amoureuse entre un homme et une femme qui s'est déroulée à l'embouchure d'un fleuve (la Magra, déjà évoquée dans *Le marin de Gibraltar*) et qui s'est terminée par la noyade volontaire de la femme. Une vieille dame, Madeleine, raconte cette histoire à une jeune femme qui est, peut-être, sa petite-fille. Car même si le texte reste vague à ce sujet, on devine que la femme noyée est la fille de Madeleine et la mère de sa jeune interlocutrice. L'eau a dans ce récit des connotations diverses, puisqu'elle est associée tantôt à l'érotisme et à la création de la vie – tantôt à la mort.

Dans *L'amant* (1984) le lecteur retrouve la narration d'une adolescence passée en Indochine dans les années vingt et trente, mais le livre est plus centré sur les événements qui se sont déroulés après l'abandon de la concession de la mère. L'élément aquatique continue à jouer un rôle prépondérant, notamment dans les passages décrivant la traversée du fleuve, le départ sur la mer et par l'allusion au suicide par noyade.

La mer constitue le cadre principal d'*Emily L.* (1987), qui se déroule sur la côte atlantique, plus précisément à Quillebeuf. Le roman met en scène deux couples : l'un formé par deux vieux Anglais qui sont revenus sur la terre ferme après une vie entière passée à parcourir les océans, l'autre par la narratrice et son amant qui les observent et commentent ce qu'ils font.

La thématique de l'inceste revient avec *La pluie d'été* (1990), roman qui mélange critique sociale et mysticisme. La pluie à laquelle le titre fait allusion n'apparaît qu'avec le dénouement de l'intrigue.

L'amant de la Chine du Nord (1991) constitue le dernier chaînon du cycle indochinois. On y retrouve les principales manifestations de l'eau présentes dans

les récits précédents. Le Mékong surtout, qui domine le paysage, et les pluies torrentielles de la mousson. Comme dans *L'amant*, la traversée du fleuve, le départ sur la mer et la noyade sont des motifs importants. Certains aspects particuliers juste esquissés – ou même laissés complètement dans l'ombre – dans les précédents textes du cycle sont développés dans ce roman. Signalons par exemple les rapports sexuels incestueux entre la jeune fille et son frère, qui ont lieu dans une salle de bains.

4.3. Ouvrages marqués par l'absence de l'élément aquatique

L'élément aquatique – on vient de le constater – apparaît dans la majorité des textes de Marguerite Duras. En fait, il semble imprégner une grande partie de son œuvre. Il existe cependant un petit nombre d'ouvrages où cet élément est insignifiant, voire tout à fait absent de la diégèse.

Des journées entières dans les arbres (1954) est principalement consacré à la thématique de l'amour d'une mère pour son fils. Ce texte explore une problématique développée plus tard dans *L'amant* et dans *L'amant de la Chine du Nord*, où le lecteur sera confronté à l'amour excessif éprouvé par la mère de l'héroïne pour son fils aîné. La place attribuée ici à l'élément aquatique est minime.

Les viaducs de la Seine-et-Oise (1959), *L'amante anglaise* (1967) et *Le théâtre de l'amante anglaise* (1991) constituent un cycle où l'eau occupe une place insignifiante, malgré les fleuves évoqués par le titre du premier livre. Dans le fond, ces trois ouvrages racontent la même histoire, mais le récit subit de légères modifications d'un texte à l'autre. Les parties d'un corps morcelé ont été retrouvées dans les wagons de marchandises de différents trains, et ces trains ont en commun d'être tous passés sous un même pont dans la Seine-et-Oise. Il se trouve que les meurtriers sont un couple de retraités (la femme est seule coupable dans les deux dernières versions) et que la victime est leur domestique. A un moment donné, la femme, qui s'appelle Claire, tient des propos incohérents mais poétiques sur l'eau, et le lecteur apprend qu'elle a essayé de se noyer. Mais, à l'exception de ces allusions, l'importance de l'eau reste négligeable dans les trois textes.

Le volume intitulé *Théâtre I*, publié en 1965, contient une pièce, *La musica*, qui ne met pas non plus en lumière l'élément aquatique. Cette histoire raconte la conversation, dans le hall d'un hôtel, d'un homme et d'une femme autrefois mariés, mais qui se sont quittés. L'histoire, qui se déroule après leur séparation, sera reprise et retravaillée dans *La musica deuxième* (1985).

Détruire dit-elle (1969) se déroule loin de toute mer ou océan, et l'eau n'a aucune importance dans ce récit. Le roman met en scène une relation amoureuse 'en triangle', du même type que celles que l'on rencontre dans de nombreux ouvrages durassiens. La forêt semble, dans ce texte, remplacer l'élément

aquatique, puisqu'elle transmet le même sentiment d'angoisse indéfinie que transmet d'habitude la mer dans d'autres textes de Duras.

Abahn Sabana David (1970) reste extrêmement vague en ce qui concerne le lieu et l'époque où le récit est censé se dérouler. Le lecteur sait seulement que le cadre ressemble à un pays totalitaire, situé sans doute dans une région septentrionale à cause du froid qui y règne. Le roman raconte la nuit où un homme juif est fait prisonnier dans sa maison, non loin d'une ville appelée « Staat ». Il y a très peu d'allusions à l'eau dans cet ouvrage.

Parmi les œuvres parues à la fin de la carrière de Marguerite Duras, il y a un certain nombre de textes courts, où l'élément aquatique est le plus souvent renvoyé au second plan. Citons, à titre d'exemple, les nouvelles qui accompagnent *La douleur* (1985) : *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, *Albert des Capitales* et *Ter le milicien*.

Il est difficile de considérer les textes cités dans cette section (4.3.) comme un ensemble, étant donné qu'ils ont peu de traits en commun. Ils ne constituent pas un cycle particulier centré sur une thématique précise qui les distinguerait des autres ouvrages. Ces textes appartiennent à des genres différents, mais on peut noter que plusieurs d'entre eux sont des pièces de théâtre : *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, *Le théâtre de l'amante anglaise*, *La musica* et *La musica deuxième*. Cependant, cette surreprésentation est due au fait que Duras a retravaillé deux de ses textes, pour en créer une version théâtrale.

On oserait sans doute soutenir qu'aucun des textes mentionnés dans cette section, à l'exception de *Détruire dit-elle*, n'est considéré comme un ouvrage clé de l'œuvre durassienne. Selon le recensement de Harvey et Volat (1997, pp. 213-240), ces textes font partie des ouvrages les moins commentés par la critique⁶⁶. *Abahn Sabana David* (1970), par exemple, n'a généré que huit comptes rendus, tandis que, au moment de la publication du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul* quelques années auparavant, il y en avait eu respectivement 16 et 19. *Détruire dit-elle* (1969) est pourtant une exception à cet égard : ce roman a donné lieu à 18 comptes rendus, un nombre plutôt élevé si on le compare à d'autres textes de la même période. Selon le même recensement, *L'amant* est de loin le livre qui a suscité le plus d'attention, puisqu'il a été l'objet de 40 comptes rendus.

La critique universitaire semble elle aussi centrée sur les textes caractérisés par une forte présence de l'élément aquatique. En effet, parmi les quinze textes figurant dans les titres des thèses de doctorat consacrées à l'œuvre durassienne (toujours recensées par Harvey et Volat, 1997, pp. 201-211), un seul texte fait partie de ceux dans lesquels on constate la non-présence de l'eau (l'exception est encore une fois *Détruire dit-elle*).

⁶⁶ D'une manière générale – précisons-le – la critique s'est davantage intéressée aux écrits récents qu'à la production des années quarante et cinquante. Cela n'a rien de surprenant : au début de sa carrière, Duras n'avait pas encore la notoriété qu'elle a fini par acquérir dans les dernières décennies – après le succès de *L'amant*.

Il semble donc y avoir une corrélation entre l'absence de l'élément aquatique dans un récit durassien et le fait que cet ouvrage soit considéré comme un texte mineur dans l'œuvre de l'écrivain. Dans les ouvrages considérés par la critique comme les textes les plus importants de Marguerite Duras on observe, en revanche, une forte présence de l'eau.

4.4. Le motif de l'eau dans l'œuvre : tentative de typologie

4.4.1. Emploi métonymique

Dans la section 4.2. de la présente étude, nous avons fait un tour d'horizon des ouvrages durassiens marqués par la présence de l'élément aquatique. Comme ce survol l'indique, de nombreux récits ont pour cadre un lieu situé à proximité d'une mer, d'un fleuve, d'un lac, etc. Lorsqu'une histoire se déroule près de l'eau, il y a bien entendu de fortes chances que l'usage du motif aquatique soit, en partie, de caractère métonymique. L'élément aquatique apparaît dans le récit parce qu'il se trouve dans le voisinage. La fonction de l'eau peut alors relever d'un rapport général de cause à effet : citons, à titre d'exemple, les eaux qui montent et envahissent la concession dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Elles sont la cause directe de la destruction des récoltes de la famille de Suzanne.

Parfois aussi, le rapport à l'eau n'aura pas le même caractère universel, mais sera lié à un texte spécifique. Dans *Les impudents* (1943), le fleuve est associé à la naissance du désir, à la consommation de l'acte sexuel et à la mort. Le principe du rapport est la contiguïté, car les événements racontés ont lieu sur les rives du fleuve ou dans ses flots.

Dans certains cas, rappelons-le, la présence de l'eau est plutôt ornementale. Elle est alors un élément du cadre, qui ne semble pas avoir de signification symbolique plus profonde. En s'inspirant d'une phrase célèbre, souvent attribuée à Freud : « Parfois un cigare n'est rien d'autre qu'un cigare », on pourrait très bien avancer que parfois, une eau n'est rien d'autre qu'un simple cours d'eau. Toujours est-il qu'une manifestation de l'élément aquatique, d'apparence peu importante, peut devenir significative lorsqu'elle réapparaît dans un texte spécifique (comme on le verra dans le cas de la mer et de l'étang dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*) ou de par son caractère récurrent dans la totalité de l'œuvre durassienne (comme c'est le cas pour les nombreuses noyades figurant dans cette œuvre). Rappelons aussi que la technique descriptive de Duras devient, à partir des années soixante, de plus en plus fragmentaire. Les descriptions élaborées d'inspiration réaliste du début de sa carrière sont remplacées par des indications vagues et assez brèves faites par des narrateurs qui, d'une part, ne se prétendent pas omniscients et, d'autre part, se révèlent peu soucieux de fournir au lecteur des informations précises. Les

exemples de ce genre abondent, notamment dans les ouvrages des années quatre-vingts. Citons à titre d'exemple le récit au conditionnel de *L'homme assis dans le couloir* (1980), la voix narrative qui insiste sur son ignorance des faits dans *La maladie de la mort* (1982, p. 15) ainsi que l'hésitation concernant certains détails exprimés par la narratrice de *L'amant* (1984, pp. 136-137) et par celle de *La douleur* (1985, p. 85). Dans un tel contexte, marqué donc par l'incertitude de la narration, il n'est pas surprenant de trouver des descriptions de paysage à caractère également imprécis. L'ambiguïté de *L'homme assis dans le couloir* (1980, pp. 7-8) se révèle dès le début du texte, au moyen de la description topographique d'un endroit qui est, qui peut être, éventuellement, la mer : « Après, très loin, et jusqu'à l'horizon, il y a un espace indéci, une immensité toujours brumeuse qui pourrait être celle de la mer. » (C'est nous qui soulignons.) Dans d'autres textes, par exemple *L'amour* (1971) et *La femme du Gange* (1973), le caractère esquissé et imprécis du récit est contrasté par une présence presque tangible, matérielle de l'élément aquatique. Dans *L'amour* (1971), les protagonistes se promènent sur une plage, ils regardent la mer, les vagues avancent et se retirent, leur bruit se mêle aux conversations, etc. Le principe de cet emploi est la métonymie, puisque la mer se trouve toujours à proximité. « La marche au bord de la mer » des personnages principaux est dans ce texte juxtaposée au « mouvement de la mer » (*ibid.*, p. 14). Comme elle est enceinte, la femme de l'histoire veut éviter de regarder la mer et « le mouvement nauséux de la houle » (*ibid.*, p. 23). Cette association est reprise un peu plus loin quand le mouvement de la mer et la souffrance de la femme semblent s'unir : « Sur la mer, toujours, la houle, la fièvre. / - Vous avez essayé de vomir ? / - Ça ne sert à rien, ça recommence. » (*ibid.*, p. 25.) On constate ainsi que la houle accompagne et accentue la nausée de la jeune femme enceinte. Le mouvement incessant des vagues fait écho au va-et-vient des personnages de l'histoire.

Les lieux aquatiques (la mer, le fleuve, le delta, le lac et l'étang) sont des cadres de prédilection dans l'œuvre de Marguerite Duras. De fait, les associations thématiques que nous développerons dans le chapitre six de cette étude seront souvent basées sur un rapport métonymique entre les motifs aquatiques et les thèmes spécifiques que nous estimons liés à ces motifs. Précisons cependant que l'emploi métonymique de l'élément aquatique n'exclut pas d'autres emplois, pouvant coexister, parfois, dans le même passage du texte. Un exemple d'emploi métonymique qui se transforme en emploi métaphorique se trouve dans la troisième partie de *La vie tranquille* (1944, pp. 195-196) au moment où il commence à pleuvoir sur la narratrice lors de son retour à la ferme. Par la suite, cette pluie réelle deviendra la métaphore d'un détachement ou d'une ignorance qui lui paraîtront salutaires (voir section 7.1., où ce roman sera discuté plus en détail).

4.4.2. Emploi métaphorique

Remarquons d'abord que, si les paysages aquatiques sont le cadre de prédilection des livres durassiens, l'eau est également une des métaphores préférées de l'auteur. En effet, l'élément aquatique est souvent utilisé en tant que métaphore pour décrire des phénomènes ou des situations qui n'ont rien à voir avec l'univers aquatique. Les exemples de ce type sont nombreux, en particulier dans *Les impudents* (1943). (À chaque occasion, c'est nous qui soulignons.)

[...] l'air chargé d'une fine brume *ressemblait, glauque et dense, à de l'eau.* (*Ibid.*, p. 1.)

Lorsqu'elle [...] ferma la fenêtre le bruissement de la vallée cessa brusquement *comme si elle avait fermé les vannes d'une rivière.* (*Ibid.*, p. 1.)

[...] ses reproches se perdaient en elle dans un trouble mystère *comme dans un lac sans courants.* (*Ibid.*, p. 117.)

Aucun bruit sinon celui du vent dans la sapinière, *qui ressemblait, rêche et monotone, à celui de la mer sur les galets.* (*Ibid.*, p. 129.)

Après chacun de ses éclats, la voix retournait à la nuit, *comme une vague retourne à la mer.* (*Ibid.*, p. 144.)

[...] un horizon *aussi nu que celui de la haute mer.* (*Ibid.*, p. 147.)

Maud se sentait soudain incapable de surmonter sa détresse. Elle s'y laissa aller *comme un noyé au fil d'un fleuve.* (*Ibid.*, p. 148.)

La chaleur stagnait autour de la maison, *comme une mare.* (*Ibid.*, p. 187.)

Les exemples ci-dessus semblent indiquer que l'auteur avait, dès le début de sa carrière, une imagination tournée vers le monde aquatique. Bien que le roman en question, *Les impudents*, se déroule loin de la mer, le texte est, pour ainsi dire, hanté par une imagerie aquatique.

Comme on le verra dans la section 6.1.4., l'eau sert parfois de métaphore pour l'écriture. Cet emploi se manifeste dans des textes tels que *Le Navire Night* (1979, pp. 32, 45), *La vie matérielle* (1987, pp. 9-10) et *Écrire* (1993, pp. 78-79).

Dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950, p. 117), une analogie unit les enfants de la plaine aux pluies et aux marées : « Il en était de ces enfants comme des pluies, des fruits, des inondations. Ils arrivaient chaque année, par marée régulière ». Quand l'amour de la jeune héroïne de *L'amant* (1984, p. 138) est associé à l'eau, le procédé appliqué est aussi l'analogie. Le lecteur apprend

qu'elle « n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé [le Chinois] d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire *comme l'eau dans le sable* » (c'est nous qui soulignons).

Il existe bien sûr aussi des « métaphores pures » du type discuté par Jakobson (1963, pp. 43-67) ou Lodge (1977, pp. 75-76) dans les textes de Duras. Citons, à titre d'exemple, *Dix heures et demie du soir en été* (1960), où l'auteur fait des rapprochements explicites entre le champ de blé et la mer. Il est dans ce roman question d'un personnage secondaire, l'assassin Rodrigo Paestra, qui dort « dans l'océan du blé » (*ibid.*, p. 122). Une ville qui est « entourée par la mer du blé » (*ibid.*, p. 182) est également évoquée. Dans *La femme du Gange* (1973), l'auteur décrit le casino désert de S. Thala en utilisant un vocabulaire aquatique qui renforce la désolation du lieu :

Multitude de tables rondes et de chaises qui brillent. Tout le mobilier est blanc. Surfaces flottantes. Nénuphars blancs sur une nappe liquide, un étang sombre. [...] Tous les meubles sont en vrac, chaises groupées, tables groupées, par îlots. (*Ibid.*, p. 186. C'est nous qui soulignons.)

4.4.3. Emploi anthropomorphe

Un cas spécifique de description métaphorique de l'élément aquatique apparaît quand l'eau prend l'aspect d'un être humain. Nous avons choisi d'appeler cet emploi *l'emploi anthropomorphe*. Une eau calme peut par exemple être rapprochée d'une personne qui dort : dans *L'été 80* (1980, p. 54), les phrases « Quand la mer dormait ainsi sous le soleil vide » et « le sommeil de la mer » témoignent de cette association d'idées. Dans le même ouvrage, on trouve la fable racontée par une monitrice pour amuser un petit garçon. Cette histoire fantastique comporte la longue description d'une source qui a de nombreux traits anthropomorphes. Son caractère animé est évoqué par des verbes normalement réservés aux êtres humains : elle « pleure », « écoute », « pense », « oublie », « demande », « se tait », « reprend », « marche », « cherche les mains de David », « cherche David pour mourir », « appelle la mort », « s'arrête de marcher », « bouge », « danse » et « commence à oublier la mort » (*ibid.*, pp. 50-52)⁶⁷.

Si l'eau calme ressemble à une personne qui dort, une eau soulevée par le vent ressemble, elle, à une personne atteinte de folie. À quelques occasions dans l'œuvre durassienne, la violence de l'eau donne lieu à de tels rapprochements. Encore une fois, *L'été 80* (1980, p. 91) peut nous servir d'exemple, car dans ce texte une mer « folle, folle de folie » est évoquée, et il est question de « ses cris, la longue plainte de sa démence ». De même, dans « La mort du jeune aviateur

⁶⁷ Pour une première ébauche de la fable, voir « La source », texte non daté, écrit par Marguerite Duras et publié dans *L'Herne, Duras* (2005, pp. 309-313).

anglais » (nouvelle publiée dans *Écrire*, 1993) il existe une description de deux rivières comparées à des personnes violentes et souffrant de troubles mentaux. Elles sont désignées par l'expression « des déments d'un autre monde », elles sont « devenues folles », elles « hurlent chaque soir » et « se jettent l'une sur l'autre » (*ibid.*, p. 77).

4.4.4. Emploi zoomorphe

Parfois, l'eau ressemble à un animal plutôt qu'à un être humain. En analogie avec l'emploi précédent, on peut désigner cette utilisation spécifique de la métaphore par le terme *zoomorphe*. Par exemple, dans *Emily L.* (1987, pp. 29-30), l'emploi du substantif « museau » indique que l'eau prend, ici, un aspect zoomorphe :

Les eaux étaient alors pareilles. Affleurantes et visibles. Mais souvent aussi souterraines. Leur *frais museau tourné* dans la direction du soleil alors qu'elles avancement en hauteur à travers la terre noire. (C'est nous qui soulignons.)

Dans *La vie tranquille* (1944, p. 144), la mer dans laquelle se baigne la narratrice semble menaçante parce qu'elle est décrite à l'aide de métaphores animales (nous discuterons cette scène plus en détail dans la section 7.1.2. ci-dessous). La mer zoomorphe réapparaît dans *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979) où l'on trouve la description d'une tempête qui commence par une « clameur bestiale » (*ibid.*, p. 134) avant que la mer ne monte à l'assaut par des « coups de boutoir » (*ibid.*, p. 135). Lors d'un moment d'accalmie, après l'agitation du début, les vagues ressemblent à « des flancs de bête qui se retournent, ronds, et reprennent leur place dans la litière » (*ibid.*, p. 138). À la fin de l'attaque, la mer exténuée montre « une chair sans peau, une déchirure ouverte, une soie d'air glacé » (*ibid.*, p. 139). Comme il ressort des exemples cités ci-dessus, l'eau qui donne lieu à des métaphores zoomorphes est souvent, mais pas toujours, une eau soulevée et dangereuse.

5. Quelques personnages durassiens placés sous le signe de l'eau

Dans ce chapitre, nous présenterons quelques-uns des personnages les plus emblématiques de l'œuvre durassienne⁶⁸. Nous aurons l'occasion de parler de la mendiante, de Lol V. Stein, d'Anne-Marie Stretter, de la mère dans le cycle indochinois et, finalement, de quelques personnages masculins comme les frères et les marins. Nous verrons que ces personnages sont tous marqués, d'une façon ou d'autre, par les rapports qu'ils entretiennent avec l'eau.

5.1. La mendiante

Le personnage de la mendiante, qui apparaît si souvent dans l'œuvre durassienne, a déjà suscité l'intérêt de nombreux chercheurs⁶⁹. Dans cette étude, nous l'aborderons par un biais particulier, puisque c'est la relation entre la mendiante et le motif aquatique qui fait l'objet de notre attention. La mendiante fait sa première apparition dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950, pp. 119-120), du moins sous une forme embryonnaire et en tant que personnage secondaire. Le roman met en scène une femme indigène, blessée au pied et selon toute évidence dans un dénuement total, qui vend son bébé à la mère de Suzanne. Dans ce premier roman situé dans un cadre indochinois, la scène, comme le personnage de la mendiante, ne sont mentionnés qu'« en passant ». L'épisode est présenté comme étant un souvenir personnel de Suzanne. Le rôle de la mendiante dans le texte est minime et, en tant que personnage, elle est loin d'avoir atteint la dimension mythique qu'elle prendra dans les ouvrages ultérieurs. Pour trouver un lien entre la mendiante et le motif aquatique, il faudra attendre une deuxième apparition du personnage, dans le roman *Le vice-consul*.

⁶⁸ Nous entendons ici par *personnage* un « être humain représenté dans une œuvre d'art », tout en restant conscient du fait que l'on rencontre parfois une définition beaucoup plus vaste de ce terme. Voir Hamon (1977, p. 118 ; 1983, pp. 69-70) et section 2.3. de la présente étude.

⁶⁹ Citons deux ouvrages qui nous semblent particulièrement importants : Marini (1977, pp. 159-265) et Borgomano (1981).

Le vice-consul (1965)

Dans *Le vice-consul*, la mendicante occupe une place nettement plus importante que dans *Un barrage contre le Pacifique*. On pourrait même soutenir qu'elle est élevée au rang de personnage principal. C'est un protagoniste masculin, Peter Morgan, qui l'introduit dans la narration. Dès la première page, on apprend qu'il est en train d'écrire un roman sur le passé de la mendicante et son itinéraire à travers le continent asiatique. Cependant, le lecteur comprend très vite que cette mendicante n'est pas uniquement un produit de l'imagination de Morgan, puisqu'elle entre bientôt en relation avec les autres personnages de l'histoire. Au début du récit de Peter Morgan, nous la rencontrons dans les marécages de la plaine du Tonlé-Sap, en Indochine. Cet endroit, situé dans le Cambodge actuel, constitue donc le point de départ de son étrange itinéraire (*Le vice-consul*, 1965, p. 9). Enceinte, elle est chassée par sa propre mère, et ainsi commence sa longue marche à travers l'Asie. Dès le début, l'eau est présente autour d'elle, puisque le paysage qu'elle parcourt en est imprégné :

Il pleut tous les jours. Le ciel remue sans cesse, il court vers le nord. Le grand lac grossit. Jonques avançant dans le lac du Tonlé-Sap. D'une rive on ne voit l'autre que dans les éclaircies lumineuses après les orages : entre le ciel et l'eau il y a une rangée de palmes bleues.

Quand elle est partie, elle voyait cette autre rive tout le temps. Elle n'y est jamais allée. Si elle la rejoignait, commencerait-elle à se perdre ? Non, car de cette autre rive elle pourrait apercevoir cette rive-ci où elle est née. Les eaux du Tonlé-Sap sont étales, leur courant est invisible, elles sont terreuses, elles font peur.

Elle ne voit plus le lac. Elle est de nouveau dans une vaste étendue d'étranges marécages vides que des talus traversent en tous sens. Il n'y a personne pour le moment. Rien ne bouge. Elle arrive de l'autre côté de la vaste étendue de marécages : derrière elle c'est une plate-forme métallique éblouissante qui disparaît avec la pluie. Elle voit que de la vie la traverse.

Un matin un fleuve est devant elle. Il y a dans la voie de l'eau une disposition encourageante et facile, une marche qui dort. Son père a dit un jour que si on suivait le Tonlé-Sap, on ne se perdait jamais, que tôt ou tard on retrouverait ce qu'il baigne sur ses rives, que ce lac est un océan d'eau douce, que si les enfants sont en vie dans ce pays, c'est grâce aux eaux poissonneuses du Tonlé-Sap. Elle marche. Elle remonte pendant trois jours le fleuve qui s'est présenté devant elle, elle calcule qu'au bout du fleuve elle devrait retrouver le nord, le nord du lac. (*Ibid.*, pp. 11-12.)

L'eau apparaît dans ce passage sous de multiples formes ; la pluie, le lac, le fleuve et le marécage sont tous représentés. Le premier paragraphe nous présente un paysage détrempe où la pluie accompagne la jeune fille qui marche.

Le paragraphe suivant évoque la peur que lui cause le courant. Cependant, la vue de la rive opposée est rassurante : le fait de la voir signifie 'ne pas se perdre'. Ensuite, le décor change puisque la jeune fille a quitté le lac. À présent, elle est entourée par des marécages. Le fleuve lui apparaît ensuite comme un leurre : il invite à la dérive irréfléchie, à « une marche qui dort ». Il possède aussi des qualités maternelles, grâce à ses eaux douces et nourrissantes. La jeune fille suit l'eau dans l'espoir de retrouver au bout du fleuve une nouvelle direction, une stabilité nouvelle dans la vie.

La mendicante désire ainsi prendre la route vers le Nord. Dans un changement de perspective narrative elle explique elle-même pourquoi, en s'exprimant à la première personne : « Dans le Nord il n'y a plus de fleuve et j'échapperai à cette habitude que j'ai de suivre l'eau, je choisirai un endroit avant le Siam et je resterai là. » Ensuite, par un retour à la troisième personne, le narrateur continue : « Elle voit le Sud se diluer dans la mer, elle voit le Nord fixe. » (*Ibid.*, p. 12.) L'eau est donc à ce stade de son parcours un élément néfaste pour elle, une substance à éviter.

Cependant, la jeune Cambodgienne ne réussit pas à fuir l'élément aquatique. Elle arrive à une rivière, le Stung Pursat, dont les eaux sont en train de monter. Il y a une analogie entre le fleuve qui grossit et le ventre de la mendicante qui, lui aussi, grossit à cause de l'enfant qu'elle porte. La jeune femme exprime le désir ardent de tuer l'enfant, comme le fleuve tue les bambous (*ibid.*, p. 19). La grosse faim qui la dévore dans cette phase est évoquée par une métaphore aquatique : « La jeune femme est sous la faim trop grande pour elle, elle croit que la vague va être trop forte, elle crie » (*ibid.*, p. 19).

Finalement, la mendicante accouche de son enfant et se rend à Vinh-Long où elle rencontre une dame et une jeune fille européennes (ici des personnages secondaires sans nom, à la différence d'*Un barrage contre le Pacifique*, où ces deux personnes – Suzanne et sa mère – étaient au centre de l'histoire). Chez elles, la mendicante reçoit des soins pour son pied blessé et elle repart après leur avoir cédé son enfant. Elle continue son itinéraire vers l'ouest, se laissant mener par le hasard. La marche dure dix ans. Au cours de ce périple, elle commence à perdre la raison, et sa volonté semble l'abandonner : « Elle se trompe en tout, de plus en plus, jusqu'au moment où elle ne se trompe plus jamais, brusquement jamais plus puisqu'elle ne cherche plus rien » (*ibid.*, p. 70). À la fin de la route, il y a Calcutta où elle trouvera l'abondance des poubelles pleines provenant des hôtels de luxe, mais aussi des poissons nourrissants qu'elle attrape dans le Gange. Quand elle arrive en Inde, il semble que l'eau ait cessé de constituer pour elle un élément ennemi. Elle ressemble de plus en plus à un animal, à un être d'instinct. Elle chasse la nuit en nageant dans le Gange (*ibid.*, p. 29), et ses pas sont « ceux d'une bête » (*ibid.*, p. 206). Son état à peine humain est décrit comme une sorte de bonheur par les autres personnages. Selon l'un d'eux, George Crown, elle s'installe près du fleuve comme un prédateur pour y chasser sa nourriture :

Ce serait dans le Gange... en définitive que... qu'elle s'est perdue, qu'elle a trouvé comment se perdre il me semble, elle a oublié, ne sait plus qu'elle est la fille de X ou de Y, plus d'ennuis pour elle [...] Jamais jamais le moindre soupçon d'ennui... (*Ibid.*, p. 181.)

C'est comme si elle avait atteint, par son immersion dans l'eau, un niveau supérieur où, finalement, elle trouvera la paix et le bonheur. Nous constatons qu'à ce moment, la mendicante n'éprouve plus de tristesse. Au contraire, elle paraît contente, apaisée. En effet, Marguerite Duras a même utilisé le mot « libérée » pour décrire l'état de son personnage après son arrivée à Calcutta⁷⁰.

À la fin du *Vice-consul*, la mendicante suit Anne-Marie Stretter et ses amis dans les îles situées au large de Calcutta. La dernière fois qu'il est question de ce personnage, c'est lorsqu'elle décapite un poisson vivant, reproduisant ainsi le geste mythologique de la Méduse. Elle l'offre à l'un des protagonistes, Charles Rossett, et retourne ensuite à l'élément qu'elle s'est approprié et qui domine maintenant toute son existence :

Elle lui tourne le dos, elle va droit vers la lagune et y pénètre, très, très prudemment, tout entière. La tête seule émerge à fleur d'eau, et très exactement comme un buffle, elle se met à nager avec une hallucinante lenteur. Il comprend : elle chasse. (*Ibid.*, p. 207.)

Notons que Rossett réagit avec effroi à ce spectacle : « La folie, je ne la supporte pas, c'est plus fort que moi, je ne peux pas... le regard des fous, je ne le supporte pas... tout mais la folie... » (*Ibid.*, p. 206.) On peut donc dire que quand la démence de la mendicante atteint son maximum, cela se manifeste par une transformation en 'bête aquatique'⁷¹.

India Song (1973)

Le personnage de la mendicante apparaît aussi dans le texte d'*India Song*⁷². Elle y est à nouveau décrite comme une personne atteinte de folie qui marche en suivant l'eau. Ainsi, l'association entre l'eau et la folie est très claire. Le lecteur apprend par exemple que cette femme « a dû descendre par les vallées des fleuves » et qu'elle est devenue « tout à fait folle » (*ibid.*, p. 89). Beaucoup de détails coïncident avec ce qui a été révélé dans *Le vice-consul* et, à vrai dire,

⁷⁰ « [...] il y a une autosuffisance dans la mendicante, il lui suffit de marcher, de dormir, de nager dans le Gange pour attraper les poissons, de chanter le chant de Savannakhet pour danser. Elle est libérée quand même, elle morte vive. » (*Les parleuses*, 1974, pp. 213-214.)

⁷¹ Une remarque s'impose : la folie n'est pas dans l'œuvre durassienne un concept purement négatif. Elle est, au contraire, souvent associée à des notions comme la clairvoyance, l'intelligence et la lucidité.

⁷² Dans le film du même nom elle est seulement mentionnée et n'apparaît jamais sur l'écran. Cependant, on peut entendre sa voix sur la bande sonore.

India Song n'apporte pas beaucoup de nouvelles informations sur la mendiante – si ce n'est la suggestion qu'elle pourrait venir de Savannakhet et serait par conséquent laotienne plutôt que cambodgienne (*ibid.*, p. 134). Cependant, sa ressemblance avec Anne-Marie Stretter s'accroît⁷³. Le lecteur apprend entre autres que la mendiante a suivi Stretter dans les îles (*ibid.*, p. 136), et qu'auparavant, les deux personnages se sont déjà croisés :

Anne-Marie Stretter revient du côté gauche de la pièce. Lentement. Elle s'arrête. Elle regarde vers le parc : les deux femmes du Gange se regardent.

La mendiante sort sa tête chauve, sans peur, se cache de nouveau.

Anne-Marie Stretter, du même pas lent, s'éloigne. (*Ibid.*, p. 78.)

Duras souligne ainsi que ses deux personnages sont unis sous le signe de l'eau puisqu'elle les appelle « les deux femmes du Gange ».

L'amant (1984)

Dans *L'amant*, la mendiante est un personnage de second degré. Les quelques pages qui lui sont consacrées interrompent le cours du récit principal⁷⁴. La narratrice âgée raconte un souvenir d'enfance, le moment où la mendiante lui a fait peur le soir, dans une avenue près du fleuve Mékong. Même si elle n'est pas nommée, le lecteur trouve dans la description d'un personnage effrayant, rencontré sur « une des longues avenues de Vinhlong qui se termine sur le Mékong » (*ibid.*, p. 103), des indications qui font penser à la mendiante : les fous rires, les cris, le parler incompréhensible, les pieds nus et la maigreur. Ce souvenir nous est en effet proposé comme étant la source réelle du personnage de la mendiante. Sa longue marche jusqu'à Calcutta est également racontée (*ibid.*, pp. 106-108). Dans le passage en question, l'importance des fleuves est cependant un peu réduite – surtout si l'on compare avec la description figurant dans *Le vice-consul*. L'élément aquatique est malgré tout très présent dans le roman, puisque la mer et les deltas y ont une grande place :

Elle commence à descendre vers la mer, vers la fin. [...] Il y a le vacarme stagnant des moustiques, les enfants morts, la pluie chaque jour. Et puis voici les deltas. Ce sont les plus grands deltas de la terre. Ils sont de vase noire. Ils sont vers Chittagong. Elle a quitté les pistes, les forêts, les routes du thé, les soleils rouges, elle parcourt devant elle l'ouverture des deltas. Elle prend la direction du tournoiement du monde, celle toujours lointaine, enveloppante, de l'est. Un jour elle est face à la mer. Elle crie, elle rit de son gloussement miraculeux d'oiseau. À cause du rire elle trouve à Chittagong une jonque qui la traverse, les pêcheurs

⁷³ Voir aussi à ce sujet Kaivola (1998, p. 116) et Glassman (1998, p. 223). La relation entre Anne-Marie Stretter et l'eau sera discutée en détail dans la section suivante.

⁷⁴ Cela est vrai aussi pour les portraits d'Anne-Marie Stretter, d'Hélène Lagonelle et des femmes rencontrées en France : Marie-Claude Carpenter et Betty Fernandez.

veulent bien la prendre, elle traverse en compagnie le golfe du Bengale. (*L'amant*, 1984, pp. 107-108.)

La mendicante s'arrête à Calcutta. Elle dort derrière le bâtiment de l'ambassade de France, dans un parc, et puis elle se rend « dans le Gange au lever du jour » (*ibid.*, p. 108). La boucle est bouclée quand la narratrice de l'histoire – celle qui avait été effrayée par la mendicante pendant son enfance – affirme avoir visité cette partie de la ville :

Un jour je viens, je passe par là. J'ai dix-sept ans. C'est le quartier anglais, les parcs des ambassades, c'est la mousson, les tennis sont déserts. Le long du Gange les lépreux rient. Nous sommes en escale à Calcutta. Une panne du paquebot de ligne. Nous visitons la ville pour passer le temps. Nous repartons le lendemain soir. (*Ibid.*, p. 108.)

Ainsi, *L'amant* prétend reconstruire l'histoire qui se cache derrière le personnage de la mendicante. C'est à partir des souvenirs que l'on vient de signaler que la narratrice affirme avoir créé la figure mythique de la mendicante et tracé son long périple :

J'ai peuplé toute la ville de cette mendicante de l'avenue. Toutes les mendiants des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l'en ai peuplée elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta, d'où qu'elle soit venue. Elle a toujours dormi à l'ombre des pommiers canneliers de la cour de récréation. Toujours ma mère a été là près d'elle, à lui soigner son pied rongé par les vers, plein de mouches.

A côté d'elle la petite fille de l'histoire. Elle la porte depuis deux mille kilomètres. Elle n'en veut plus du tout, elle la donne, allez, prends. (*Ibid.*, p. 106.)

Par la phrase « ma mère a été là près d'elle, à lui soigner son pied », la narratrice de *L'amant* semble ainsi faire allusion à un épisode raconté dans *Un barrage contre le Pacifique* (pp. 119-120), celui où la mendicante remet son enfant (« la petite fille de l'histoire ») entre les mains de la mère de Suzanne, qui l'a aidée à traiter sa plaie.

L'amant de la Chine du Nord (1991)

La mendicante fait également une brève apparition dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991, p. 22). Là aussi, l'association à l'élément aquatique est très forte :

Dans le vide laissé par l'enfant une troisième musique se produit, entrecoupée de rires fous, stridents, de cris. C'est la mendicante du Gange qui traverse le poste

comme chaque nuit. Pour toujours essayer d'atteindre la mer, la route de Chittagong, celle des enfants morts, des mendiants de l'Asie qui, depuis mille ans, tentent de retrouver le chemin vers les eaux poissonneuses de la Sonde.

Le lien avec les textes précédents est évident, puisque le personnage est introduit sous le nom de « la mendicante du Gange », bien que ce fleuve ne figure pas dans le récit. L'auteur la présente donc comme une figure de légende – un mythe, avec un passé millénaire – et le lecteur est censé la reconnaître grâce à sa lecture de l'œuvre durassienne antérieure à *L'amant de la Chine du Nord*⁷⁵.

*

Constatons qu'après ses débuts, dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mendicante apparaît, à partir du *Vice-consul*, comme un personnage de première importance dans l'œuvre de Marguerite Duras – à la fois être humain et animal aquatique. Elle ne perd jamais son côté mythique. Au contraire, il est renforcé dans les derniers textes où elle est présente : *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord*.

5.2. Anne-Marie Stretter

Anne-Marie Stretter est un autre personnage emblématique de l'œuvre durassienne. Comme Anderson (1995, p. 141) l'a montré, elle apparaît pour la première fois dans la nouvelle « L'homme assis dans le couloir », publiée dans le numéro d'automne 1962 de la revue *L'ARC*⁷⁶. Elle réapparaît ensuite dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), où elle joue le rôle de 'l'autre femme'. Bien que le personnage de Stretter soit de première importance pour le déroulement de l'intrigue, elle n'est que la 'ravisseuse' et n'apparaît que dans les quelques pages rapportant les événements du bal de T. Beach, qui, rappelons-le, a eu lieu bien avant le commencement de l'histoire de Lol racontée par le narrateur intradiégétique Jacques Hold.

On peut établir un parallèle entre Anne-Marie Stretter et la mendicante : elles commencent par être des personnages secondaires – sans rapport avec l'élément

⁷⁵ Ahlstedt (2003, p. 126) affirme par exemple à propos de l'apparition de la mendicante dans *L'amant de la Chine du Nord* : « Cette allusion aurait été peu significative s'il n'y avait pas eu la caisse de résonance constituée par les autres textes durassiens sur la mendicante. »

⁷⁶ La nouvelle de 1962 commence ainsi : « L'homme assis dans le couloir, à quelques mètres de la porte d'entrée, regarde Anne-Marie Stretter ». Cependant, le nom de Stretter ne figure pas dans la version publiée par les Éditions de Minuit en 1980. Cette fois, le texte commence de la manière suivante : « L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors. Il regarde une femme qui est couchée [...] ». (*L'homme assis dans le couloir*, 1980, p. 7. C'est nous qui soulignons.)

aquatique – pour devenir ensuite de plus en plus importantes, et liées de manière plus explicite à l'eau au fur et à mesure que l'œuvre durassienne se développe.

Le vice-consul (1965)

Anne-Marie Stretter figure parmi les personnages principaux du *Vice-consul*. Dans ce roman, elle est décrite de manière bien plus détaillée qu'elle ne l'avait été dans les deux textes précédents. C'est aussi ce roman qui nous fait découvrir certains détails liant Anne-Marie Stretter à l'eau. Elle est par exemple désignée par la phrase : « Eau qui dort, cette femme » (*ibid.*, p. 110).

Il existe à partir de ce livre un lien très fort entre Anne-Marie Stretter et la mendicante. La mendicante suit par exemple Anne-Marie Stretter dans une île au large de Calcutta. La dernière fois qu'elle apparaît, dans *Le vice-consul* (pp. 206-207), la mendicante plonge dans l'eau pour y chasser sa nourriture. Ce sont les eaux mêmes où Anne-Marie Stretter avait disparu quelques pages plus tôt, ce qui est indiqué dans le passage suivant :

Elle [Anne-Marie Stretter] doit nager maintenant derrière les grands grillages élevés contre les requins du Delta, ombre laiteuse dans l'eau verte. Charles Rossett voit : il n'y a personne ni dans la villa ni dans le parc, elle nage, se maintient au-dessus de l'eau, noyée à chaque vague, endormie peut-être, ou pleurant dans la mer. (*Ibid.*, p. 201.)

On peut d'ailleurs se demander comment il faut interpréter l'extrait cité. Le personnage de Charles Rossett voit Stretter qui « se maintient au-dessus de l'eau », mais nage-t-elle vraiment ou se peut-il qu'elle flotte, déjà morte ? Le terme « noyée » suggère sa mort, tandis que « pleurant » réintroduit le doute. Dans ce jeu d'ambiguïtés, il est tout à fait logique que le mot « endormie » soit placé entre les deux autres mots, puisque le sommeil symbolise souvent la mort, sans pour autant y correspondre complètement.

Cette représentation de baignade (ou de noyade) constitue la dernière allusion à Anne-Marie Stretter dans *Le vice-consul*. Le texte restera vague en ce qui concerne le sort de ce personnage. La noyade est bien suggérée – mais le lecteur demeurera dans le doute puisque la mort d'Anne-Marie Stretter ne sera explicitée que dans *India Song*.

India Song (1973)

India Song suit et approfondit la thématique du texte précédent. Les liens entre Anne-Marie Stretter et l'élément aquatique se renforcent, tout comme ceux entre Anne-Marie Stretter et la mendicante⁷⁷. Les 'voix narratives', dont les bribes de

⁷⁷ On a déjà constaté que l'auteur unit explicitement Anne-Marie Stretter et la mendicante dans cette catégorie de personnages liés à l'élément aquatique, en les appelant « les deux femmes du Gange » (*India Song*, 1973, p. 78).

conversation racontent l'histoire d'*India Song*, insistent sur le fait qu'un fleuve, le Mékong, fascine Anne-Marie Stretter (*ibid.*, pp. 41-42). On y trouve aussi (*ibid.*, pp. 43-44) un bref résumé des dix-sept ans qu'elle a passés en Asie, un périple qui peut être mis en parallèle avec celui de la mendicante. Calcutta et ses eaux constituent donc la fin du parcours de ces deux personnages durassiens. Anne-Marie Stretter s'y arrête pour mourir dans l'eau, et la mendicante s'y arrête parce qu'elle trouve sa nourriture – et son bonheur – dans l'eau.

Les quatre narrateurs inconnus (appelés voix 1 à 4 dans le texte) nous fournissent des informations supplémentaires sur la noyade d'Anne-Marie Stretter. D'abord, on apprend qu'elle est morte « aux îles » au large de Calcutta, qu'on l'y a trouvée une nuit (*ibid.*, p. 17). Enterrée sous une pierre au cimetière anglais, tout près d'une boucle du Gange, elle est même appelée « la morte du Gange » (*ibid.*, p. 32). Juste à la fin (*ibid.*, p. 145), dans la toute dernière réplique, l'une des voix annonce : « C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir », confirmant ainsi que la mort a eu lieu dans l'eau. Quand Michelle Porte pose la question à Marguerite Duras dans *Les lieux de Marguerite Duras* (1977), l'auteur réaffirme que son personnage s'est noyé⁷⁸. En outre, à en croire le raisonnement mené dans *La femme du Gange* (1973), le lien unissant Stretter à l'eau perdure même au-delà de la mort. En parlant du lieu où est enterré son personnage, Marguerite Duras affirme : « Morte, sous la pierre, là-bas. Autour, le Gange tourne vers la mer. Voie d'eau noire, vers la mer. Dans la douceur d'un méandre, sa tombe de cimetière anglais. Désir putréfié. » (*Ibid.*, p. 136.) Duras s'exprime d'une manière semblable dans l'interview publiée sous le titre *Les parleuses* (1974) : « Le cimetière anglais où elle est enterrée, je sais pas s'il y a une boucle du Gange, mais je la vois. [...] Je voulais introduire la notion d'eau, là, je la sentais [...] » (*ibid.*, pp. 170-171).

L'amant (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991)

Anne-Marie Stretter apparaît également dans les deux derniers textes indochinois. Dans *L'amant* elle est appelée « la dame de Vinhlong », et le lecteur apprend qu'elle « regarde les avenues le long du Mékong » (*ibid.*, p. 110). Ce détail, à première vue peu significatif, est manifestement aux yeux de la narratrice un aspect important de son charme. En effet, la jeune fille de l'histoire s'identifie à Anne-Marie Stretter précisément pour cette raison : « De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. » (*Ibid.*, 110-111.)

Quand Anne-Marie Stretter fait sa dernière apparition dans *L'amant de la Chine du Nord*, elle est encore une fois associée au fleuve : « Et voici, une

⁷⁸ « M.P. : Et Anne-Marie Stretter, quand elle se suicide? C'est dans la mer qu'elle se suicide ? / M.D. : Oui, mais c'est, je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. [...] Elle pourrait se tuer autrement, mais non, elle se tue dans l'eau, oui, dans la mer indienne. » (*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 78.)

femme en robe longue rouge sombre avance lentement dans l'espace blanc de la piste. Elle vient du fleuve. Elle disparaît dans la Résidence. » (*Ibid.*, p. 19.) Une information nouvelle dans ce texte, par rapport à *L'amant*, est le fait que la jeune fille blanche et le Chinois aperçoivent Anne-Marie Stretter au moment où ils font eux-mêmes connaissance – lors de la traversée du fleuve sur le bac :

Le deuxième bac a quitté l'autre rive. Il approche.

Tout à coup l'enfant regarde dans la fascination ce bac qui vient. L'enfant oublie le Chinois.

Sur le bac qui arrive elle vient de reconnaître la Lancia noire décapotable de la femme en robe rouge de la Valse de la nuit.

Le Chinois demande qui c'est.

L'enfant hésite à répondre. Elle ne répond pas au Chinois. Elle dit les noms « pour les dire ». Dans une sorte d'enchantement secret, elle dit :

- C'est Madame Stretter. Anne-Marie Stretter. La femme de l'administrateur général. À Vinh-Long on l'appelle A.M.S...

Elle sourit, s'excuse de tellement en savoir.

Le Chinois est intrigué par ce que dit l'enfant. Il dit qu'il ne sait rien sur elle. Et puis il se souvient cependant... tout à coup... de ce nom-là...

L'enfant dit :

- Elle a beaucoup d'amants, c'est de ça que vous vous souvenez...

- Je crois... oui... Ça doit être ça...

- Il y en a eu un, très jeune, il se serait tué pour elle... je ne sais pas bien.

- Elle est belle... je croyais qu'elle était plus jeune... on dit qu'elle serait un peu folle..., non ?

Sur la folie, l'enfant n'a pas d'avis. Elle dit :

- Je ne sais pas sur la folie. (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, pp. 39-40.)

Curieusement, lors de cette scène-clé du récit, qui constitue notamment le point de départ de leur intense histoire d'amour, la jeune Française est si éblouie par l'apparence d'Anne-Marie Stretter qu'elle « oublie le Chinois ». Notons aussi la référence à la folie à la fin de cette citation, qui relie Anne-Marie Stretter à d'autres héroïnes durassiennes.

5.3. Lol V. Stein

Le ravissement de Lol V. Stein (1964)

L'association entre la folie et l'eau est fortement soulignée dans le cas de Lola Valérie Stein. Marguerite Duras affirme (*La vie matérielle*, 1987, pp. 35-36) que Lol devient folle par la « suppression de la douleur » et que Lol n'est pas unique dans son œuvre, car « toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge,

découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire, d'un certain oubli d'elles-mêmes ». On pourrait dire ainsi que Lol est le personnage-type de l'univers durassien, et qu'elle fonctionne comme une sorte de modèle pour les autres femmes de l'œuvre. Son amie d'enfance, Tatiana Karl, a recours à une métaphore aquatique pour illustrer la personnalité de Lol. Elle dit que son amie était très jolie pendant son adolescence, et qu'au collège « on se la disputait, bien qu'elle vous fût dans les mains comme l'eau » (*Le ravisement de Lol V. Stein*, 1964, p. 13). Ce genre de métaphore revient quand il est question des yeux de Lol, qui sont « d'eau morte et de vase mêlées » (*ibid.*, p. 83). Le personnage de Lol semble intriguer Duras, qui se sert, en parlant d'elle, de métaphores aquatiques pour évoquer le caractère fuyant de sa personnalité : « Je ne l'ai jamais vue, Lol V. Stein... vraiment... vous savez. C'est un peu comme des noyés dans l'eau qui reparaissent comme ça à la surface et puis qui replongent. C'est comme ça que je la vois, Lol V. Stein, elle apparaît à la surface des eaux et elle replonge. Mais je mourrai sans doute sans savoir exactement qui c'est. » (*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 99.)

Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, le narrateur, Jacques Hold, accorde de l'importance à la conception que se fait l'héroïne du bonheur. Lol essaie, dans sa folie, d'expliquer en quoi consiste ce bonheur. Elle n'y réussit pas tout à fait, puisque les personnages qui l'entourent restent perplexes. Pourtant, le lecteur apprend que le bonheur est en quelque sorte lié à la mer :

Alors Lol cherche, son visage se crispe, et avec difficulté, elle essaye de parler du bonheur.

- L'autre soir, c'était au crépuscule, mais bien après le moment où le soleil avait disparu. Il y a eu un instant de lumière plus forte, je ne sais pas pourquoi, une minute. Je ne voyais pas directement la mer. Je la voyais devant moi dans une glace sur un mur. J'ai éprouvé une très forte tentation d'y aller, d'aller voir. (*Ibid.*, p. 152.)

Ici, Lol raconte un court voyage en train qu'elle vient de faire à T. Beach. Installée à la gare de cette ville, elle éprouve soudain une vive sensation de bonheur. Quelques pages plus loin, sa narration recommence :

Elle continue à raconter son bonheur.

- La mer était dans la glace de la salle d'attente. La plage était vide à cette heure-là. J'avais pris un train très lent. Tous les baigneurs étaient rentrés. La mer était comme quand j'étais jeune. [...] la plage était vide autant que si elle n'avait pas été finie par Dieu. (*Ibid.*, pp. 171-172.)

Dans une conversation avec Michelle Porte, Duras souligne qu'elle se représente son personnage près de l'eau :

Les différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes, c'est toujours au bord de la mer qu'elle est [...] c'est après coup que j'ai compris que c'étaient des lieux, non seulement marins mais relevant d'une mer du Nord, de cette mer qui est la mer de mon enfance aussi, des mers... illimitées. (*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 84.)

Lol éprouve également cet état de bonheur lorsque, couchée dans un champ de seigle, elle assiste à l'acte d'amour de Tatiana Karl et Jacques Hold. En tout cas, c'est ainsi que le narrateur Hold interprète la situation : « La forme grise est dans le champ de seigle. Je reste assez longtemps à la fenêtre. Elle ne bouge pas. On dirait qu'elle s'est endormie. [...] Lol est dans son bonheur » (*Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, p. 162). Cette représentation de Lol couchée dans un champ, heureuse, libérée, est ensuite reprise à la fin du roman. C'est donc certainement une scène-clé puisqu'elle est répétée et qu'elle clôt le texte. Il est vrai que l'eau n'y est pas présente concrètement, mais il existe un parallèle implicite entre le champ de céréales et la mer. Les deux isotopies, terrestre et aquatique, se ressemblent puisque les mouvements du vent dans le seigle correspondent aux vagues de la mer⁷⁹.

L'amour (1971)

Parmi les personnages principaux de cet ouvrage on trouve une femme enceinte qui – bien qu'elle ne soit jamais nommée – ressemble beaucoup à Lol V Stein. De nombreux critiques ont proposé une lecture de *L'amour* sous cet angle⁸⁰.

Le récit fait partie des textes durassiens les plus emplis de zones d'ombre et d'incertitudes. Pour parler comme Adam et Petitjean (1989, p. 85), c'est un « texte opaque », c'est-à-dire un texte présentant de sérieux problèmes de compréhension⁸¹. Pierrot (1986, p. 239) note par exemple qu'il est difficile de reconstituer le fil de l'intrigue de cette histoire, et affirme : « La désinvolture de Marguerite Duras à l'égard des règles habituelles de la narration romanesque semble bien atteindre ici un summum. » Il existe pourtant de brillantes études portant sur *L'amour*, comme celle de Cerasi (1991) où l'auteur cherche justement le *sens* de cet ouvrage, tout en reconnaissant les difficultés particulières attachées à ce travail : « Devant *L'amour*, il faut renoncer à

⁷⁹ Cette association est également établie dans *Dix heures et demie du soir en été*, qui précède *Le ravissement de Lol V. Stein* de quelques années. Ce roman comporte aussi une histoire d'amour vécue à trois et met en jeu la thématique du voyeurisme. Comme nous venons de le constater (voir section 4.4.2.), l'auteur y fait des rapprochements explicites entre le champ de blé et la mer (*Dix heures et demie du soir en été*, 1960, pp. 122, 182).

⁸⁰ Voir, à titre d'exemple, Borgomano (1979, p. 284) qui considère *L'amour* comme une « suite et achèvement du *Ravissement* ». Pierrot (1986, pp. 237) aborde *L'amour* dans le chapitre consacré à ce qu'il appelle « le cycle de Lol V. Stein ». Adler (1998, p. 428) affirme que le texte, au début de sa rédaction, continue l'histoire du *Ravissement de Lol V. Stein*.

⁸¹ Adam & Petitjean (1989, p. 85) distinguent entre « textes opaques » et « textes transparents » qui, eux, ne présentent que des « problèmes triviaux de compréhension ».

expliquer » (*ibid.*, p. 9) et « *L'amour* est un texte essentiellement ambigu car aucun code ne le recouvre parfaitement » (*ibid.*, p. 98) sont des phrases qui en témoignent.

La présence de l'eau est très sensible dans ce texte. Car si le lecteur apprend peu de choses sur ce que font et pensent les personnages principaux, il en saura d'autant plus sur l'état de la mer. L'histoire se déroule dans une ville du nom de S. Thala, mais l'auteur évoque uniquement sa plage sablonneuse, avec la mer à côté⁸². Les rares moments d'action du texte sont entrecoupés de phrases précisant que la mer est calme, que la marée est basse, ou, au contraire, qu'elle monte et que le bruit de la mer recommence. La forte présence de l'eau, combinée à une absence quasi totale d'intrigue, donne à ce texte un caractère très particulier.

L'homme de l'histoire, appelé « le voyageur » et qui ressemble par certains aspects au Michael Richardson du *Ravissement de Lol V. Stein*, fait preuve d'une fascination identique pour la mer et la femme enceinte : « Il la regarde comme un instant avant il regardait la mer, avec une passion insensée » (*L'amour*, 1971, p. 51). De fait, la femme, sans doute Lol V. Stein, et la mer sont unies jusque sur le plan linguistique, puisque le pronom *elle* est utilisé pour les désigner toutes les deux. Ainsi, à certains endroits du texte, le lecteur pourrait se demander qui des deux constitue le sujet :

Elle la montre, c'est la mer du matin, elle bat, verte, fraîche, elle avance, elle sourit, elle dit :

- La mer. (*Ibid.*, p. 59.)

La première occurrence du pronom *elle*, ainsi que les deux dernières, « elle sourit, elle dit » renvoient sans aucun doute à la femme. Par contre, celle qui « bat » doit être la mer, tandis que celle qui « avance » pourrait s'appliquer aux deux. Le fusionnement du personnage féminin principal avec la mer se manifeste donc dans l'emploi volontairement ambigu du pronom *elle*.

Avec *L'amour*, Marguerite Duras brouille les cartes de plusieurs manières. Par exemple, certaines indications montrent que le bal où Lol se fait ravir son fiancé par Anne-Marie Stretter a eu lieu au casino de S. Thala, la ville où se déroule l'action de *L'amour* et qui figure aussi dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. « Le voyageur » affirme d'ailleurs qu'il s'est rendu au casino, qui était fermé. Il dit à la femme qu'il a vu « la porte par laquelle nous sommes sortis – il ajoute – séparés. » (*L'amour*, 1971, p. 134.) Mais d'après *Le ravissement de Lol V. Stein*,

⁸² Dans son entretien avec Michelle Porte (*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 85), Duras déclare que le toponyme qu'elle invente ne devait pas ressembler au mot grec signifiant la mer. À en croire l'auteur, le rapprochement n'était pas voulu, elle s'en est rendu compte seulement par la suite : « C'est très tard, oui, c'est très tard que je me suis aperçue que ce n'était pas S. Thala, mais Thalassa. / M.P. : Ce n'était pas voulu, en l'écrivant ? / M.D. : Non, absolument pas. »

c'était dans une ville du nom de T. Beach, et non de S. Thala, qu'avait eu lieu ce bal catastrophique pour Lol V. Stein. Le seul dénominateur commun serait donc le fait que la ville est située au bord de l'eau, et que cette présence aquatique se traduit dans son nom : S. Thala (thalassa = mer) ou T. Beach (plage).

La femme du Gange (1973)

La femme du Gange ressemble, par certains aspects, à *L'amour*. Cependant, Lol V. Stein y est explicitement nommée dans la page évoquant le « générique » (*La femme du Gange*, 1973, p. 101), et ses initiales (LVS) figurent également dans le texte proprement dit (par exemple pp. 135-136), ce qui n'est pas le cas dans *L'amour*. *La femme du Gange* est moins hermétique que le texte précédent, car les allusions aux événements racontés dans *Le ravissement de Lol V. Stein* sont très nombreuses. Le lecteur qui connaît bien l'œuvre durassienne se repère donc avec plus de facilité dans *La femme du Gange*.

Tout comme dans *L'amour*, Lol se promène inlassablement sur la plage de S. Thala, mais elle entre aussi, en quelque sorte, en correspondance avec la mendicante du Delta : « L.V.S. avance vers le hall. Dans l'obscurité où elle se trouve, ici, à S. Thala, on a entendu (quelqu'un) des cris qui ont été criés là-bas, vers le Gange. On a rit [*sic*], là-bas. Le rire a été entendu ici » (*La femme du Gange*, 1973, p. 160). Ainsi, les deux endroits dominés par l'eau – S. Thala et le delta du Gange – se rejoignent, symboliquement. Qui plus est, les deux femmes, Lol V. Stein et la mendicante cambodgienne – vivant toutes les deux en symbiose avec l'eau – sont aussi réunies par les cris et le rire, malgré la grande distance qui les sépare.

5.4. La mère dans le cycle indochinois

La mère, dans les récits indochinois, est avant tout cette femme suffisamment folle – ou courageuse – pour affronter le puissant océan Pacifique. Sa relation première avec l'élément aquatique est donc une relation antagonique. Cependant, nous verrons par la suite qu'elle est capable d'entretenir aussi des rapports plus 'amicaux' avec cet élément.

Un barrage contre le Pacifique (1950)

Le premier récit indochinois introduit le personnage de la mère comme celui d'une femme dont « le malheur venait de son incroyable naïveté » (*ibid.*, p. 25). Elle est insensée et aveuglée par l'idée d'un projet impossible, celui de vouloir à tout prix « venir à bout du Pacifique » (*ibid.*, p. 183). Aux yeux de Carmen, la propriétaire de l'hôtel où la famille descend à Saïgon, la mère est le premier obstacle à la liberté de sa fille, Suzanne. Elle ressemble à un monstre dont la folie suprême a été de vouloir braver l'océan :

Carmen connaissait bien la mère, l'histoire des barrages, l'histoire de la concession, etc. Elle la faisait penser à un monstre dévastateur. Elle avait saccagé la paix de centaines de paysans de la plaine. Elle avait voulu même venir à bout du Pacifique. Il fallait que Joseph et Suzanne fassent attention à elle. Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle. (*Ibid.*, pp. 183-184.)

La mère a été maltraitée par les forces aveugles de l'eau quand « la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte » (*ibid.*, p. 25) mais, plus tard, c'est elle-même qui sera comparée à une force aveugle lorsque, à son tour, elle maltraitera sa fille :

Ce qu'elle [la mère] ne pouvait pas supporter, semblait-il, c'était de la voir se relever. Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. Alors, la tête enfouie dans ses bras, Suzanne ne faisait plus que se protéger patiemment. Elle en oubliait que cette force venait de sa mère et la subissait *comme elle aurait subi celle du vent, des vagues*, une force impersonnelle. (*Ibid.*, p. 137. C'est nous qui soulignons.)

Quand la mère remet en question les lois millénaires de la vie sur la plaine, l'océan Pacifique monte et détruit la récolte. La pauvre femme essaie de se relever, mais la mer frappe à nouveau : la construction de barrages est suivie d'un nouveau déferlement aquatique. De la même manière, la mère ne supporte pas que sa fille, qu'elle accuse d'avoir couché avec M. Jo, se relève – alors elle continue à la frapper. La mère ressemble en ce moment précis à une vague, et devient métaphoriquement la force naturelle dont elle a elle-même été victime.

L'Eden Cinéma (1977)

L'adaptation théâtrale d'*Un barrage contre le Pacifique* publiée sous le titre de *L'Eden Cinéma* reprend de nombreuses descriptions présentes dans le roman. Parfois, il s'agit de répétitions, presque mot pour mot. L'image de la mère ne change guère. Elle est décrite comme une personne qui n'a pas eu de chance dans la vie. Misant gros sur l'acquisition d'une concession terrienne, elle a dilapidé toute sa fortune dans les vagues de l'océan Pacifique :

JOSEPH

La mère engloutit dans cet achat sa force entière, la totalité de ce qu'elle a placé à la Caisse d'Épargne de Saïgon pendant dix ans. La concession était grande : deux cents hectares, de la piste à l'embouchure de la rivière, le rac. La première année la mère fait construire le bungalow. Elle met en culture la moitié de la concession.

SUZANNE OU LA MÈRE

La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte.

SUZANNE

Il restait à la mère la moitié de ses économies. Elle recommença.

SUZANNE OU LA MÈRE

La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte.

SUZANNE

La mère a dû se rendre à l'évidence : parce que régulièrement envahie par les marées de juillet, sa concession était incultivable : Elle avait acheté deux cents hectares de marécages salés. Elle avait jeté ses économies dans les marées du Pacifique. (*Ibid.*, pp. 19-20.)

C'est Marguerite Duras elle-même qui renforce l'énoncé ci-dessus, utilisant une typographie que l'on remarque d'emblée. La répétition de la phrase fait penser au retour et aux attaques répétées des vagues. Les caractères gras aident à éveiller l'attention du lecteur, qui comprend aussitôt que ces marées montantes constituent un motif de première importance⁸³.

La mère dans *L'Eden Cinéma* est donc une personne maltraitée par la vie. À la suite de sa lutte désespérée contre la marée, sa joie de vivre est remplacée par la folie :

Qu'est-ce qu'elle a fait la mère ?

Écoutez :

Faute d'arriver à fléchir les hommes, la mère s'est attaquée aux marées du Pacifique.

Musique forte, très forte.

Rires silencieux et extasiés des deux enfants (ce qui reste de cette aventure c'est surtout la folie de la mère. L'injustice dont elle a été victime allant de soi).

(*Ibid.*, pp. 23-24. C'est Duras qui souligne.)

Comme c'était aussi le cas dans le roman, la plus grande faute de la mère – le signe suprême de sa folie – est le fait qu'elle ait voulu s'opposer à l'océan :

JOSEPH : Elle voulait arrêter le Pacifique – elle croyait qu'on pouvait.

SUZANNE : Elle le croit encore.

JOSEPH : C'est vrai, regardez-la, elle le croit encore.

SUZANNE : Elle doit être un peu folle (*temps*). On doit être un peu fous.

⁸³ Notons aussi que la phrase en question figurait déjà dans le passage que nous venons de citer ci-dessus tiré d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950, p. 25).

JOSEPH : Elle, oui. Elle, elle est complètement folle. (*Ibid.*, p. 54.)

La révolte contre la mer est donc, selon Suzanne et Joseph, une erreur et un signe de folie. Mais on peut aussi soutenir que c'est à cause de sa lutte contre l'élément aquatique que la mère est devenue folle.

À la fin de *L'Eden Cinéma*, après l'histoire de la lettre envoyée aux agents du cadastre, la mère attend le départ de son fils. Désarmée, hébétée, elle n'espère plus s'en aller recommencer sa vie ailleurs. Elle tourne le dos à la route, qui pourrait l'éloigner de sa misère, et n'a d'yeux que pour son bourreau, l'adversaire qui s'est montré plus fort qu'elle :

VOIX DE SUZANNE : La mère attendait le départ de Joseph. Elle ne voulait plus nous faire à manger. C'était le caporal qui achetait les pains de riz, qui cuisait les ragoûts d'échassier. Elle ne parlait plus, la mère. Elle se tenait dans un fauteuil, face au Pacifique. Le dos tourné à la piste.

Elle ne nous a pas regardés une fois pendant ces jours-là. (*Ibid.*, p. 141.)

Lorsque la mère regarde l'océan Pacifique, elle reconnaît sa défaite. Elle ne veut plus rien, ne fait plus rien, si ce n'est contempler son ennemi victorieux, adoptant une pose d'anéantissement complet. Dans ce contexte, il convient de noter qu'il n'est pas rare que les héroïnes, dans l'œuvre durassienne, regardent l'eau et y trouvent du bonheur ou, pour le moins, une vraie sérénité⁸⁴. On a pu observer ce phénomène chez Anne-Marie Stretter et Lol V. Stein dans les sections précédentes. Ici, il est actualisé par le personnage de la mère, qui meurt d'ailleurs peu de temps après cette aventure⁸⁵.

L'amant (1984)

Le motif des eaux montantes qui font s'écrouler les barrages de la mère est aussi évoqué dans *L'amant*, mais sa description y est beaucoup plus distancée. Certes, l'épisode a profondément marqué la narratrice, mais il est décrit comme un événement appartenant entièrement au passé. Après l'abandon de ses « tentatives contre l'océan » (*ibid.*, p. 70), on trouve chez la mère le silence et l'isolement déjà décrits dans *L'Eden Cinéma*. Mais la mère de *L'amant*, « Marie Legrand de Roubaix » (*L'amant*, 1984, p. 59), ne meurt pas après l'aventure désastreuse des barrages (*cf.* le passage autobiographique des *Lieux de Marguerite Duras* cité sous forme de note en bas de la page).

⁸⁴ Marguerite Duras se vante personnellement de son expérience dans le domaine de la contemplation de l'eau : « Il y a une chose que je sais faire, c'est regarder la mer », affirme-t-elle par exemple dans *La vie matérielle* (1987, p. 13). Nous aurons l'occasion d'évoquer ce motif aussi dans la section 8.4., où sera étudiée l'influence orientale dans l'œuvre de Duras.

⁸⁵ Selon un commentaire d'ordre autobiographique dans *Les lieux de Marguerite Duras* (1977, p. 59), la mère de Duras a fait des « crises épileptiformes » et a « perdu la raison » après la destruction des barrages, mais elle a, cependant, survécu à l'expérience.

L'amant introduit aussi une scène, devenue très célèbre, qui n'existait ni dans *Un barrage contre le Pacifique*, ni dans *L'Eden Cinéma*. L'épisode raconte le grand nettoyage de la maison, reliant cette fois-ci l'eau à la joie et au bonheur :

Ma mère, ça la prend tout à coup, vers la fin de l'après-midi, surtout à la saison sèche, elle fait laver la maison de fond en comble, pour nettoyer elle dit, pour assainir, rafraîchir. [...] Cette élévation de la maison sur le sol permet de la laver à grands seaux d'eau, à la baigner tout entière comme un jardin. Toutes les chaises sont sur les tables, toute la maison ruisselle, le piano du petit salon a les pieds dans l'eau. L'eau descend par les perrons, envahit le préau vers les cuisines. Les petits boys sont très heureux, on est ensemble avec les petits boys, on s'asperge, et puis on savonne le sol avec du savon de Marseille. Tout le monde est pieds nus, la mère aussi. La mère rit. La mère n'a rien à dire contre rien. La maison tout entière embaume, elle a l'odeur délicieuse de la terre mouillée après l'orage, c'est une odeur qui rend fou de joie surtout quand elle est mélangée à l'autre odeur, celle du savon de Marseille, celle de la pureté, de l'honnêteté, celle du linge, celle de la blancheur, celle de notre mère, de l'immensité de la candeur de notre mère. L'eau descend jusque dans les allées. [...] Et chacun pense et elle aussi la mère que l'on peut être heureux dans cette maison défigurée qui devient soudain un étang, un champ au bord d'une rivière, un gué, une plage. (*L'amant*, 1984, pp. 76-77.)

Dans ce passage, la mère est au centre des événements et la scène transmet une véritable et sincère impression de gaieté. C'est la mère qui prend l'initiative de laver la maison, et on dirait presque qu'on a affaire à une purification. Ces effets bienfaisants sont soulignés par des verbes à connotation positive comme « assainir » et « rafraîchir ». L'eau versée fait disparaître les tensions familiales et elle crée une ambiance chaleureuse. Les boys sont heureux, la mère rit et tout le monde est « fou de joie ». Les mots clés associés à la mère sont ici « pureté », « honnêteté » et « candeur ». C'est d'ailleurs l'une des rares occasions où le lecteur entrevoit, dans ce texte, le côté positif de la mère. Le sentiment de tendresse que la jeune fille a pour sa mère est merveilleusement illustré par cette scène. En effet, la mère est aussi associée à la « blancheur », signe classique d'innocence et de virginité. Dans la toute dernière phrase, l'adjectif « heureux » est introduit pour décrire les membres de la famille. Leur joie est liée à la maison qui ressemble à un étang, à un champ au bord d'une rivière, à un gué ou à une plage – des métaphores aquatiques qui décrivent de manière vivante cette maison où coule l'eau des nettoyages.

Cousseau (1999) souligne aussi que l'élément aquatique symbolise dans cette scène l'immense pureté de la mère. L'eau n'est pas hostile quand la mère peut la contrôler. La mère semble se réconcilier enfin avec l'élément qui l'a ruinée lors de l'aventure des barrages :

Si la mère se défie généralement de l'eau, il lui arrive cependant d'avoir un rapport de plaisir avec elle, mais alors elle n'est plus symbole de jouissance sexuelle : elle est au contraire signe de pureté. Le nettoyage de la maison de Vinh-Long est l'une des rares scènes de bonheur d'enfance de *L'amant*. Il fait écho à l'envahissement de la concession par la mer et au bungalow inondé par les pluies. Mais cette fois, la mère maîtrise l'eau. (Cousseau, 1999, p. 332.)

En appelant cet épisode « la fête de la grande fraternité métisse », Bouthors-Paillart (2002a, pp. 39-42) réduit l'importance de la mère, et insiste surtout sur la joie qui réunit les enfants indigènes et français. Une telle interprétation peut sembler justifiée quand on lit le commentaire de Duras dans *La vie matérielle* (1987, p. 77) : « J'ai hésité à garder le texte sur la propreté dans *L'amant*, je ne sais pas bien pourquoi. [...] c'était quand on lavait la maison à grands seaux d'eau avec les enfants des boys que c'était la fête de la grande fraternité entre les enfants des boys et les enfants des Blancs. » Ainsi, en employant le terme « fraternité » Duras évoque elle-même la qualité unificatrice de l'eau dans cette scène. Les enfants ont le sentiment d'appartenir à un groupe unique, même s'ils sont issus de deux communautés séparées.

L'amant de la Chine du Nord (1991)

Dans *L'amant de la Chine du Nord*, le texte qui clôt le cycle indochinois, l'histoire du nettoyage de la maison est clairement mise en relief puisqu'elle est placée au début du récit, à la toute première page. Le récit commence donc d'une manière assez abrupte avec cette scène, *in medias res*. Cette fois-ci, elle ne se déroule pas dans un bungalow, dans la brousse, mais dans une maison située au milieu d'une cour d'école, ce qui la distingue de celle de *L'amant*. Le rôle de la mère est limité, car elle n'est qu'une musicienne accompagnatrice :

On lave la maison à grande eau. On la baigne ainsi deux ou trois fois par an. Des boys amis et des enfants de voisins sont venus voir. A grands jets d'eau ils aident, ils lavent, les carrelages, les murs, les tables. Tout en lavant ils dansent sur la musique européenne. Ils rient. Ils chantent.

C'est une fête vive, heureuse.

La musique, c'est la mère, une Madame française, qui joue du piano dans la pièce attenante.

Parmi ceux qui dansent il y a un très jeune homme, français, beau, qui danse avec une très jeune fille, française elle aussi. Ils se ressemblent. (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, p. 13.)

Ce n'est pas seulement dans la scène de nettoyage que la mère est plus effacée que dans les ouvrages précédents du cycle indochinois⁸⁶. Puisque le rôle de la mère est moins développé dans ce texte, le lecteur apprend peu de choses sur la relation qu'elle entretient avec l'eau. Quand l'enfant raconte l'histoire de la mère – dans un long monologue typographiquement distinct du reste du texte par un retrait de quelques centimètres (*ibid.*, pp. 97-99) – l'eau envahissante et les barrages écroulés sont bien sûr évoqués, mais l'accent est mis sur la perfidie des agents du cadastre. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, aucune référence n'est faite, non plus, à la mort de la mère.

5.5. Les frères

Le personnage du frère connaît de nombreuses incarnations dans l'œuvre de Marguerite Duras. Des Jacques (*Les impudents*), Nicolas (*La vie tranquille*) et Joseph (*Un barrage contre le Pacifique*) du début de la carrière de l'auteur, on passe au frère anonyme d'*Agatha* et au duo composé du frère aîné et du frère cadet de *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord*. Un trait commun à la plupart de ces personnages est qu'ils se sentent presque tous très à l'aise dans l'eau⁸⁷. Dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950, p. 20) le frère, Joseph, se baigne avec les enfants indigènes :

Dès qu'ils le voyaient se diriger vers la rivière, les enfants quittaient la piste où ils jouaient, sautaient dans l'eau derrière lui. Les premiers arrivés plongeaient comme lui, les autres se laissaient dégringoler en grappes dans l'écume grise. Joseph avait l'habitude de jouer avec eux. Il les juchait sur ses épaules, leur faisait faire des cabrioles, et parfois en laissait un s'accrocher à son cou et lui faisait descendre ainsi, extasié, le fil de l'eau, jusqu'aux abords du village, au-delà du pont.

Le frère se plaît beaucoup plus dans l'eau que sa sœur. Il essaie, sans grand succès, de lui faire partager son goût pour cet élément :

Joseph forçait toujours Suzanne à rentrer dans l'eau. Il aurait voulu qu'elle sache bien nager pour se baigner avec lui dans la mer, à Ram. Mais Suzanne était réticente. Quelquefois, surtout à la saison des pluies, lorsqu'en une nuit la forêt

⁸⁶ Même si la mère reste un personnage important dans *L'amant de la Chine du Nord*, « sa présence y est réduite en comparaison avec le *Barrage* et *L'amant* » (Ahlstedt, 2003, p. 99). Voir aussi à ce sujet Biezenbos (1995, p. 24).

⁸⁷ Précisons que cette remarque ne concerne ni Jacques dans *Les impudents*, ni le frère aîné dans *L'amant* ou *L'amant de la Chine du Nord*. Il n'existe pas de scène liant ces personnages à l'eau.

était inondée, un écureuil, ou un rat musqué, ou un jeune paon descendaient, noyés, au fil de l'eau, et ces rencontres la dégoûtaient. (*Ibid.*, p. 30.)

L'épisode est repris dans *L'Eden Cinéma* (1977), raconté cette fois-ci par Suzanne à la première personne, mais sans altérations majeures par rapport à la description d'*Un barrage contre le Pacifique* que nous venons de citer⁸⁸.

La scène n'apparaît pas dans les derniers textes du cycle. On peut toutefois en distinguer une trace dans *L'amant* (1984, p. 130), quand la narratrice âgée se rappelle que pendant leur enfance, elle parlait avec son frère cadet du risque imminent « de se noyer dans le rac si on continuait à nager dans les courants ».

Pour trouver d'autres exemples de l'aisance éprouvée par le personnage du frère dans l'eau, on peut consulter par exemple *La vie tranquille* (1944, p. 94), où le frère nage à contre-courant d'une rivière, tandis que sa sœur reste plus près du rivage puisqu'elle ne nage pas aussi bien que lui.

Dans *Agatha* (1981) le frère brave les vagues à plusieurs reprises, ce qui provoque la peur de la jeune fille :

La mer est comme endormie. Il n'y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lisse comme en hiver. (*temps*) Je vous y vois encore. (*temps*) Vous alliez au-devant des vagues et je criais de peur et vous n'entendiez pas et je pleurais. (*Ibid.*, p. 9.)

ELLE. – Je vois que vous avez quinze ans, que vous avez dix-huit ans. (*temps*) Que vous revenez de nager, que vous sortez de la mer mauvaise, que vous vous allongez toujours près de moi, que vous ruisselez de l'eau de la mer, que votre cœur bat vite à cause de la nage rapide, que vous fermez les yeux, que le soleil est fort. Je vous regarde, Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre [...]. Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer. (*Ibid.*, pp. 15.)

ELLE. - Je me souviens mal... cela devait se passer dans le petit matin, juste avant le réveil, je ne sais pas de quelle nature était cette mort qui vous frappait. (*temps*) Il me semble qu'elle avait affaire à la mer, toujours cette image d'enfance de vous qui alliez au-devant des vagues. (*Ibid.*, pp. 17-18.)

Le frère d'Agatha ressemble beaucoup aux autres frères de l'œuvre durassienne. Ils font preuve d'une agilité exceptionnelle et ils aiment nager et jouer dans l'eau. Comme dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, la sœur

⁸⁸ « Avant la nuit, avec Joseph on se baigne dans le rac. Joseph me force à rentrer dans l'eau. *Temps*. J'ai peur. Le rac vient de la montagne. A la saison des pluies des bêtes noyées descendent avec le courant, des oiseaux, des rats musqués, des chevreuils. Un tigre, une fois. » (*L'Eden Cinéma*, 1977, p. 33.)

hésite à rejoindre son frère quand celui-ci brave les vagues. L'allusion à la noyade fait que nous aurons encore l'occasion d'aborder ces scènes d'*Agatha* dans la section qui traite du lien unissant l'élément aquatique au thème de la mort (voir section 6.4.4., ci-dessous).

Le frère aimé est un personnage qui apparaît souvent dans les textes de Marguerite Duras. Toute son œuvre est en effet peuplée de ces frères adorés, qui portent différents noms suivant les textes, mais qui ont presque tous un trait en commun : leur rapport privilégié avec l'eau.

5.6. Les marins

Le marin est, pour des raisons évidentes, un personnage intimement associé à l'élément aquatique. Dans la littérature, les marins sont souvent décrits comme des hommes qui aiment braver le danger en haute mer, mais qui s'ennuient dès qu'ils sont exposés à une vie trop calme sur terre. S'il y a un archétype du marin, on dira de lui qu'il est courageux, silencieux et travailleur.

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, il y a quelques marins dont le premier, et sans doute le plus célèbre, est celui qu'elle appelle le « marin de Gibraltar », dans le roman de 1952 auquel il a donné son nom. Il s'agit d'un personnage énigmatique qui, en fait, n'apparaît jamais dans le roman. Les autres personnages suivent toutes les pistes possibles dans l'espoir de le retrouver, mais sans succès. Le grand thème de ce roman est donc la quête, et c'est « le marin de Gibraltar » qui est l'objet de cette recherche. On peut l'imaginer brutal et égoïste, puisque, malgré ses vingt ans, il « avait déjà eu le temps de devenir criminel » (*Le marin de Gibraltar*, 1952, p. 166). Il a en effet commis un meurtre. Il a aussi abandonné Anna, une Américaine qui fait le tour du monde sur un yacht luxueux, à sa recherche (*ibid.*, p. 166). Le portrait qu'Anna brosse de lui est, malgré tout, plutôt positif. Il possède quelques traits caractéristiques de l'image archétypique du marin esquissée plus haut. Il est notamment très silencieux (*ibid.*, p. 167) et ne supporte ni la vie rangée ni le travail de bureau (*ibid.*, p. 247). Anna affirme que sa gentillesse est « extraordinaire » (*ibid.*, p. 168) et nous avons l'impression qu'il ressemble, par certains aspects, au frère adoré du cycle indochinois. Son côté juvénile est accentué : il « s'amusait de tout » et « dormait comme un enfant » (*ibid.*, p. 168), et il regardait le monde « avec des yeux d'enfant » (*ibid.*, p. 243). Malgré le crime affreux qu'il a commis, il est, paradoxalement, tout comme le petit frère de *L'amant*, associé à l'innocence :

Elle hésita un peu et elle dit :

- Tu sais, quand on a connu l'innocence, quand on l'a vu dormir auprès de soi, on ne peut jamais tout à fait l'oublier.
- Ça doit beaucoup vous changer, dis-je.
- Beaucoup – elle sourit –, et je crois, pour toujours. (*Ibid.*, p. 168.)

Anna aime le marin de Gibraltar, ou plutôt les souvenirs qu'elle garde de lui, comme la jeune fille de *L'amant* aime la mémoire de son frère mort.

Il est sans doute possible d'imaginer que le personnage du marin se soit superposé au frère dans l'imaginaire durassien, jusqu'au moment où le thème du désir incestueux apparaît d'une manière explicite dans l'œuvre, c'est-à-dire avec *Agatha* (1981). Il s'agirait alors d'une transposition d'un amour refoulé, où le désir interdit pour le frère se manifesterait par la passion (non incestueuse) pour le marin. C'est peut-être sous cet éclairage qu'il faudrait lire les phrases d'*Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979, p. 140), où sont mêlées la passion pour un jeune marin et celle d'un mystérieux « vous », mort dans un camp de concentration :

Je suis rentrée dans ma chambre, j'ai rincé mon corps et mes cheveux à l'eau douce et puis j'ai attendu le jeune marin à cheveux noirs. C'est en l'attendant, lui, que je vous écris.

C'est tremblante du désir de lui que je vous aime.

Le marin de ce récit fait l'amour avec la jeune fille et prononce des mots qui désignent son origine : « Il dit : Juden, Juden Aurélia, Juden Aurélia Steiner » (*ibid.*, p. 146). Ce marin inconnu se montre plein de tendresse pour Aurélia et lui dit qu'il voudrait désertier et rester avec elle (*ibid.*, p. 147). Notons qu'il ne ressemble pas sur ce point au marin de Gibraltar, qui avait abandonné Anna avec une telle dureté.

Tendresse et attachement caractérisent également le dernier marin de l'œuvre durassienne, celui qui est appelé « le Captain » dans *Emily L.* (1987). C'est un Anglais d'un certain âge qui arrive à Quillebeuf avec sa femme alcoolique, après avoir parcouru les océans en sa compagnie pendant des années. Tous deux gardent une grande nostalgie de l'océan, car l'état physique de l'épouse ne leur permet pas de continuer les voyages. La description de l'homme est assez positive : attentif et prenant soin de sa femme, il fait preuve d'un caractère généreux et altruiste. On pourrait dire qu'il possède, peut-être grâce à son âge avancé, la sagesse qui manque au jeune marin de Gibraltar. Dans sa description du vieux couple, la narratrice insiste sur « cette humilité devant la mort » (*ibid.*, p. 19), et sur « cette humilité d'avant la mort » (*ibid.*, p. 31) qu'elle observe chez eux.

*

Les personnages dont nous avons parlé dans ce chapitre sont tous multidimensionnels, décrits avec nuances et profondeur. Ils font partie des héros durassiens les plus énigmatiques, et c'est partiellement leur lien avec l'élément aquatique qui leur donne une résonance singulière. Il existe bien sûr dans

l'œuvre de Marguerite Duras des personnages n'ayant pas de relation spécifique avec l'eau, mais ce sont pour la plupart des personnages secondaires. Comme nous l'avons constaté dans ce chapitre, les héroïnes emblématiques de Duras et les personnages masculins les plus importants de son œuvre sont quasi tous liés à cet élément.

Il est d'ailleurs tout à fait logique que des personnages aussi complexes que ceux que nous avons étudiés ci-dessus aient des rapports complexes avec l'eau, l'eau étant elle-même, dans l'œuvre de Duras, un motif central investi de significations très diverses. Nous le verrons dans le chapitre suivant, où nous développerons quelques associations thématiques du motif de l'eau, constatant que l'élément aquatique peut être relié à des thèmes comme la création, la maternité, la naissance, l'enfance, la liberté, l'érotisme, la destruction et la mort.

6. Le motif de l'eau et ses associations thématiques

6.1. L'eau associée à la création, à la maternité et à la naissance

Dans l'imaginaire de l'homme, l'eau est depuis toujours l'élément qui donne la vie et il n'est donc pas surprenant qu'elle soit également devenue l'un des symboles les plus universels de la maternité. Nous étudierons dans cette section les motifs aquatiques associés à la création, la maternité et la naissance.

6.1.1. L'eau féconde – un élément éternel

Comme il ressort du chapitre trois, l'idée d'une eau féconde figure dans de nombreux mythes cosmogoniques, et elle semble être aussi vieille que l'humanité. Souvenons-nous : dans la tradition judéo-chrétienne, l'eau existe avant toute chose⁸⁹. Le philosophe présocratique Thalès de Milet soutenait que l'eau était à l'origine de toute vie. D'après Kjellén (1957), l'idée d'une eau génératrice de vie avait connu une certaine renaissance, due en grande partie à l'élan positiviste, dans la seconde moitié du XIX^e siècle : des chercheurs comme Darwin et Haeckel avaient lancé la théorie de la sélection naturelle, selon laquelle l'origine de toute espèce vivante se trouve dans l'eau. L'idée d'une eau originelle, très répandue dans les mythologies, n'est donc pas remise en cause par la science.

Dans un entretien avec Xavière Gauthier reproduit dans *Les parleuses* (1974, p. 239), Marguerite Duras formule, quant à elle, un point de vue permettant une interprétation aussi bien darwiniste que mythologique quand elle dit : « Depuis toujours, même toute petite, j'ai vu l'apparition de la vie sur la terre sous cette forme : un marécage gigantesque et inerte à la surface duquel, tout à coup, une

⁸⁹ Pour d'autres exemples, voir Sébillot (1886, pp. 3-14) ou Tillhagen (1996, pp. 9, 13-14, 202-207). Inal (2005, p. 431) montre que l'eau est aussi associée à la création du monde dans le Coran. On remarquera également que cette eau primitive figure parmi les motifs mythologiques énumérés par Thompson (1946, p. 488).

bulle d'air vient crever, puante, une seule, puis – des milliers d'années passent – une autre. »⁹⁰ Dans *La pluie d'été* (1990), elle invente même tout un mythe cosmogonique personnel. Le personnage principal du roman, Ernesto, a trouvé un livre ancien – une sorte de Bible alternative – et il lit à ses frères et sœurs une description de la création du monde. À l'instar de la *Genèse*, l'eau s'y trouve dès le commencement, mais ici sous forme de pluie et d'étangs (*La pluie d'été*, 1990, p. 57).

Intimement associée à l'origine de la vie terrestre, l'eau a aussi symbolisé la vie éternelle – ou l'Éternité tout court – pour diverses cultures. Il s'agit d'un symbolisme ancien et dans quelques-uns des textes durassiens nous pouvons entrevoir des passages où l'auteur établit de telles associations. *L'Eden Cinéma* (1977, p. 25) évoque le paysage de l'Indochine du Sud, où chaque année, depuis la nuit des temps, la mer envahit la terre. Ce débordement des eaux est décrit comme inéluctable et éternel.

Dans *Les yeux verts* (1980, p. 128), on trouve ce commentaire de Duras, à propos de l'élément aquatique présent dans les films d'Aurélia Steiner : « [...] l'eau a plus d'éternité que la pierre ». Cette constance de l'élément marin est également évoquée dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991, pp. 48-49), à l'occasion d'une description mettant l'accent sur la difficulté d'une existence au bord de l'eau et sur la lutte qui a opposé l'homme à cet élément depuis les temps les plus anciens :

[...] ce pays du sud de l'Indochine du Sud il avait le même sol que la mer et ça pendant des millions d'années avant qu'il y ait la vie sur la terre, et que les paysans, ils continuent à faire comme les premiers hommes, à prendre le sol de la mer et à l'enfermer dans des talus de terre dure et à le laisser là pendant des années et des années pour le laver du sel avec l'eau de la pluie et le faire rizière prisonnière des hommes pour le reste des temps.

Cette eau indochinoise, présente sur terre depuis les époques les plus lointaines, est ainsi associée à la création du monde par Marguerite Duras.

L'été 80 (1980, pp. 53-54) comporte une autre allusion à l'origine ancienne du monde – et à l'éternité de l'eau⁹¹ :

⁹⁰ Notons, en passant, que Maupassant s'exprime d'une manière presque identique. Dans son essai *Sur l'eau* (1949, p. 91), il contemple un marais, y voyant « le souffle originel de la vie primitive qui était peut-être une bulle de gaz sortie d'un marécage à la tombée du jour ». Citons aussi Richepin (*La mer*, 1912, p. 312) qui, certes, interprète la cosmogonie scientifique d'une façon plus libre, mais exprime essentiellement la même idée : « O vieilles algues, nous ne sommes / Que vos suprêmes rejets. / Dans le primordial mystère, / Quand l'eau couvrait toute la terre ».

⁹¹ L'éternité de la mer est une idée que l'on rencontre chez de nombreux écrivains. Pour Vigne (1984, p. 589), qui étudie la thématique de l'eau dans l'œuvre de Woolf, cette éternité est en particulier liée à l'étendue de la mer. On voit aussi des associations entre l'éternité et l'eau dans les romans de Conrad et de Loti ainsi que dans la poésie d'Émile Verhaeren et de

Toujours ce temps parfait, cette mer plate, d'un bleu tendre par endroits plus sombre. Un orage brouille la couleur et les lignes si claires mais il passe vite et de nouveau le bleu est là, la platitude millénaire de la mer. Quand la mer dormait ainsi sous le ciel vide, avant, les hommes s'effrayaient. A ce moment-là, l'infini du monde était à la portée de la main, dans les animaux, les forêts, la terre elle-même alors infinie, la mer. Rien de cela n'avait encore de forme décidée, l'évidence éclatait qu'elle n'en aurait jamais, et déjà les hommes pressentaient que le monde était vieux. Que le sommeil de la mer en était signe.

Cette fois-ci, c'est la mer au repos qui inspire de telles réflexions à la narratrice anonyme, et il est de même dans *Le monde extérieur* (1993, p. 9) où la phrase « la mer ancienne, ce silence » apparaît à propos de *Savannah Bay*.

6.1.2. L'eau – symbole féminin et maternel

Au début d'*Ulysses* (1968, p. 11) l'un des protagonistes, Buck Mulligan, s'écrie : « Isn't the sea what Algy calls it : a grey sweet mother ? [...] *Thalatta ! Thalatta ! She is our great sweet mother.* » Le roman de Joyce n'est qu'un exemple parmi d'autres d'une association qui s'est avérée très vivace dans la littérature : celle qui lie la mer à la mère⁹².

Lautréamont. Le poème « Vers la mer » de Verhaeren commence avec une allusion explicite à l'éternité de l'eau : « Comme des objets frêles. / Les vaisseaux d'or semblent posés, / Sur la mer éternelle. » (*Œuvres, I*, 1912, p. 347), Conrad (*Heart of darkness*, 1965, p. 88) écrit à propos d'un voyage sur le fleuve africain, dont l'odeur primitive donne lieu à des pensées sur l'éternité de l'existence : « The smell of mud, of primeval mud, by Jove! was in my nostrils, the high stillness of primeval forest was before my eyes ». Et plus loin : « Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world [...] An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. » (*Ibid.*, p. 100.) Loti (*Mon frère Yves*, 1925, p. 74) affirme, à propos de la mer, que « toutes ces eaux enfermaient de la vie latente à l'état rudimentaire comme jadis les eaux mornes du monde primitif ». Cette pérennité de l'océan est aussi un fait commenté, avec insistance, par Lautréamont dans ses *Chants de Maldoror*. Le poète l'appelle « patriarche observateur, contemporain des premières époques de notre globe suspendu » (*ibid.*, p. 40), et répète dix fois le refrain : « Je te salue vieil océan » (*ibid.*, pp. 33-44).

⁹² La maternité de l'eau a été étudiée par Michelet (1861, pp. 19, 60), Bachelard (1942, pp. 155-180) et Kjellén (1957, pp. 189-196) que nous avons présentés dans la section 3.4.1. Citons aussi, dans ce contexte, Durand (1960, pp. 236-243) et Mauron (1945, pp. 131-132), pour qui l'eau est « l'image de la mère ». L'association vient, selon lui, de la représentation du fœtus dans le liquide amniotique. La vie prénatale resterait liée au souvenir d'un bonheur perdu. Biezenbos (1995, p. 169) exprime la même idée quand elle constate : « Le caractère maternel des eaux est une image obsédante dans l'imaginaire humain. Son emploi métaphorique est fréquent dans la littérature en général et dans la littérature francophone en particulier à cause de l'homophonie entre mer et mère. Cette coïncidence en français souligne une association déjà connue en psychanalyse et elle est due à l'expérience intra-utérine de l'enfant. »

Ce symbolisme maternel se retrouve aussi dans les textes durassiens. Il est parfois exprimé par le rapport intime existant entre l'utérus et l'élément aquatique. Dans *Outside* (1981), recueil d'articles écrits pour la presse, Duras commente une sculpture à l'aide d'une telle association : « Où est-on ? Dans le fond de la mer ? Dans le fond d'une femme ? [...] Je crois qu'on est à la fois dans la mer et dans l'organe. Dans le milieu premier, commun, la symbiose marine. » (« Au fond de la mer. Exposition de Marie-Pierre Thiébaud », *Outside*, 1981, p. 257.) Ainsi, l'élément aquatique et la femme en tant que mère se confondent : les profondeurs marines fusionnent avec ce que l'on pourrait appeler les profondeurs féminines en un milieu originaire et commun. Une symbiose se crée entre les deux, et même plus, puisque l'utérus – organe suprême de fécondité – et la mer – symbole de génération de vie – paraissent interchangeables.

Dans l'article cité, Duras s'explique plus longuement sur ce sujet, et sur l'association qu'elle établit : « La mer est partout, le sel, la mer sont encore dans la vasque animale où nage notre enfant, à son âge de poisson, dans notre ventre. » (*Ibid.*, p. 258.) Le fait que la mère porte son enfant dans l'utérus, lui-même rempli d'« eau », fait naître une analogie symbolique, où la mer prend la forme d'un énorme utérus dans lequel la vie se crée. Ainsi, quand il y a eau, il y a aussi vie ; cet élément n'est jamais stérile. Par ce rapprochement, l'aspect maternel de l'élément aquatique est accentué. La mer devient la mère, cette *mer-mère* (ou *mer[e]*) qu'évoquent nombre de spécialistes de Duras⁹³.

Dans *Les Parleuses* (1974), la conversation entre Marguerite Duras et Xavière Gauthier tourne, à un moment donné, autour du film *Nathalie Granger*. Duras évoque la maison où habitent les deux protagonistes féminins et son interlocutrice affirme alors que cette maison ressemble à un utérus, avec ses habitantes flottant comme deux fœtus dans le liquide amniotique. Duras ne la contredit pas :

M.D.- [...] Et moi, je crois que la maison de Nathalie Granger, c'est une caverne, c'est une grotte.

X.G.- Ah oui, c'est ce que je vous disais un peu tout à l'heure. Ce serait un utérus, avec deux jumelles dedans qui flottent un peu dans ce liquide-là, je ne sais pas comment ça s'appelle, ce liquide qu'il y a, vous savez... ?

M.D.- Les eaux.

X.G.- Les eaux, ah oui [...] (*Ibid.*, p. 78.)

Un premier exemple d'une eau maternelle durassienne se trouve déjà dans la nouvelle « Les chantiers », publiée en 1954 dans *Des journées entières dans les arbres*. L'eau d'un lac y est investie de qualités que l'on peut considérer comme

⁹³ Voir par exemple Borgomano (1979, pp. 612, 661), Rosello (1987, p. 517), Willis (1987, pp. 83-84, 114-115), Ferrières-Pestureau (1997, p. 52), Hill (1998, p. 168), Cousseau (1999, p. 329) et Noguez (2001, p. 169).

des qualités maternelles, puisque ce lac est appelé un « lac de douceur » et un « ventre d'eau » où naissent des fleurs (*ibid.*, p. 232).

La fonction nourricière de l'eau ressurgit à propos du lac de Tonlé-Sap en Indochine dans *Le vice-consul* (1965, pp. 11-12). Le père de la mendicante lui a dit « que ce lac est un océan d'eau douce, que si les enfants sont en vie dans ce pays, c'est grâce aux eaux poissonneuses du Tonlé-Sap. » L'aspect maternel de ce cours d'eau est souligné par Carruggi (1995a, p. 141) qui affirme justement que le Tonlé-Sap devient un « symbole matriciel et symbole de fécondité ».

À en croire Marini, qui analyse *Le vice-consul* dans *Territoires du féminin* (1977, p. 167), le marécage aussi transmettrait un symbolisme maternel. Établissant une association phonétique avec « mère-cage », elle en fait un lieu de génération de vie qui trouve sa place parmi les autres motifs aquatiques à connotation maternelle.

Le rapprochement entre la mer et la mère, comme celui de Marini entre le marécage et une « mère-cage », peuvent sembler exagérés, vu que ces associations proviennent d'une pure coïncidence linguistique⁹⁴. Toujours est-il que l'association entre la mer et la mère est présente dans la littérature depuis longtemps et que de nombreux chercheurs l'ont commentée. Genette (1969, p. 113) remarque judicieusement :

[...] le caractère puéril ou fantaisiste de tels rapprochements ne les rend pas pour autant négligeables. J'ajouterais volontiers : bien au contraire. Il y a dans le langage un inconscient que Proust et Freud, entre autres, nous ont appris à considérer avec le sérieux qu'il mérite.

Il est vrai que Genette fait cette réflexion à propos d'autres ressemblances phonétiques (notamment entre « nuit » et « luire », ainsi qu'entre « jour », « sourd » et « lourd »), mais cette remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer à la combinaison mer – mère.

À l'évidence, Duras revient souvent – à travers son œuvre – sur l'idée d'une eau maternelle qui enfante et qui donne la vie. Cette eau a les vertus que l'on peut imaginer : accueillante, bienveillante et protectrice, elle est « l'élément berçant » qu'évoque Bachelard dans son étude consacrée à la thématique aquatique (1942, p. 177). Dans l'œuvre durassienne, nous en trouvons un exemple dans *Aurélia Steiner* (1979, p. 138). La narratrice se baigne après une tempête violente : « Je suis allée me coucher sur la profondeur de la mer, face au ciel glacé. Elle était encore fiévreuse, chaude ». Tout à coup, la mer semble la reconnaître et l'appelle : « Petite fille. Amour. Petite enfant ». Cerasi (1993, p. 137) commente cette scène en constatant : « On atteint à ce moment le cœur d'un réseau presque inextricable de métaphores et de rappels qui confondent la mer et la mère [...] ».

⁹⁴ Il convient de noter que le couple parfaitement homophone « mer-mère » n'existe à notre connaissance qu'en français.

Ce symbolisme maternel de l'eau se manifeste de diverses façons dans l'œuvre de Duras. On note, par exemple, quelques occurrences du motif de la « mer laiteuse » – en d'autres mots le rapprochement de l'eau avec le lait maternel. Michelet et Bachelard s'étaient servis de ce motif pour illustrer la maternité de l'élément⁹⁵. Chez Duras, l'eau laiteuse apparaît dans *L'été 80* (1980, p. 99), ainsi que dans la seconde version du texte : *Yann Andréa Steiner* (1992, p. 106). Il s'agit, dans les deux cas, d'une lactation très concrète de l'eau, puisqu'il est question d'une mère baleine blessée à la mamelle :

[...] il n'y a jamais de vent, jamais de vagues, seulement une houle longue et douce. Jamais de froid. Et [la jeune monitrice dit] qu'il arrive quelquefois que la mer devienne blanche du lait d'une mère baleine blessée aux mamelles, qu'on se baigne dans la mer de lait qui sort de ses mamelles, qu'on la boive et qu'on se roule dans sa tiédeur. Que c'est un indescriptible bonheur. (*Yann Andréa Steiner*, 1992, p. 106.)

Ici, le symbolisme maternel n'est pas seulement lié à la couleur blanchâtre de la mer, car, à en croire Vigne (1984, p. 189), l'apparition de la baleine évoquerait déjà une telle symbolique. Elle affirme en effet dans son étude sur Virginia Woolf que « l'archétype de la baleine » fait partie de la symbolique maternelle. Certains peuples d'Amérique du Sud l'appellent par exemple « maman-mer ».

6.1.3. Naissance et renaissance dans l'eau

La création de la vie sur terre s'est produite dans l'eau. D'une manière similaire, le fœtus se développe dans un milieu aquatique (le liquide amniotique) jusqu'à la naissance. Il existe ainsi une ressemblance symbolique entre la génération de la vie terrestre et la naissance de chaque être humain. La vie prénatale est une existence hydrique, et, pour Duras, l'enfant nouveau-né peut ressembler à un coquillage ou à un fruit de mer, sorti de l'eau au moment de l'accouchement. *Outside* (1981, pp. 280-282), comporte un court récit voué à la thématique de l'amour maternel et intitulé « L'horreur d'un pareil amour », où la narratrice, une jeune femme dont le nom n'est pas indiqué, parle de son enfant nouveau-né. Le texte insiste sur l'origine aquatique de l'enfant⁹⁶ :

⁹⁵ Voir à titre d'exemple Michelet (1861, pp. 103, 111-124) et Bachelard (1942, pp. 158-161), qui discutent en détail ces images et en font une partie importante de la symbolique maternelle.

⁹⁶ Il ne semble pas abusif d'établir un parallèle entre le « je » du texte et Marguerite Duras elle-même, puisqu'il est question ici d'un récit fait à la première personne par une jeune femme ayant accouché d'un enfant mort-né, avant de donner naissance à un bébé en bonne santé, des faits qui coïncident avec la biographie de l'auteur.

Il [le ventre] avait porté cet enfant pourtant, et c'était dans la chaleur glaireuse et veloutée de sa chair que ce fruit marin avait poussé. [...] j'ai engouffré ma tête dans la capote pour capter tout le bruit de rire. Du rire de mon enfant. J'ai mis l'oreille contre le coquillage et j'ai entendu le bruit de la mer. (*Ibid.*, p. 281.)

En souvenir de son existence prénatale dans l'eau, l'enfant nouveau-né prend, symboliquement, la forme d'un « fruit marin ». À la naissance, cette créature est retirée de l'eau, son habitat naturel. Notons, à propos de l'accouchement, que Marguerite Duras l'a décrit comme un véritable assassinat dans ces propos tirés des *Lieux de Marguerite Duras* (1977, p. 23) :

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. [...] C'est des cris d'égorvés, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine⁹⁷.

Après ce premier arrachement, cette séparation originelle entre enfant et mère – entre fruit marin et mer – l'enfant se retrouve seul sur terre, privé de l'unité dans laquelle il était baigné avant la naissance. La vie semble alors prendre la forme d'un long exil, où la nostalgie de la mer-mère est difficile à surmonter. Sans doute est-ce dans cette nostalgie qu'il faut chercher l'origine des images de régression *ad uterum* discernables dans quelques textes durassiens (et qui seront discutées plus loin dans cette section).

Pour Duras, la vie commence donc dans la mer-mère. Cette conception n'est guère novatrice. Car si nous pouvons distinguer dans l'œuvre de Marguerite Duras l'idée d'une eau génératrice de vie, elle n'est en effet qu'une illustration de plus d'une pensée très ancienne⁹⁸.

Mais si l'eau est élément de naissance, elle est aussi élément de renaissance symbolique. Duras s'en sert pour marquer le début d'une vie adulte et autonome, l'appliquant à des personnages qui changent de vie après une crise existentielle. Pour ces personnages, qui se trouvent dans une situation difficile à vivre, l'eau sert de décor à une réflexion personnelle et à une quête intérieure. Francine, la

⁹⁷ Le passage est cité et commenté par Gauthier (1980, p. 19), qui constate, avec une approche psychanalytique, que l'accouchement est une « coupure première, impossible à refermer ». Bajomée (1989, p. 11) soulève, elle aussi, le traumatisme que provoque cette séparation de l'enfant et sa mère.

⁹⁸ Nous avons déjà relevé sa présence dans l'Antiquité et l'on en trouve un exemple parallèle dans l'œuvre de Rimbaud qui, dans son poème « Soleil et chair », s'interroge : « Si l'homme naît si tôt, si la vie est si brève, / D'où vient-il ? / Sombre-t-il dans l'Océan profond / Des Germes, des Fœtus, des Embryons, au fond / De l'immense Creuset d'où la Mère-Nature / Le ressuscitera [...] » (*Œuvres complètes*, p. 21). Les passages d'*Outside* (1981, pp. 258, 281), cités ci-dessus, laissent entendre que c'est en effet le cas : jusqu'à la naissance, le fœtus nage, au sens figuré, dans « l'Océan profond » d'où « la Mère-Nature le ressuscitera », pour reprendre le vocabulaire rimbaldien.

narratrice de *La vie tranquille* (1944), en constitue une illustration : elle éprouve une sensation de renaissance lors d'un bain de mer. Nous aurons l'occasion de revenir à ce livre dans le chapitre sept, où il sera analysé plus en détail.

Un exemple de l'eau associée à l'idée du rajeunissement se trouve dans *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953). Dans ce roman, l'eau est avant tout l'élément qui revivifie et ranime. Elle fait rire, elle est fraîche et elle ressuscite (*ibid.*, p. 10). D'autres mots-clés associés à l'eau dans ce roman sont : « bonheur » (*ibid.*, p. 12), « envie » et « heureux » (*ibid.*, p. 23). Gina, une femme d'un certain âge, s'épanouit visiblement au contact de l'eau. Les autres personnages remarquent ce fait et le commentent : « - Ça, elle l'aime, la mer, dit Diana. Dedans, elle est comme une jeune fille » (*ibid.*, p. 156).

L'eau qui fait rajeunir est un motif fréquent dans la littérature occidentale. On le retrouve dans l'œuvre de Virginia Woolf et dans la poésie de Baudelaire et de Mallarmé⁹⁹. En passant par Dante¹⁰⁰, on peut remonter jusqu'aux origines de ce motif, avec l'eau rajeunissante que l'on retrouve notamment dans le mythe de la fontaine de Jouvence.

Étant donné le lien entre l'élément aquatique et la mère dont on a parlé plus haut (section 6.1.2.), une descente dans l'eau ressemble beaucoup à un retour à la mère, à une régression *ad uterum*. Pour le narrateur du roman *Le marin de Gibraltar* (1952), l'eau du fleuve est un refuge et lui permet de reprendre des forces. C'est le seul endroit où ce petit fonctionnaire peut encore respirer, vivre, espérer : « S'il le fallait je resterais trois jours plongé dans la Magra et s'il le fallait, trois nuits [...]. Je m'y voyais déjà, caché dans ses eaux douces, comme dans le plus sûr des blindages. Là seulement je me voyais courageux », affirme-t-il (*ibid.*, pp. 60-61). Et, un peu plus loin : « Il suffisait que je sorte un peu longuement de l'eau [...] pour que je doute de l'avenir. Dans l'eau, au contraire [...] les choses me paraissaient plus faciles, j'arrivais à imaginer des avenir acceptables, et même heureux » (*ibid.*, p. 90). Dans ce roman, l'élément aquatique ressemble à un utérus, un endroit où rien ne peut ébranler le sentiment de sécurité. C'est le contact physique avec l'eau qui permet au héros de se libérer, en lui donnant le courage et la force nécessaires pour changer sa vie. Car c'est après cette expérience qu'il partira sur le yacht de la femme américaine et c'est sur la mer, où il se sent comme ressuscité, qu'il retrouvera sa liberté (voir aussi la section 6.2.3. de ce chapitre).

⁹⁹ Chez Woolf, l'eau rajeunit d'une manière concrète lors de son contact de la peau : « I dash and sprinkle myself with the bright waters of childhood » (Woolf, *The Waves*, pp. 48-49). Chez Baudelaire, la scène est plus métaphorique : « Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes » (Baudelaire, « Le balcon », *Les fleurs du mal*, p. 53). En ce qui concerne l'usage mallarméen du motif, voir l'étude de Richard (1961, pp. 112-113) déjà citée, où le chercheur montre que le poète « vise une renaissance » par le bain, et que la plongée dans l'eau « ramène à l'enfance ».

¹⁰⁰ « Je m'en revins de l'onde sainte / régénéré comme une jeune plante / renouvelée de feuillage nouveau, / pur et tout prêt à monter aux étoiles. » (Dante, *La divine comédie, Purgatoire*, Chant XXXIII, 1996, p. 330.)

L'idée d'une renaissance symbolique au bord de l'eau figure dans *La douleur* (1985). D'abord, le motif est introduit sous forme d'un rêve éveillé. La narratrice exprime son espoir de revoir son mari, déporté dans un camp de concentration :

S'il revient nous irons à la mer. Ce sera l'été, le plein été. [...] Quand il reviendra nous irons à la mer, une mer chaude. C'est ce qui lui fera le plus plaisir, et puis le plus de bien aussi. Il arrivera, il atteindra la plage, il restera debout sur la plage et il regardera la mer. (*Ibid.*, pp. 39-40.)

Cette scène imaginaire aide la narratrice à garder l'espoir. Elle introduit l'image d'une manière hésitante, en utilisant la forme « s'il revient », le « si » signalant bien sûr l'incertitude. Au fur et à mesure que le texte progresse, elle remplace, avec une assurance croissante, le « si » conditionnel par un « quand » temporel, en se servant du futur simple « quand il reviendra ». Effectivement, ce rêve se réalise lors du dénouement du récit, quand la narratrice et son mari, qui se trouve dans un état très faible après son incarcération, se reposent au bord de la mer. Cette fois-ci, l'action est racontée au passé, indiquant qu'il s'agit d'un souvenir rétrospectif : « La mer était bleue, même là sous nos yeux, et il n'y avait pas de vagues mais une houle extrêmement douce, une respiration dans un sommeil profond. [...] Lui s'est levé et il a avancé vers la mer. [...] Je savais qu'il savait, qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : 'Il n'est pas mort au camp de concentration'. » (*Ibid.*, p. 85.)¹⁰¹ Ainsi, dans l'œuvre de Duras, l'eau est intimement associée à l'idée d'une renaissance et d'un retour à la vie.

6.1.4. L'eau et la création littéraire

Marguerite Duras discute souvent les implications de l'acte d'écrire dans ses *métatextes* (pour une définition de ce terme, voir section 1.2. ci-dessus) et parfois aussi dans sa production 'littéraire' proprement dite. Beaucoup de chercheurs ont désigné l'écriture elle-même comme un motif important de ses textes. Nous voudrions surtout attirer l'attention, ici, sur le fait que la création littéraire est souvent associée à l'eau dans l'œuvre durassienne. Dans son livre *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*, Cohen (1993) interprète la présence de l'eau comme une métaphore de la textualité et estime que l'élément aquatique est très lié à la féminité, puisqu'il symbolise, selon elle, la fécondité féminine, à la fois physique et artistique¹⁰².

¹⁰¹ Ce dénouement, avec des phrases similaires sinon identiques, figure aussi dans un texte court qui raconte la même histoire, intitulé « Pas mort en déportation » (voir *Outside*, 1981, pp. 288-292).

¹⁰² « [...] water, that central Durassian symbol of the constant flow of feminine creativity and sexuality » (Cohen, 1993, p. 97). « As a metaphor of textuality, the sea in Duras is informed

Selon toute évidence, l'eau, et surtout la mer, a été une source d'inspiration capitale pour Marguerite Duras. Dans un entretien avec Germaine Brée, en 1972, elle raconte que la plage de Trouville est un lieu qui lui donne envie d'écrire¹⁰³. Que la proximité de la mer facilite l'acte d'écriture est également souligné dans *Écrire* (1993, pp. 17-18). Duras y affirme avoir beaucoup écrit « à Trouville devant la mer », et raconte que sa maison de Neauphle, où l'élément aquatique est présent sous la forme d'un étang, est un autre lieu idéal pour l'écriture :

Cette maison, c'est le lieu de la solitude, pourtant elle donne sur une rue, sur une place, sur un très vieil étang [...] Mes livres sortent de cette maison. De cette lumière aussi, du parc. De cette lumière réverbérée de l'étang. Il m'a fallu vingt ans pour écrire ça que je viens de dire là. (*Ibid.*, pp. 16-17.)

Armel (1998a) revient à cette question dans un ouvrage consacré à ce qu'elle appelle « les trois lieux de l'écrit » de Marguerite Duras, c'est-à-dire l'appartement rue Saint-Benoît à Paris, la maison de Neauphle et l'appartement de l'hôtel des Roches Noires à Trouville. Selon Armel (*ibid.*, p. 100), c'est dans ce dernier endroit qu'est né un des *topoi* les plus importants de l'œuvre durassienne : la ville mythique de S. Thala, que Duras commente elle-même dans *Les lieux de Marguerite Duras* (1977, p. 82). Voici ce qu'elle dit à propos d'une photo de l'hôtel des Roches Noires : « J'ai écrit *Lol V. Stein* ici, dans cet immeuble-là, et c'est après coup que ce lieu où j'ai écrit le livre est devenu un lieu du livre. *L'amour*, qui fait partie du *Ravissement de Lol V. Stein* a été tourné ici. » Adler (1998, p. 354) soutient que cet endroit, dans l'œuvre un lieu sauvage, hanté par le vent et les marées, conférait dans la réalité « la paix et une certaine forme de sérénité » à l'auteur. C'est également le lieu de sa rencontre avec Yann Andréa, qui a tant influencé la production littéraire de Marguerite Duras pendant la dernière période de sa vie. Au début des années quatre-vingts, Andréa s'installe en effet avec elle dans « cet appartement suspendu au-dessus de la mer » (Andréa, 1999, p. 24). Selon lui, le bruit incessant des vagues était difficile à supporter : « La mer toute la journée, nuit et jour, c'est impossible. » (*Ibid.*, p. 22.) Cette réflexion pourrait, malgré son côté anecdotique et banal, éclaircir l'œuvre durassienne en cela qu'elle aiderait à mieux comprendre la grande fréquence des allusions au bruit de la mer dans certains textes de cette époque.

by an explicitly feminine imagery which figures simultaneously artistic and physical female fecundity and women's sexuality. » (*Ibid.*, p. 198.)

¹⁰³ Voir l'interview de Brée (1972, p. 408) : « Q. But does something orient you toward specific moods that make it possible for you to begin your stories? A. Sometimes nothing at all, sometimes a mere detail. For example, in *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, it was a terrace in the forest. [...] Q. And at present what is the detail? A. Now, it's the beach at Trouville at ebb tide. » Cousseau (2005, p. 114) estime aussi que la mer face à l'Hôtel des Roches Noires, à Trouville, est « un lieu inépuisable de l'écrit » et qu'elle « féconde l'œuvre de façon plus ou moins souterraine ».

L'élément marin n'est pas seulement présent près de l'endroit où l'acte d'écriture se déroule. Le texte lui-même peut prendre des formes aquatiques. Quand Duras veut décrire *La vie matérielle* (1987) dans son avant-propos et justifier la publication de ce texte, elle se sert de métaphores aquatiques pour souligner son caractère unique. L'image qu'elle trace de l'écriture est celle d'un objet flottant, perdu en mer et abandonné aux vagues ininterrompues :

Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y a pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. [...] J'ai hésité à le publier mais aucune formation livresque prévue ou en cours n'aurait pu contenir cette écriture flottante de « La vie matérielle », ces aller et retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun. (*Ibid.*, pp. 9-10.)

Dans un chapitre du même ouvrage, intitulé « Le bloc noir », Duras discute sa vision de l'écriture en général. Pour elle, l'acte d'écrire ressemble à une noyade, puisqu'il est question de « partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens » (*ibid.*, p. 33). Dans la nouvelle « La mort du jeune aviateur anglais » publiée dans *Écrire* (1993), elle se sert d'une autre métaphore aquatique pour décrire la création littéraire : « Partir de la source et la suivre jusqu'à la réserve de son eau » (*ibid.*, pp. 78-79).

Le Navire Night (1979) nous fournit encore un autre exemple d'association entre l'eau et la création littéraire. Le titre du récit ne renvoie pas à un bateau concret, puisque l'histoire en est tout à fait dépourvue. En fait, le texte raconte le début d'une liaison entre un homme et une femme passant d'interminables heures au téléphone sans jamais se rencontrer. Ainsi, le navire en question serait l'histoire elle-même, qui avance « sur la mer d'encre noire » (*ibid.*, p. 28). La mer se confond avec Paris, la ville où habitent les deux personnages : « Ce territoire de Paris la nuit, insomniaque, c'est la mer sur laquelle passe le Night. » (*Ibid.*, p. 32.) L'intérêt de l'homme pour la jeune femme semble lié à l'ignorance qu'il a de ses traits physiques, car la réception de quelques photos d'elle risque, à un moment donné, de détruire leur relation. L'événement est d'abord décrit métaphoriquement par l'arrêt du navire, qui signifierait alors la fin de l'histoire amoureuse :

- L'histoire s'arrête avec les photographies.
 - Seul le soir, avec ces photographies méconnaissables. Enfermé avec elles. Désespéré.
 - Le Navire Night est arrêté sur la mer. Il n'a plus de route possible. Plus d'itinéraire.
 - Le désir est mort, tué par une image.
 - Il ne peut plus répondre au téléphone. Il a peur.
- À partir des photographies il ne reconnaîtrait plus sa voix. » (*Ibid.*, pp. 45-46.)

L'écrit ressemble donc à l'eau, et l'eau au texte. Par l'un de ces oxymores si typiques du style durassien, l'auteur constate : « La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture. » (*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 91.) Le titre du dernier texte durassien *La mer écrite*, publié en 1996, semble renvoyer explicitement à cette remarque. Ce sont en effet des phrases qui résument parfaitement la vision de l'auteur – vision où se confondent le vide et le plein, la lisibilité et l'illisibilité, l'écriture et la mer.

6.2. L'eau associée à l'enfance et à la liberté

Dans l'un des rares passages autobiographiques figurant dans *L'eau et les rêves* (1942, p. 11), Bachelard laisse entrevoir l'homme derrière le texte, révélant la place occupée par l'élément aquatique dans son enfance :

Je suis né dans un pays de ruisseaux et de rivières, dans un coin de la Champagne vallonnée, dans le Vallage, ainsi nommé à cause du grand nombre de ses vallons. La plus belle des demeures serait pour moi au creux d'un vallon, au bord d'une eau vive, dans l'ombre courte des saules et des osières. Et quand octobre viendrait, avec ses brumes sur la rivière...

Mon plaisir est encore d'accompagner le ruisseau, de marcher le long des berges, dans le bon sens, dans le sens de l'eau qui coule, de l'eau qui mène la vie ailleurs, au village voisin.

Marguerite Duras, elle, est née dans un pays traversé de racs et de fleuves, l'Indochine du sud, et l'image de l'eau qui conduit la vie ailleurs ne lui est certes pas étrangère. Elle connut aussi – dès son plus jeune âge – la mer, symbole par excellence de l'infini.

Au début des années trente, Marguerite Duras – qui à l'époque s'appelait Donnadiou – quitte l'Indochine pour s'installer en France. Même si elle ne devait jamais retourner physiquement au pays de son enfance, le passé indochinois a exercé une grande influence sur son écriture, jusqu'à sa mort en 1996. Nous allons donc nous pencher maintenant sur l'eau en tant qu'élément dominant dans les écrits durassiens voués à l'enfance. Ce n'est guère un point sur lequel les chercheurs sont en désaccord. Cousseau (1999, p. 318) écrit à ce sujet que les eaux « concentrent tout particulièrement la mémoire de l'enfance », Limam-Tnani (2001, p. 137) soutient que la mer compte comme l'une des « métonymies de l'enfance » dans l'œuvre de Marguerite Duras, et Fornasier (2001, p. 31) affirme : « *L'acqua è legata all'infanzia.* »

6.2.1. L'enfance indochinoise

Marguerite Duras a dit et écrit de nombreuses fois que l'eau était partout présente dans son pays d'enfance, l'Indochine du Sud. L'eau occupe en effet une place importante dans les récits qui se déroulent dans cette partie du monde, et l'auteur l'a constaté elle-même :

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la mer a tout envahi [...].
(*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 84.)

Quand Duras écrit sur l'enfance, le cadre est le plus souvent, comme on le sait, celui de l'Indochine coloniale de sa propre jeunesse. Dans ses textes, elle a souvent l'occasion de parler de lacs, de fleuves et de plaines détremées :

Je ne peux pas penser à mon enfance sans penser à l'eau. Mon pays natal c'est une patrie d'eaux. Celle 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 vie matérielle*, 1987, pp. 77-78.)

Ailleurs dans *La vie matérielle*, Duras commente la période de son enfance passée à Vinh Long, dans la plaine des Oiseaux, région qu'elle surnomme : « le plus grand pays d'eau du monde » (*ibid.*, p. 30).

Le thème de l'enfance est associé à celui de la liberté dans l'œuvre durassienne, et l'auteur a souvent décrit une enfance et une adolescence entièrement libres, sans surveillance parentale, en harmonie avec la nature. Citons, à titre d'exemple, le court texte intitulé « Les enfants maigres et jaunes » (publié dans *Outside*, 1981, pp. 277-279)¹⁰⁴. Ici, l'enfance de la « patrie d'eaux » s'oppose, jusque dans la manière de se nourrir, à une enfance française métropolitaine. Pour les enfants, le fruit européen est sec et sans goût. Il reflète l'image d'une contrée lointaine et étrange – le pays de la mère, qui n'est pas le leur :

Un jour, elle nous dit : j'ai acheté des pommes, fruits de la France, vous êtes Français, il faut manger des pommes. On essaye, on recrache. Elle crie. On dit qu'on étouffe, que c'est du coton, qu'il n'y a pas de jus, que ça ne s'avale pas. Elle abandonne. (*Ibid.*, p. 279.)

¹⁰⁴ De nombreux spécialistes durassiens se sont intéressés à ce récit. Citons, à titre d'exemple, Bouthors-Paillart (2002, p. 3) qui l'analyse en détail dans le cadre de son étude sur le concept du métissage dans l'œuvre de Marguerite Duras. Elle le qualifie de « texte capital » malgré sa toute petite étendue : deux pages et demie.

Les enfants, « dégoûlants du jus poisseux » des mangues, sont chez eux dans la plaine indochinoise. Plus Annamites que Français, plus jaunes que blancs, ils ont cette « appartenance indicible à la terre des mangues, à l'eau noire du sud » (*ibid.*, pp. 278-279).

L'appartenance à l'Indochine est également révélée d'une manière très concrète par la qualité de la peau des personnages de ce cycle durassien. Celle de la narratrice de *L'amant* (1984) a reçu son lustre grâce à l'eau de la pluie :

Il [l'homme chinois] dit que toutes ces années passées ici, à cette intolérable latitude, ont fait qu'elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine. Qu'elle a la finesse de leurs poignets, leurs cheveux drus dont on dirait qu'ils ont pris pour eux toute la force, longs comme les leurs, et surtout, cette peau, cette peau de tout le corps qui vient de l'eau de la pluie qu'on garde ici pour le bain des femmes, des enfants. Il dit que les femmes de France, à côté de celles-ci, ont la peau du corps dure, presque rêche. (*Ibid.*, p. 120.)

L'élément aquatique sert ainsi à souligner l'opposition entre l'Indochine et la France. L'humidité, le jus, les pluies tièdes et l'eau ruisselante caractérisent l'Indochine – tandis que la mère patrie se définit au contraire par l'aridité, la dureté et la sécheresse.

C'est bien sûr dans le cycle indochinois que l'on trouvera le plus de liens entre l'enfance et l'élément aquatique, mais les traces de ce pays d'enfance imprégné par l'eau surgissent aussi ailleurs dans l'œuvre, d'une manière parfois inattendue. Dans *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953), le lecteur apprend que Sara, le personnage principal, a grandi dans un paysage fluvial loin de la France métropolitaine. Un pays où ni la flore, ni la faune ne sont européennes :

Il revint à la mémoire de Sara d'autres pêcheurs qui, dans des fleuves gris aux embouchures marécageuses, résonnantes de singes, jetaient leurs filets de la même façon sereine, parfaite. Il lui suffisait d'un peu d'attention et elle entendait encore les piailllements des singes [...] mêlés à la rumeur de la mer et aux grincements des palmiers dénudés par le vent. Ils étaient tous les deux, le frère et elle, Sara, dans le fond de la barque, à chasser les sarcelles. Le frère était mort. [...] Le frère était mort, et avec lui, l'enfance de Sara. (*Ibid.*, p. 64.)

La dame du *Camion* (1977) a elle aussi vécu près d'un fleuve situé loin de la France, ce qui n'est guère étonnant puisqu'elle est une sorte d'*alter ego* de Marguerite Duras. Le court paragraphe évoquant son passé sous les tropiques ressemble en effet à l'extrait des *Petits chevaux de Tarquinia* cité ci-dessus en ce que l'allusion apparaît d'une façon inattendue. Dans les deux cas, le motif n'est jamais discuté par la suite dans l'ouvrage. Voici le passage du *Camion* (1977) auquel nous nous référons :

Elle aurait parlé aussi d'une ville qu'elle aurait habité dans son enfance.
Loin du pays français.
Tropicale.
Elle dit : il y a un fleuve.
Elle dit s'en souvenir avec une précision éblouissante. (*Ibid.*, p. 35.)

Dans *Agatha* (1981, p. 25), « ce fleuve colonial de notre enfance » est évoqué une seule fois, en passant, et constitue l'unique référence au passé colonial des personnages principaux du roman. Pour la narratrice d'*Emily L.* (1987, p. 47), la vue du port de Quillebeuf en France fait surgir l'image de « la mer grise des tropiques, plate » et de « Siam, encore, derrière la montagne ». Cette digression peut paraître superflue, compte tenu du fait que cela n'a rien à voir avec le lieu où se déroule l'intrigue du roman. Toujours est-il que l'association a une fonction narrative importante puisqu'elle déclenche chez la narratrice le souvenir des hommes de la plaine de Kampot tuant des chiens à coups de bâton, souvenir qui sert à justifier la peur que lui inspire un groupe de Coréens apparus à Quillebeuf (*ibid.*, pp. 47, 53).

Un petit texte durassien publié dans *Les yeux verts* (1980, pp. 95-96) relie de façon intéressante ce paysage d'enfance au film de Charles Laughton *La nuit du chasseur*, où il est question de deux enfants pourchassés par un père terrifiant¹⁰⁵ :

Les enfants sont très petits et la nature est immense. Ils descendent des routes, puis un fleuve. Des routes entre les rizières, des remblais, des talus. Ils descendent le Nil, le Mékong. Ils parcourent des déserts, des voies droites entre les déserts. Ils descendent tous. Le père criminel avec son cheval et son arme, les petits enfants nus, dénudés par l'enfance même. Autour d'eux, le sud d'un continent, d'un pays dont on ne connaît pas le nom. Tout est plat, lagunaire, facile à couvrir. On voit bien devant soi mais l'avancée n'a pas de terme. C'est un développement incessant, régulier. Poursuivis par le criminel, les enfants ne peuvent qu'aller toujours plus avant. La sollicitude du criminel n'a d'égale que la platitude du lieu. Continue, sempiternelle.

Manifestement, Duras se laisse entraîner par son propre récit. Le paysage américain où se déroule l'action de *La nuit du chasseur* se transforme en une contrée surréelle, générique, qui inclut à la fois le Nil et le Mékong. L'apparence plate du paysage, les rizières et les talus rappellent également le décor indochinois auquel le lecteur de Duras est accoutumé.

¹⁰⁵ On connaît l'importance intertextuelle de ce film pour *L'amant* (1984, pp. 12, 67), étant donné que le titre *La nuit du chasseur* y est mentionné en rapport avec le frère aîné et la peur qu'il provoque chez sa sœur et son frère cadet.

6.2.2. L'enfance, l'eau et la pauvreté

Dans les récits durassiens, le pays de l'enfance, l'Indochine, n'est pas toujours un endroit idyllique, où règne le bonheur¹⁰⁶. Au contraire, l'immense pauvreté qui y règne est sans cesse exposée, comme le surpeuplement, un problème éternel pour les familles indigènes : il naît beaucoup plus d'enfants qu'on n'arrive à en nourrir sur les terres noyées d'eau salée.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), les enfants autochtones sont comparés à la pluie, en raison de la régularité de leur apparition. Chaque année il en naît de nouveaux, comme chaque année il y a une nouvelle mousson. Ainsi la vie des Annamites ressemble à un cercle vicieux et éternel : « Il en était de ces enfants comme des pluies, des fruits, des inondations. Ils arrivaient chaque année, par marée régulière » (*ibid.*, p. 117). Les enfants sont donc associés à la pluie, aux marées et à l'excès d'eau en général. Mais ils réapparaissent aussi avec la pluie :

[...] lorsqu'il pleuvait il y en avait encore plus : ils sortaient de partout, se rassemblaient autour du pont et jouaient sous la pluie, frénétiques et hurlants. De longues traînées grises de crasse et de poux, entraînées par l'eau, coulaient de leurs têtes et descendaient le long de leur petit cou maigre. La pluie leur était bienfaisante. (*Ibid.*, pp. 329-330.)

On peut constater qu'ici, la pluie a un rôle cathartique, purificateur au sens réel du terme.

Ainsi, dans *Un barrage contre le Pacifique*, ces enfants, qui sont défavorisés jusqu'au dénuement, naissent, passent leur vie et meurent sous la pluie indochinoise. Ils ne cessent de jouer que pour aller mourir. Puis on les enterre dans la boue de la plaine :

Car il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts qu'il n'y en avait eu qui avaient eu le temps de chanter sur les buffles. Il en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà on ne leur faisait pas de sépulture. Simplement, en rentrant du travail, le père creusait un petit trou devant la case et il y couchait son enfant mort. Les enfants retournaient simplement à la terre comme les mangues sauvages des hauteurs, comme les petits singes de l'embouchure du rac. (*Ibid.*, p. 118.)

Ensuite, ce cercle éternel comprenant la naissance, la vie et la mort est mis en parallèle avec l'eau indochinoise qui, elle, est une condition indispensable à la

¹⁰⁶ Voir par exemple Tison-Braun (1985, p. 11) qui parle de la plaine brûlée par les marées, où règne la stérilité, la stagnation répugnante d'une boue saturée de sel. À propos d'*Un barrage contre le Pacifique*, elle conclut : « Il faut avoir senti le désespoir de la plaine pour comprendre l'appel de la piste. »

vie, en même temps qu'elle détruit cette vie : « Chaque année, la marée qui montait plus ou moins loin, brûlait en tout cas une partie des récoltes et, son mal fait, se retirait. Mais qu'elle montât plus ou moins loin, les enfants, eux, naissaient toujours avec acharnement. » (*Ibid.*, p. 118.)

Ce cercle vicieux est aussi évoqué dans *L'Eden Cinéma* (1977, p. 28), et on y voit le même lien entre l'eau et la pauvreté des paysans :

La boue des rizières contient plus d'enfants morts qu'il n'y en a qui chantent sur le dos des buffles. Dans la plaine on ne pleure plus les enfants morts. On les enterre à même la boue. Le père en rentrant du travail le soir, qui fait le trou, et y couche son enfant. [...] Les enfants retournent à la boue des rizières, à la terre des mangues sauvages de la montagne. [...] Petits singes de l'embouchure du rac. *Temps*. Les enfants. *Temps*. Chaque année à la même époque, ils se jettent sur les mangues vertes. Il en meurt davantage dans les jours qui suivent. D'autres, l'année d'après, les remplacent.

Ce n'est pas seulement la population indigène qui est humiliée et qui vit dans la misère. La situation n'est guère meilleure pour les colons blancs du bas de l'échelle sociale – comme la famille française qui se trouve au centre du cycle indochinois. Dans *L'Eden Cinéma*, Suzanne raconte qu'avant l'aventure des barrages, la mère ne connaissait pas la réalité sociale de la société indochinoise : « Elle était sortie de la nuit de l'Eden ignorante de tout. Du grand vampirisme colonial. De l'injustice fondamentale qui règne sur les pauvres du monde. » (*Ibid.*, p. 21.)¹⁰⁷ Notons ici que ces descriptions sont pour une grande part dans l'intérêt manifesté par les chercheurs appartenant au domaine postcolonial pour l'œuvre de Marguerite Duras. Norindr (1996, p. 107) constate par exemple, en examinant la réception d'*Un barrage contre le Pacifique*, que ce roman a été interprété par les critiques comme une mise en accusation du colonialisme ou un pamphlet sur les maux de l'impérialisme¹⁰⁸.

Dans *Le vice-consul* (1965), Anne-Marie Stretter roule en voiture avec ses amis dans le delta du Gange. Ils contemplent, à travers les vitres, la procession silencieuse, presque hallucinée, d'une main-d'œuvre immobilisée dans la misère. L'eau est l'élément capital de cette image, et, à l'instar d'*Un barrage contre le Pacifique*, elle est associée, comme motif littéraire, au thème de la pauvreté :

Mille sur les talus, ils transportent, posent, repartent les mains vides, gens autour de l'eau vide des rizières aux arêtes droites, dix mille, partout, cent mille, partout, en grains serrés sur les talus ils marchent, procession continue, sans fin. De chaque côté d'eux pendent leurs outils de chair nue.

¹⁰⁷ En fait, il est déjà question de ce « grand vampirisme colonial » dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950, p. 25).

¹⁰⁸ Voir aussi à ce sujet Clavaron (2001, pp. 117-118) qui lie explicitement la thématique de l'enfance à celle de la misère, et Adler (1998, p. 282).

Fatigue.

Ils ne parlent pas pour ne pas la réveiller, ils n'ont rien à se dire d'ailleurs sur les jonques noires qui avancent dans les voies d'eau, entre les rizières d'eau noire. [...] On est dans un pays d'eau, à la frontière entre les eaux et les eaux, douces, salées, noires, qui dans les baies se mélangent déjà avec la glace verte de l'océan. (*Le vice-consul*, 1965, p. 176.)

On trouve une scène parallèle, décrivant la même excursion en automobile dans *India Song* (1973, p. 119). Il y est à nouveau question d'ombres d'indigènes silencieux se mouvant sur fond de delta. Dans le résumé qui clôt le texte, l'auteur souligne encore une fois l'importance du thème de la misère, en affirmant qu'il y a, à côté de l'histoire d'amour, « une autre histoire, celle de l'horreur – famine et lèpre mêlées dans l'humidité pestilentielle de la mousson » (*ibid.*, p. 148). Ni le Gange, ni le delta ne sont mentionnés, mais l'élément aquatique est malgré tout présent quand Duras décrit l'épouvante que lui inspire la misère, cette fois-ci sous forme de pluie durant les moussons.

Le vice-consul et *India Song* sont censés se dérouler en Inde, mais le cadre diffère à vrai dire peu des paysages indochinois décrits par Duras dans d'autres textes. Cela n'est pas surprenant, puisque l'auteur a grandi en Indochine, mais qu'elle a très peu d'expérience de l'Inde (ayant seulement fait une brève escale à Calcutta dans les années trente). D'ailleurs, Duras n'a jamais prétendu décrire ce pays de façon réaliste. Au contraire, elle a déclaré qu'elle s'était « fabriqué une Inde » et que « du point de vue scolaire, [la géographie des récits indiens] est fausse » (*Les parleuses*, 1974, p. 169)¹⁰⁹. Partout dans ce paysage indien ou indochinois, on rencontre donc ces mêmes allusions à des gens dépouillés, privés de tout – avec, comme un arrière-fond omniprésent, l'eau.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950, p. 168), Duras évoque l'énorme distance qui existait entre la classe coloniale des quartiers riches de Saïgon, et « les autres, qui se nettoyaient avec la pluie du ciel et les eaux limoneuses des fleuves et des rivières ». Cela rappelle les scènes décrivant Joseph et Suzanne qui se baignent dans le rac près du bungalow familial au Cambodge. En effet, Suzanne et sa famille de colons pauvres ressemblent sur bien des points plutôt aux indigènes qu'à la classe européenne, puisqu'ils sont obligés de partager au quotidien leur mode de vie dans la brousse. *La vie matérielle* (1987, p. 77), où Duras parle de souvenirs d'enfance dans une nature dominée par l'eau, souligne aussi cette ressemblance. Ici, son enfance est presque pareille à celle des petits Annamites : « On était toujours dans l'eau dans notre enfance aux colonies, on

¹⁰⁹ Ahlstedt (2003, p. 37) note que les deux paysages se ressemblent : « Parfois le cadre [des récits indochinois] fait penser à l'univers du *Vice-consul* ou d'*India Song*. Il est vrai que ces œuvres sont censées se dérouler en Inde, non pas en Indochine, mais [les descriptions] de la mer et des îles dans *L'Eden Cinéma* rappellent les lieux situés aux environs de Calcutta où se rendent Anne-Marie Stretter et ses amants. »

se baignait dans les rivières, on se douchait avec l'eau des jarres matin et soir, on était pieds nus partout sauf dans la rue [...] ».

L'élément aquatique est donc fréquemment associé à la misère humaine, surtout celle qu'a connue la population colonisée en Indochine. Mais l'eau est aussi liée au refus de soumission. En effet, quand l'eau surgit de ses sources souterraines, elle peut signifier la révolution, la révolte de populations jusque-là soumises. C'est le cas dans l'extrait suivant, tiré d'une interview intitulée *Entretien avec Michelle Porte* et publiée en annexe du *Camion* (1977). Duras y commente une scène du *Camion* (*ibid.*, p. 19) par ces mots : « Je peux penser, je peux dire librement que les pressions internes des eaux dans la terre et leur affleurement à la surface sont de même nature que l'avènement de l'homme à sa révolte, comment tout à coup son dedans devient son dehors, comment le subissement dont il est victime voit le jour. » (*Entretien avec Michelle Porte*, 1977, pp. 115-116.) Cette association entre l'eau et la révolte sociale nous amène à la section suivante, qui traitera de l'élément aquatique lié à la quête de la liberté.

6.2.3. L'eau associée à la liberté

Dans la section qui suit nous discuterons quelques associations entre le motif aquatique et le concept de liberté. Nous aurons l'occasion d'évoquer la fluidité de l'eau, ainsi que les motifs du départ et du voyage en mer.

Dans *Le marin de Gibraltar* (1952), le thème de la liberté est relié aussi bien au fleuve qu'à la mer. Au début du livre, le fleuve italien la Magra constitue pour le narrateur l'antithèse de la vie de petit fonctionnaire qu'il mène. Dans ses rêves, le fleuve le soulage de l'oppressante canicule régnante. Il fait ainsi contraste avec la femme que le narrateur voudrait quitter : « Il était grand. Il était glacé, vierge de toute trace de femme. Je l'appelais doucement la Magra. [...] Mais le jour venu, le fleuve disparaissait de ma vie. Sa présence à elle me sautait à la gorge. » (*Ibid.*, pp. 47-48.) Toujours en imagination, le héros plonge dans le fleuve pour retrouver sa sérénité et reprendre des forces. C'est lors de cette immersion rêvée – qui ressemble comme nous l'avons déjà constaté à une régression *ad uterum* – qu'il songe à quitter sa fiancée et à recouvrer sa liberté : « S'il le fallait je resterais trois jours plongé dans la Magra et s'il le fallait, trois nuits, en attendant qu'elle prenne son train. » (*Ibid.*, p. 60.) Quand il voit enfin le fleuve pour la première fois, il vit cette rencontre comme la fin d'un long cauchemar, un retour à la vie : « [...] c'était ce terme-là que je m'étais donné pour parler à Jacqueline, pour attendre que parte son train, pour changer ma vie. En somme, depuis dix ans j'attendais d'être arrivé sur la rive de ce fleuve. »

(*Ibid.*, p. 65.)¹¹⁰ Alors, le narrateur rompt vraiment ses fiançailles, et le processus de sa libération s'achève par son départ en mer – à la recherche du fameux marin de Gibraltar.

Le motif du voyage en mer apparaît également à la fin de *L'amant* (1984), quand la jeune fille quitte son amant chinois pour s'installer en France. Cette scène, qui ferme le cercle du récit, comporte plusieurs parallèles avec la scène de la première rencontre sur le bac. L'héroïne prend une pose identique à celle qu'elle avait prise alors, et le Chinois se trouve encore une fois non loin de là, pour la regarder : « Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi » (*ibid.*, p. 136). Le Chinois est terrassé par la douleur, tandis que la jeune fille semble beaucoup moins affectée par leur séparation. À l'envers des clichés traditionnels, c'est la jeune fille qui quitte son amant en pleurs pour aborder un long voyage et une nouvelle existence à l'autre bout du monde. L'encadrement textuel semble significatif : la scène est précédée par un passage où la narratrice constate que les longs voyages ont toujours été un privilège masculin :

Les départs. C'était toujours les mêmes départs. C'était toujours les premiers départs sur les mers. La séparation d'avec la terre s'était toujours faite dans la douleur et le même désespoir, mais ça n'avait jamais empêché les hommes de partir, les juifs, les hommes de la pensée et les purs voyageurs du seul voyage sur la mer, et ça n'avait jamais empêché non plus les femmes de les laisser aller, elles qui ne partaient jamais, qui restaient garder le lieu natal, la race, les biens, la raison d'être du retour. Pendant des siècles les navires avaient fait que les voyages étaient plus lents, plus tragiques aussi qu'ils ne le sont de nos jours. La durée du voyage couvrait la longueur de la distance de façon naturelle. On était habitué à ces lentes vitesses humaines sur la terre et sur la mer, à ces retards, à ces attentes du vent, des éclaircies, des naufrages, du soleil, de la mort. Les paquebots qu'avait connus la petite blanche étaient déjà parmi les derniers courriers du monde. C'était pendant sa jeunesse en effet que les premières lignes d'avion avaient été instituées qui devaient progressivement priver l'humanité des voyages à travers les mers. (*Ibid.*, pp. 132-133.)

Des idées similaires sur les départs en mer sont reprises dans *Emily L.* (1987), lors d'un passage plein d'associations intratextuelles où la voix narrative semble s'unir à celle de la narratrice de *L'amant*, pour former un seul 'moi'¹¹¹. Dans ce passage, il est question, notamment, de *l'écriture* de cette louange à la lenteur :

¹¹⁰ Cf. Novalis (*Les disciples à Saïs*, 1992, p. 88) qui, d'une manière explicite, associe « le sentiment enthousiaste de notre liberté » au motif du fleuve, en s'exclamant : « plongeons-nous et retrempons-y notre courage pour de nouveaux exploits ».

¹¹¹ « Intratextuel » est dérivé ici d'« intratextualité », terme que nous empruntons à Ruhe (1992, pp. 190-191). Nous l'utilisons dans le même sens que « auto-réécriture » et « auto-intertextualité » expressions proposées par Borgomano (1985, pp. 40-41), ou encore

J'ai dit que ces longs voyages sur les bateaux qui duraient des semaines, des mois, restaient pour ceux qui les avaient vécus les moments les plus extraordinaires de la vie. Que j'avais déjà dit ça dans des livres, que je le disais encore, que c'était fini, que jamais cela ne reviendrait. Comme l'âge d'une chose ou d'un être vivant qui dure un certain temps et qui ne revient jamais. (*Emily L.*, 1987, p. 41.)

On trouve aussi une description du départ en mer dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991). Là, le lien entre le motif aquatique et le thème de la liberté est explicité par la constatation – innocente à première vue – que la jeune fille, endormie et comme évanouie au départ du bateau, ne se réveille que « devant la mer libre » (*ibid.*, p. 219).

Moderato cantabile (1958) est un autre texte durassien où se manifeste l'association entre l'eau et la liberté. Le personnage principal, Anne Desbaresdes, est une jeune femme donnant l'impression de vivre emprisonnée dans une existence bourgeoise qui lui convient mal. Le lecteur apprend que, juste devant sa fenêtre, il y a un arbre – détail important puisque cet arbre lui gâche la vue de la mer, et aussi, dirait-on, l'espoir : « En été, ce hêtre me cache la mer. J'ai demandé qu'un jour on l'enlève de là, qu'on l'abatte. Je n'ai pas dû assez insister » (*ibid.*, p. 55). C'est un arbre dont l'ombre ressemble à de l'encre noire, et l'héroïne parle « de toutes ces femmes qui ont vécu derrière ce hêtre et qui sont maintenant mortes, mortes » (*ibid.*, p. 83)¹¹².

Juxtaposée à la maison et au hêtre, la mer apparaît comme le symbole de la liberté pour l'héroïne. Dans son étude sur la thématique de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf, Vigne (1984, p. 443) constate que « la relation fondamentale qui s'établit spontanément entre l'eau et l'arbre est le plus souvent une relation antagoniste ». Chez Woolf, cependant, c'est l'arbre qui a des connotations positives, et l'eau qui paraît menaçante : « Souvent l'arbre rassure. Il permet de garder le contact avec le réel tout en offrant un havre aux rêves [...] Dans le tourbillon des émotions il permet au cœur de se stabiliser et sert, en quelque sorte, de modèle d'ordre et de paix ». Mais Vigne constate aussi (*ibid.*, p. 444) que l'immuabilité de l'arbre peut en faire un objet sévère et implacable. C'est apparemment ce symbolisme que Duras, pour sa part, a choisi de développer.

« intertextualité interne », terme choisi, entre autres, par Ahlstedt (2003, p. 1). Il s'agit dans tous les cas d'un phénomène de réécriture et de répétition, avec référence – implicite ou explicite – à d'autres textes du même auteur. Limam-Tnani (1996, p. 33), Daussaint-Donoux (2001, p. 208) et Munck (2004, p. 188) se servent du terme « intratextualité » dans un sens analogue au nôtre.

¹¹² Limam-Tnani (1996, pp. 65-66) estime que ce hêtre est « intimement lié à la mort ». Voir aussi *Les lieux de Marguerite Duras* (1977, p. 28) où l'auteur avoue sa peur de la forêt. Ainsi, l'épouvante d'Anne Desbaresdes ressemblerait à celle exprimée par Marguerite Duras elle-même.

La parenté entre l'eau et le thème de la liberté est clairement illustrée dans le passage où Anne Desbaresdes, écœurée jusqu'à la nausée, est obligée d'assister à un repas au cours duquel un poisson est mangé par les invités. Or, selon Michelet (1861, p. 219), le poisson est la réincarnation de la liberté. Ce souper, où l'héroïne doit malgré elle assumer le rôle d'hôtesse, ressemble à une cérémonie de sacrifice rituel, ou, pour citer Glassman, à une 'cannibalisation polie'¹¹³ : « [...] le saumon des eaux libres de l'océan continue sa marche inéluctable vers sa totale disparition » (*Moderato cantabile*, 1958, p. 92). Les invités mangent le plat de poisson comme s'ils tuaient, avec un joyeux entrain, ce représentant d'une vie libre et heureuse. Le poisson apparaît alors comme une bête martyrisée et destinée au sacrifice : « Le saumon repasse dans une forme encore amoindrie. Les femmes le dévoreront jusqu'au bout. Leurs épaules nues ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit » (*ibid.*, p. 95). L'image d'un homme rôdant dans l'obscurité autour de la maison accompagne cette description du repas. Sans que cela soit expressément indiqué, le lecteur a l'impression que cet homme ne peut être que Chauvin, le principal personnage masculin¹¹⁴. Anne et Chauvin semblent unis dans leur refus de la nourriture, dans une anorexie volontairement choisie mais désespérée : « [...] un homme seul regarde tantôt la mer, tantôt le parc. Puis la mer, le parc, ses mains. Il ne mange pas. Il ne pourrait pas, lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d'autre faim [*sic*]. » (*Ibid.*, p. 96.)¹¹⁵ À la fin du récit, l'homme s'en va et part en direction de la ville. Il s'établit donc un parallèle entre la consommation du saumon et la fin de la liaison entre Anne et Chauvin, fin qui met également un terme au processus de libération entamée par la jeune femme. Les amants se verront une ultime fois (*ibid.*, pp. 112-114) pour échanger leurs dernières répliques – souvent citées : « Je voudrais que vous soyez morte », dit-il, et elle répond : « C'est fait ». Ces mots ne font que confirmer le dénouement de l'histoire, auquel la scène du repas nous avait déjà préparés.

6.3. L'eau associée à l'érotisme

Dans la première section de ce chapitre, nous avons signalé que l'élément aquatique est un motif souvent associé au thème de la création. Nous avons entre autres souligné l'importance du couple homophone 'mer-mère', une association d'idées où la mer devient symbole maternel, et par conséquent élément

¹¹³ « The dinner party constitutes a ritual, a polite cannibalization » (Glassman, 1991, p. 23).

¹¹⁴ C'est aussi l'interprétation de Schuster (1993, p. 40) et de Kolesch & Lehnert (1996, p. 104).

¹¹⁵ Crowley (2001, p. 224) qui étudie justement le refus dans l'œuvre durassienne, souligne l'importance de ce passage : « [...] see especially the set piece dinner party scene, in which her refusal of food thus takes on the value of a synecdoche ».

générateur de vie. Ici, nous étudierons un autre aspect de l'eau génératrice de vie, à savoir son lien avec l'érotisme. Il existe une parenté évidente entre ces thèmes : la thématique maternelle et la thématique sexuelle sont intimement liées. De nombreux chercheurs ont commenté ce fait. Kjellén (1957, p. 36) note par exemple que la symbolique 'mer-mère' est investie d'une charge sexuelle. Selon lui, la frontière entre la mer comme symbole maternel et la mer symbolisant la femme aimée – donc symbole sexuel – n'est pas facile à tracer¹¹⁶. Vigne (1984, p. 534) constate que l'eau est « après la mère, la 'seconde femme', l'amante ». Bachelard (1942, pp. 171-172) parle aussi de ce rôle de 'seconde femme' pour l'eau. Il va jusqu'à affirmer que chez Novalis, « l'eau [...] apparaît comme *de la fille dissoute*, comme une *essence liquide de jeune fille* ». (*Ibid.*, p. 172. C'est Bachelard qui souligne.)

Il faut bien sûr évoquer aussi la légende d'Aphrodite, la déesse de l'amour et de la beauté, née dans les vagues – mythe qui a établi pour toujours le lien entre le motif de l'eau et l'érotisme.

Dans tous ces exemples, une femme est à la fois objet du désir et associée à l'eau. Cette symbolique aquatique apparaît d'ailleurs aussi dans des vers célébrant l'érotisme homosexuel, notamment chez Whitman : « We are two fishes swimming in the sea together, [...] We are seas mingling – we are two of those cheerful waves rolling over each other and interwetting each other » (Whitman, « We two, how long we were fool'd », *Leaves of Grass*, 2000, pp. 93-94). Mais dans l'œuvre de Marguerite Duras, il semble que ce type de symbolisme aquatique soit surtout utilisé en liaison avec le désir de personnages féminins hétérosexuels.

On verra ci-dessous qu'un rapprochement entre l'eau et la pulsion sexuelle est clairement établi dans l'œuvre durassienne. L'eau est un élément apparaissant comme symbole érotique et déclencheur du désir. Nous aurons l'occasion de parler de l'eau sous toutes ses formes : la mer, le lac, le fleuve et la pluie – car tous ces motifs peuvent être reliés, d'une manière ou d'une autre, au thème de l'érotisme.

¹¹⁶ Voici quelques exemples tirés de la littérature française. Pour Rimbaud, la Mère et la déesse grecque de l'Amour fusionnent : « Je crois en toi ! je crois en toi ! Divine mère, Aphrodite marine ! » (*Poésies*, p. 23). Dans *Pêcheur d'Islande*, la mer exerce les deux fonctions d'amante et de mère. La mer est personnalisée – et érotisée – au point où le personnage principal, Yann Gaos, promet de se marier avec elle : « Moi !... Un de ces jours, oui, je ferai mes noces [...] mais avec aucune des filles du pays ; non, moi, ce sera avec la mer, et je vous invite tous, ici tant que vous êtes, au bal que je donnerai... » (*ibid.*, p. 13). En effet, le roman de Pierre Loti se termine (*ibid.*, p. 318) par la célébration de ces « noces » lors d'une tempête : « Une nuit d'août, là-bas, au large de la sombre Islande, au milieu d'un grand bruit de fureur, avaient été célébrées ses noces avec la mer. Avec la mer qui autrefois avait été aussi sa nourrice ; c'était elle qui l'avait bercé, qui l'avait fait adolescent large et fort, - et ensuite elle l'avait repris, dans sa virilité superbe, pour elle seule. » Ainsi, la mer a des connotations maternelles en même temps qu'elle devient son amante.

6.3.1. La traversée du fleuve

Dans *L'amant* (1984), la traversée du fleuve constitue une scène clé. D'un certain point de vue, elle peut être associée au thème de la liberté, puisque c'est une étape importante de l'émancipation de la narratrice, mais elle comporte aussi une charge érotique très forte. Dès la rencontre sur le bac qui traverse le Mékong, la jeune fille accepte de se faire reconduire à Saïgon dans la voiture du Chinois. Elle comprend ce que cela signifie : « [...] elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle. [...] Ni la mère, ni les frères. Ce sera désormais leur sort. » (*Ibid.*, p. 46.)

Ferrières-Pestureau (1997, p. 40) note qu'en embarquant sur le bac, la jeune héroïne quitte la « rive maternelle ». En d'autres termes, l'action de traverser le fleuve symbolise le fait de quitter l'enfance et de commencer une vie nouvelle. Selon la narratrice âgée, c'est au cours de ce voyage que l'on aurait dû prendre « la photographie » ou « l'image absolue »¹¹⁷. On pourrait donc dire que le fleuve marque la frontière entre l'enfance et une vie adulte, autonome. Le passage de cette frontière symbolique acquiert ainsi une signification capitale.

La 'narratrice âgée' – le « je narrant » selon la terminologie de Genette (1972, p. 259) – insiste sur le fait que c'est le fleuve qui était le lieu de rencontre, et non pas la cantine de Réam mentionnée dans *Un barrage contre le Pacifique* :

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. (*L'amant*, 1984, p. 36.)

Ces liens intratextuels, si typiques de la technique narrative de Duras, sont particulièrement fréquents dans *L'amant*¹¹⁸. La scène de la traversée a donné

¹¹⁷ Plusieurs chercheurs notent que cet objet absent aurait même dû prêter son nom au livre. Armel (1990, p. 147) affirme que le premier titre envisagé était « la photographie absolue » tandis que Lebellay (1994, p. 317), de son côté, prétend que le titre, abandonné, de l'ouvrage était « l'image absolue ». La confusion vient certainement du fait que Duras, lors de son interview à *Apostrophes* en septembre 1984 fait référence à l'esquisse du titre par le premier terme, tandis qu'elle utilise le plus souvent le mot « image » dans le texte final de *L'amant* (voir pp. 11, 16-17, 19).

¹¹⁸ Ces liens constituent un brouillage entre l'œuvre et la vie privée de l'auteur. Comme Armel (1990, pp. 13-14) et Davis & Fallaize (2000, p. 29) le notent, *L'amant* a été reçu à l'époque de sa publication par nombre de critiques professionnels comme une autobiographie de Duras, impression que l'auteur elle-même a renforcée lors de nombreuses interviews. Voir par exemple l'entretien avec Bernard Pivot dans l'émission télévisée *Apostrophes* où Duras, parlant de *L'amant*, abolit toute distance entre elle-même et le personnage principal du texte. Ceci a aussi été noté par Schuster (1993, p. 116) et Babcock (1997, p. 124).

lieu à d'innombrables commentaires. Ahlstedt (2003, p. 68) souligne que le changement de lieu de rencontre par rapport à *Un barrage contre le Pacifique* crée des connotations nouvelles. Un cadre réaliste, plutôt médiocre (la cantine de Réam) est remplacé par un bac sur le fleuve, et transporte ainsi le lecteur dans un paysage plein d'associations mythiques et symboliques. Dans le contexte de notre travail, le fait que la cantine soit remplacée par un fleuve est particulièrement intéressant. Mais en même temps, nous savons que dans le premier brouillon de cette scène, celui que l'on trouve dans le manuscrit appelé « Cahier rose marbré », la rencontre entre les futurs amants a effectivement eu lieu sur un bac traversant le Mékong (*Cahiers de la guerre et autres textes*, 2006, p. 31). Nous hésiterons donc, pour cette raison, à accorder à cette substitution la même signification stratégique que celle attribuée à Proust, lorsqu'il échange le morceau de pain grillé trempé dans du thé ordinaire, dont il était question dans ses premières ébauches, contre la madeleine et l'infusion de tilleul qui figurent dans la version finale de son œuvre (cf. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1971, p. 211).

Williams (1997, p. 75) relie la scène de la traversée du fleuve au film de Jean Renoir *The River* (1950). Cette production de langue anglaise avait été tournée près de Calcutta et Duras exprime son admiration pour le film dans *Les yeux verts*¹¹⁹. Bouthors-Paillart (2002a, p. 81) estime que la traversée peut se lire comme un avatar fictionnel de la traversée du miroir par Alice au pays des merveilles. Elle propose même – avec un petit clin d'œil à Lewis Carroll – un titre alternatif pour le texte durassien : « *L'amant de la Chine du Nord* aurait pu s'intituler *De l'autre côté du fleuve et de ce que la petite y trouva* ». Bouthors-Paillart cite aussi de courts extraits de chansons populaires vietnamiennes qui, d'après elle, ont marqué l'enfance de Duras et dont l'une ressemble de manière étonnante, quoique dans un état embryonnaire, à la traversée du Mékong telle qu'elle est présentée par Duras dans *L'amant*. Dans cette chansonnette, la traversée du fleuve est, comme dans la scène de Duras, associée à l'amour. C'est un rite initiatique qui marque la fin de l'enfance et qui constitue le premier pas vers une émancipation par rapport à l'autorité de la mère :

Dans un mouchoir, j'ai plié
tout mon bien
et je traverse le fleuve.
Ma mère m'appelle,
mais je t'aime,
et je traverse
quand même !

¹¹⁹ « Renoir ? Il y a un film que j'aime particulièrement parce qu'il me rappelle très fort les postes de brousse de mon enfance. C'est *Le Fleuve*. [...] J'aime ces rampes qui donnent sur le Gange, ces vérandas, les siestes, les jardins. » (*Les yeux verts*, 1980, p. 53.)

(*Anthologie de la poésie vietnamienne*, 1981, Paris, Gallimard, p. 21. Citée d'après Bouthors-Paillart, 2002a, p. 174.)

6.3.2. L'épisode de la défloration

La description de la première expérience sexuelle de l'héroïne, que nous appellerons ici 'l'épisode de la défloration', est l'une des scènes récurrentes du cycle indochinois créant des liens intratextuels entre les récits. L'épisode est presque toujours associé à l'élément aquatique.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), les personnages impliqués sont Suzanne, l'héroïne de l'histoire, et Jean Agosti, le fils d'un planteur d'ananas. L'acte se déroule en plein air, dans une forêt située près des plantations des Agosti, un lieu où il fait « une fraîcheur si intense qu'on croyait entrer dans l'eau » (*ibid.*, p. 338). La scène se situe à la fin du roman, quand Suzanne a déjà repoussé son principal prétendant, M. Jo :

Alors qu'il [Agosti] l'embrassait, l'air de *Ramona* lui revint, chanté par le pick-up du père Bart, à l'ombre des pilotis de la cantine, avec la mer à côté qui couvrait la chanson, l'éternisait. Elle fut dès lors, entre ses mains, à flot avec le monde et le laissa faire comme il voulait, comme il fallait. (*Ibid.*, p. 340.)

Il n'y a pas ici la présence d'une mer réelle dans le cadre où se déroule l'action. Mais comme nous pouvons le constater, les allusions à l'élément aquatique y sont quand même importantes : la fraîcheur de la forêt est explicitement associée à celle de l'eau, et le souvenir de la musique renvoie au bruit de la mer, ce qui fait que l'eau reste présente de manière symbolique. Notons, finalement, que l'expression « à flot avec le monde » est encore une métaphore aquatique qui apparaît de façon assez imprévue dans le contexte.

Dans le texte suivant du cycle, la pièce de théâtre *L'Eden Cinéma* (1977), l'épisode de la défloration n'est pas complètement absent, mais son importance a été considérablement réduite et le passage ne comporte pas d'association à l'eau¹²⁰.

Dans *L'amant* (1984), le premier rapport sexuel a lieu dans la garçonnière de Cholen. La mer y est à nouveau présente de manière symbolique :

Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

¹²⁰ La scène dans la forêt est mentionnée par Suzanne, mais sans allusion érotique explicite (c'est seulement en référence au texte d'*Un barrage contre le Pacifique* que l'on peut y lire une telle allusion) : « Et puis la mère est morte. La mère est morte un après-midi. J'étais dans la forêt avec Agosti. Elle m'avait dit de partir avec lui. » (*L'Eden Cinéma*, 1977, pp. 149-150.)

La mer, sans forme, simplement incomparable. (*Ibid.*, p. 50. C'est nous qui soulignons.)

[...] quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut, et là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans *le torrent*, dans la force du désir. [...] Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. *La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient.* (*Ibid.*, p. 55. C'est nous qui soulignons.)

On note qu'à côté du mot « mer » celui de « torrent » est également utilisé pour exprimer la force du désir érotique. La scène est reprise par la suite dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991, p. 78), dans un passage ayant une charge intratextuelle significative – et qui parle du souvenir de ces sentiments ainsi que de leur passage à l'écriture¹²¹ :

Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre. D'avoir écrit ça, elle se souvient aussi, comme le bruit de la rue chinoise. Elle se souvient même d'avoir écrit que la mer était présente ce jour-là dans la chambre des amants. Elle avait écrit les mots : la mer et deux autres mots : le mot : simplement, et le mot : incomparable.

La parenté entre la mer et l'amour physique apparaît ainsi clairement dans l'univers textuel durassien¹²². L'importance de ces passages est accentuée par le fait que l'auteur se sert d'une figure poétique, où le motif de la mer est introduit pour symboliser la jouissance sexuelle de l'héroïne.

Nous pensons qu'il convient aussi d'attirer l'attention sur le petit récit intitulé « Hanoï » (qui se trouve dans *La vie matérielle* (1987)) bien que ce texte ne fasse pas partie du cycle indochinois. Il y aurait en effet, d'après Duras elle-même, un lien direct entre cette histoire, présentée comme un souvenir d'enfance, et l'acte de défloration dont nous venons de parler. Rappelons que

¹²¹ Ici, avec les liens intratextuels explicites, nous pouvons constater, avec Barthes (1964, p. 106), que la distinction entre un « langage-objet » et un « méta-langage » n'est plus d'actualité. Après avoir affirmé : « Pendant des siècles, [...] la littérature ne réfléchissait jamais sur elle-même (parfois sur ses figures, mais jamais sur son être), elle ne se divisait jamais en objet à la fois regardant et regardé ; bref, elle parlait mais ne se parlait pas », il souligne que, récemment, « la littérature s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature. » (*Ibid.*, p. 106.) Il convient sans doute d'inclure Duras dans cette dernière catégorie. En effet, nous pouvons observer que, très souvent, la prose durassienne « se parle et réfléchit sur elle-même », pour utiliser les expressions de Barthes. C'est même l'un de ses traits distinctifs.

¹²² Il en est de même pour Baudelaire, qui, dans les vers érotiques du poème « Les bijoux », parle de « mon amour profond et doux comme la mer » (*Les fleurs du mal*, p. 36), et qui dans « Parfum exotique » associe l'image d'une femme qui vient de jouir à « un port rempli de voiles et de mats / Encor tout fatigués par la vague marine » (*ibid.*, p. 37).

dans *L'amant* et dans *L'amant de la Chine du Nord*, les scènes qui nous intéressent se déroulent dans une garçonnière du quartier chinois de Saïgon, et que la mer y apparaît donc d'une façon surprenante pour le lecteur. « Hanoï » raconte le souvenir d'une première expérience sexuelle, partagée cette fois-ci avec un adolescent vietnamien. La scène se déroule au bord d'un lac, tout près de la maison de la petite fille : « C'est au bord du lac, entre deux bâtiments de bois qui devaient être des dépendances de la villa » (« Hanoï », 1987, p. 31). Le texte fait référence à un livre (qui doit être *L'amant, L'amant de la Chine du Nord* n'ayant pas encore été publié) et l'auteur affirme que le lac évoqué dans « Hanoï » est devenu une mer dans *L'amant* :

Le lieu de la défloration dans le livre était ce lieu-ci : le lieu des cabines de bains. Le lac est devenu la mer, la jouissance était déjà là, annoncée dans sa nature, dans son principe, inoubliable dès son apparition dans le corps de l'enfant qui est à des années-lumière de la connaître et qui en reçoit déjà le signal. Le lendemain, le jeune Vietnamien est chassé par ma mère parce que je me suis crue obligée de tout lui raconter, de tout lui avouer. Le souvenir est clair. (« Hanoï », 1987, pp. 31-32.)

L'auteur constate en guise de conclusion : « La scène s'est déplacée d'elle-même. En fait, elle a grandi avec moi, elle ne m'a jamais quittée » (*ibid.*, p. 32).

Il existe aussi, à notre avis, un lien intratextuel entre « Hanoï » et « Le boa », une nouvelle publiée dans *Des journées entières dans les arbres* (1954). La toute jeune fille qui y joue le rôle de narratrice brosse le tableau d'une maison de passe qui est, dans son imagination, un établissement abritant une cérémonie de purification très spéciale :

Le bordel [...] avec des séries de cabines rangées côte à côte dans lesquelles on se livrait aux hommes, ressemblait à une sorte de piscine et l'on y allait se faire laver, se faire nettoyer de sa virginité, s'enlever sa solitude du corps. Je dois parler ici d'un souvenir d'enfance qui ne fit que corroborer cette façon de voir. (« Le boa », 1954, p. 113.)

Tous ces passages peuvent, selon nous, être considérés comme des variations d'une scène identique, celle que nous avons choisi d'appeler l'épisode de la défloration. La mer, le lac, ou, encore la piscine seraient alors interchangeables dans l'univers textuel durassien. Cependant, il existe une constante : cet épisode-clé est toujours inscrit sous le signe de l'eau.

La symbolique aquatique de Duras rappelle celle de D. H. Lawrence qui, lui aussi, se sert de métaphores maritimes pour évoquer le désir charnel. Dans *Lady Chatterley's Lover*, l'extase sexuelle commence avec le flux et disparaît avec le reflux. Le corps – comme chez Duras, il est question d'un corps féminin – livré

à cette marée puissante est lui-même rapproché de la mer¹²³. Les ressemblances entre cet extrait et l'épisode de la garçonnaire sont frappantes. Revenons, afin d'illustrer cette idée, à *L'amant* (1984, p. 55). Comme nous l'avons indiqué, l'extase charnelle y est décrite ainsi : « [...] tout va dans le torrent, dans la force du désir [...] La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient ». Peut-être pouvons-nous, comme Kjellén (1957, p. 38), parler d'une sensualité cosmique de la mer, car dans le passage de Duras comme dans celui de Lawrence, la mer – ou l'eau en général – sert à illustrer une sensation érotique singulièrement puissante.

6.3.3. Autres cas où l'eau est associée au désir et à la jouissance

Outre les épisodes de la traversée du fleuve et de la défloration dont nous venons de parler, il existe, dans les récits indochinois, d'autres descriptions érotiques où l'eau est présente, notamment les scènes où l'amant chinois lave le corps de la jeune Française. Ces passages, qui se déroulent aussi dans la garçonnaire de Cholen, apparaissent à deux reprises dans *L'amant* (1984, pp. 79, 133). On trouve également une référence à cette scène dans *La vie matérielle* (1987, p. 48) : « Je me souviens de la présence des mains sur le corps, de la fraîcheur de l'eau des jarres. [...] Je suis celle qui se laisse laver, il n'essuie pas mon corps, il me porte trempée, sur le lit de camp ».

Dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991), on peut voir un symbolisme érotique, surtout en ce qui concerne le Mékong, car ce fleuve et l'érotisme semblent en quelque sorte liés. Dans le film imaginé par l'auteur, la représentation des deux amants est suivie et remplacée par celle du Mékong : « Le fleuve. Loin. Ses méandres entre les rizières. Il prend la place des amants. » (*Ibid.*, p. 135.)

En fait, l'association entre le fleuve et la sexualité est déjà présente dans le premier roman de Marguerite Duras, *Les impudents* (1943). L'un des protagonistes, Jean, y rencontre une femme au bord d'un fleuve « et au bout

¹²³ « She dared to let go everything, all herself, and be gone in the flood. And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with a great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and she was ocean rolling its dark, dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled asunder, in long, far-travelling billows, and ever, at the quick of her, the depths parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, as the plunger went deeper and deeper, touching lower, and she was deeper and deeper and deeper disclosed, the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, and closer and closer plunged the palpable unknown, and further and further rolled the waves of herself away from herself, leaving her, till suddenly, in a soft, shuddering convulsion, the quick of her plasm was touched, she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone. She was gone, she was not, and she was born: a woman. Ah, too lovely, too lovely! In the ebbing she realized all the loveliness. » (*Lady Chatterley's Lover*, p. 181.)

d'une semaine elle se donna à lui, à l'endroit même où ils s'étaient connus, au tournant du Dior » (*ibid.*, p. 52). Le fleuve est donc à la fois le lieu où l'histoire d'amour prend naissance et celui où l'acte sexuel est réalisé.

Dans la nouvelle « Les chantiers » (publiée dans *Des journées entières dans les arbres*, 1954), un lac isolé sert de lieu de rencontre aux personnages principaux :

En s'arrêtant, elle lui faisait donc savoir qu'elle avait compris que c'était là qu'ils devaient se retrouver. [...] C'était près du lac, une crique à peu près complètement cachée par des champs de roseaux. L'eau du lac sourdait du sol et il fallait se déchausser pour y avancer. Ce sol était formé de racines de roseaux enchevêtrées et sur cet humus poussaient d'autres roseaux, choses d'eau gorgées d'eau. (*Ibid.*, pp. 231-232.)

C'est comme si la rencontre amoureuse ne pouvait se dérouler que dans ce lieu primitif, ruisselant d'eau et loin de toute trace de civilisation. Car dans ce récit, il convient de le préciser, la civilisation paraît menaçante. L'idée est notamment illustrée par le chantier de construction présent dans le titre de la nouvelle, qui fait peur au principal personnage féminin.

Le motif de la pluie peut, lui aussi, illustrer le thème du désir. Il convient de noter que Duras ne fait pas partie de ces auteurs qui soulignent le caractère déprimant et mélancolique de la pluie¹²⁴. Chez elle, au contraire, la pluie apparaît surtout pour accompagner ou même provoquer le désir des personnages. Dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991), la peau de l'amant et du frère cadet est comparée à la pluie : « L'enfant caresse le corps de son amant. Elle dit : / - Toi aussi tu as la peau de la pluie. / - Ton petit frère aussi. / - Oui, aussi, on est trois à avoir la peau de la pluie » (*ibid.*, p. 144). Voir aussi *L'amant* (1984, p. 120) pour un rapprochement similaire entre les deux motifs. Notons qu'il ne s'agit pas seulement d'une simple ressemblance donnant lieu à des comparaisons entre la pluie et la personne aimée. Bien au contraire, ce motif joue un rôle très actif dans la naissance même du désir :

La pluie. / Son parfum arrive dans la chambre. / Un désir très fort, sans mémoire, fait les amants se prendre encore. / Ils s'endorment. / Se réveillent. /

¹²⁴ Cf. les vers célèbres de Baudelaire : « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage, / Traversé çà et là par de brillants soleils ; / Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage, / Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils. » (« L'ennemi », *Les fleurs du mal*, p. 24), ou encore ceux non moins célèbres de Paul Verlaine : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville. / Quelle est cette langueur qui pénètre mon cœur ? » (« Romances sans paroles », *Œuvres poétiques*, p. 148). Riffaterre (1979, p. 255 note) constate qu'il y a en effet deux « systèmes descriptifs » de la pluie, selon qu'il s'agit de la saison froide ou de la saison chaude. Ceci explique sans doute les différences profondes observées entre Duras et les poètes cités : la pluie durassienne est presque toujours tiède et bienfaisante, c'est la pluie de la mousson.

S'endorment encore. / Le Chinois dit : / - La pluie, ici, avec toi, encore une fois... ma petite fille... ma petite enfant... / Elle dit que c'est vrai, que la pluie, depuis qu'ils se connaissaient, c'était la première fois. Et deux fois dans la nuit. (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, p. 213.)

La pluie est aussi associée à l'éveil du désir dans *Dix heures et demie du soir en été* (1960), où les yeux de la personne aimée sont comparés à la pluie (*ibid.*, p. 36) et où il est d'abord question d'« accouplements nés de la fraîcheur de l'orage » (*ibid.*, p. 45). L'association entre la pluie et l'érotisme rappelle ensuite à Pierre, le principal personnage masculin, le souvenir d'une situation identique : « Il a parlé de Vérone. De l'amour toute la nuit, entre eux, dans une salle de bains de Vérone. Un orage aussi, l'été aussi, et l'hôtel plein. » (*Ibid.*, p. 59.) La pluie sert ici en quelque sorte de catalyseur du désir. Notons, en passant, que le « système descriptif » de la pluie estivale, tel qu'il est décrit par Riffaterre (1979, p. 255), ressemble beaucoup à l'acte sexuel lui-même : « [Le] système descriptif de la *pluie* (dans le sens de 'pluie d'été') [...] comprend : notations visuelles et auditives, chaleur avant et pendant l'averse, soudaineté de l'ondée, rafraîchissement et purification de l'air, soulagement. » Une telle définition renforce bien sûr le lien découvert, dans l'œuvre durassienne, entre le motif de la pluie et le thème de l'érotisme. La pluie a d'ailleurs une fonction identique dans *Lady Chatterley's Lover* de Lawrence¹²⁵. Bataille (1976, p. 132) a lui aussi commenté le caractère érotique de la pluie : « La tiédeur de la pluie [...], la fulguration fade de l'orage évoquent aussi bien la figure que la sensation intime de l'érotisme. » Il affirme que ce qu'il appelle « la coulée laiteuse de la nudité féminine » donne lieu à « une sensation de fuite liquide » (*ibid.*, p. 132), renforçant ainsi l'association entre l'eau et l'érotisme.

Dans les extraits des textes durassiens cités plus haut – tout comme dans le roman de Lawrence – c'est la pluie qui provoque l'excitation sexuelle des personnages. De toute évidence, elle a une fonction identique à celle des autres motifs aquatiques durassiens discutés dans cette section.

Le fleuve – en particulier l'embouchure du fleuve – est également associé au thème du désir dans l'œuvre de Marguerite Duras. Le milieu du delta est en effet fortement érotisé dans ses textes, ce qui n'a pas échappé à l'attention des commentateurs. (Voir par exemple Cohen [1993, p. 227] et Cousseau [1999, pp.

¹²⁵ « She opened the door and looked at the straight heavy rain, like a steel curtain, and had a sudden desire to rush out into it, to rush away. [...] It was a strange pallid figure lifting and falling, bending so the rain beat and glistened on the full haunches, swaying up again and coming belly-forward through the rain, then stooping again so that only the full loins and buttocks were offered in a kind of homage towards him, repeating a wild obeisance. [...] The rain streamed on them till they smoked. He gathered her lovely, heavy posteriors one in each hand and pressed them in towards him in a frenzy, quivering motionless in the rain. Then suddenly he tipped her up and fell with her on the path, in the roaring silence of the rain, and short and sharp, he took her, short and sharp and finished, like an animal. » (Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, pp. 230-231.)

342-343]). Par un procédé lacanien, LaRue (1981, p. 85) associe explicitement le delta au sexe féminin. En commentant l'errance de la mendicante dans *Le vice-consul*, elle évoque les : « lagunes poissonneuses et moites du delta (Δ : sexe féminin) des Indes ». Le delta est un endroit fécond, car c'est le lieu de rencontre entre la féminité de la mer et la virilité du fleuve. Nous avons déjà discuté la féminité de la mer dans la section 6.1. de cette étude. Le caractère masculin du fleuve est révélé par Duras elle-même, à travers la voix narrative des *Impudents* (1943, p. 157) : « Le Dior coulait à côté d'elle, mâle et jeune ». Un court extrait d'*Emily L.* (1987, p. 29) illustre également l'idée de la rencontre entre un fleuve virile et une mer féminisée :

Dans le ruissellement des eaux. Dans les marais baignés par les sources. Fertiles comme des jardins. C'est ici, à l'emplacement des champs, à celui des ormes gris, que se produit l'inondation quotidienne. Ça se passe vers l'embouchure tourbillonnante. Le jeune fleuve était là déjà. La mer prenait le tout des eaux salées et des eaux douces.

De nombreux récits durassiens comportant des connotations érotiques se déroulent dans un tel paysage « fertile », que ce soit le delta de la Seine en France, celui de la Magra en Italie ou encore celui du Mékong en Indochine, appelé le « fleuve commun aux amants » dans *La vie matérielle* (1987, p. 30). Le roman *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953) éclaire bien l'idée de parenté entre le désir et le milieu de l'embouchure du fleuve. Ici, l'héroïne de l'histoire, Sara, se promène en pleine nuit avec un homme qu'elle désire :

Ils s'en allèrent. Le chemin, après la place, n'était plus éclairé. Mais le fleuve reflétait la clarté du ciel et on y voyait suffisamment clair. Il était très proche. La marée montait. On entendait le bruissement de l'eau le long des berges, par saccades, au rythme lent de la houle.

- Quand même il y a ce fleuve, dit Sara. On ne peut pas se lasser de le regarder. Ce que c'est beau les fleuves, surtout quand ils arrivent à leur fin, énormes, comme celui-là » (*ibid.*, p. 126).

La charge érotique de l'embouchure du fleuve semble être une condition pour que le désir de Sara s'éveille, et pour que, par la suite, l'adultère ait lieu. C'est comme si la beauté masculine et virile du fleuve avait déteint sur l'homme. Par ce rapprochement entre paysage et personnage, Duras fait fusionner l'homme et le fleuve : « Il l'embrassa. Puis il s'éloigna d'elle d'un pas. Elle ne bougea pas. Ils se regardèrent. Sara vit dans ses yeux le fleuve qui brillait » (*ibid.*, p. 128)¹²⁶. Ce sera la première et unique infidélité de Sara. L'histoire d'amour se

¹²⁶ Vigne (1984, pp. 285, 287) note une association analogue dans l'œuvre de Woolf. Elle constate que la passion amoureuse est liée au courant rapide du fleuve dans *Orlando*, et que

terminera au bord du même cours d'eau, quand elle renoncera à le traverser pour aller retrouver son amant. Il est intéressant de noter que la mort de la passion est symbolisée par une traversée qui ne se réalisera pas, tandis que, dans la scène du bac de *L'amant*, le désir naissant de la jeune narratrice est précisément illustré par la traversée de fleuve. Il convient de noter que Duras utilise le substantif masculin « fleuve » dans tous ces cas où un cours d'eau est lié à un homme désiré. Ce choix est tout à fait logique, compte tenu du fait que le genre masculin est quasi indispensable pour établir une telle symbolique¹²⁷.

6.3.4. L'eau et l'amour incestueux

Le thème de l'amour incestueux est facile à discerner dans l'œuvre de Marguerite Duras, et il est même souvent investi de connotations positives. Dans *Le monde extérieur* (1993, p. 10), Duras écrit : « Aucune passion ne peut remplacer celle de l'inceste ». L'auteur s'exprime aussi sur le film tourné à partir d'*Agatha* en affirmant que « c'est le film sur le bonheur, parce que c'est un film sur l'inceste » (*Marguerite Duras à Montréal*, 1981, p. 18).

Le thème de l'inceste dans les textes durassiens a éveillé l'intérêt de plusieurs commentateurs¹²⁸. Bajomée (1989, p. 45) estime que la tentation incestueuse chez Duras désigne une volonté « d'abolir toute distance » et que dans l'amour du frère et de la sœur « il s'agit essentiellement de différence effacée ». Hill (1993) aussi interprète l'inceste durassien essentiellement comme un désir de fusion¹²⁹. Cependant, aucun chercheur n'a, à notre connaissance, analysé de manière systématique le lien existant entre le motif de l'eau et le thème de l'inceste.

Il y a, à notre avis, tout lieu d'interpréter la mer dans *Agatha* (1981) comme un symbole du désir sexuel entre le frère et la sœur. D'abord, le lecteur apprend que

dans *Night and Day*, le torrent fougueux est l'image même que se font les jeunes filles de l'amour.

¹²⁷ Le mot « rivière » n'inspire pas la même notion de force que « fleuve », et le genre féminin de ce nom n'aurait pas transmis l'effet symbolique dont nous avons parlé.

¹²⁸ Ahlstedt (2003, pp. 156-163) compte par exemple l'inceste parmi les trois « thèmes clés » du cycle du *Barrage* – à côté de l'écriture et de la quête de l'émancipation. Kolesch et Lehnert constatent que ce thème est autobiographique dans la mesure où l'auteur l'a souvent évoqué dans ses métatextes et dans des interviews, en mettant l'accent sur le caractère défendu de cet amour : « Autobiographisch daran ist, wenn überhaupt, daß Duras auch in Interviews und in verstreuten kleineren, nicht-fiktionalen Texten immer wieder betont, wie sehr sie ihren kleinen Bruder geliebt habe und wie 'verboten, diese Liebe gewesen sei. » (Kolesch & Lehnert, 1996, p. 44.)

¹²⁹ « [Incest] offers the powerful fantasy of a radical merging of identities with a sibling of the opposite sex in whom everything is familiar (and familial), except the fact of difference itself [...] ». (Hill, 1993, pp. 41-42.)

les enfants sont seuls dans la villa, tandis que les parents se trouvent dans le parc, très loin des enfants :

Le parc est de l'autre côté de la maison, de l'autre côté de la mer. [...] Rien n'est à craindre. Aucun regard. Aucune indiscretion. Rien ne peut troubler la paix de la chaleur. (*Ibid.*, p. 46.)

ELLE. – On entend le bruit de la mer, calme et lent. Je me repose dans l'après-midi. (*Ibid.*, p. 47.)

LUI. – Le bruit de la mer entre dans la chambre, sombre et lent. (temps) Sur votre corps le dessin photographié du soleil. (temps) Les seins sont blancs et sur le sexe il y a le dessin du maillot d'enfant. (temps) L'indécence de son corps a la magnificence de Dieu. On dirait que le bruit de la mer le recouvre de la douceur d'une houle profonde. (*Ibid.*, p. 49.)

L'étrange affirmation que le parc – où se trouvent les parents – est situé de « l'autre côté de la mer » (*ibid.*, p. 46) ne peut être lue qu'à la lumière d'une thématique du désir. En effet, la mer qui sépare symboliquement les deux enfants de leurs parents n'est rien d'autre que la passion défendue. La montée du désir est aussi accompagnée par le bruit de la mer qui, dans ce roman, sert de *leitmotiv* (*ibid.*, pp. 47, 49). L'épisode se termine par une remarque du frère adulte qui dit, en se rappelant l'événement en question : « Je vous aime comme au premier instant de notre amour, cet après-midi-là, dans la villa atlantique. » (*Ibid.*, p. 52.) Cette réplique suscite deux commentaires : d'abord on notera que l'association aquatique est toujours présente, puisque le mot « atlantique » est utilisé dans la description du lieu. Ensuite on constatera aussi que cette déclaration d'amour pathétique ressemble beaucoup à celle du Chinois de *L'amant* (1984, p. 142), quand il appelle la narratrice âgée au téléphone pour lui dire « que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort. » Et ce n'est pas la première fois qu'un 'frère adoré' ressemble à un amant dans l'œuvre de Marguerite Duras. Les deux personnages récurrents, on dirait presque des archétypes, sont souvent liés à l'eau dans cette œuvre. Dès le premier roman, *Les impudents* (1943), on peut discerner une certaine ressemblance entre le frère et l'amant. Dans ce texte, George, l'amant de l'héroïne, est décrit comme suit : « Il aimait se baigner dans le Dior, chasser surtout et s'amuser ferme, des nuits entières » (*ibid.*, p. 82). Cette description fait bien sûr penser à Joseph, le frère d'*Un barrage contre le Pacifique*, dont les passe-temps favoris, en plus de s'occuper de sa voiture, sont justement la baignade et la chasse. Mais l'alliance des deux personnages est encore plus explicite dans *Les impudents* (1943), puisqu'il y a un frère qui ressemble à l'amant :

Il existait une parenté entre lui [le frère] et Georges (*ibid.*, p. 82).

[...] ils se ressemblaient par un certain côté de leur nature. La même paresse foncière et leur passion du plaisir les rapprochaient. (*Ibid.*, p. 86.)

[...] elle comprenait non moins difficilement l'attitude de Georges envers elle. Elle eût préféré le voir comme elle l'avait imaginé, violent et sans scrupules, et prenant dans sa vie dominée par lui la place que tenait son frère. (*Ibid.*, p. 122.)

Ainsi, dans ce roman, l'amant apparaît comme le double du frère. Maud exprime le désir de le voir remplacer ce dernier dans sa vie, une idée qui va se développer par la suite dans l'œuvre durassienne.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950) le désir incestueux n'est pas ouvertement exprimé, mais la voix narrative y fait quand même allusion. Avant que M. Jo ait eu le droit d'observer Suzanne sous la douche, seul son frère l'avait vue tout à fait nue :

Suzanne s'immobilisa et fixa la porte de la cabine obscure derrière laquelle se tenait M. Jo. Aucun homme ne l'avait vue vraiment nue, sauf Joseph qui montait quelquefois se laver les pieds au moment où elle prenait son bain. Mais comme ça n'avait jamais cessé de se produire depuis qu'ils étaient tout petits, ça ne pouvait pas compter. (*Ibid.*, p. 72.)

On met en doute le caractère innocent et enfantin de ces rencontres dans la salle de bains quand on apprend, plus loin, qu'« elle [Suzanne] sut qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph. » (*Ibid.*, p. 311.) Ainsi, dans *Les impudents* et dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'amant est mis devant la tâche difficile de remplacer le frère dans la vie de l'héroïne. Il est toujours comparé au frère adoré, et il n'est accepté par la sœur que dans la mesure où il lui ressemble¹³⁰.

Dans *L'amant* (1984, p. 66), l'amant chinois ressemble au petit frère jusque dans la peur que lui inspire la présence du frère aîné : « Tout s'arrête ; je reconnais la peur de mon amant, c'est celle de mon petit frère. » La relation physique avec le Chinois est aussi hantée par une image quasi obsessionnelle du frère cadet, et les deux hommes semblent former un être unique dans l'imaginaire de la jeune fille¹³¹ :

¹³⁰ En ce qui concerne *Un barrage contre le Pacifique*, Ahlstedt (2003, p. 80) souligne la ressemblance entre le frère et l'homme qui devient le premier amant de l'héroïne : « Ce que Suzanne aime surtout en Jean Agosti, c'est qu'il ressemble à son frère Joseph. Ils ont à peu près le même âge, sont tous les deux chasseurs et ont la réputation d'avoir séduit toutes les femmes de la région. »

¹³¹ Kolesch & Lehnert (1996, p. 124) notent que dans l'amour de l'héroïne les deux hommes fusionnent : « Sie liebt im Liebhaber den kleinen Bruder, im kleinen Bruder den Liebhaber [...] ».

[L'ombre] d'un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires. (*Ibid.*, p. 122.)

Dans *L'amant* (1984) toujours, l'acte incestueux n'est qu'une tentation dans l'imaginaire de la narratrice. Il ne se réalise jamais, tandis que dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991, p. 200), le frère et la sœur font une fois l'amour ensemble. On peut dire que le motif aquatique est d'une certaine manière présent dans cette scène aussi, puisqu'elle se déroule dans une salle de bains. Ce détail rappelle bien sûr le passage, cité plus haut, et tiré d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950, p. 72), au moment où Suzanne – nue – et Joseph se retrouvent seuls dans la salle de bains du bungalow.

Le lien entre le motif du fleuve et la sexualité masculine, dont nous avons parlé dans la section précédente, est renforcé quand la voix narrative affirme que le frère arrive par la porte située du côté du fleuve :

L'enfant va dans la salle de bains. Elle se regarde. La glace ovale n'a pas été enlevée.

Dans la glace passe l'image du petit frère qui traverse la cour. L'enfant l'appelle tout bas : Paulo.

Paulo était venu dans la salle de bains par la petite porte du côté du fleuve. Ils s'étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s'était mise nue et puis elle s'était étendue à côté de lui et elle lui avait montré qu'il fallait qu'il vienne sur son corps à elle. Il avait fait ce qu'elle avait dit. Elle l'avait embrassé encore et elle l'avait aidé.

Quand il avait crié elle s'était retournée vers son visage, elle avait pris sa bouche avec la sienne pour que la mère n'entende pas le cri de délivrance de son fils. (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, p. 200.)

Quand il revient de la salle de bains où il a fait l'amour avec sa sœur, la mère de Paulo lui demande d'où il vient et il ment alors pour la première fois : « Paulo est revenu. La mère lui demande où il était. Paulo dit : A la piscine municipale. C'est le premier mensonge du petit frère. » (*Ibid.*, p. 203.) Ce détail peut sembler tout à fait insignifiant. Mais il convient de rappeler qu'en laissant la scène de dépucelement se dérouler dans la salle de bains, et en la liant à la piscine à travers le mensonge du frère cadet, Duras reprend une association apparue pour la première fois dans son œuvre trente-sept ans auparavant. Comme nous l'avons constaté dans la section 6.3.2., la narratrice de la nouvelle « Le boa » (1954, p. 113) avait en effet imaginé un bordel qui « ressemblait à une sorte de piscine et l'on y allait se faire laver, se faire nettoyer de sa virginité, s'enlever sa

solitude du corps ». Elle avait même déclaré : « Je dois parler ici d'un souvenir d'enfance qui ne fit que corroborer cette façon de voir. » N'oublions pas non plus que dans « Le boa » (*ibid.*, p. 113), le frère demandait à sa sœur de se mettre nue et de lui « montrer 'comment' c'était fait ». Le « souvenir d'enfance » concernant la perte – imaginée – de la virginité resurgit donc d'une manière intéressante dans ce dernier chaînon du cycle indochinois.

Le frère adoré et l'amant se ressemblent aussi dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991, p. 144), car ils ont la même « peau de la pluie » et la voix narrative affirme que l'héroïne « avait vécu un seul amour entre le Chinois de Sadec et le petit frère d'éternité » (*ibid.*, p. 201).

6.3.5. L'eau associée à l'érotisme destructeur

Nous discuterons ci-dessous le motif aquatique et comment il est associé à l'érotisme destructeur. Dans les sections précédentes (6.3.1. – 6.3.4.), les images du désir physique étaient positives. Dans cette section, le désir physique sera lié à des images négatives¹³².

La production durassienne des années quatre-vingts connaît une nouvelle période de floraison après la rencontre entre l'auteur et Yann Andréa. Le cadre de ces textes, qui surgissent après une décennie dédiée surtout à la production cinématographique, est souvent la côte atlantique. Les livres les plus intéressants pour nous sont au nombre de trois : *La maladie de la mort* (1982), *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) et *La pute de la côte normande* (1986). Ils racontent la difficulté des rapports entre un homme (homosexuel) et une femme (hétérosexuelle) et soulignent l'aspect destructeur de la sexualité¹³³. Kristeva (1987, p. 237) estime que *La maladie de la mort* « porte à l'extrême condensation le thème de l'amour-mort ». Elle constate en effet qu'il y a une « soif pour la douleur jusqu'à la folie » (*ibid.*, p. 246) dans l'œuvre de Marguerite Duras, œuvre qui est d'ailleurs « sans catharsis » puisque « aucune purification ne nous attend à la sortie de ces romans au ras de la maladie » (*ibid.*, p. 235). Kristeva semble ainsi laisser une thématique de douleur et de souffrance guider sa lecture de l'œuvre de Duras.

La maladie de la mort (1982) fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans le chapitre sept. Ici, nous constaterons seulement que le texte insiste sans cesse sur la couleur noire de la mer, qui se trouve à proximité de la chambre où se déroule

¹³² En associant l'érotisme à la connaissance de la mort, Bataille (1981, pp. 11, 20) établit lui aussi un lien entre le désir érotique et le tragique. Il montre également (1976, p. 116 et 1981, pp. 77, 80) que, dans le monde occidental, le lien entre l'érotisme et le mal a été renforcé par le christianisme.

¹³³ Voir à ce sujet Schuster (1993, p. 112) et Williams (1997, p. 18). Noguez (2001, p. 12) qualifie *La maladie de la mort* de « texte terrible » et de « règlement de compte », en affirmant que l'auteur est « la plus féroce et, sans doute, la plus injuste contemprice de l'homosexualité masculine ».

l'action (*ibid.*, pp. 27, 31, 32, 33, 42, *et al.*). On peut associer cette « mer noire » à l'expression « nuit noire » qui désigne le sexe féminin (*ibid.*, p. 53). La description affligeante de l'acte sexuel est reprise dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), qui raconte une histoire ressemblant beaucoup à celle de *La maladie de la mort*. Armel (1990, p. 116) utilise même le terme de « plagiat ». Si le sexe féminin était appelé une « nuit noire » dans le premier récit, il apparaît aussi dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986, p. 51) comme une chose terrifiante, associée au monde aquatique par l'évocation du sang :

Elle lui demande de venir voir ça, que c'est une chose infecte, criminelle, une eau trouble, sale, l'eau du sang, qu'un jour il devra bien le faire, même une fois, fourrager dans ce lieu commun, qu'il ne pourra pas l'éviter toute sa vie. Que ce soit plus tard ou ce soir, quelle différence ?

On peut noter que ce passage de Duras, avec son « eau du sang » décrite comme « une chose infecte, criminelle, une eau trouble, sale » fait penser à la répugnance archaïque du sang menstruel qui, selon Bataille (1976, p. 54), persiste dans les sociétés modernes, et qu'il appelle « une sorte d'infirmité, même une malédiction pesant sur les femmes ».

Quand le personnage masculin des *Yeux bleus cheveux noirs* (1986) essayera de faire l'amour avec la femme, il « s'enlisera dans la vase chaude du centre » (*ibid.*, p. 132). Le sexe de la femme ressemble donc à une vase – c.-à-d. un mélange d'eau et de terre – maléfique où l'homme risque de se perdre. La mer est présente, tout près de la chambre, et on entend constamment le bruit des vagues derrière le mur (*ibid.*, pp. 33, 63, 67, 73, 97, *et al.*). L'association entre l'élément aquatique et un érotisme peint en couleurs sombres est une fois de plus établie. La marée montante ressemble à une invasion militaire, à un débarquement sur les plages (*ibid.*, p. 41), et quand on ne l'entend plus, à marée basse, le mot utilisé est « trêve » (*ibid.*, p. 134). Il n'est pas surprenant que, dans ce récit sur l'impossibilité du contact physique entre l'homme et la femme, les images négatives de l'amour – et de la mer – dominant. La rumeur de la mer accompagne tout au long de l'histoire la douleur très profonde des personnages principaux.

Duras explique dans le métatexte *La pute de la côte normande* (1986, p. 20) la raison pour laquelle elle a décidé d'écrire encore une fois sur le même sujet : « Quand j'ai écrit *La maladie de la mort*, je ne savais pas écrire sur Yann. » En citant le prénom de son compagnon Yann Andréa, Duras semble vouloir établir un « pacte autobiographique » avec le lecteur (*cf.* Lejeune, 1975, pp. 13-46). Elle ajoute qu'elle essaie de « trouver cet homme, Yann, mais ailleurs que là où il se trouvait, en le cherchant vers des choses qui étaient étrangères à lui et au livre, par exemple dans les paysages de l'estuaire de la Seine » (*La pute de la côte normande*, 1986, p. 15). L'embouchure du fleuve est donc « étrangère » à

l'histoire, peut-être parce que cet endroit est avant tout, dans l'œuvre durassienne, le lieu du désir sexuel positif (étudié dans la section 6.3.3.)

Nous désirons maintenant nous pencher sur une autre association présente dans l'œuvre de Marguerite Duras : celle qui lie le motif de l'eau à ce que Bataille (1981, p. 92) a appelé « l'horrible accord de l'érotisme et du sadisme ». Dans l'œuvre durassienne, ce lien se manifeste surtout dans le motif récurrent de la violence exercée par un homme sur sa maîtresse. On peut observer cette brutalité dans un texte court appelé « Le dernier client de la nuit » (publié dans *La vie matérielle*, 1987, pp. 20-22). L'histoire se déroule au bord d'un fleuve, et la brutalité de l'homme qui frappe semble avoir un rapport avec le fleuve :

Nous avons pris *une chambre au bord du fleuve*. On a encore fait l'amour. On ne pouvait plus se parler. On buvait. Dans le sang-froid, il frappait. Le visage. Et certains endroits du corps. On ne pouvait plus s'approcher l'un de l'autre sans avoir peur, sans trembler. [...] Je pensais à cet homme qui m'attendait dans *l'hôtel au bord du fleuve*. [...] Nous avons dormi dans *cet hôtel au bord de la Loire*. Après, pendant plusieurs jours nous sommes restés *près du fleuve*, à tourner. [...] C'était de la folie. On ne pouvait pas partir de *la Loire*, de ce lieu. De ce qu'on cherchait, on ne parlait pas. Quelquefois on avait peur. On était dans une peine profonde. On pleurait. (*Ibid.*, pp. 21-22. C'est nous qui soulignons.)

La présence du fleuve est ici répétée avec insistance. Il convient de comparer cette scène à celle des *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) où le désir de l'héroïne, Sara, était éveillé par la masculinité du fleuve. Le désir sexuel associé au fleuve était alors décrit d'une manière positive. Mais ici, il est devenu négatif et malfaisant.

L'homme assis dans le couloir, publié en 1980, c'est-à-dire sept années avant « Le dernier client de la nuit », raconte une histoire presque identique, mais plus longuement. En effet, dès les premières lignes on apprend que le fleuve, et cette fois aussi la mer, sont tout proches :

L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors.

Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres. Autour d'eux il y a un jardin qui tombe dans une déclivité brutale sur une plaine, de larges vallonnements sans arbres, *des champs qui bordent un fleuve*. On voit le *paysage jusqu'au fleuve*. Après, très loin, et jusqu'à l'horizon, il y a un espace indéfini, une immensité toujours brumeuse qui pourrait être *celle de la mer*. (*Ibid.*, pp. 7-8. C'est nous qui soulignons.)

Notons que le paysage décrit est celui de l'embouchure du fleuve. Comme nous venons de le constater, ce lieu de rencontre entre fleuve et mer est un endroit très

érotisé dans l'œuvre de Marguerite Duras. Il en est de même pour les exemples relevés ici, mais à présent l'érotisme a un aspect nettement destructeur. En effet, dans *L'homme assis dans le couloir* (1980), nous sommes confrontés à la violence sexuelle exercée par un homme sur une femme qui semble consentante :

Et puis elle dit qu'elle désire être frappée, elle dit au visage, elle le lui demande, viens. Il le fait, il vient, s'assied près d'elle et la regarde encore. Elle dit : frappée, fort, comme tout à l'heure le cœur. Elle dit qu'elle voudrait mourir. [...] La main gifle la naissance des lèvres puis, de plus en plus fort, elle gifle contre les dents. Elle dit que oui, que c'est ça. Elle relève son visage afin de l'offrir mieux aux coups, elle le fait plus détendu, plus à la disposition de sa main, plus matériel. (*Ibid.*, pp. 32-34.)

Comme nous l'avons fait remarquer au début de cette section, le lien entre l'eau et le thème de l'érotisme destructeur apparaît assez tardivement dans l'écriture durassienne, car il n'est rendu explicite qu'à partir des années quatre-vingts¹³⁴. Par contre, les manifestations de l'eau transmettant des images positives du désir sexuel – passées en revue dans les sections précédentes – sont, elles, présentes tout au long de la carrière de l'écrivain. Ces images positives ne disparaissent pas entièrement dans la dernière partie de l'œuvre, mais les représentations négatives de l'eau leur font concurrence.

6.4. L'eau associée à la destruction et à la mort

Nous allons maintenant discuter de quelques cas où l'eau apparaît comme un élément violent, effrayant, terrible et doué d'un pouvoir destructeur, mais qui n'a pas, comme dans la section précédente, de lien avec la sexualité. L'élément aquatique épouvante de temps à autre les personnages durassiens, et son pouvoir destructeur se manifeste essentiellement de deux manières, soit sous la forme de l'écroulement de barrages érigés contre le puissant océan Pacifique, soit sous la forme d'une eau transformée en bête sauvage.

La mort dans les vagues a des connotations très diverses dans l'œuvre de Marguerite Duras. Elle peut être le résultat d'un suicide, c'est-à-dire d'un acte volontaire, ou elle peut être accidentelle. Dans certains cas, cette mort est

¹³⁴ Il est vrai, cependant, que la thématique du masochisme féminin est présente dans l'œuvre de Duras dès le début, mais de façon dissimulée. Dans *Les impudents* (1943, p. 122), Maud, l'héroïne, affirme qu'elle n'apprécie pas le caractère docile de George, son amant, et qu'elle aurait préféré qu'il soit « comme elle l'avait imaginé, violent et sans scrupules ». Dans *Hiroshima mon amour* (1960, p. 35), le personnage féminin profère les paroles souvent citées : « Tu me tues. / Tu me fais du bien. / J'ai le temps. / Je t'en prie. / Dévore-moi. / Déforme-moi jusqu'à la laideur. » Et ce sont des crimes passionnels – une femme tuée par son amant – qui ouvrent *Moderato cantabile* (1958) et *Dix heures et demie du soir en été* (1960).

explicitée dans le texte. À d'autres occasions elle est seulement suggérée comme une hypothèse ou une possibilité.

6.4.1. La destruction du barrage

L'aventure des eaux montantes qui envahissent la concession dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950) est, selon Cousseau (1999, p. 324), un « motif originaire » et une « cellule génératrice de la poétique de l'eau »¹³⁵. Cet événement capital donne lieu à la construction des barrages mentionnés dans le titre du roman, une vaine tentative pour lutter contre l'océan. L'épisode est décrit comme un grand malheur, mais il donne également lieu à quelques plaisanteries amères. Nous songeons, entre autres, à un dialogue entre Joseph et Suzanne sur l'allitération des mots mer et merde¹³⁶. Dans un autre passage du livre, où l'exposé est plus neutre, la scène est décrite ainsi :

Dès la première année elle mit en culture la moitié de la concession. Elle espérait que cette première récolte suffirait à la dédommager en grande partie des frais de construction du bungalow. Mais la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte. Croyant qu'elle n'avait été victime que d'une marée particulièrement forte, et malgré les gens de la plaine qui tentaient de l'en dissuader, l'année d'après la mère recommença. La mer monta encore. Alors elle dut se rendre à la réalité : sa concession était incultivable. Elle était annuellement envahie par la mer. Il est vrai que la mer ne montait pas à la même hauteur chaque année. Mais elle montait toujours suffisamment pour brûler tout, directement ou par infiltration. Exception faite des cinq hectares qui donnaient sur la piste, et au milieu desquels elle avait fait bâtir son bungalow, elle avait jeté ses économies de dix ans dans les vagues du Pacifique. (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950, pp. 24-25.)

On dirait qu'il s'agit ici d'une eau calme, malgré un choix de mots suggérant le contraire : la marée *monte à l'assaut*, elle *noie* la récolte, elle *envahit* et *brûle* la concession. Ces termes font partie d'un vocabulaire guerrier. Mais on est loin, cependant, de la brutalité de la mer soulevée telle qu'elle apparaît dans le roman maritime traditionnel, où les bateaux sombrent dans les flots et où les équipages se noient dans les tempêtes en pleine mer. Moins spectaculaires d'abord que ces scènes de destruction violente, les eaux qui montent sont néanmoins d'une

¹³⁵ Kolesch & Lehnert (1996, p. 47) parlent pour leur part d'un 'centre traumatique du roman' (« Traumatisches Zentrum des Romans »).

¹³⁶ « - Il faut vous dire, dit Suzanne, que c'est pas de la terre, ce qu'on a acheté... / - C'est de la flotte, dit Joseph. / - C'est de la mer, le Pacifique, dit Suzanne. / - C'est de la merde, dit Joseph. » (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950, p. 58.)

importance capitale dans le livre, puisqu'en envahissant la concession, elles ruinent la famille et causent la mort de la mère.

L'auteur revient souvent à la destruction des barrages dans ses textes, et cette insistance sur l'eau qui envahit tout indique bien, à notre avis, qu'il s'agit d'un motif très important dans son œuvre. En premier lieu, elle s'en sert dans les autres ouvrages du cycle indochinois, comme *L'Eden Cinéma* (1977), où il prend alors la forme d'un *leitmotiv* (*ibid.*, pp. 19, 20, 27, 53, 91 *et al.*). Ensuite, *L'amant* (1984, p. 70) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991, p. 99) comportent d'autres versions de cette scène¹³⁷.

Cependant, il nous semble essentiel de noter également que les eaux qui montent lentement et apportent la destruction sont aussi évoquées dans *Le vice-consul* (1965, p. 19). Là, dans cet ouvrage, elles entrent en relation avec un autre motif à connotation négative : la faim.

Au-delà de la brèche de pierre de l'entrée de la carrière, le Stung Pursat continue à se remplir.

Il est plein à ras bords.

Il déborde d'une eau jaunâtre, les bambous dedans sont pris, tranquillement ils sont pris par la mort. Elle [la mendiante] regarde les eaux jaunes. Ses yeux deviennent fixes, elle les sent se clouer dans son visage. Le regard vers les bambous noyés on ne sent plus rien, la faim est gagnée à son tour par quelque puissance qui la noie. Abandonner, on trouvera comment, la façon d'abandonner. Regard encore sur les eaux jaunes et les bambous noyés : on dirait que la faim trouve sa nourriture là. Mais elle rêve, la faim, un temps très court, très vite elle revient et écrase. La jeune fille est sous la faim trop grande pour elle, elle croit que la vague va être trop forte, elle crie. Elle essaie de ne plus regarder le Stung Pursat.

Tranquillement, les bambous sont gagnés par la mort, c'est-à-dire qu'ils sont noyés dans l'eau. D'une manière analogue, la mendiante cambodgienne est submergée par la faim, qui arrive comme une « vague » trop forte pour elle.

Le motif de l'eau montante est aussi présent dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964, pp. 185-186) :

[...] la mer monte enfin, elle noie les marécages bleus les uns après les autres, progressivement et avec une lenteur égale ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer, c'est fait pour ceux-ci, mais d'autres attendent leur tour. La mort des marécages emplit Lol d'une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît.

¹³⁷ La source autobiographique de l'événement est révélée dans *Les lieux de Marguerite Duras* (1977, p. 84).

La manière dont la mer monte lentement et « noie les marécages » fait à nouveau penser à la destruction des barrages dans le cycle indochinois.

Dans les exemples évoqués ici, l'apparence tranquille de l'eau est trompeuse. Elle n'a que des connotations tout à fait négatives, puisqu'elle est associée à la faim, à la destruction et à la mort¹³⁸. Le motif de l'eau destructrice a en effet hanté l'écrivain pendant toute sa vie. Dans *La mer écrite*, texte posthume publié en 1996, elle résume en quelques mots : « C'est la mer. Elle a tout pris » (*ibid.*, p. 8). Cette affirmation laconique prend presque un caractère aphoristique. Chez les lecteurs qui connaissent bien l'œuvre de Marguerite Duras, elle évoquera inévitablement la destruction des barrages.

6.4.2. L'eau violente : une bête sauvage

Nous l'avons vu, la mer peut apporter la destruction même lorsqu'elle affiche un calme trompeur. Mais parfois les vagues se dressent et la mer manifeste sa fureur d'une manière plus évidente. Un premier exemple présentant l'élément aquatique comme une bête qui attaque se trouve dans *La vie tranquille* (1944), roman qui fera plus loin l'objet d'une étude plus approfondie (voir section 7.1.).

Comme nous l'avons vu sous 4.4.3., de nombreuses métaphores animales sont aussi utilisées pour décrire une eau en furie dans *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979) : la tempête commence par une « clameur bestiale » (*ibid.*, p. 134) avant que la mer ne monte à l'assaut par des « coups de boutoir » (*ibid.*, p. 135). Après l'attaque, la mer, comme une bête exténuée, exhibe « une chair sans peau, une déchirure ouverte, une soie d'air glacé » (*ibid.*, p. 139). Le calme revient, finalement, par des vagues moins furieuses qui ressemblent à « des flancs de bête qui se retournent, ronds, et reprennent leur place dans la litière » (*ibid.*, p. 138).

L'eau est également dangereuse parce qu'elle ressemble à une personne en proie à la folie. On parle dans ces cas de l'emploi anthropomorphe du motif aquatique (toujours 4.4.3.). Dans *L'été 80* (1980, p. 91), c'est la mer qui est devenue folle. La narratrice évoque l'intensité des sentiments des protagonistes en insistant, précisément, sur la démente de l'élément aquatique :

Les marées de septembre sont là. La mer est blanche, folle, folle de folie, de chaos, elle se débat dans une nuit continue. Elle monte à l'assaut des môles, des falaises d'argile, elle arrache, éventre les blockhaus, les sables, folle, vous voyez,

¹³⁸ La peur de la mort peut être exprimée par une métaphore de la mer envahissante. Selon Adler (1998), un passage du journal intime de Duras – écrit le 23 avril 1945 – associe la mer qui monte au pressentiment terrifiant que son mari déporté est mort : « Que lui arrive-t-il ? Plein de battements aux tempes. Je ne sens plus mon cœur. *L'horreur monte lentement comme la mer. Je me noie.* [...] Qui c'est ça Robert Antelme? Tu attends un mort ben voyons un mort, mais oui, voyons quoi. » (Cité d'après Adler, 1998, p. 217. C'est nous qui soulignons.)

folle. On ferme les issues des maisons, on rentre les voiliers, on ferme, elle emporte, ramène, amasse, on dort sur sa litière, le tonnerre de ses fonds, ses cris, la longue plainte de sa démence.

Dans « La mort du jeune aviateur anglais » (nouvelle publiée dans *Écrire*, 1993), la mer soulevée par le vent de *L'été 80* est remplacée par la description de deux rivières en furie. On y retrouve la même brutalité et les mêmes allusions très claires à la folie et à la démence :

[...] ces deux rivières jumelles devenues folles et qui hurlent chaque soir, on ne saura jamais après quoi ni pourquoi, comme des chiennes affamées, ces rivières mal faites, ratées par Dieu, mal nées, qui chaque soir s'entrecognent, se jettent l'une sur l'autre. Jamais vu ça nulle part. Des déments d'un autre monde, dans un bruit de ferraille, de tuerie, de charroi, et qui cherchent où se jeter, dans quelle mer, dans quelle forêt. (« La mort du jeune aviateur anglais », 1993, p. 77.)

Grâce à un vocabulaire mécanique et guerrier : « bruit de ferraille, de tuerie, de charroi », la lutte surréaliste des rivières rappelle le crash du pilote anglais évoqué dans le titre de la nouvelle. Les images des rivières violentes viennent renforcer la tragique impression causée par la mort violente de l'aviateur. Le texte comporte un autre élément de surprise. La voix narrative (que l'on associe à Duras elle-même) évoque tout d'un coup la mort de Paulo, le frère adoré de *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord* : « Mon petit frère était mort pendant la guerre du Japon. Il était mort, lui, sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune par-dessus les derniers corps. » (« La mort du jeune aviateur anglais », 1993, p. 61.) Cette référence inattendue au frère cadet des récits indochinois intrigue le lecteur. Sa mort précoce et le deuil qu'elle provoque sont mis en parallèle avec la mort, tout aussi prématurée, du jeune aviateur anglais (*ibid.*, p. 62). Sous cet angle, la folie, la rage et les hurlements des deux rivières semblent symboliser le deuil et les regrets éprouvés pour ces deux personnages, le frère et le pilote. Les voix narratives expriment ainsi leur immense chagrin, un chagrin provoqué par les morts scandaleuses d'un jeune homme « immortel », pour reprendre l'expression utilisée dans *L'amant* (1984, p. 127), et d'un autre jeune homme qui lui ressemble.

6.4.3. La peur de l'eau

Si l'eau donne la vie, comme on l'a vu dans la section 6.1. de ce chapitre, il est aussi vrai qu'elle peut l'anéantir. Pour illustrer cette idée, Duras remplit ses eaux d'images obsédantes de poissons morts (*Le marin de Gibraltar*, 1952, pp. 32, 45, *Hiroshima mon amour*, 1960, p. 30, *Aurélia Steiner*, 1979, p. 136). Dans *Un*

barrage contre le Pacifique (1950, p. 30) et dans *L'Eden Cinéma* (1977, p. 33), l'eau du rac où les enfants se baignent charrie des animaux morts, ce qui éveille le dégoût de Suzanne (voir section 5.5. ci-dessus). Cette scène, en apparence réaliste, n'apparaît pas dans *L'amant* (1984). Pourtant, les animaux morts descendant avec le courant resurgissent dans une description quasi surréaliste du Mékong :

Autour du bac, le fleuve, il est à ras bord, ses eaux en marche traversent les eaux stagnantes des rizières, elles ne se mélangent pas. Il a ramassé tout ce qu'il a rencontré depuis le Tonlésap, la forêt cambodgienne. Il emmène tout ce qui vient, des pailotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve. (*Ibid.*, pp. 30-31.)

En décrivant la force sourde et terrible du fleuve, la violence latente de son courant, Duras nous fait le portrait d'un élément terrible, investi d'un pouvoir de destruction¹³⁹. Ce qui domine dans ces passages, ce sont des notions de force, de mouvement, de vigueur et de rapidité, etc., en d'autres mots des qualités considérées comme des qualités 'masculines'¹⁴⁰. Un autre passage de *L'amant* (1984, p. 18) décrit le même fleuve, la même fascination et la même peur :

Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac, la nuit aussi, parce que toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat.

¹³⁹ Dans *L'empire français* (1940), co-signé Marguerite Donnadiou et Philippe Rocques, on trouve des descriptions pouvant être considérées comme une première esquisse de la scène en question. Les auteurs affirment que le Mékong est « d'une opulence grandiose » et que « le fleuve charrie de la terre et des matériaux en suspens dans ses eaux », énoncés qui font penser à la description de *L'amant*. (Cité d'après Ramsay, 1996, p. 20.) Ramsay établit aussi un lien entre *L'empire français* et le cycle indochinois, en prétendant que le premier ouvrage contient : « [a] social description of French Indochina that could well constitute the background for "The Lover" cycle. The Mekong River, which sets the scene for the self-assertive image of defiant passage to sexual adulthood at the "absent" center of *L'Amant*, is much in evidence. »

¹⁴⁰ Rappelons que nous avons déjà évoqué la virilité du fleuve dans l'œuvre de Duras par un exemple tiré des *Impudents* (1943, p. 157) et que nous avons parlé de la violence sexuelle masculine, notant qu'elle est dans cette œuvre liée au motif du fleuve (voir section 6.3.5.).

Cette description rappelle un des emplois woolfiens du motif de la mer dans *To the Lighthouse*. Dans son étude sur l'œuvre de Virginia Woolf, Vigne (1984, p. 137) se demande si l'inquiétude éprouvée par le personnage de Mr. Ramsay devant la mer, un symbole féminin, n'est pas une illustration de sa peur des femmes : « Si Mr. Ramsay a peur de cette mer qui 'ronge' la terre, qui la 'mange', n'est-ce pas qu'obscurément il a peur de la féminité, d'une féminité castratrice et avaleuse ? » D'une manière analogue, on pourrait se demander si la fascination mêlée de crainte que la narratrice de *L'amant* éprouve devant le fleuve, symbole masculin, traduit aussi une peur de la sexualité masculine.

Un autre fleuve dangereux figure dans *Agatha* (1981, p. 26), et il convient de noter que le paysage décrit dans ce livre est celui, érotisé, de l'embouchure¹⁴¹. Le désir sexuel semble particulièrement troublant dans ce texte puisqu'il s'agit d'un désir incestueux entre frère et sœur. Il y aurait alors lieu de penser que le fleuve symbolise ce désir interdit :

Après l'hôtel, il y avait un tournant du fleuve et on le perdait de vue. Vous avez dit : « C'est la Loire, elle est si large, regarde, la mer ne doit pas être loin. » Vous avez dit qu'il n'en paraissait rien mais que c'était un fleuve dangereux, vous avez expliqué les trous d'eau et les vertiges et les tourbillons qui s'emparaient du corps des enfants l'été et les enfouissaient dans les sables des fonds.

6.4.4. La peur de la noyade

Dans *L'amant* (1984), la jeune narratrice affirme qu'avec le frère cadet, elle parlait du risque « de se noyer dans le rac si on continuait à nager dans les courants » (*ibid.*, p. 130). Dans un commentaire d'ordre autobiographique publié dans *Le monde extérieur* (1993), Duras écrit :

J'ai passé toute mon enfance au bord de la mer en Indochine, au bord du Pacifique avec mon frère, au Cambodge et puis ensuite en Cochinchine. Il y a toujours eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et *l'idée de mon frère est liée à celle de la mer et mes premières peurs étaient liées à la peur qu'il se noie.* (*Ibid.*, p. 10. C'est nous qui soulignons.)

Ces affirmations nous font aussi penser à *Agatha* (1981), où la peur éprouvée par la sœur pour la mort de son frère est intimement liée à l'eau : « Je chasse l'image de votre corps perdu dans les ténèbres de la mer, flottant dans les fonds de la mer » (*ibid.*, p. 15). La peur de la jeune fille dans ce récit est provoquée par

¹⁴¹ Cette association de l'embouchure du fleuve et de l'érotisme est fréquent dans l'œuvre durassienne. Voir section 6.3.3. où nous abordons cette thématique en discutant *Les petits chevaux de Tarquinia*.

la mauvaise habitude qu'a son frère de braver la mer, de toujours aller « au-devant des vagues » (*ibid.*, pp. 9, 18). Saemmer (2001, pp. 289-298) étudie dans un article ce qu'elle appelle « la conversation sacrée » entre le roman d'*Agatha* et *L'homme sans qualités* de Musil. En ce qui nous concerne, nous voudrions plutôt évoquer les liens intertextuels possibles entre *Agatha* et *Paul et Virginie*, le roman de Bernardin de Saint-Pierre dont les personnages principaux sont un jeune homme et une jeune fille se considérant aussi proches l'un de l'autre qu'un frère et une sœur. La peur qu'a Virginie de voir Paul mourir dans les vagues fait écho à celle d'Agatha dans le texte durassien. On notera que Paul nage « au-devant des lames », phrase qui rappelle le mouvement « au-devant des vagues » du frère d'Agatha¹⁴². La peur dans *Agatha* est réciproque : le frère, aussi, craint que sa sœur ne meure dans l'eau. Un tel drame n'a cependant jamais lieu dans le récit durassien, à la différence de ce qui arrive dans *Paul et Virginie*, où l'héroïne se noie à la fin de l'histoire.

6.4.5. Les oiseaux de mer – un motif lié à la mort

La première partie de *La vie tranquille* (1944, p. 111) finit par la mort de Nicolas, le frère de l'héroïne, sur les voies du chemin de fer. À ce moment-là s'établit une association avec un oiseau. Dès cet instant, pour Francine, la pensée qu'elle a pour son frère mort la mène toujours à penser aux oiseaux de mer, ce qui lie le frère au motif de l'oiseau (*ibid.*, p. 128).

Il existe d'autres textes durassiens où la mort d'un frère est associée au motif des oiseaux. Dans *L'amant* (1984, p. 126-130), la longue description du deuil éprouvé par la narratrice après le décès du frère est suivie d'un passage où les oiseaux apparaissent d'une manière inattendue. Ils crient comme des fous ou comme s'ils étaient en train d'agoniser :

Le vent s'est arrêté et il fait sous les arbres la lumière surnaturelle qui suit la pluie. Des oiseaux crient de toutes leurs forces, des déments, ils aiguisent le bec contre l'air froid, ils le font sonner dans toute son étendue de façon presque assourdissante. (*Ibid.*, p. 130.)

L'allusion à « l'air froid » indique que cette image instantanée se détache de l'histoire principale, celle qui se déroule en Indochine, et que le commentaire se

¹⁴² « Quelquefois, assis sur un rocher, à l'ombre d'un veloutier, nous voyions les flots du large venir se briser à nos pieds avec un horrible fracas. Paul, qui nageait d'ailleurs comme un poisson, s'avancait quelquefois sur les récifs, au-devant des lames ; puis, à leur approche, il fuyait sur le rivage, devant leurs grandes volutes écumeuses et mugissantes, qui le poursuivaient bien avant la grève. Mais Virginie, à cette vue, jetait des cris perçants, et disait que ces jeux-là lui faisaient grand'peur. » (*Paul et Virginie*, 1788, éd. Calmann Lévy, 1883, p. 113.)

situé dans un lieu où le climat est moins doux, à une époque postérieure aux événements racontés. C'est en tout cas l'interprétation faite par Borgomano dans un article où elle étudie justement le rôle des oiseaux dans l'œuvre de Duras (1998, p. 159) : « Brusquement s'intercale un paragraphe, isolé par des blancs, écrit dans un indéfinissable présent et renvoyant à un espace insituable, mais que 'l'air froid' distingue radicalement de celui de l'histoire ». Cet éclaircissement nous semble tout à fait justifié.

À la lumière de ce commentaire, les scènes, assez fréquentes, où l'auteur indique la présence d'oiseaux morts sur la plage prennent une importance particulière (citons à titre d'exemple *Le vice-consul*, 1965, p. 190 et *L'amour*, 1971, p. 33). Peut-il s'agir de métaphores pour le frère mort ? Dans l'article cité ci-dessus, Borgomano (1998, p. 156) semble défendre cette idée en affirmant : « Les oiseaux durassiens sont, en effet, très souvent associés au frère. Le plus souvent au petit frère, fragile et 'différent' ou à ses substituts, mais aussi à l'autre frère 'l'assassin' »¹⁴³. L'oiseau mort – brutalisé par la mer et déposé sur la plage dans *Le vice-consul* et *L'amour*, ou bien noyé et emporté par le torrent du fleuve dans le cycle indochinois (*L'Eden Cinéma*, 1977, p. 33, *L'amant*, 1984, p. 30) – apparaît alors comme un symbole du frère mort dans l'œuvre de Duras.

Il est évident, en tout cas, que l'agonie des oiseaux est décrite comme quelque chose d'épouvantable dans l'extrait suivant de *Moderato cantabile* (1958, p. 59), où l'héroïne, Anne Desbaresdes, exprime son découragement :

- Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irai d'ici je n'y resterai pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irai.

Pour Riffaterre (1971), *l'effet de style* est un écart par rapport à la norme. Évoquant les infractions aux règles grammaticales, il constate, avec raison, que « l'imprévisibilité obligera à l'attention : l'intensité de la réception correspondra à l'intensité du message » (*ibid.*, p. 36). Dans cet extrait de *Moderato cantabile*, l'absence de ponctuation produit un effet de ce genre, puisqu'elle renforce l'intensité du message et trahit ainsi l'immense désespoir de l'héroïne.

Constatons aussi que ces oiseaux agonisants ou morts éveillent l'attention du lecteur précisément parce qu'ils sont récurrents et parce qu'ils peuvent souvent être associés au frère mort.

¹⁴³ Voir aussi la thèse de doctorat de Borgomano, et la section « l'oiseau frère » (1979, pp. 509-511) pour une discussion analogue.

6.4.6. Le suicide dans l'eau

Dans les livres de Marguerite Duras, il y a d'abord des cas où la mort dans les vagues est seulement suggérée. Comme nous venons de le constater (section 6.4.4.), la peur qu'éprouvent les enfants dans *Agatha* (1981), celle de la mort de l'autre, est intimement liée à la mer. L'expression « aller au-devant des vagues » revient à deux reprises dans ce texte, ce qui fait penser au motif du suicide, acte qui n'est pourtant jamais exécuté dans *Agatha*.

Le texte de *L'été 80* (1980) contient des passages similaires, quand la monitrice et le petit garçon bravent la mer à l'instar des enfants dans *Agatha* : « Elle le prend sur ses épaules et ils avancent dans la mer comme pour mourir ensemble, loin » (*L'été 80*, p. 37). Les deux personnages continuent à défier les vagues d'une mer devenue maintenant agressive :

L'enfant n'avait jamais vu une tempête aussi forte, il n'avait aucun souvenir d'une pareille violence et sans doute avait-il peur. Alors la jeune fille l'a pris dans ses bras et ils sont entrés ensemble dans l'écume des vagues. L'enfant regardait la mer agrippé à la jeune fille, il était dans l'épouvante, il avait oublié la jeune fille. (*Ibid.*, p. 79.)

La narratrice, observant tout ce qui se passe sur la plage, se demande si la jeune monitrice consentira à se séparer de l'enfant, ou si elle va provoquer sa mort, et la sienne en même temps (*ibid.*, p. 92). Mais cette tragédie ne se produit jamais. Le texte s'achève sur une scène où la jeune fille reste allongée sur la plage, comme immobilisée par la douleur d'avoir à quitter l'enfant et « au bord de mourir » (*ibid.*, p. 101). Cependant, en tant que lecteur on n'est jamais mis au courant de ce qui arrive à ce personnage. Il se peut que la jeune fille ait été emportée par la marée, ou qu'elle se lève et s'en aille, tout simplement, la nuit venue. Le lecteur reste dans le doute. Une seule certitude : « le corps a dû disparaître de la plage peu après la venue de la nuit » (*ibid.*, p. 102). On note que la narratrice se réfère avec une certaine insistance au « corps » de la monitrice – six fois au total au cours des dernières pages (*ibid.*, pp. 101-102) – mais veut-elle dire par là que la jeune fille est morte ? Le texte restera ambigu sur ce point¹⁴⁴.

C'est dans *L'été 80* aussi que l'on trouve la fable fantastique inventée par la monitrice pour amuser le jeune garçon. Dans ce récit, une vieille source veut mourir, elle pleure et « appelle la mort » (*ibid.*, p. 52). En associant le motif de la source au thème de la mort, Duras renverse le symbolisme traditionnel qui lie

¹⁴⁴ Précisons que dans la deuxième version de l'histoire, *Yann Andréa Steiner* (1992), le dénouement est tout à fait différent. La monitrice et l'enfant décident de s'enfuir pour pouvoir rester ensemble.

la source aux notions de fraîcheur, de joie de vivre, de jeunesse, etc.¹⁴⁵ Riffaterre (1971, pp. 161-181) a étudié la fonction du cliché dans la prose littéraire, et montre l'effet surprenant causé par le renouvellement d'une expression figée. Le procédé de Duras est semblable : elle part d'un vieux cliché – la symbolique figée qui lie l'eau de source à la vie – et le remodèle ensuite pour créer une nouvelle image littéraire.

Il existe aussi une allusion au suicide par la noyade dans *L'amante anglaise* (1967). Il y a dans ce texte une parenté entre le bonheur et la folie – et les deux thèmes sont associés à l'eau. Dans un interrogatoire policier, la meurtrière présumée, Claire Lannes, essaye d'expliquer la sensation de bonheur éprouvée à une certaine occasion dans son jardin :

Le bonheur était si fort que j'aurais pu croire à de la folie.

J'ai eu des pensées sur le bonheur, sur les plantes en hiver, certaines plantes, certaines choses, la nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, des lacs froids, les fonds des lacs, les lacs du fond des lacs, sur l'eau qui boit qui prend qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau (*ibid.*, p. 161).

Comme le lecteur sait que ce personnage a déjà essayé de se noyer dans un étang, il est possible que cette insistance sur « l'eau qui se ferme » et sur « les fonds des lacs » renvoie à cet épisode et trahisse ainsi le caractère suicidaire de Claire¹⁴⁶.

Le suicide dans les vagues qui se produit véritablement dans l'univers diégétique apparaît dans l'œuvre durassienne dès le premier roman, *Les impudents* (1943, pp. 95-96). Dans ce livre, une femme, appelée « l'étrangère » ou « l'inconnue », se noie dans le Dior. C'est sur les berges de ce fleuve qu'elle avait connu son amant, Jean, et qu'elle avait l'habitude de le rencontrer. L'auteur n'affirme pas explicitement qu'il s'agit d'une mort provoquée et non d'un accident, mais comme l'homme avait abandonné la jeune femme juste avant la noyade, il y a tout lieu de croire qu'elle se suicide. La chronologie aussi est intéressante : le fleuve est, dans ce roman, associé d'abord à la naissance du désir, ensuite au déroulement de l'acte sexuel, et finalement à la mort. Or, comme nous l'avons dit plus haut et montré dans la section 6.3.3., la toute première rencontre des amants a lieu au bord du fleuve, « et au bout d'une semaine elle se donna à lui, à l'endroit même où ils s'étaient connus, au tournant du Dior » (*ibid.*, p. 52). Après sa noyade, on la trouve « prise entre les roseaux au tournant du Dior » (*ibid.*, p. 109), donc tout près de l'endroit où avaient eu lieu les rendez-vous amoureux.

¹⁴⁵ Citons, à titre d'exemple, Vigne (1984, pp. 290-291) pour qui l'eau de source symbolise l'élan vital et l'énergie spirituelle.

¹⁴⁶ On note d'ailleurs que la description du bonheur de Claire Lannes ressemble à celle de Lol V. Stein, pour qui le bonheur est aussi associé à l'eau et entouré d'un certain mystère (voir section 5.3.).

Dans le roman suivant, *La vie tranquille* (1944), un homme inconnu meurt dans la mer, au moment où la narratrice, Francine, se retrouve seule sur la plage. Elle assiste à cette noyade sans réaction visible, et sans intervenir (voir section 7.1. ci-dessous pour une étude plus détaillée de cet ouvrage).

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre cinq, la mort dans l'eau de l'énigmatique Anne-Marie Stretter est d'abord suggérée dans *Le vice-consul* (1965, p. 201) pour devenir plus explicite dans *India Song* (1973, pp. 17, 32, 145). Par contre, on ne sait s'il s'agit d'un accident ou d'un acte volontaire. Quand Michelle Porte évoque la mort de Stretter dans *Les lieux de Marguerite Duras* (1977, p. 78), Duras s'exprime elle-même d'une manière paradoxale, puisqu'elle déclare : « je ne sais pas si c'est un suicide », mais qu'elle affirme en même temps que « c'est un suicide complètement logique, qui n'a rien de tragique ». En fin de compte, un acte volontaire semble être l'alternative la plus plausible dans ce cas¹⁴⁷.

Dans *India Song* (1973) il y a également un témoin passif à la noyade, puisque les narratrices anonymes indiquent que le vice-consul de Lahore aurait assisté à la mort de Stretter : « Voix 3 (à peine dit). Il est le seul à avoir vu... ? / Voix 4. Il n'a rien dit. / Voix 3 (à peine dit). ...rien empêché ?... » (*Ibid.*, p. 144.) Ainsi, on constate que son attitude passive ressemble à celle de la jeune héroïne de *La vie tranquille*.

Dans *Savannah Bay* (1982), le lecteur est exposé à la même incertitude que dans *Le vice-consul*, à propos de la noyade de la femme qui se trouve au centre de l'histoire :

On ne savait jamais... Personne, personne ne savait jamais... On n'était jamais tout à fait sûr... On ne pouvait jamais tout à fait croire qu'elle consentirait à vivre encore... Qu'elle nous donnerait à la voir encore... A l'entendre encore... A attendre encore qu'elle veuille bien revenir une fois encore de la mer... (*Savannah Bay*, 1982, p. 38.)

Ces mots prononcés par Madeleine, la vieille femme de l'histoire, font qu'un suicide de la jeune femme paraît possible et même probable. Sa mort dans les vagues se produit aussi : « Et tout à coup tu cries et la voici, elle, la petite morte, dans un éclair... le petit visage sous la houle, souriant d'aise, et le cœur éclate d'une abominable vérité. » (*Ibid.*, p. 70.) L'expression du visage de la défunte révèle un certain apaisement dans la mort et rien dans le texte ne suggère un

¹⁴⁷ Cf. Papin (1998, p. 196) : « She attracts, she fascinates, she is the focal point of attention and admiration, yet she chooses death. Her death is not at all dramatic. It seems to complete the cycle. It closes the circle. She simply walks into the ocean until the water engulfs her, until life and death come together. »

crime ou un accident. Le suicide semble donc être l'interprétation la plus plausible¹⁴⁸.

Parmi les œuvres plus récentes, il convient de signaler *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991), comportant deux versions différentes, mais se ressemblant beaucoup, de la scène où un jeune homme se jette à la mer pendant un voyage en bateau vers la France. La description de *L'amant* (1984, pp. 136-137) est la suivante :

Au cours d'un voyage, pendant la traversée de cet océan, tard dans la nuit, quelqu'un était mort. Elle ne sait plus très bien si c'était au cours de ce voyage-là ou d'un autre voyage que c'était arrivé. Il y avait des gens qui jouaient aux cartes dans le bar des premières, parmi ces joueurs il y avait un jeune homme et, à un moment donné, ce jeune homme, sans un mot, avait traversé le pont en courant et s'était jeté dans la mer. Le temps d'arrêter le bateau qui était en pleine vitesse et le corps s'était perdu.

Non, à l'écrire, elle ne voit pas le bateau mais un autre lieu, celui où elle a entendu raconter l'histoire. C'était à Sadec. C'était le fils de l'administrateur de Sadec. Elle le connaissait, il était aussi au lycée de Saigon. Elle se souvient, très grand, le visage très doux, brun, les lunettes d'écaille. Rien n'avait été retrouvé dans la cabine, aucune lettre. L'âge est resté dans la mémoire, terrifiant, le même, dix-sept ans. Le bateau était reparti à l'aube. Le plus terrible c'était ça. Le lever du soleil, la mer vide, et la décision d'abandonner les recherches. La séparation.

Dans cet épisode, la narration est hétérodiégétique : il n'y a pas de narrateur dans la diégèse et l'histoire est racontée à la troisième personne (voir Genette, 1972, pp. 255-256). La voix narrative suggère d'abord que la noyade s'est produite lors du retour de l'héroïne en France, après son histoire d'amour avec l'amant chinois, puis elle change d'avis. En modifiant sa position, elle affirme que l'événement a seulement été raconté à la jeune fille, et que le noyé n'était pas un simple inconnu, mais un adolescent de sa connaissance. Le récit de la noyade est directement suivi d'un passage où l'héroïne entend jouer une valse de Chopin. Cette musique, et le souvenir du suicide du jeune homme, lui inspirent l'idée de se tuer. Les motifs de ce désir subit de s'anéantir ne sont pas expliqués, mais semblent liés à l'amour – jusque-là jamais avoué – pour l'amant chinois :

¹⁴⁸ Duras semble elle-même légèrement déconcertée par cette mort, car interrogée par Michelle Porte dans le film *Savannah Bay c'est toi* (1983) elle déclare : « Madeleine a perdu son enfant qui s'est suicidée par passion pour un homme. Elle s'est suicidée le jour où cette petite fille est née. Ça, c'est ce qui est plausible, n'est-ce pas ? C'est pas tout à fait sûr que ce soit ça... qui soit arrivé... mais c'est ce qu'on pourrait croire le plus quand même... n'est-ce pas ? »

Il n'y avait pas un souffle de vent et la musique s'était répandue partout dans le paquebot noir, comme une injonction du ciel dont on ne savait pas à quoi elle avait trait, comme un ordre de Dieu dont on ignorait la teneur. Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer.

Comme plus tard l'éternité du petit frère à travers la mort. (*L'amant*, 1984, pp. 138-139.)

Quelques années plus tard, Marguerite Duras parlera à nouveau de l'épisode du jeune homme noyé, dans les commentaires sur son œuvre publiés dans *La vie matérielle* (1987). Cette fois-ci, l'événement est narré à la première personne. Il n'y a pas d'allusion à la musique, mais – une fois de plus – le jeune homme noyé et la prise de conscience de l'amour pour le Chinois sont liés dans le texte : « Je l'ai aimé, après que je l'ai quitté, très exactement sans doute au moment où on m'a parlé du suicide de ce jeune homme, de cette disparition dans la mer. J'ai dû le savoir là, au milieu du voyage. » (*Ibid.*, p. 159.) Il n'y a donc plus d'allusion à cet « autre lieu », à Sadec, où la jeune fille, à en croire *L'amant* (1984, p. 137), aurait « entendu raconter l'histoire ». Dans *La vie matérielle*, Duras ne met pas en doute l'authenticité du souvenir, puisqu'elle affirme avoir appris l'horrible nouvelle du suicide « là, au milieu du voyage ».

La scène est à nouveau racontée à la troisième personne dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991, pp. 224-229). Ceci n'est guère surprenant, puisque tout le livre est écrit à la troisième personne. On note cependant certaines différences par rapport à *L'amant*, où le lecteur apprend immédiatement qu'un jeune homme s'est noyé et qu'il s'agit d'un suicide. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, la nature du drame n'est pas révélée tout de suite. Le lecteur est d'abord confronté à des rumeurs, des bribes d'information transmettant un vague sentiment d'angoisse, une peur indistincte. L'hésitation de *L'amant*, à savoir la présence ou non de la jeune Française sur le bateau au moment du drame n'existe plus. Dans cette nouvelle version, le texte indique que l'événement a réellement été vécu par la jeune fille, puisqu'elle joue le rôle de témoin et participe d'une façon active au développement de la scène – en apportant elle-même des commentaires :

- Dix-sept ans... le fils de l'administrateur de Bienhoa... Il y a une amie de la famille en seconde classe qui a parlé au capitaine : rien n'a été retrouvé dans la cabine de l'enfant... pas un mot pour les parents, rien... il rentrait en France. Des études brillantes. Un enfant charmant...

Silence. Puis les rumeurs recommencent :

- Ils ne le trouveront plus...
 - Il est trop loin maintenant...
 - Il faut plusieurs kilomètres à un paquebot pour s'arrêter...
- L'enfant se cache le visage, elle dit tout bas à la mère :
- Heureusement que Paulo est venu avant. On aurait eu peur... quelle horreur...
- La mère se cache aussi le visage, elle dit tout bas, elle se signe :
- Il faut remercier Dieu et s'excuser d'une telle pensée.
- A nouveau les voix mêlées :
- ... On repartira à l'aube... le plus terrible c'est ça... ce moment-là... l'abandon de l'espoir...
 - ... Les bateaux doivent attendre douze heures avant de repartir, ou alors le lever du soleil... je ne sais plus...
 - ... La mer vide... le matin... que c'est terrible...
 - ... Abominable... un enfant qui refuse de vivre. Il n'y a rien de pire.
 - Rien, c'est vrai. (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, pp. 225-226.)

On constate que le récit est ici amplifié par rapport à la version donnée dans *L'amant*, à l'aide des répliques échangées entre les passagers¹⁴⁹. La musique joue à nouveau un rôle important. Cependant, on ne parle plus d'une valse de Chopin, mais de « [...] cette musique de la rue, à la mode des jeunes en ce moment ». C'est une mélodie « qu'on entend partout » (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, p. 228). Ici, la noyade et l'irruption de la musique ne provoquent, chez l'héroïne, ni réflexions sur l'amour, ni pensées suicidaires, comme c'est le cas dans *L'amant*. L'épisode se termine par un passage où la musique réunit le jeune homme qui joue du piano et celui qui s'est noyé :

La musique avait envahi le paquebot arrêté, la mer, l'enfant, aussi bien l'enfant vivant qui jouait au piano que celui qui se tenait les yeux fermés, immobile, suspendu dans les eaux lourdes des zones profondes de la mer. (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, p. 229.)

Cette scène de *L'amant de la Chine du Nord* est un exemple de la façon dont Duras recycle parfois des passages de ses textes, y ajoutant quelques éléments nouveaux. Par ce procédé elle peut obtenir des effets différents. Comme ici, où elle crée une ambiance dense et quelque peu mélodramatique autour de la mort d'un être jeune.

¹⁴⁹ Genette (1969, p. 195) donne au terme d'amplification un double sens quantitatif et qualitatif, conditions qui, nous semble-t-il, sont toutes les deux remplies ici. En effet, d'une part la place accordée à la scène est agrandie – elle s'étend sur plusieurs pages – et, d'autre part, de nouvelles informations y sont ajoutées (comme nous l'avons dit, le rôle de témoin directe de la narratrice et sa participation active à la conversation modifient le développement de la scène par rapport aux versions précédentes).

En somme, l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras n'est pas seulement l'élément générateur de vie que nous avons étudié dans les sections 6.1. à 6.3., elle est aussi l'élément destructeur par excellence. C'est dans l'eau que meurent la plupart des personnages durassiens. Et cela vaut autant pour les personnages masculins que pour les personnages féminins. Bachelard (1942, pp. 112-113) soutient que l'eau est avant tout l'élément du suicide féminin et parle pour cette raison d'un « complexe d'Ophélie », mais il n'y a rien dans notre corpus qui suggère que cet acte désespéré soit, dans l'univers durassien, uniquement une affaire de femmes. Au contraire, dans presque la moitié des exemples relevés ce sont des personnages masculins qui se noient.

Cependant, quand Bachelard affirme que l'eau est « l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie [...] l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance » (*ibid.*, pp. 112-113), sa description s'applique également aux noyades des textes durassiens. En effet les noyés, dans cette œuvre, sont pour la plupart des jeunes gens que l'on devine désespérés. Dans au moins deux textes discutés ici, c'est surtout la jeunesse du défunt qui paraît tragique aux yeux des spectateurs, et qui provoque la pitié. Ainsi, les commentaires compatissants faits par un passager anonyme du paquebot : « ... Abominable... un enfant qui refuse de vivre. Il n'y a rien de pire » (*L'amant de la Chine du Nord*, 1991, p. 226) font écho à ceux de la patronne de l'hôtel devant la noyade de l'homme inconnu dans *La vie tranquille* (1944, p. 180) : « [...] les jeunes, surtout les jeunes pour lesquels c'est si dommage ».

6.4.7. La mer-mort

Pour Baudelaire, la mort elle-même est incarnée par un marin qui largue les amarres : « O Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre » (« Le voyage (VIII) », *Les fleurs du mal*, p. 177). L'origine de cette image est bien sûr ancienne : dans la mythologie grecque, le voyage menant à Hadès, le royaume des morts, s'effectue par la traversée du Styx, de Léthé et d'autres fleuves de l'au-delà.

Nous n'avons pas trouvé, dans l'œuvre de Marguerite Duras, d'allusion directe à une traversée des eaux menant au pays de la mort, à un véritable « complexe de Caron », pour citer Bachelard (1942, p. 97). Cependant, dans les textes durassiens, l'eau est souvent liée à la mort – et ce lien ne se limite pas au seul motif du suicide. Dans *Le camion* (1977), la mer est associée à « la fin du monde » (*ibid.*, pp. 21, 50). Cette apocalypse est suggérée par le personnage principal, qui répète que la seule politique c'est « Que le monde aille à sa perte » (*ibid.*, pp. 25, 67, 74). Dans « Entretien avec Michelle Porte », postface au texte du *Camion*, Duras affirme : « [...] je pense que la mer c'est ce qui va venir, c'est ce qui va tout engouffrer dans sa pureté, je crois que c'est ça, le vent et la mer »

(*ibid.*, p. 129), reliant ainsi l'élément aquatique à une destruction qui n'est pas horrible, mais au contraire purificatrice et désirable.

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), la rumeur de la mer « porte à mourir » (*ibid.*, p. 63). Quand l'homme de l'histoire pense à la mort possible de la femme, cette pensée est « mêlée à l'épouvante de la mer » (*ibid.*, p. 144), ce qui indique aussi une association intime entre la mer et la mort.

C'est tout (1995) constitue, comme son titre l'indique, une sorte de bilan de l'auteur. Publié moins d'un an avant le décès de Duras, le texte comporte des pensées sous forme d'aphorismes, reflétant une préoccupation spécifique pour la mort. À un certain moment, la voix de Y. A. (Yann Andréa) demande à son interlocutrice (M. D.) si elle a peur de la mort. La réponse qu'il reçoit de cette femme âgée et proche de sa mort est la suivante : « Je ne sais pas. Je ne sais pas répondre. Je ne sais plus rien depuis que je suis arrivée à la mer. » (*Ibid.*, p. 9.) Toutes les pages du texte sont datées, fixées dans le temps et dans l'espace – comme les entrées d'un journal intime. Celle que nous venons de citer porte par exemple le titre suivant : « Le 22 novembre, l'après-midi, rue Saint-Benoît ». Comme le lieu de l'énonciation est Paris, loin de toute mer réelle, il y a lieu de conclure qu'il faut interpréter cette « arrivée à la mer » d'une manière symbolique. Il s'agit d'une arrivée à l'extrémité de la vie, et le fait de se trouver devant la mer pourrait signifier se trouver devant la mort.

Il convient dans ce contexte de renvoyer au reportage « Une journée à Trouville » publié dans *Vogue* en novembre 1993, pp. 159-167). Sous une photographie de Marguerite Duras avec Yann Andréa, on peut lire la légende suivante : « On est n'importe qui. C'est pas mal d'être comme tout le monde. Mais où est la mer » (*ibid.*, pp. 166-167). Les deux premières phrases reprennent une pensée que Duras exprime la même année dans *Écrire* (1993, p. 37) : « Moi je ressemble à tout le monde. Je crois que jamais personne ne s'est retourné sur moi dans la rue. Je suis la banalité. Le triomphe de la banalité. »¹⁵⁰ La dernière phrase, celle concernant la mer, paraît bien sûr énigmatique, ce qui est aussi affirmé par Williams (1997, p. 158) dans sa discussion portant sur le reportage de *Vogue*. Cependant, selon notre interprétation « la mer » aurait été assez éloignée à Trouville en 1993, alors qu'elle se serait, paradoxalement, rapprochée à Paris, lors de l'écriture de *C'est tout*, en 1995. Il ne s'agirait pas alors d'une mer concrète, mais d'une mer symbolique, étroitement liée à la mort. L'eau est devenue ce « support matériel de la mort », dont parle si justement Bachelard (1942, p. 90). La peur de la mort de *C'est tout* (1995, p. 9), si peur il y a, disparaît devant la mer, c'est-à-dire quand la vie touche à sa fin. Dans les mythes, le moment de la mort et les rites funéraires sont souvent associés à l'eau. Bachelard (1942, p. 100) écrit à ce propos :

¹⁵⁰ Ces phrases, à leur tour, font écho à celles décrivant la dame du *Camion* (1977, p. 65) : « Petite. Maigre. Grise. Banale. Elle a cette noblesse de la banalité. Elle est invisible. »

La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur ? Bien avant que les vivants ne se confiassent eux-mêmes aux flots, n'a-t-on pas mis le cercueil à la mer, le cercueil au torrent ? Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la *dernière barque*. Il serait la *première* barque. La mort ne serait pas le *dernier voyage*. Elle serait le *premier voyage*. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier vrai voyage.

Toujours dans *C'est tout* (1995, p. 53), la femme mourante (« M. D. ») fait allusion au voyage sur l'eau – ou dans l'eau – en s'exprimant ainsi :

Dis-moi au revoir.
C'est tout.
Je ne sais plus rien de toi.

Je m'en vais avec les algues.
Viens avec moi.

Quand la femme âgée se résigne devant la mort et s'en va « avec les algues », elle se sert d'un motif aquatique qui renforce la symbolique liant la mer à la mort identifiée ici¹⁵¹.

Or, ce n'est pas la première fois que les algues apparaissent pour illustrer la mort dans l'œuvre de Duras. Elles sont présentes déjà dans le deuxième roman, lors de la scène de noyade de l'homme inconnu :

Lorsqu'il a fait sombre, j'ai cru revoir le souvenir de la petite trace noire du rire de l'homme près de moi. Je l'imaginai : il était descendu dans la mer très lentement, tout droit et déployé *avec la somptuosité immobile de l'algue*. Il était passé en quelques minutes de l'extrême hâte à l'extrême lenteur. (*La vie tranquille*, 1944, p. 175. C'est nous qui soulignons.)

On trouve ainsi, dans *C'est tout*, l'écho d'un passage de *La vie tranquille*, écrit plus d'un demi-siècle auparavant. Ce n'est pas seulement le cercle de la vie qui se referme, avec un retour à l'eau au moment de la mort. Le cercle de l'œuvre se referme également, et – comme le titre du dernier texte l'indique – il n'y a rien à ajouter. C'est tout !

¹⁵¹ Évoquons, dans ce contexte, la nécrologie de Meyer (1996) qui porte le titre « Marguerite Duras noyée » et qui prétend que, par son décès, la romancière est « finalement rattrapée par la mer », remarque qui se réfère évidemment à la symbolique qui relie la mer et la mort dans l'œuvre.

7. Analyse des motifs aquatiques et de leurs associations thématiques dans trois textes de Marguerite Duras : *La vie tranquille*, *L'après-midi de Monsieur Andesmas* et *La maladie de la mort*

Dans le chapitre précédent, les associations thématiques de l'eau ont été étudiées à la lumière de citations tirées de toute l'œuvre durassienne. Nous avons constaté que le motif aquatique est lié aux thèmes majeurs de cette œuvre : la création, l'enfance, la liberté, l'érotisme, la destruction et la mort.

Dans ce chapitre, nous étudierons maintenant plus en détail, et à titre d'exemple, la manière dont l'élément aquatique imprègne certains livres en particulier. Notre analyse se limitera à trois ouvrages, *La vie tranquille* (1944), *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) et *La maladie de la mort* (1982). Ces trois textes, qui ne font pas partie des ouvrages les plus connus et les plus étudiés de l'œuvre de Marguerite Duras, ont été choisis parce qu'ils représentent trois phases différentes dans l'œuvre. Ainsi, nous avons d'abord sélectionné *La vie tranquille*, un roman réaliste, assez traditionnel, écrit tout au début de la carrière de l'écrivain, puis *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, un récit des années soixante, datant de l'époque où l'auteur commence à adopter une technique narrative plus expérimentale et enfin *La maladie de la mort*, qui représente le retour de Duras à l'écriture romanesque pendant les années quatre-vingts, après une période consacrée principalement à la production cinématographique. Beaucoup d'autres romans mériteraient naturellement une analyse approfondie mais nous nous contenterons à ces trois textes dans le cadre de ce travail.

7.1. *La vie tranquille* (1944)

Il y a dans *La vie tranquille* trois motifs aquatiques majeurs : la rivière, la mer et la pluie. Chaque motif domine dans une partie spécifique du roman : la rivière dans la première partie, la mer dans la seconde et la pluie dans la troisième et dernière partie du livre. Dans ce roman, les passages où figurent ces motifs

aquatiques sont trop longs pour être cités dans leur intégralité. Nous reproduirons toutefois les extraits essentiels à notre argumentation – comme nous l’avons fait pour les chapitres précédents.

Le premier motif aquatique à apparaître dans le roman est une rivière nommée « la Rissole ». Francine, la jeune narratrice, passe un après-midi d’été au bord de cette rivière en compagnie de ses parents, de son amant Tiène, de son frère Nicolas et d’Alice, la maîtresse du frère. Francine est épuisée, mais sa fatigue disparaît lorsqu’elle plonge dans l’eau et se laisse porter par le courant : « L’eau était fraîche. Je me suis sentie bientôt aussi fraîche, aussi vive qu’elle. » (*Ibid.*, p. 94.) En somnolant, après la baignade, Francine se met à penser à la mer – qu’elle n’a jamais vue – et lorsqu’elle s’endort, ses pensées se transforment en un rêve étrange :

J’ai pensé à la mer que je ne connaissais pas. Mes yeux étaient fermés, mais je ne dormais pas. Je savais bien que je ne dormais pas encore. Je me suis imaginé la mer, les diverses façons dont on m’avait dit qu’elle ne finissait pas. J’aurais bien aimé à ce moment-là regarder une chose qui, comme ma fatigue, aurait été égale et sans fin. Je me suis endormie.

Nous étions montés Tiène et moi sur deux Mâ noires, qui galopaient dans un vide bleu au-dessus de l’eau. Cela, à vrai dire, ne finissait ni ne commençait. Tout commencement et toute fin se perdaient tout autour de nous. Partout la mer se vidait, fuyait dans les fentes du ciel. Les Mâ galopaient hardiment et pour rien. Je disais : « Enfin, ça y est ; on est à la mer. » (*Ibid.*, pp. 96-97.)

La première partie de *La vie tranquille* se termine sur la mort de Nicolas, le frère, sur la voie de chemin de fer (*ibid.*, p. 111). Nous avons constaté ci-dessus (section 6.4.5.), qu’un rapprochement avec un oiseau avait été établi. À partir de ce moment, quand l’héroïne songe à son frère mort, ses pensées la mènent toujours vers les oiseaux de mer (*ibid.*, p. 128).

Après la mort du frère, il est décidé que Francine ira se reposer quelques semaines dans la station balnéaire de « T... ». Quand Francine arrive au bord de la mer, elle se sent, malgré son deuil, gaie et pleine d’espoir :

Comment ne pas sourire ? Je suis en vacances, je suis venue voir la mer. Dans les rues, c’est bien moi, je me sens très nettement enfermée dans mon ombre que je vois s’allonger, basculer, revenir autour de moi. Je me sens de la tendresse et de la reconnaissance pour moi qui viens de me faire aller à la mer. (*Ibid.*, pp. 117-118.)

7.1.1. Renaissance dans la mer

Lors d'un bain de mer, Francine éprouve la sensation très forte de vivre une sorte de renaissance. Perdue et désorientée par la mort de son frère, elle a l'impression de retrouver son identité dans l'élément aquatique. C'est là que sa renaissance se produit :

Sur la mer, partout à la fois, éclatent des fleurs dont je crois entendre la poussée des tiges à mille mètres de profondeur. L'Océan crache sa sève dans ces éclosions d'écume. J'ai fait des séjours dans les vestibules chauds et boueux de la terre qui m'a crachée de sa profondeur. Et me voilà arrivée. On vient à la surface. [...] J'éprouve la lassitude fière d'être née, d'être arrivée au bout de cette naissance. (*Ibid.*, p. 143.)

L'association entre fleur et bain de mer est ancienne. On la trouve par exemple chez Michelet, lorsqu'il décrit une femme-fleur qui, comme celle de Duras, s'épanouit au contact de l'eau¹⁵². Mais la symbolique liée à cette renaissance aquatique n'est pas seulement féminine chez Marguerite Duras. Elle est aussi masculine. Si les « vestibules chauds » dont parle la narratrice font penser à l'utérus de la femme, « l'océan [qui] crache sa sève » apparaît plutôt comme un symbole de la sexualité masculine. Ici, l'eau est donc, en même temps, matrice accueillante et liquide séminal. La rencontre entre l'océan viril et la mer féminine donne lieu à une fécondation et à une sorte de gestation. Finalement, la naissance de l'héroïne se produit avec son arrivée à la surface. Marini (1977, p. 180) note dans son étude sur la mendicante indochinoise que la mer symbolise le maternel dans l'œuvre de Duras, tout en rajoutant (*ibid.*, p. 190) que « 'L'Océan', ce masculin [...] soudain vient fonctionner en relation avec le mot 'mer' ». Il nous semble que *La vie tranquille* illustre précisément cette idée, puisque la féminité de la mer est mise en relation avec la masculinité de l'océan¹⁵³.

¹⁵² « Fleurissez, pure, aimable fleur. Plus jeune aujourd'hui que jamais, vous vous retrouvez demoiselle, libre, et de liberté bien douce » (Michelet, 1861, p. 380). Jung (1974, p. 259) affirme, lui, que dans la poésie médiévale, la vierge Marie est parfois appelée la fleur de mer qui protège le Christ. Et on ne saurait oublier les filles-fleurs de Proust, rencontrées aux bords de la mer Atlantique.

¹⁵³ Genette (1969, p. 119), en se référant à Bachelard, relève justement l'importance du genre grammatical des mots pour l'étude de l'imagination poétique. Il constate que le couple auquel il s'intéresse – le jour et la nuit – forme une union de « caractère sexuel, érotique » (*ibid.*, p. 120). Nous trouvons, de notre côté, que l'exemple que nous venons de citer renforce une telle affirmation.

7.1.2. L'eau destructrice : bête sauvage et mer-mort

Dans la section 6.4.2. nous avons constaté que l'élément aquatique peut ressembler à une bête sauvage qui attaque. C'est aussi le cas de la mer de *La vie tranquille*, où les métaphores zoomorphes illustrent une violence spectaculaire¹⁵⁴. La mer agitée par la tempête représente d'abord un danger concret et palpable pour l'héroïne qui s'y baigne, mais cette mer illustre également un danger plus abstrait. Quand la mer adopte une apparence animale, elle apparaît comme le contraire de l'état idyllique exprimé par le titre, *La vie tranquille* :

Je suis entrée dans la mer jusqu'à l'endroit où la vague éclate. Il fallait traverser ce mur courbé comme *une mâchoire lisse, un palais* que laisse voir *une gueule en train de happer*, pas encore refermée. (*Ibid.*, p. 144. C'est nous qui soulignons.)

On est *les yeux dans les yeux* pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne. C'est donc elle qui depuis votre naissance vous suit, vous épie, dort sournoisement à vos côtés et qui maintenant se montre avec cette impudeur, avec ces hurlements ? (*Ibid.*, p. 145. C'est nous qui soulignons.)

Considérées du point de vue psychanalytique, ces métaphores pourraient évoquer des émotions bloquées ou, si l'on veut, un inconscient refoulé. En se baignant dans cette mer aux apparences animales, la jeune héroïne du roman ne court pas seulement le risque, très réel, de se noyer, mais, fait plus important, elle se retrouve face à des émotions jusque-là refoulées dans son inconscient. La « mâchoire lisse » et la « gueule en train de happer » que la narratrice entrevoit dans la mer deviendraient, selon cette interprétation, l'expression d'une fureur qu'elle porte à l'intérieur d'elle-même et qui lui fait peur.

Schuster (1993) affirme que les trois parties du roman correspondent à un rite de passage féminin en trois étapes, une lecture qui nous semble tout à fait intéressante¹⁵⁵. Soulignons que la scène de la baignade, dans la deuxième partie du texte, contient à elle seule toute une prise de conscience (*La vie tranquille*,

¹⁵⁴ Une association presque identique entre l'océan et l'animal en colère existe dans *Les travailleurs de la mer* (1975, p. 819) de Hugo : « Pas de bête comme la mer pour dépecer une proie. L'eau est pleine de griffes. Le vent mord, le flot dévore ; la vague est une mâchoire. C'est à la fois de l'arrachement et de l'écrasement. L'océan a le même coup de patte que le lion. »

¹⁵⁵ « It is Francine's solitary rite of passage to womanhood that shapes the novel. The three parts of *The Tranquil Life* correspond to the three stages in Francine's becoming a woman: her obscure physical awakening, the solitary discovery of subjectivity, and her apparent reintegration into family and marriage. » (Schuster, 1993, p. xxxi.)

1944, pp. 143-146). Ici, la mer joue un rôle primordial dans le processus de libération de Francine¹⁵⁶. Les motifs s'enchaînent de la manière suivante : après la naissance symbolique, dont nous venons de parler, arrive une lutte pour l'indépendance représentée par la lutte avec une mer devenue bête féroce. Au cours de ce combat, l'héroïne commence à ressembler à son adversaire : le pronom « on » semble incorporer à la fois la narratrice et la mer :

Il faut avancer avec la dernière force, celle qui vous reste une fois que la respiration elle-même vous a fuie ; avec une force de pensée.

Après la vague c'est calme, c'est là où la mer paraît ignorer encore qu'elle s'arrête. Face au ciel, on retrouve l'air, son poids. *On est bête paisible aux poumons respirants*, aux yeux glissants qui lissent le ciel d'un horizon à l'autre sans même le regarder. Trente mètres d'eau vous séparent de tout : d'hier et de demain, des autres et de ce soi-même qu'on va retrouver dans la chambre tout à l'heure. *On est seulement bête vivante aux poumons respirants*. Peu à peu ça qui pense se mouille, s'imbibe d'opaque, d'un opaque toujours plus mouillé, plus calme et plus dansant. *On est eau de la mer*. (*Ibid.*, p. 145. C'est nous qui soulignons.)

Finalement on parvient au sentiment de victoire quand la jeune fille est arrivée au bout du rite initiatique et que la bête est terrassée :

Lorsque je rentre à l'hôtel, je la regarde de ma fenêtre, *elle, la mer, elle, la mort*. C'est elle, alors, qui est en cage. Je lui souris. J'étais une petite fille. Depuis tout à l'heure, je suis devenue grande. (*Ibid.*, p. 146. C'est nous qui soulignons.)

Ainsi, la mer et la mort sont si proches qu'elles semblent s'unir pour former une seule idée : une *mer-mort* redoutable (voir aussi section 6.4.7.). Cette unité paraît certes effrayante ; toujours est-il que, dans ce texte, la mer-mort finit « en cage », c'est-à-dire vaincue par la joie de vivre de l'héroïne.

7.1.3. La noyade

Comme il ressort de la section 6.4.6. ci-dessus, la noyade est un motif récurrent de l'œuvre de Marguerite Duras et elle apparaît déjà dans ses deux premiers livres, *Les impudents* et *La vie tranquille*. Dans *La vie tranquille*, un inconnu se noie un jour où la narratrice se trouve seule sur la plage. Sa réaction devant le drame étonne : elle ne fait rien pour intervenir. Sans émotion, elle constate simplement : « La mer était assez forte et bientôt je n'ai plus rien vu de l'homme, ni son crâne noir ni ses pieds. J'ai pu le suivre des yeux un petit moment

¹⁵⁶ Tison-Braun (1998, p. 33) parle de cet épisode en termes de baptême : « This is apparently an actual rite of baptism », comparaison qui nous paraît tout à fait pertinente.

pendant qu'il avançait courageusement vers la haute mer. Puis, plus rien. » (*Ibid.*, p. 174.)¹⁵⁷ Elle médite ensuite longuement sur son bien-être personnel, avant de constater, tout aussi froidement qu'auparavant : « Il n'y avait personne sur la plage. Personne n'avait vu l'homme se noyer que moi. » (*Ibid.*, p. 175.)¹⁵⁸ Rien dans le comportement de la jeune fille ne suggère qu'elle vient d'assister à la mort d'un être humain, ce qui scandalise les autres clients de l'hôtel où elle demeure. Elle sera subséquemment critiquée pour son manque de compassion et chassée de l'hôtel pour ne pas avoir donné l'alarme, ce qui constitue la fin de la deuxième partie du roman (*ibid.*, p. 186).

7.1.4. La pluie

La troisième et dernière partie de *La vie tranquille* est dominée par un long monologue intérieur de Francine lors de son retour à la ferme. Ce monologue ressort typographiquement, car il est en italique. La narratrice repense à sa passivité devant la noyade, mais sans en éprouver de culpabilité. Son commentaire témoigne d'une indifférence totale : « Bah, ça a duré rien, trois minutes. Je l'ai vu, et je ne l'ai plus vu. 'Il est noyé, ça y est.' Je n'ai pas menti aux clients de l'hôtel. Ça y était. Rien à ajouter. C'est mieux que dans son lit. D'en finir au moment où l'on nage contre le vent, à la crête des vagues. » (*Ibid.*, p. 190.)

La pluie apparaît à la fin de l'histoire, et son arrivée entraîne une sensation de liberté pour Francine. Tout d'abord, quelques gouttes de pluie, réelles, tombent sur elle, mais ensuite cette pluie devient la métaphore d'une ignorance ou d'une insouciance qui paraissent bienfaites : « Plus rien à penser maintenant. Rien. Ma tête est fraîche, vide tout à coup. Dans ma cervelle, on dirait que la pluie coule » (*ibid.*, p. 196). Cette disparition de l'activité intellectuelle¹⁵⁹ ressemble alors beaucoup à la sensation éprouvée par l'héroïne lors de sa baignade dans la mer, lorsqu'elle s'est sentie vidée de toute intelligence humaine pour se changer

¹⁵⁷ Les liens intertextuels liant *La vie tranquille* aux *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo sont nombreux et ne concernent pas seulement l'apparence animale de la mer notée dans la section précédente. La scène du suicide par noyade de Gilliatt, le héros hugolien (1975, pp. 1014-1017), ressemble également beaucoup à celle de *La vie tranquille*.

¹⁵⁸ Cette absence de réaction visible de la part de la narratrice fait penser à l'attitude de Meursault lors de l'assassinat de l'Arabe sur la plage (*L'étranger* fut publié en 1942, deux ans avant *La vie tranquille*). Raymond Queneau (1965, p. 4), qui était à l'époque lecteur chez Gallimard, a lui aussi constaté que ce deuxième livre durassien était très influencé par le roman de Camus.

¹⁵⁹ « Demain j'aurai oublié. Dommage d'oublier tout et tant mieux. Dommage et tant mieux, voilà exactement, je ne sais plus comment on pense. Je ne sais pas pourquoi, dommage et tant mieux : c'est la dernière de mes pensées. [...] Que le vent l'emporte cette dernière pensée, sur un chemin. Demain quelqu'un l'écrasera, au matin, d'un pied léger. Il n'y a plus de place dans ma tête que pour le bruit de mon pas. » (*Ibid.*, p. 196.)

en une « bête paisible aux poumons respirants » et même devenir « eau de la mer » (*ibid.*, p. 145).

Vers la fin, le monologue intérieur insiste sur la phrase « On l'aura la vie tranquille », répétée à quatre reprises (*ibid.*, pp. 201-203). L'affirmation renvoie bien sûr au titre du roman, et le lecteur apprend que cet espoir se réalisera sans doute grâce au mariage de Francine et Tiène annoncé à la dernière page du texte.

*

En guise de conclusion, on peut dire que l'élément aquatique se révèle polyvalent dans *La vie tranquille*. La rivière, la mer et la pluie apparaissent dans le roman et l'emploi de ces motifs est varié, la mer est par exemple associée à la sensation de renaissance de Francine ainsi qu'à la noyade de l'homme inconnu. La mer joue un rôle très important dans la deuxième partie du roman, au moment où l'héroïne semble traverser une crise d'identité. On peut qualifier *La vie tranquille* de roman d'apprentissage à cause de l'évolution du personnage principal. Si, à la fin du récit, la narratrice ressort psychologiquement renforcée et plus sûre d'elle de ses épreuves, c'est grâce au combat qu'elle a mené dans les vagues zoomorphes et dont elle est sortie gagnante. Dans la troisième partie du roman, le motif de la pluie – d'abord métonymique, puis métaphorique – illustre cette nouvelle sensation d'insouciance et de détachement qui caractérise Francine après sa lutte et sa renaissance dans la mer.

7.2. *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962)

Au début de *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, l'homme du roman, riche et âgé de soixante-dix-huit ans, se trouve seul sur une colline couverte de forêt par un bel après-midi d'été. Il y attend un certain Michel Arc, entrepreneur qui va construire une terrasse pour la maison qu'Andesmas a achetée pour le compte de sa fille Valérie. Monsieur Andesmas ne vit que pour cette fille unique, âgée de presque dix-sept ans, qu'il aime d'un amour démesuré. L'attente du vieil homme durera tout l'après-midi, jusqu'au coucher du soleil, mais elle sera ponctuée par trois visites inattendues : celle d'un chien errant, celle de la fille de Michel Arc et, finalement, celle de l'épouse de Michel Arc. L'enfant a été chargée d'apporter le message rassurant que son père arrivera bientôt. La femme de Michel Arc apparaît quelque temps après sa fille et répète la même chose. Cependant, elle laisse aussi entendre que la raison du retard de son mari est qu'il danse avec Valérie au bal qui se déroule sur la place du village. Et ce n'est pas tout : elle pense qu'ils sont en ce moment précis en train de tomber amoureux l'un de l'autre. Par conséquent, elle se sent obligée de prévenir le père qu'il sera bientôt dépossédé de l'amour exclusif de sa fille, tout comme elle, de son côté, perdra l'amour de son mari.

Il existe deux motifs aquatiques importants dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* : l'étang et la mer (voir appendices I et II pour un relèvement de toutes les occurrences des deux motifs). Nous commencerons par quelques observations faites à partir des motifs relevés, et dans un deuxième temps nous réfléchirons sur les interprétations qui sont possibles. Nous ne proposerons toutefois pas d'interprétation définitive, étant donné qu'à notre avis, l'un des traits distinctifs de ces motifs aquatiques est justement qu'ils restent énigmatiques et difficiles à préciser.

7.2.1. L'étang

La première fois qu'il est question d'eau dans le texte (voir appendice I, extrait 1) il s'agit de l'eau potable qu'il faudrait, selon Monsieur Andesmas, donner au chien qui passe devant la maison. L'eau de la mare située à un kilomètre de là est mentionnée comme un contraste à l'eau potable. Le chien n'a que cette mare pour se désaltérer, et l'eau y est de très mauvaise qualité. Elle est « gluante », « malsaine » et « alourdie des larves de moustiques ». C'est la seule fois qu'une eau ayant des connotations aussi négatives apparaît dans le texte. C'est aussi la seule et unique fois que le mot « mare » y est utilisé. On peut se demander si cette « mare » désigne la même source d'eau que « l'étang », commenté tant de fois par la suite dans le texte. Trois indications nous disent que c'est bien le cas : dans l'extrait n° 2, il est question de « l'étang au bord duquel le chien s'est reposé » ; le passage n° 4 évoque l'étang et le chien qui « devait y boire chaque jour » et la citation n° 6, finalement, lie aussi le chien et l'étang dans la phrase « les rives de l'étang, désertées, même par ce chien errant ». Donc, et bien qu'il soit unique par certains aspects (les connotations négatives, le terme « mare » au lieu d'« étang »), nous incluons ce premier extrait dans notre analyse de la signification de l'étang dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*.

Le terme « étang » apparaît à trente-quatre reprises dans le récit et il en est question à trente-cinq occasions, si l'on y ajoute l'unique occurrence du terme « mare ». Nous avons choisi de regrouper ces occurrences dans les vingt-six extraits que le lecteur trouvera en appendice. Vingt de ces extraits proviennent du premier chapitre (pages 9 à 61) et six apparaissent dans le deuxième et dernier chapitre (pages 63 à 128). En d'autres mots, il est plus souvent question de l'étang dans la première partie du roman que dans la seconde.

Le motif de l'étang est associé aux personnages suivants :

- La fille de Michel Arc : 15 fois (extraits 7-19, 21-22)
- Valérie Andesmas : 8 fois (dont 7 extraits avec son père [n^{os} 2, 3, 5, 6, 10, 20, 23] et 1 extrait avec Michel Arc [n° 25])
- le chien : 4 fois (extraits 1, 2, 4, 6)

- Les « enfants » des environs (sans autre précision) : 3 fois (extraits 4, 25, 26)
- M^{me} Arc et ses enfants : 1 fois (extrait 24)

Le personnage le plus souvent associé à l'étang est un personnage secondaire : dans plus de la moitié des cas (15 extraits sur 26) le motif de l'étang est en effet associé à la fille de Michel Arc, cette fillette un peu spéciale qui « n'est pas comme les autres » (*ibid.*, p. 48). En deuxième position se trouve Valérie Andesmas. Pour des raisons qui restent peu claires pour le lecteur, Valérie tient à cet étang et désire à tout prix se l'approprier. Quand Valérie et l'étang sont liés dans le texte, il est six fois sur huit question d'acquisition (les seules exceptions étant les extraits n^{os} 10 et 25). Son goût de la propriété se révèle de façon particulièrement claire dans les extraits 5, 6 et 20.

Le chien qui rend visite à Monsieur Andesmas est mentionné en rapport avec l'étang (ou la mare) à quatre reprises. À trois occasions, l'étang est associé à des enfants en général, sans doute ceux du village. Il est indiqué une fois que la femme de Michel Arc s'est rendue à l'étang avec ses enfants, et à la fin du récit (extrait 25) nous apprenons que Valérie et Michel Arc pourraient arriver ensemble de cet étang.

Dans l'extrait n^o 5, le lecteur apprend que l'achat de l'étang constitue la dernière étape et le point culminant du processus d'acquisition des terres. Valérie dit qu'elle est « raisonnable » et qu'elle ne veut que ce qui lui est « nécessaire », mais en tant que lecteur, on ne comprend jamais pourquoi l'achat de l'étang lui paraît si important. L'acquisition de la maison et de l'étang, serait-elle nécessaire pour qu'elle réussisse à se libérer de l'autorité parentale et à obtenir son indépendance ? La réplique de Valérie (rapportée par le père) est sans doute révélatrice : « Loin de toi. Mais je viendrai, chaque jour, chaque jour, chaque jour. Il est temps. Loin de toi. » L'insistance sur la phrase « loin de toi » juxtaposée à « il est temps » montre que Valérie voit la séparation d'avec son père comme quelque chose d'essentiel. On devine que la promesse, répétée, de venir le voir chaque jour a la fonction d'adoucir le message.

Le passage n^o 6 révèle que le père trouve l'intérêt manifesté par Valérie pour l'étang plutôt rassurant. Il l'interprète comme le signe qu'elle est toujours une petite fille s'amusant à jouer au bord de l'eau. Toutefois, l'extrait reste problématique, car M. Andesmas dévoile aussi la cruauté de Valérie en laissant entendre que les enfants s'amusent à torturer les grenouilles et que sa fille n'a pas tout à fait renoncé à ces jeux.

À travers les avis divergents exprimés dans les extraits 5 et 6, l'acquisition de la maison et de l'étang paraît être à la fois un moyen pour le père de garder un lien avec la fille et une possibilité de libération pour elle. C'est un lien dans la mesure où M. Andesmas désire, par l'achat de cette maison, prolonger l'enfance de sa fille et garder son amour pour lui tout seul. En même temps, il est clair

qu'il sait que Valérie y vivra sans lui, ce qui implique qu'il est prêt à lui accorder une certaine indépendance.

Tous les passages suivants, du n° 7 au 19, lient l'étang à la fille de Michel Arc. Mais l'extrait n° 10 semble aussi témoigner d'une certaine prise de conscience de M. Andesmas, car il est question de « cet étang où il savait que Valérie n'irait plus seule ». Son rêve, celui où Valérie se rend à son étang pour y jouer à ses jeux d'enfant, s'est donc montré illusoire. Par conséquent, il veut « changer ses sentiments en faveur de cette enfant qui allait à l'étang ». Il s'efforce de projeter son amour sur la fille de Michel Arc pour remplacer Valérie, mais cet essai se révélera infructueux (voir les extraits 11 et 12).

L'avant-dernier extrait, le n° 25, est intéressant puisqu'il annonce l'arrivée prochaine de Michel Arc et de Valérie, donc la fin de l'attente de monsieur Andesmas. M^{me} Arc avance l'hypothèse que le couple pourrait arriver par l'étang, mais quand des rires éclatent de ce côté, elle se demande si ce sont peut-être des rires d'enfants. À un nouvel éclat de rire (voir l'exemple 26), M. Andesmas exprime la même opinion. On dirait qu'il a le pressentiment que sa fille et Michel Arc arriveront ensemble, mais qu'il se cramponne à l'hypothèse des « enfants » parce qu'il veut repousser le moment de leur arrivée.

7.2.2. La mer

Il y a 21 occurrences du mot « mer » dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* et une occurrence du mot « golfe ». Nous avons réuni tous les cas où la mer est mentionnée dans les 15 extraits que le lecteur trouvera dans l'appendice II. Six extraits font partie du premier chapitre du texte et neuf appartiennent au second et dernier chapitre. Le terme « mer » est donc plus fréquent dans la seconde moitié du récit que dans la première, tandis que le mot « étang » est, comme nous venons de le constater, plus fréquent dans la première moitié du texte.

Le motif de la mer est moins clairement lié aux personnages que ne l'est celui de l'étang. Toutefois, on peut l'associer à différents éléments concrets ou abstraits dans l'univers diégétique :

- le cadre : 6 fois (extraits 1, 2, 5, 10, 11, 13)
- Valérie : 3 fois (extraits 3, 6, 8)
- la lumière (le soleil, les couleurs) : 5 fois (extraits 4, 7, 9, 10, 12)
- l'ombre : 2 fois (extraits 14, 15)

Dans le premier extrait, le lecteur apprend l'existence d'une « plaine », d'un « village » et de la « mer méditerranéenne ». Cette triade, légèrement modifiée, revient dans les extraits 2 et 10, et nous avons choisi l'appellation « cadre » pour désigner ces cas. Les extraits 5, 11 et 13 peuvent, eux aussi, entrer dans ce

groupe, puisqu'il y est question de la vue que l'on a depuis le lieu du déroulement de l'action.

À trois reprises, la mer est reliée à Valérie Andesmas. Dans les extraits 3 et 6, une situation future est suggérée : la jeune fille regardera la mer de sa terrasse – et dans le passage n° 8, on apprend que le père et la fille Andesmas sont venus dans le pays parce que Valérie voulait habiter près de la mer.

La mer de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* est également associée au jeu de l'ombre et de la lumière. Les couleurs projetées par le soleil sur l'eau ainsi que l'avancée de l'ombre constituent des éléments structurants dans ce texte. Dans l'extrait 4, la mer est « presque du même bleu [...] que le ciel ». Dans la citation n° 7, le changement de couleur de la mer révèle que l'après-midi est bien avancé. Ensuite apparaissent des indications montrant que la mer a encore des connotations positives, elle est « tendrement multicolore » (extrait 9) et elle se retrouve « encore dans la lumière » (extrait 10), tandis qu'une bonne partie de la montagne a déjà été gagnée par l'ombre¹⁶⁰. La progression de l'ombre de l'extrait n° 10 suit directement la phrase « la voici grande » désignant Valérie et indiquant qu'elle n'est plus une petite fille. Quand M^{me} Arc, dans l'extrait n° 11, fait allusion à la possibilité d'une séparation entre M. Andesmas et sa fille, la mer est devenue « déserte », c'est-à-dire qu'elle est décrite par un terme ayant des connotations négatives.

La remarque faite par Monsieur Andesmas dans l'extrait n° 12 : « Il n'est pas aussi tard que vous le croyez. Regardez la mer » indique que le soir n'est pas encore arrivé, et que le soleil sur la mer en porte témoignage. Au premier niveau, cet énoncé est facile à interpréter : M. Andesmas laisse entendre qu'il n'est pas pressé et qu'il lui reste du temps pour attendre Michel Arc. Toutefois, M^{me} Arc interprète l'énoncé autrement : elle associe le soleil sur la mer à l'espoir – futile selon elle – qu'a M. Andesmas de garder l'amour de Valérie pour lui. Elle répond qu'il ne sert à rien de s'inquiéter puisque, de toute façon, ils ne pourront pas empêcher l'arrivée du couple d'amoureux. Quand elle croit entendre leurs pas dans l'extrait 14, cet événement est accompagné par l'avancée de l'ombre aux dépens de la lumière : « l'ombre gagne les bords de la mer ».

À la fin du livre, la femme de Michel Arc essaie de persuader Monsieur Andesmas de se résigner devant la fatalité et d'accepter la liaison amoureuse de Valérie et Michel Arc. Elle dit : « Il faut que votre amour de Valérie s'habitue à être loin de son bonheur. Que notre éloignement à tous les deux soit parfait, incomparable. Vous entendez monsieur Andesmas ? » (*Ibid.*, p. 124.) À cet instant, le vieux monsieur a l'air de comprendre qu'il est en train de perdre Valérie, qu'elle n'est plus sa petite fille et qu'elle a choisi un autre homme dans sa vie. Cette prise de conscience de la part de M. Andesmas est décrite (extrait 15) comme une sorte de réveil – et elle est accompagnée par le coucher du soleil

¹⁶⁰ D'après Bal (1977, p. 116), qui a fait une étude narratologique portant sur *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, le temps est « l'élément déterminant de l'histoire », et elle affirme que l'avancée de l'ombre est un motif signifiant « les horreurs du temps » (*ibid.*, p. 129).

sur la mer : « L'ombre atteint non seulement les bords de la mer mais la mer elle-même, presque tout entière. M. Andesmas croit être sorti d'une sieste énorme, de plusieurs années. »

Quand le récit touche à sa fin, l'ombre a ainsi gagné la mer. M. Andesmas et la femme de Michel Arc attendent les deux amoureux dans l'obscurité. Le seul endroit qui reste illuminé à ce moment est le gouffre :

Elle parla cependant, sa main sur la sienne, la secouant ou la caressant tour à tour, pendant les quelques minutes qui restèrent avant l'arrivée éblouie des autres devant le gouffre rempli d'une lumière uniformément décolorée. (*Ibid.*, p. 128.)

Lors du dénouement du roman, la lumière est donc concentrée à l'endroit d'où arrivent Michel Arc et Valérie Andesmas.

*

Les motifs aquatiques importants de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* – la mer et l'étang – font tous les deux partie du cadre, mais ils semblent aussi avoir une signification métaphorique plus profonde, qui ne peut être déterminée de manière définitive, car les indications dans le texte sont trop vagues. Ce 'flou' du texte incite le lecteur à un travail continu d'interprétation et de participation. De manière générale, le lecteur peut sentir que si la mer représente une ouverture vers l'extérieur, vers l'infini et l'éternité, l'étang, caché dans la forêt, représente la profondeur, l'intériorisation, l'inconscient, etc. Il constitue un *leitmotiv* énigmatique, une mise en abyme ou un trou dans le texte. On peut le comparer avec l'étang dans l'œuvre de Virginia Woolf. Dans l'essai *The fascination of the pool* (1985, p. 220), l'auteur anglais insiste précisément sur la polyvalence de l'étang et l'envoûtement que celui-ci provoque¹⁶¹. La lumière sur la mer indique à un premier niveau qu'il reste encore du temps à M. Andesmas pour attendre l'arrivée de l'entrepreneur et, à un niveau plus profond, qu'il lui reste du temps pour garder sa fille pour lui. Quand la lumière disparaît, c'est le signe qu'il est trop tard pour les illusions, et l'espoir du père disparaît.

¹⁶¹ « Many, many people must have come there alone, from time to time, from age to age, dropping their thoughts into the water, asking it some question, as one did oneself this summer evening. Perhaps that was the reason of its fascination – that it held in its waters all kinds of fancies, complaints, confidences, not printed or spoken aloud, but in a liquid state, floating one on top of another, almost disembodied. » (Woolf, 1985, p. 220.)

7.3. *La maladie de la mort* (1982)

Si les connotations de la mer se sont révélées le plus souvent positives dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* et, d'une certaine mesure aussi, dans *La vie tranquille*, cela n'est pas le cas pour *La maladie de la mort*. Ce texte transmet un sentiment de claustrophobie. Un homme atteint de « la maladie de la mort » (*ibid.*, pp. 23, 56), anonyme et appelé « vous » tout au long du récit, a payé une jeune femme, également anonyme, pour qu'elle passe les nuits avec lui. Elle doit venir chaque nuit dans sa chambre, parce qu'il veut essayer de l'aimer :

Vous lui dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être.

Peut-être plusieurs semaines.

Peut-être même pendant toute votre vie.

Elle demande : Essayer quoi ?

Vous dites : D'aimer. (*Ibid.*, p. 9.)

On trouve également dans ce récit un narrateur inconnu. Le « je » du texte, le plus souvent absent de la diégèse, apparaît brièvement au début du récit :

Peut-être prenez-vous à elle un plaisir jusque-là inconnu de vous, je ne sais pas. Je ne sais pas non plus si vous percevez le grondement sourd et lointain de sa respiration [...]. Je ne le crois pas. (*Ibid.*, p. 15.)

Dans *La maladie de la mort*, nous avons repéré divers mots à connotation aquatique :

- « mer » 18 fois (extraits n^{os} 1, 2, 4 [deux occurrences], 5, 6 [cinq occurrences], 7, 11 [trois occurrences] et 12 [quatre occurrences])
- « eau » 3 fois (extraits 6 [deux occurrences] et 10)
- « marée haute » 1 fois (extrait 3)
- « marée basse » 1 fois (extrait 13)
- « pluie » 1 fois (extrait 6)
- « houle » 1 fois (extrait 6)
- « coulée » 1 fois (extrait 8)
- « flaque » 1 fois (extrait 9)

NB : La mer et l'eau reçoivent le qualificatif de « noire » à 12 reprises (dont une à la forme négative [extrait n^o 12]).

Nous avons choisi de regrouper toutes les manifestations du motif aquatique dans les treize extraits que le lecteur trouvera dans l'appendice III. Avec ses 18 occurrences, la mer domine complètement dans *La maladie de la mort* les autres manifestations de l'eau, d'autant plus que les autres mots à connotation

aquatique se réfèrent parfois aussi à elle. En effet, les seuls cas où un terme aquatique ne désigne pas la mer sont les occurrences de « pluie » (extrait 6), « coulée » (extrait 8), « flaque » (extrait 9) et une référence à l'« eau » (extrait 10). Or, les trois derniers mots sont ici utilisés métaphoriquement, puisqu'ils renvoient au corps de la femme.

La première fois que la mer est évoquée, dans l'extrait n° 1, il est question de son bruit. La jeune femme pose des questions légèrement surréalistes, qui indiquent que *La maladie de la mort* ressemble plus à une sorte de poème en prose qu'à un roman réaliste. Les allusions à la rumeur de la mer apparaissent fréquemment dans le texte et le bruit est mentionné aussi dans les extraits 3, 5, 6 et 11. Dans les indications scéniques et cinématographiques publiées en annexe du texte, l'auteur rappelle la présence ininterrompue de cette rumeur : « Par une grande ouverture sombre arriverait le bruit de la mer. On verrait toujours le même rectangle noir, il ne s'éclairait jamais. Le bruit de la mer serait plus ou moins fort. » (*Ibid.*, p. 60.)

Dans l'extrait n° 2, la désignation de la mer est directement suivie par la révélation que l'homme de l'histoire pleure. Cette association entre la mer et les larmes de l'homme anonyme revient dans le quatrième passage.

Les deux occurrences de la marée (extraits 3 et 13) encadrent le récit. Au début de l'histoire, la marée est « haute », tandis qu'à la fin, quand la femme a disparu, elle est « basse ».

Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la couleur sombre de la mer qui se trouve à proximité de la chambre où se déroule l'action (voir citations 4, 7, 11) et dans l'extrait n° 12, l'homme anonyme dit la même chose.

La forme sombre du corps de la jeune femme s'oppose à la blancheur des draps du lit où elle dort (voir extrait 5). Le jeu sur l'opposition entre le blanc et le noir est répété dans la description de la mer qui, certes, est dominée par le noir, mais qui reçoit par la présence de l'écume aussi des taches blanches. Ainsi, les draps blancs du lit ressemblent à l'écume blanche de la houle¹⁶² et par son aspect sombre, le corps de la femme endormie se confond avec la mer ténébreuse¹⁶³. La mer noire accueillerait d'ailleurs parfaitement ce corps au cas où la femme mourrait : jeté dans l'eau, le corps disparaîtrait complètement (extrait n° 6). Le corps de la jeune femme, qui est associé à la mer par le jeu des couleurs, incite en quelque sorte à la violence : « Le corps est sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu'aux pieds. Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais

¹⁶² Les indications cinématographiques publiées en annexe de *La maladie de la mort* sont explicites en ce qui concerne l'association entre les draps et la mer : « Si je devais filmer le texte, je voudrais que les pleurs sur la mer soient montés de telle sorte qu'on voie le fracas de la blancheur de la mer et le visage de l'homme presque en même temps. Qu'il y ait une relation entre la blancheur des draps et celle de la mer. Que les draps soient déjà une image de la mer. Cela à titre d'indication générale. » (*Ibid.*, p. 61. C'est nous qui soulignons.)

¹⁶³ Dans son article portant sur la différence sexuelle dans *La maladie de la mort*, François Noudelmann (2005, p. 57) estime aussi que la femme est liée à la mer : « [...] la femme est du côté de la marée, elle est un coquillage, elle coule. »

traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles. » (*Ibid.*, p. 21.) La mort de la jeune femme est en effet présentée comme tout à fait plausible dans l'extrait n° 7.

Ensuite apparaissent quelques métaphores comparant la forme de la femme qui dort sur le lit à un liquide (extraits 8 et 9). Ces métaphores rappellent l'association d'idées que Bachelard (1942, p. 172) avait trouvée dans l'œuvre de Novalis, où l'élément aquatique, selon l'auteur de *L'eau et les rêves*, apparaît comme « de la fille dissoute, comme une essence liquide de jeune fille » (voir plus haut, section 6.3.).

L'association de la mer noire et du corps de la femme réapparaît quelques pages plus loin, dans la citation n° 11. Dans l'avant-dernier extrait (12), la couleur de la mer est commentée par les deux protagonistes – et l'appellation « mer noire » de l'homme sera mise en question par son interlocutrice. Cet échange de paroles reste énigmatique car, en tant que lecteur, on ne comprend jamais pourquoi la jeune femme trouve l'opinion de l'homme aussi fausse. De toute évidence, il n'est pas question d'une simple divergence de point de vue, car l'interlocutrice affirme qu'il est impossible d'aimer cet homme « à cause de ce mensonge de dire que la mer est noire ».

La « mer noire », sur laquelle l'on insiste tant, trouve son homologue dans l'expression la « nuit noire » qui désigne le sexe féminin. D'ailleurs, les larmes que l'homme avait versées devant la mer (extraits 2 et 4) reviennent à l'instant où il se retrouve devant cette nuit noire :

Elle dit : Regardez. Elle ouvre ses jambes et dans le creux de ses jambes écartées vous voyez enfin la nuit noire. Vous dites : C'était là, la nuit noire, c'est là.

Elle dit : Viens. Vous venez. Entré dans elle, vous pleurez encore. Elle dit : Ne pleure plus. Elle dit : Prenez-moi pour que cela ait été fait.

Vous le faites, vous prenez.

Cela est fait.

Elle se rendort. (*La maladie de la mort*, 1982, pp. 52-53.)

Ainsi, par l'insistance sur la « mer noire » et l'apparition soudaine et étonnante de cette « nuit noire » – terme énigmatique désignant le sexe féminin – l'association entre l'élément aquatique et une sexualité à connotation négative est établie. En fait, on pourrait dire qu'elle a été établie dès la scène de masturbation (extrait n° 10) où le mot « eau » est utilisé pour désigner le liquide organique de la femme. L'homme, sans émotion aucune, caresse la jeune femme qui, elle, éprouve de la jouissance.

La maladie de la mort est un texte très condensé. Il ne compte qu'une cinquantaine de pages, même avec une typographie spacieuse. L'unité de lieu y est absolue, il n'y a que deux protagonistes et l'histoire racontée est extrêmement concentrée. L'emploi du motif aquatique est le plus souvent de

nature métonymique, car la mer se trouve tout près de la chambre où se déroule l'action.

Toutefois, la métonymie n'est pas le seul principe gouvernant le texte. L'élément aquatique est aussi évoqué par des métaphores comme « coulée », « flaque » et « eau », qui désignent le corps de la femme dans les draps, et la présence d'une « mer noire » et d'une « nuit noire » invite à une lecture symbolique. Remarquons, dans ce contexte, que la mer et la nuit sont toutes les deux des symboles féminins. Les connotations négatives qu'ont ces motifs dans le texte (associations à la couleur noire et aux larmes de l'homme) nous mènent à conclure que la tentative d'« aimer » la femme – annoncée par l'homme au début du récit (*ibid.*, p. 9) – a échoué. Par conséquent, les motifs aquatiques pourraient aussi être liés à la thématique de l'amour impossible¹⁶⁴.

*

Une vue d'ensemble des trois textes analysés révèle dans *La vie tranquille* trois motifs aquatiques importants : la rivière, la mer et la pluie. *L'après-midi de Monsieur Andesmas* en compte deux : la mer et l'étang, et *La maladie de la mort*, finalement, n'en contient qu'une : la mer (à l'exception d'une seule évocation de la pluie – et de l'emploi métaphorique dont nous avons parlé ci-dessus). Ainsi, la présence de l'élément aquatique – sous la forme de la mer – est une constante dans les trois romans choisis. Avec le temps, la diversité des motifs aquatiques présents dans les textes se réduit. Ce processus de concentration se traduit aussi par une réduction des associations thématiques de l'eau. Dans le premier roman, l'élément aquatique est polyvalent, car lié à des concepts positifs (renaissance, indépendance) aussi bien que négatifs (la mort). Dans le dernier texte, au contraire, il y a un rapport univoque entre l'eau et des concepts négatifs (le noir, les larmes, l'amour impossible).

Dans *La vie tranquille*, les scènes où figure l'eau – par exemple les deux descriptions de la baignade et celle de la noyade – s'étalent sur plusieurs pages, avec un début, un développement et une fin. Ce texte est aussi influencé, plus que les autres, par la tradition littéraire du XIX^e siècle : on peut notamment y voir des traces du roman maritime (nous avons souligné l'intertextualité liant *La vie tranquille* aux *Travailleurs de la mer*). Dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, qui appartient à la période de maturité dans l'œuvre de Duras, des évocations suggestives et énigmatiques de l'élément aquatique remplacent la clarté descriptive des premiers romans. Dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, le texte insiste sur la présence de la mer et de l'étang, motifs qui semblent réclamer une interprétation. Mais on ne peut assigner à ces motifs de signification tout à fait univoque. L'étang est vaguement associé à une

¹⁶⁴ Voir aussi sur ce sujet Anne Cousseau (1999, p. 336), qui relie la mer noire de *La maladie de la mort* au sexe féminin, « dans lequel il ne peut pas trouver de jouissance » et affirme : « La mer noire est donc métaphore de la jouissance impossible » (*ibid.*, p. 337).

possibilité d'émancipation pour Valérie ou à une prise en charge de sa propre existence, mais le texte ne donne pas assez d'indications pour guider le lecteur dans ses efforts d'interprétation. Et cela constitue sans doute une stratégie consciente de la part de l'auteur. L'influence de *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, à la différence de *La vie tranquille*, n'est pas à chercher du côté du roman réaliste ou néo-réaliste, mais plutôt dans le courant littéraire dominant de l'après-guerre, le Nouveau Roman, dont une des stratégies fut justement d'abandonner la narration traditionnelle d'un narrateur omniscient, pour pouvoir laisser davantage de doutes et d'incertitudes sous la forme de blancs (ou trous) dans le texte. De toute évidence, l'intention de l'auteur n'est pas de laisser au lecteur de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* assez d'indices pour lui permettre d'interpréter l'ouvrage d'une manière irréfutable. Marguerite Duras veut peut-être seulement faire partager une fascination qu'elle a elle-même ressentie, et inciter à la quête sans fournir de 'réponses' toutes faites.

Cette stratégie moderniste, que l'on pourrait appeler une 'incitation à l'incertitude', réapparaît, comme nous l'avons constaté, dans *La maladie de la mort* (1982, p. 15), où le narrateur ne se montre que pour insister sur sa propre ignorance des faits¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Dans un article intitulé « From Omniscience to Ignorance : Voice and Narration in the Work of Marguerite Duras », Cohen (1988, pp. 51-77) analyse précisément le rôle changeant du narrateur dans l'œuvre durassienne : le narrateur omniscient y est remplacé par des narrateurs beaucoup plus hésitants et incertains.

8. Discussion

Après avoir analysé les associations thématiques de l'eau dans l'ensemble de l'œuvre écrite de Marguerite Duras ainsi que l'emploi concret de motifs aquatiques dans trois de ses textes, nous voulons proposer maintenant quelques réflexions inspirées par l'étude de la thématique aquatique de l'auteur et qui nous paraissent intéressantes. Dans ce chapitre, cette thématique sera explorée par rapport à la dichotomie et la pensée bipolaire qu'elle traduit. Nous établirons ensuite des parallèles entre la thématique de l'eau chez Duras et le champ de la psychanalyse, en nous inspirant notamment de l'archétype maternel tel qu'il a été défini par C.G. Jung. Enfin, nous examinerons les traces de philosophie orientale qu'il nous a semblé possible d'identifier dans l'œuvre durassienne.

8.1. Marguerite Duras et la dichotomie

Comme le note si bien Miegel et Schoug (1998, pp. 7, 15) dans l'introduction d'une étude épistémologique sur la dichotomie, ce concept joue depuis longtemps un rôle central dans la pensée scientifique. Les polarités comme « nature/culture », « bien/mal », « masculin/féminin », « centre/périphérie » et « sujet/objet » sont à la base de modèles qui influencent notre conception du monde, et certains philosophes ont vu dans la dichotomie la structure originelle de la pensée humaine (*ibid.*, p. 7).

L'élément aquatique illustre justement, dans la tradition occidentale, le concept de la bipolarité (voir chapitre 3). Pour Bachelard, ce fait contribue de manière essentielle à son attrait. Dans son analyse de l'eau (1942, p. 17), il met en effet accent sur l'importance de l'opposition bipolaire : grâce à elle, un élément est suffisamment substantiel pour capturer l'imagination :

[...] *une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle. Une matière qui n'est pas l'occasion d'une ambivalence psychologique ne peut trouver son double poétique qui permet des transpositions sans fin. Il faut donc qu'il y ait double participation –*

participation du désir et de la crainte, participation du bien et du mal, participation tranquille du blanc et du noir – pour que *l'élément matériel* attache l'âme entière. (C'est Bachelard qui souligne.)

L'eau possède, selon Bachelard, l'ambivalence nécessaire pour donner lieu à ce « double poétique » dont il est question ci-dessus. Les chercheurs qui se sont intéressés à la thématique aquatique dans l'œuvre de Duras ont en effet pu y identifier une dichotomie. Carruggi (1995b, p. 31) a parlé d'un pouvoir destructeur de l'eau salée et d'un pouvoir guérisseur de l'eau douce à propos du cycle indochinois. Nous avons nous-même affirmé, dans un article publié il y a quelques années (Aronsson, 2002), que l'eau est un élément autant générateur que destructeur dans l'œuvre. Cependant, une recherche approfondie, comme celle que nous venons d'effectuer dans la présente thèse, montre bien que l'idée d'une dichotomie ne peut s'appliquer à *toutes* les différentes fonctions de l'élément aquatique dans les textes de Duras. Les multiples associations de l'eau durassienne répertoriées dans notre travail montrent toute la complexité de la thématique aquatique dans cette œuvre. Quelques thèmes ont des connotations univoques (« la naissance » et « la liberté » sont de nature très positive quand elles sont liées à l'eau et « la violence », elle, apparaît comme tout à fait négative). D'autres s'avèrent plus difficiles à classer selon un modèle bipolaire. « L'érotisme » est par exemple extrêmement complexe dans cette œuvre, vu son côté positif *et* son côté destructeur dans ses associations avec l'eau. « La mort » est un autre thème ambigu quand il est associé à l'eau. En effet, la mort semble à première vue toujours négative, mais nous avons montré que la noyade peut aussi résulter d'un acte volontaire, et s'apparenter ainsi à « la mort jeune et belle, la mort fleurie » pour citer Bachelard (1942, p. 113). On pourrait éventuellement avancer qu'il est question ici d'un effacement de la pensée bipolaire. Il nous semble en tout cas que l'œuvre de Marguerite Duras est manifeste d'une déconstruction des notions du bien et du mal, dans le sens d'une fusion des contraires – comme dans le concept taoïste du *yin* et du *yang*, où l'union des deux pôles d'opposition est illustrée par une partie blanche dans le noir et vice versa.

Penchons-nous maintenant sur quelques cas où Duras, au travers de la thématique aquatique, se désolidarise du concept de dichotomie en désavouant, dans le modèle de pensée bipolaire, ce qui concerne les notions de la féminité et de la masculinité.

8.1.1. L'eau dans le gommage de la bipolarité du masculin et du féminin

Un exemple de bipolarité traditionnelle de l'élément aquatique est la distinction entre une eau féminine et une eau masculine. Dans les mythes comme dans l'histoire de la littérature, l'eau a le plus souvent été liée à la féminité. Bachelard

(1942, p. 20) évoque par exemple le « caractère presque toujours *féminin* attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique » ainsi que la « profonde *maternité* » de cette eau. Cependant, parlant de la violence de l'élément, il admet que l'eau peut changer de sexe : « En devenant méchante, elle devient masculine » écrit-il (*ibid.*, p. 21), faisant alors allusion aux images de tempêtes, quand les eaux sont en colère.

Il convient de s'arrêter un instant sur cette bipolarité : la tradition occidentale parle, d'un côté, d'une eau que l'on a tendance à considérer comme féminine parce que sensuelle, érotique, nourrissante et maternelle – et d'un autre côté d'une eau qui serait masculine à cause de sa rage et de sa violence. Or, et cela nous intéresse, cette distinction n'est pas maintenue dans l'œuvre de Marguerite Duras.

Il y a certes dans l'œuvre durassienne des situations où l'eau est présentée comme une eau maternelle, où elle ressemble à un utérus, et d'autres cas où l'élément aquatique se montre violent. Cependant, quand Duras décrit la destruction de la récolte, dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950, p. 25), les termes utilisés pour désigner cette eau dévastatrice sont du genre féminin (« la mer » et « la marée »)¹⁶⁶. C'est aussi « la mer » qui est en colère et prend des aspects animaliers dans *Aurélia Steiner* (1979, pp. 134-135, 139) : on ne trouve aucune connotation masculine dans ces eaux violentes. À notre avis, la rage seule ne peut être considérée comme un signe de masculinité dans ces deux cas, où les sujets sont tous du genre féminin.

Rappelons aussi que nous avons exemplifié l'idée d'une régression *ad uterum* – symbolique maternelle par excellence – par un épisode du *Marin de Gibraltar* (1952) (voir section 6.1.3.). Dans ce roman, le narrateur descend dans un fleuve pour y retrouver son assurance et la sérénité de son âme. Le fleuve est décrit comme une eau très masculine, puisqu'il est « vierge de toute trace de femme » (*ibid.*, p. 47). Il reste dans cette eau masculine comme dans les bras d'une mère retrouvée.

Dans l'œuvre durassienne, les images aquatiques ne transmettent donc pas toujours les stéréotypes masculins et féminins auxquels l'on est habitué. Il se peut qu'une eau violente soit féminine et qu'une eau accueillante et protectrice soit masculine. On ne peut manquer de rappeler, dans ce contexte, la scène de baignade dans la mer de *La vie tranquille* (1944, p. 143). Quand Francine plonge dans l'eau, celle-ci véhicule un symbolisme bisexué : assurant à la fois les fonctions reproductrices du père et de la mère, cette eau permet la renaissance symbolique qui s'ensuit. Nous jugeons donc pertinent de parler ici d'une union des contraires et, par conséquent, d'un gommage de la symbolique bipolaire.

¹⁶⁶ Il est vrai que la mère de Suzanne « s'obstinait à nommer Pacifique » la mer de Chine dont il est question dans ce roman (*Un barrage contre le Pacifique*, p. 32), mais le genre masculin n'est pas utilisé dans le passage où se manifestent la rage et la violence de l'élément aquatique.

8.2. « Complexe de culture » et « complexe originel »

Les motifs aquatiques durassiens peuvent être considérés comme appartenant à deux groupes très distincts. Premièrement, nous avons des emplois liés aux expériences universelles de l'homme. Dans le vocabulaire bachelardien (1942, pp. 25-26), il s'agit de « complexes de culture ». Par exemple, quand Marguerite Duras évoque la maternité de la mer, elle établit une association que l'on ne trouve pas seulement dans son œuvre et dans son imaginaire, mais qui existe chez de nombreux écrivains l'ayant précédée. L'association de la pluie, surtout l'averse tiède, et du désir érotique observée dans certains textes durassiens, fait elle aussi partie du patrimoine culturel collectif. Lorsqu'elle établit de tels parallèles, Duras se place dans une longue tradition littéraire.

Deuxièmement, il existe des emplois propres à l'auteur où l'on peut tracer son expérience personnelle. Bachelard (*ibid.*, p. 26) les appelle des « complexes originels »¹⁶⁷. Citons, à titre d'exemple, le motif des eaux montantes qui font s'écrouler les barrages et détruisent la récolte. Nous avons cité Cousseau (1999, p. 324), qui a qualifié cette scène de « motif originaire » et de « cellule génératrice de la poétique de l'eau » précisément, pensons-nous, pour signaler son importance dans l'œuvre de Duras. Étant donné l'origine autobiographique de l'épisode (que l'écrivain a soulignée elle-même dans *Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 84), nous estimons également qu'il est tout à fait fructueux de relier ce motif à l'imagination personnelle de l'auteur – ce qui n'empêche pas que ce motif finit par prendre, à notre avis, des dimensions dépassant largement le contexte autobiographique primaire.

Nous désirons maintenant examiner brièvement deux traditions de pensée liées, selon nous, à la thématique aquatique de Duras : la théorie psychanalytique et les philosophies orientales du taoïsme et du bouddhisme.

8.3. L'eau et la psychanalyse

Dans la tradition psychanalytique on peut trouver des théories cherchant à expliquer pourquoi l'élément aquatique est si important pour l'imaginaire. Les psychanalystes les plus illustres se sont intéressés à la fonction de l'eau dans les rêves. Freud constate que, dans les rêves, la naissance est régulièrement associée à l'élément aquatique. En outre, l'association entre eau et naissance trouve, selon Freud, sa correspondance dans les sciences naturelles. D'une part, l'évolution naturelle des espèces commence dans l'eau, et, d'autre part, la première phase de la vie de chaque individu se passe dans 'les eaux' de

¹⁶⁷ Sous la rubrique « symbole » dans son dictionnaire des termes littéraires, Demougin (1986, p. 1598) différencie aussi ce qui peut être attribué à une tradition et ce qui est personnel dans une œuvre littéraire. Dans son vocabulaire, le complexe de culture correspond à un « symbole conventionnel » et le complexe originel à un « symbole contingent ».

l'utérus¹⁶⁸. Ferenczi, psychanalyste hongrois et disciple de Freud, a exploré le même domaine. Il affirme que les rêves de l'eau sont des manifestations de « *thalassalen Regressionszug* », une pulsion régressive de l'homme, qui lui rappellerait son existence originaire dans cet élément¹⁶⁹.

Selon C.G. Jung (1974, p. 122), la mer symbolise l'inconscient collectif, et elle est le lieu privilégié des visions, qui sont, selon lui, les résultats d'une invasion de l'inconscient. Il a aussi évoqué et décrit nombre de mythes aquatiques, affirmant que l'eau peut surtout être interprétée comme un élément maternel et vivifiant¹⁷⁰. Il convient toutefois de préciser que, dans la théorie jungienne, on ne parle pas d'une mère spécifique, mais bien d'un « archétype maternel »¹⁷¹. Jung constate l'étrange ressemblance phonétique des mots mer et mère, lançant l'hypothèse que ce lien remonte à une 'image primitive' de la mère¹⁷².

Inspiré par Jung, Klages (1954, pp. 1391-1394) s'est intéressé à cette « *Magna Mater* », l'archétype maternel qui, d'après les théories jungiennes, se trouverait dans notre inconscient humain et serait associé à l'élément aquatique. Klages discute cette idée dans une section intitulée « *Muttertum des Wassers* » (la maternité de l'eau).

L'insistance sur la naissance et le lien avec la mère ne veut pas dire que l'eau est un élément uniquement bienfaisant et générateur de vie selon les théories psychanalytiques. Chez Jung, la mer maternelle est même explicitement associée à la nuit et à la mort¹⁷³.

¹⁶⁸ « Die Geburt wird im Traume regelmäßig durch eine Beziehung zum Wasser ausgedrückt; man stürzt ins Wasser oder kommt aus dem Wasser, das heißt: man gebärt oder man wird geboren. Nun vergessen wir nicht, dass sich dies Symbol in zweifacher Weise auf entwicklungsgeschichtliche Wahrheit berufen kann. Nicht nur, dass alle Landsäugetiere, auch die Vorahren des Menschen, aus Wassertieren hervorgegangen sind, – das wäre die ferner liegende Tatsache, – auch jedes einzelne Säugetier, jeder Mensch, hat die erste Phase seiner Existenz im Wasser zugebracht, nämlich als Embryo im Fruchtwasser im Leib seiner Mutter gelebt und ist mit der Geburt aus dem Wasser gekommen » (Freud, 1940a, p. 162).

¹⁶⁹ Ferenczi (1924, pp. 70-79). Il associe la mer à l'utérus d'une manière très concrète, en affirmant que le fœtus flotte dans une mer 'internalisée' : « 'introjiziertes' Meer » (*ibid.*, p. 75).

¹⁷⁰ « Die mütterliche Bedeutung des Wassers gehört zu den klarsten Symboldeutungen im Gebiete der Mythologie, wie die Alten sagten : ‚das Meer – das Symbol des Entstehens‘. Aus dem Wasser kommt das Leben » (Jung, 1973, p. 276).

¹⁷¹ Pour une description adéquate de cet archétype maternel, voir Jung, *Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus*, 1976. Un bon résumé – et une étude appliquée intéressante – se trouvent dans Rönnerstrand (1993, pp. 126-143).

¹⁷² « Der klangliche, etymologisch zufällige Zusammenhang von mar, mère mit Meer und lat. mare ist merkwürdig. Sollte er vielleicht zurückweisen auf das ‚große, urtümliche Bild‘ der Mutter, die uns erstmals einzige Welt bedeutete und nachmals zum Symbol der ganzen Welt wurde? » (Jung, 1973, p. 322.) Cette hypothèse est évidemment étymologiquement incorrecte, puisque la ressemblance en français moderne est le résultat des processus phonologiques suivants : *mater* > *matrem* > mère et *marem* > mer.

¹⁷³ Jung (1973, p. 446) l'appelle : « das Todes- und Nachtmeer der verschlingenden Mutter ».

Les difficultés concernant l'application des méthodes psychanalytiques en littérature sont nombreuses. Comme il semble impossible de prouver la véracité des théories de Freud ou de Jung selon les critères des sciences naturelles, leurs hypothèses resteront toujours des hypothèses. Il n'empêche que les études psychanalytiques, en grande partie fondées sur les écrits de ces deux précurseurs, ont ouvert au sein des études littéraires de nouvelles voies dont on ne saurait nier l'intérêt¹⁷⁴. Il semble aussi indéniable que les théories évoquées offrent des clés d'interprétation intéressantes dans le contexte de la présente étude.

Les psychanalystes cités insistent ainsi sur le lien entre l'eau et la naissance de l'être humain – et ils s'appuient sur le symbolisme maternel de l'élément aquatique, illustré par la ressemblance phonétique entre 'la mer' et 'la mère'. Rappelons que cette thématique est présente dans l'œuvre de Marguerite Duras, et que nous l'avons étudiée dans la section 6.1. Nous pensons plus particulièrement aux deux articles publiés dans *Outside* (1981, pp. 258, 280-282), qui associent l'eau à la fois à l'utérus maternel et à l'enfant nouveau-né. Nous songeons également à la renaissance symbolique dans l'eau de *La vie tranquille* (1944, p. 143) et à l'association entre l'eau et l'utérus dans *Les parleuses* (1974, p. 78).

Puisque de nombreux chercheurs – qui ne sont pas tous des représentants du courant psychanalytique – ont associé la mer et la mère¹⁷⁵, il nous a semblé important de nous arrêter un instant sur la manière dont Jung définit son archétype maternel. Selon Jung il appartient, comme tous les archétypes, à l'inconscient collectif. C'est une entité à double visage, avec un côté positif et un côté négatif, que Jung résume avec l'expression « *die liebende und die schreckliche Mutter* »¹⁷⁶. Comme nous pouvons le constater, 'la mère aimante et la mère terrible' – cette entité contenant l'opposition dualiste du bien et du mal – ressemble beaucoup à l'élément aquatique tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Marguerite Duras. Nous venons en effet de constater (section 8.1.) que la thématique aquatique durassienne réunit les contraires, au point même d'abolir certaines oppositions binaires. Si l'on met en parallèle l'archétype maternel

¹⁷⁴ Voir Biezenbos (1995) et Ferrières-Pestureau (1997) pour deux exemples d'études d'inspiration psychanalytique portant sur l'œuvre durassienne. Cependant, ces chercheurs ne s'intéressent pas à la thématique aquatique de cette œuvre.

¹⁷⁵ Nous avons évoqué les ouvrages de Michelet (1861), Bachelard (1942), Mauron (1945), Kjellén (1957), Carruggi (1995b) et Cousseau (1999), les deux derniers dans le cadre des études durassiennes.

¹⁷⁶ « Seine Eigenschaften sind das « Mütterliche » : schlechthin die magische Autorität des Weiblichen ; die Weisheit und die geistige Höhe jenseits des Verstandes ; das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungspendende ; die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt ; der hilfreiche Instinkt oder Impuls ; das Geheime, Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare. [...] Die Gegensätzlichkeit der Eigenschaften habe ich dort formuliert als die liebende und die schreckliche Mutter. » (Jung, 1976, p. 97.)

jungien et la thématique aquatique de Duras, on peut constater que le côté aimant de l'archétype correspondrait à la force génératrice de l'eau : nous y trouvons la notion de renaissance (*die Wiedergeburt*) illustrée dans *La vie tranquille* (1944, p. 143), et la notion de bonté (*das Gütige*) se manifestant par exemple dans *Le marin de Gibraltar* (1952, pp. 47, 60-61, 90-91). En revanche, le côté terrible de l'archétype correspondrait à la force destructrice de ce même élément : nous y trouvons l'aspect angoissant de la mer (*das Angsterregende*) dans *Agatha* (1981, pp. 9, 15, 18), ainsi que l'empoisonnement (*das Vergiftende*), illustré par les eaux mortelles d'*Hiroshima mon amour* (1960, p. 30) et d'*Aurélia Steiner* (1979, p. 136). Ajoutons y l'engloutissement (*das Verschlingende*) et l'empire des morts (*die Totenwelt*) que cherchent, peut-être, les personnages suicidaires de tant de romans durassiens.

8.4. Marguerite Duras et les philosophies orientales

Au cours de ces dernières années, on a parfois établi un rapport entre l'œuvre de Marguerite Duras et une autre tradition de pensée : plusieurs chercheurs ont en effet repéré dans cette œuvre les traces d'une philosophie d'inspiration orientale. Citons, à titre d'exemple, Ammour-Mayeur (2001, p. 261) qui voit chez Duras « toute une philosophie de vie que la culture colonisatrice, ou même son retour en France, n'ont pas sabordée ». Il soutient (2002, p. 142) qu'une lecture de l'œuvre de Marguerite Duras à la lumière d'une philosophie bouddhiste ouvre de nouvelles perspectives « à travers lesquelles le vide et le silence prennent un sens positif et constructif et non plus nihiliste ». Bouthors-Paillart (2002b, p. 125), pour sa part, observe dans l'œuvre la présence d'un métissage entre la culture française et la culture vietnamienne.

8.4.1. L'eau et l'influence orientale chez quelques personnages féminins

Moraud (1987, p. 66) étudie deux personnages féminins chez Marguerite Duras en s'inspirant de certaines idées taoïstes :

Incontestablement Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter [...] témoignent de cet abandon, de cet acquiescement au monde qu'admirait M. Duras chez les jeunes vietnamiennes ; elles possèdent cette liberté et cette autonomie qui, selon le taoïsme, ne s'obtiennent qu'en épousant entièrement le grand mouvement de l'univers.

L'héritage oriental dans l'œuvre de Duras est également examiné par Dominique de Gasquet (1998, p. 286). Elle affirme que les personnages du vice-consul de

Lahore et d'Anne-Marie Stretter témoignent d'une « double culture » judéo-chrétienne et bouddhiste.

Lorsque les chercheurs discutent de l'influence exercée par l'Orient sur Duras, ils ont l'habitude de citer soit le taoïsme, soit le bouddhisme. Cela n'est pas vraiment illogique, vu que la distinction entre ces religions – et la troisième croyance importante de cette partie du globe : le confucianisme – ne semble pas très nette. Dans une introduction au taoïsme, Vandier-Nicolas (1965, p. 1) affirme par exemple qu'« un adage bien connu veut que ces trois religions n'en fassent qu'une. »

Pour notre part, nous partageons l'avis de Moraud, c'est-à-dire que nous estimons aussi que les personnages de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter ont des comportements qui font penser à certains aspects des philosophies orientales. Bien sûr, cette opinion s'applique aussi à la mendicante qui est, parmi les personnages principaux durassiens, l'unique femme d'ascendance asiatique.

Dans le chapitre cinq ci-dessus, nous nous sommes penchés sur les rapports entre ces personnages et l'élément aquatique. Certains chercheurs estiment que l'eau en elle-même véhiculerait un certain modèle oriental, et que cet idéal serait particulièrement présent au sein du taoïsme¹⁷⁷. Alexandre von Saenger (2002, p. 10) soutient, dans un essai portant sur l'élément aquatique, que l'eau et sa fluidité symbolisent la mentalité taoïste, alors que l'idéal de la tradition hellénique (et occidentale) est caractérisé par la solidité :

Il serait intéressant d'opposer sur ce point la mentalité socioculturelle des Chinois, et spécialement du taoïsme, à la mentalité de la Grèce classique. Pour les taoïstes [...] l'idéal éthique est de ressembler le plus possible à l'eau, d'atteindre à la souplesse, à l'absence de résistance de l'eau, de se dissoudre en quelque sorte dans un nirvâna hydrique, alors que pour les Grecs l'idéal moral est solide, telle la sphère de Parménide, et même pour Héraclite (frag. 68) : 'C'est mort pour les âmes que de devenir eau.' Mais que l'on ne vienne pas dire qu'il n'y a pas d'archétype parce qu'il existe une divergence socio-culturelle d'interprétation : en réalité chez les Chinois, comme chez les Grecs, l'eau est le symbole de dissolution, irrésolution fondamentale, et simplement ce symbolisme de l'histoire est apprécié de façon divergente par les deux cultures.

Si l'on analyse les comportements de certaines héroïnes durassiennes (Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter et la mendicante) d'un point de vue taoïste, on discerne en effet des affinités. Vandier-Nicolas (1965, p. 18) écrit que celui qui

¹⁷⁷ Legge (1959, p. 168) note que pour Lao-tze, l'auteur présumé de *Tao tō king*, l'eau était en effet l'illustration par excellence du *Tao* : « Water was Lao-tze's favourite emblem of the Tao. » Watts (1975) utilise la même métaphore : appelant une étude sur le taoïsme *Tao – the Watercourse Way*, il affirme que les principes du Tao se trouvent dans 'le cours d'une eau coulante' (« in the flow patterns of water ») (*ibid.*, p. xiv).

veut connaître le Tao¹⁷⁸, et aspire ainsi à devenir un « homme vrai » ou un « homme parfait », doit d'abord se purifier de toute pensée, mais aussi de tout désir :

L'homme parfait oublie jusqu'à son nom. Il s'efface à ses propres yeux, et se présente à autrui sous des dehors insignifiants. Comme une eau très pure, il est insipide et neutre. Il a purgé son cœur de tout désir et son esprit de toute notion. Il a fait le vide en lui-même afin de devenir capable de l'illimité. (*Ibid.*, p. 18.)

Cette description de l'être idéal, avec des concepts clés tels que « oubli », « effacement », « purge » et « vide intérieur », s'applique particulièrement bien aux personnages durassiens que nous avons mentionnés. Notons aussi que la métaphore utilisée par Vandier-Nicolas pour désigner cet être lucide est « une eau très pure ». Cette phrase rappelle d'une part le commentaire de von Saenger sur l'idéal taoïste cité ci-dessus, et, d'autre part, elle fait penser aux héroïnes durassiennes dont nous venons de parler. Il nous semble que la métaphore s'applique parfaitement à Lol V. Stein, qui « vous fuit dans les mains comme l'eau » (*Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, p. 13) et à Anne-Marie Stretter, désignée par les formules « Ève marine » (*ibid.*, p. 16) et « eau qui dort, cette femme » (*Le vice-consul*, 1965, p. 110).

Dans la citation de Vandier-Nicolas ci-dessus, il y a une allusion à « l'homme parfait [qui] oublie jusqu'à son nom ». Cette phrase rappelle un portrait de la mendicante, présenté par Marguerite Duras dans *Les yeux verts* (1980, p. 92) : « La mendicante, elle n'a plus besoin de nom. Elle n'a pas oublié la langue, elle a oublié les enfants, elle n'a pas oublié le lieu de naissance, Battambang, mais elle a oublié son nom. » Cela pourrait indiquer que la mendicante – qui paraît 'folle' ou 'dérangée' d'un point de vue occidental – se trouve en fait très proche de l'idéal taoïste. Cette idée peut être transférée à d'autres femmes dans l'œuvre de Duras. Citons Tison-Braun qui parle d'un détachement de somnambule chez les héroïnes durassiennes, et constate qu'Anne-Marie Stretter, en particulier, est un personnage qui s'approche du 'détachement suprême de la folie'¹⁷⁹.

Il existe dans le taoïsme une autre association dans laquelle l'eau symbolise l'ascète taoïste et sa recherche de l'absolu :

Comme le Yin, dont il imite le comportement, l'ascète taoïste prise la passivité, recherche l'obscurité. L'eau, qui tend toujours vers le bas, est son symbole. L'eau est bénéfique à tous les êtres ; elle ne lutte pour aucune position particulière, mais « elle se loge dans les lieux que tout le monde abhorre », écrit

¹⁷⁸ Dans son acception usuelle, *Tao* signifie voie, chemin.

¹⁷⁹ « This somnambulant detachment, so oddly combined [...] with the meditation on Being, will characterize most of Duras' characters, from Suzanne in *The Sea Wall* to Anne Desbarèdes and Anne-Marie Stretter taking the first steps towards the supreme detachment of madness. » (Tison-Braun, 1998, p. 34.)

Lao-tseu. Elle repose paisible dans les fonds, mais il n'est rien où elle ne pénètre, quand elle s'épand. (Vandier-Nicolas, 1965, p. 37.)

Il n'est pas difficile de noter ici des ressemblances avec la passivité de Lol V. Stein, et le comportement de la mendicante à son arrivée à Calcutta. Cette dernière se tient aussi dans l'obscurité et se loge dans « les lieux que tout le monde abhorre », par exemple parmi les lépreux entassés au bord du Gange.

Les héroïnes de Duras semblent proches de la suprême délivrance dont parle Vandier-Nicolas (*ibid.*, p. 22) et qui se manifeste par une façon particulière de se présenter au monde : « L'ascète accède à un état d'inconscience que les taoïstes expriment par le terme *tso-wang* (s'asseoir et oublier toutes choses) ». Ceci nous rappelle en particulier l'oubli et l'absence mentale de Lol après le bal narré dans *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), ainsi que l'état où elle se trouve dans les textes subséquents du cycle : *L'amour* (1971) et *La femme du Gange* (1973). On pense aussi à l'état de la mendicante à l'arrivée à Calcutta, dans *Le vice-consul* (1965) et dans *India Song* (1973). La notion de folie (du point de vue occidental) et la notion de sagesse absolue (du point de vue oriental) peuvent en effet se ressembler, du moins en ce qui concerne leurs manifestations extérieures. À notre avis, une analyse plus approfondie des personnages 'fous' de l'œuvre durassienne privilégiant un point de vue oriental pourrait se révéler particulièrement fructueuse. Elle sort pourtant du cadre de la présente thèse.

L'un des concepts clés du taoïsme est le *wou wei*, ou le 'non-agir'. Il s'agit de la faculté de ne pas intervenir¹⁸⁰. Les personnages féminins durassiens possèdent souvent cette vertu orientale. Nous citerons, encore une fois, le nom de Lol V. Stein. Sa passivité, manifestée après le fameux bal de T. Beach mais aussi à d'autres occasions, a la plupart du temps été décrite en termes d'effacement, de vide ou d'absence par la critique occidentale. Nous estimons cependant que l'on peut aussi donner à cette attitude une valeur positive. Il suffit d'interpréter son comportement, non en fonction d'une passivité négative, mais en fonction de l'idéal du non-agir qui se trouve dans le *wou wei*.

Lol V. Stein n'est d'ailleurs pas la seule héroïne durassienne à qui l'on pourrait appliquer le concept du *wou wei* : une certaine passivité caractérise aussi les femmes des premiers textes de l'auteur, par exemple Francine, l'héroïne de *La vie tranquille*, qui assiste sans intervenir à la noyade d'un homme, et Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique* qui attend au bord de la route qu'un homme inconnu l'emmène loin de la plaine.

¹⁸⁰ Le concept a pris la forme d'une vertu dans la philosophie taoïste. Tchouang-tseu, qui fut l'un des fondateurs du taoïsme, et qui vécut au IV^e siècle avant Jésus Christ, l'aurait exprimé ainsi : « Prenez le parti de ne pas intervenir, et les choses se transformeront d'elles-mêmes » (cité par Vandier-Nicolas, 1965, p. 28).

8.4.2. L'eau et la conception orientale de la vie et de la mort

En ce qui concerne la conception de la vie et de la mort, l'axe temporel est circulaire dans la tradition taoïste – et non pas linéaire comme c'est le cas dans la pensée occidentale, où la naissance se trouve à une extrémité et la mort à l'autre extrémité d'une ligne horizontale : « En effet, et ceci joue dans la conception taoïste de l'évolution un rôle essentiel, *le mouvement du Tao est réversif* [...] Au terme de son élan, il se renverse et revient à son point de départ. » (Vandier-Nicolas, 1965, p. 17.)

Puisque le Tao – c'est-à-dire la voie, le chemin – retourne à sa position initiale, la mort n'est pas le point final ; la conception de la vie ressemble à une courbe qui commence à la naissance et se referme (mais ne s'arrête pas) à la mort – sous la forme d'un cercle.

Rappelons dans ce contexte qu'il existe, dans l'œuvre durassienne, des cas où le fœtus et le nouveau-né sont associés à l'eau et que cette œuvre comporte aussi de nombreux personnages morts dans ce même élément. Dans une perspective taoïste, on pourrait décrire ce phénomène à l'aide d'un cercle : l'existence commence dans l'eau et le chemin de la vie est réversif, ce qui fait qu'il retourne à son point de départ, l'eau.

Bachelard (1942, p. 100) affirme que la mort dans l'eau est la plus maternelle des morts. Il rappelle que C.G. Jung voit l'eau comme l'élément privilégié de la mort maternelle, celle qui ouvre sur une renaissance. Quand le corps disparaît dans les flots, « le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté » dit-il, en citant le psychanalyste allemand. Nous avons vu que cette renaissance dans l'eau existe, au figuré, dans la scène de *La vie tranquille* où Francine se baigne dans la mer. Soulignons cependant que, dans les philosophies orientales, la renaissance n'est pas un but mais une malédiction. Le cercle de la vie et de la mort, suivi d'une nouvelle vie, doit être brisé. L'objectif ultime de la vie terrestre n'est pas la renaissance mais bien plutôt la délivrance de celle-ci, appelée nirvana. L'être humain peut accéder à cet état suprême s'il réprime ses désirs et ses passions. Dans *Le vice-consul* (1965), la mendiante s'approche selon nous de cet idéal, parce qu'elle « ne cherche plus rien » (*ibid.*, p. 70). Elle a « la tête vide, le cœur mort » (*ibid.*, p. 149). C'est une femme qui a « trouvé comment se perdre » et qui a « oublié » (*ibid.*, p. 181). Comme nous l'avons constaté ci-dessus, cela correspond à des concepts clés de la pensée taoïste. En plus, c'est dans l'eau, l'élément fuyant par excellence, que la mendiante atteint cet état idéal :

Ce serait dans le Gange... en définitive que... qu'elle s'est perdue, qu'elle a trouvé comment se perdre il me semble, elle a oublié, ne sait plus qu'elle est la fille de X ou Y, plus d'ennui pour elle [...] Jamais jamais le moindre soupçon d'ennui... (*Ibid.*, p. 181.)

La femme du *Camion* (1977), l'un des *alter ego* de Marguerite Duras, ressemble à la mendicante. Elle a en quelque sorte abandonné la façon occidentale de se présenter au monde, un choix qui passe par le renoncement à toute ambition intellectuelle. Dans une sorte de post-scriptum joint à l'ouvrage proprement dit, Duras déclare qu'il ne s'agit pas de nihilisme. Au contraire, cet état se rapporte à quelque chose de positif : « La dame du camion ne s'ennuie plus. Elle ne recherche aucun sens à sa vie. Je découvre en elle une joie d'exister sans recherche de sens. Une régression véritable, en cours, en progrès, fondamentale. » (*Ibid.*, p. 81.) La mère de *L'amant de la Chine du Nord* (1991, p. 100) semble elle aussi atteindre l'état suprême de détachement et de résignation après l'aventure des barrages, puisqu'elle « ne veut plus rien » et « n'attend plus rien ».

Cet état ressemble à celui du nirvana dans la définition qui se trouve chez Alexandra David-Neel (1977, pp. 235-236). Par l'annihilation du désir, de la haine, des passions en général, et grâce au détachement vis-à-vis des objets, l'être humain est censé avoir 'traversé la rivière'. Selon cet auteur, traverser la rivière est une métaphore pour atteindre le nirvana. À notre avis, on peut voir l'arrivée de la mendicante à Calcutta comme une étape qui décrit comment elle obtient l'état de grâce du nirvana – la traversée du golfe de Bengale et l'immersion dans le Gange comportant une analogie du concept de 'traverser la rivière'.

Ainsi, beaucoup de personnages féminins chez Duras sont dominés par l'effacement, l'oubli et le vide – concepts caractérisant, dans le taoïsme, l'être parfait (voir Vandier-Nicolas, 1965, p. 18, cité ci-dessus). Il serait donc permis de soutenir qu'il y a dans l'œuvre de Marguerite Duras une certaine influence orientale, et l'eau est associée à cet idéal : Lol V. Stein estime par exemple que son bonheur est lié à la mer (*Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, pp. 152, 171-172) ; la mendicante prend l'aspect d'une 'bête aquatique' qui chasse dans l'eau (*Le vice-consul*, 1965, p. 207) et au moment où Anne-Marie Stretter s'éteint dans la mer au large de Calcutta, elle rejoint « une sorte de mer matricielle » (*Les lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 78). Pour l'héroïne de *La vie tranquille* (1944, pp. 195-196), on le sait, c'est la pluie qui symbolise un état de détachement et d'insouciance bienheureux :

Il faut bien qu'il y en ait en ce moment : des gens qui marchent sous la pluie avec une valise à la main, des cheveux dans la figure, de vieux souliers éculés et, dans le corps, un ennui. Mais aussi *une aise dans l'ennui, dans la pluie*. [...] Demain j'aurai oublié. Dommage d'oublier tout et tant mieux. Dommage et tant mieux, voilà exactement, je ne sais plus comment on pense. Je ne sais pas pourquoi, dommage et tant mieux : c'est la dernière de mes pensées. Le vent l'a emportée, elle lui appartient comme la dernière plume d'un oiseau mort. *Plus rien à penser maintenant. Rien. Ma tête est fraîche, vide tout à coup. Dans ma cervelle, on dirait que la pluie coule. Que le vent l'emporte cette dernière*

pensée, sur un chemin. Demain quelqu'un l'écrasera, au matin, d'un pied léger. Il n'y a plus de place dans ma tête que pour le bruit de mon pas. (C'est nous qui soulignons.)

L'extinction de la pensée (Francine dans *La vie tranquille*), le bonheur dans la résignation (la mère dans *L'amant de la Chine du Nord*), l'oubli de son nom et le détachement des objets (la mendiante dans *Le vice-consul*), la joie d'exister sans forcément rechercher un sens à la vie (la dame du *Camion*) et même une personnalité fuyante comme de l'eau (Lol dans *Le ravissement de Lol V. Stein*) sont autant de manifestations de l'idéal oriental qui se dessine à travers cette œuvre. Et, presque chaque fois, l'eau y est associée.

9. Conclusion

La présence de l'eau est très forte dans l'œuvre de Marguerite Duras et elle ne se limite pas à une époque spécifique de la carrière de l'auteur ou à une catégorie précise de textes. Au contraire, la majorité des ouvrages contient des manifestations aquatiques, parfois déjà dans les titres, et les personnages les plus emblématiques de l'œuvre ont des affinités avec l'eau. Ainsi, notre observation initiale, le point de départ de cette étude, a été confirmée. Rappelons ensuite la question à laquelle nous avons tenté de répondre : Quelles sont les fonctions de l'eau dans l'œuvre durassienne ? Nous avons remarqué que l'élément aquatique, qui peut apparaître dans les textes sous une forme soit métonymique, soit métaphorique a de multiples fonctions. Les associations thématiques de l'eau sont nombreuses et le motif aquatique est lié aux thèmes majeurs de l'œuvre : par exemple l'érotisme, la création, l'enfance, la destruction et la mort. Bien d'autres chercheurs avaient relevé la présence de ces thèmes dans les textes de l'auteur, mais il nous a paru intéressant de mettre en lumière le lien qu'ils ont avec le motif de l'eau.

L'analyse des différents emplois de l'élément aquatique dans trois textes durassiens montre que cet élément peut également avoir, dans l'œuvre, d'autres fonctions que la participation aux associations thématiques dont nous venons de parler : il sert notamment d'élément structurant dans des textes spécifiques, et peut contribuer à créer une ambiance énigmatique, de par son ouverture vers l'inconnu, l'inexplicable et l'inconscient. Le lecteur se sent interpellé par cette eau qui semble avoir une signification se situant bien au-delà de sa présence avérée dans l'univers diégétique et qui exige alors d'être interprétée. Celui qui se lance dans la quête d'un tel sens aura pourtant très vite l'impression que certains morceaux du puzzle manquent. Le signifiant n'est pas toujours relié à un signifié univoque chez Marguerite Duras. On pourrait même avancer que cette eau vaguement investie d'un sens plus profond peut établir, par son caractère mystérieux, la fonction poétique dans l'œuvre durassienne. Dans de nombreux ouvrages, le motif de l'eau n'a pas seulement une fonction référentielle bien précise, il semble qu'il soit aussi un trou ou un blanc laissé à dessein dans le texte, comme une ouverture vers l'au-delà (l'eau-delà ?).

Comme le note si bien Jakobson (1963, p. 238) : « La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n’oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. » Nous l’avons vu dans le cas de l’étang dans *L’après-midi de Monsieur Andesmas* et de la mer dans *La maladie de la mort* : les manifestations de l’eau dans l’œuvre de Duras servent parfois à rendre la dénotation ambiguë et, par conséquent, à augmenter la densité poétique du texte. Pour parler comme Chklovski (1965a, p. 83), disons que la thématique de l’eau pourrait être un « procédé de singularisation » privilégié dans les textes durassiens, soit un « procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception ».

L’eau a aussi une fonction unificatrice dans l’œuvre de Marguerite Duras, puisque l’utilisation récurrente des motifs aquatiques dans des textes très divers crée des liens entre ces ouvrages et contribue ainsi à la cohérence intratextuelle de l’œuvre. Même si l’on peut parler d’une prédilection pour la symbolique de l’eau chez Duras, ou peut-être même d’une ‘obsession aquatique’ manifeste dans cette œuvre, il fallait pourtant aussi souligner que la symbolique aquatique fait partie de la conscience collective – et de nombreux rapports intertextuels liant la thématique aquatique de Duras à celle d’autres auteurs ont été relevés.

Une référence à la psychanalyse nous a permis de mettre en parallèle l’archétype maternel de Jung et les forces destructrices et génératrices de l’eau dans l’œuvre durassienne. Plusieurs personnages durassiens vivent sous le signe de l’eau, et des parallèles entre certains d’entre eux et les philosophies orientales ont été établis, surtout en ce qui concerne la mendicante, Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter, personnages chez lesquels on peut très certainement discerner une influence du taoïsme et du bouddhisme.

Soulignons, enfin, que cette étude sur la thématique de l’eau dans l’œuvre de Marguerite Duras ne prétend pas fournir d’analyse exhaustive ou définitive. Blot-Labarrère (1999, p. 12) affirme que le défi du chercheur littéraire consiste à « mener une enquête, sachant bien que le mot comprendre signifie n’avoir jamais assez compris et que nulle lecture n’épuise le champ d’autres lectures possibles ». Nous constatons à notre tour que cette déclaration pleine d’humilité garde toute sa pertinence.

Bibliographie

Œuvres de Marguerite Duras

- Les impudents*. 1943. Paris : Plon (rééd. Gallimard, « Folio », n° 2325).
- La vie tranquille*. 1944. Paris : Gallimard (« Folio », n° 1341).
- Un barrage contre le Pacifique*. 1950. Paris : Gallimard (« Folio », n° 882).
- Le marin de Gibraltar*. 1952. Paris : Gallimard (« Folio », n° 943).
- Les petits chevaux de Tarquinia*. 1953. Paris : Gallimard.
- Des journées entières dans les arbres* suivi de *Le boa - Madame Dodin - Les chantiers*. 1954. Paris : Gallimard.
- Le square*. 1955. Paris : Gallimard.
- Moderato cantabile*. 1958. Paris : Éditions de Minuit (collection « 10/18 »).
- Les viaducs de la Seine-et-Oise*. 1959. Paris : Gallimard.
- Dix heures et demie du soir en été*. 1960. Paris : Gallimard.
- Hiroshima mon amour*. 1960. Paris : Gallimard (« Folio », n° 9).
- L'après-midi de Monsieur Andesmas*. 1962. Paris : Gallimard.
- Le ravissement de Lol. V. Stein*. 1964. Paris : Gallimard (« Folio », n° 810).
- Théâtre I : Les eaux et forêts – Le square – La musica*. 1965. Paris : Gallimard.
- Le vice-consul*. 1965. Paris : Gallimard (collection « L'imaginaire »).
- L'amante anglaise*. 1967. Paris : Gallimard.
- Détruire dit-elle*. 1969. Paris : Éditions de Minuit.
- Abahn, Sabana, David*. 1970. Paris : Gallimard (collection « L'imaginaire »).
- L'amour*. 1971. Paris : Gallimard (« Folio », n° 2418).
- India Song*. 1973. Paris : Gallimard (collection « L'imaginaire »).
- Nathalie Granger* suivi de *La femme du Gange*. 1973. Paris : Gallimard.
- Les parleuses*. (Entretiens avec Xavière Gauthier.) 1974. Paris : Éditions de Minuit.
- Les lieux de Marguerite Duras*. (En collaboration avec Michelle Porte.) 1977. Paris : Éditions de Minuit.
- L'Eden cinéma*. 1977. Paris : Mercure de France (« Folio », n° 2051).

Le camion suivi de *Entretien avec Michelle Porte*. 1977. Paris : Les Éditions de Minuit.

Le navire Night suivi de *Césarée - Les mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner*. 1979. Paris : Mercure de France (« Folio », n° 2009).

L'été 80. 1980. Paris : Éditions de Minuit.

L'homme assis dans le couloir. 1980. Paris : Éditions de Minuit.

Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique. 1980. Paris : Éditions Albatros.

Les yeux verts. 1980. Paris : Cahiers du cinéma (rééd. Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996).

Agatha. 1981. Paris : Éditions de Minuit.

Outside. Papiers d'un jour. 1981. Paris : Albin Michel (rééd. P.O.L. 1984).

L'homme atlantique. 1982. Paris : Éditions de Minuit.

Savannah Bay. 1982. Paris : Éditions de Minuit (2^e éd. augmentée 1983).

La maladie de la mort. 1982. Paris : Éditions de Minuit.

L'amant. 1984. Paris : Éditions de Minuit.

La douleur. 1985. Paris : P.O.L. (« Folio », n° 2469).

La musica deuxième. 1985. Paris : Gallimard.

Les yeux bleus cheveux noirs. 1986. Paris : Éditions de Minuit.

La pute de la côte normande. 1986. Paris : Éditions de Minuit.

La vie matérielle. 1987. Paris : P.O.L. (« Folio », n° 2623).

Emily L. 1987. Paris : Éditions de Minuit.

La pluie d'été. 1990. Paris : P.O.L.

L'amant de la Chine du Nord. 1991. Paris : Gallimard.

Le théâtre de l'amante anglaise. 1991. Paris : Gallimard (collection « L'imaginaire »).

Yann Andréa Steiner. 1992. Paris : P.O.L.

Écrire. 1993. Paris : Gallimard (« Folio », n° 2754).

Le monde extérieur. Outside II. (Textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère.) 1993. Paris : P.O.L.

C'est tout. 1995. Paris : P.O.L.

La mer écrite. (En collaboration avec Hélène Bamberger.) 1996. Paris : Marval.

Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993. 1997. Paris : Gallimard (collection « Quarto »).

Cahiers de la guerre et autres textes. 2006. Paris : P.O.L./Imec.

Livres et articles sur Marguerite Duras

Aarset, Hans Erik. 2001. *Smerten, harmen – og kunstens smil : Marguerite Duras*. Trondheim : Tapir Akademisk Forlag.

Adler, Laure. 1998. *Marguerite Duras*. Paris : Éditions Gallimard.

Ahlstedt, Eva. 2003. *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis.

Alazet, Bernard. 1992. *Le navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*. Lille : Presses universitaires de Lille.

Alazet, Bernard. 2002. « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras ». In : *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, pp. 43-58. (Textes réunis et présentés par Alazet, B.) Paris – Caen : Lettres modernes Minard.

Alleins, Madeleine. 1984. *Marguerite Duras. Médium du réel*. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme.

Ammour-Mayeur, Olivier. 2001. « Duras et l'esthétique asiatique du Vide et du Plein, ou du ravissement des genres dans *L'amour* ». In : *Duras, femme du siècle*. (Éds. Harvey, S. & Ince, K.) Amsterdam – New York : Rodolpi.

Ammour-Mayeur, Olivier. 2002. « Écrire *L'amour* : Enjeux des poétiques asiatiques chez Duras ». In : *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. (Textes réunis par Alazet, B., Blot-Labarrère C. & Harvey R.) Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Ammour-Mayeur, Olivier. 2004. *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan.

Anderson, Stéphanie. 1995. *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*. Genève : Librairie Droz.

Andréa, Yann. 1983. *M.D.* Paris : Éditions de Minuit.

Andréa, Yann. 1999. *Cet amour-là*. Paris : Éditions Pauvert.

l'Arc, n° 98. 1985. Le Revest-Saint-Martin : Éditions Le Jas.

Armel, Aliette. 1990. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris : Le Castor Astral.

Armel, Aliette. 1998a. *Marguerite Duras. Les trois lieux de l'écrit*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot éditeur.

Armel, Aliette. 1998b. « Marguerite Duras-de-la-forêt ». In : *Nouvelle Revue Française* (mars 1998, no. 542), pp. 75-83.

Aronsson, Mattias. 2002. « L'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras – deux forces opposées ». In : *Acta du XV^e Congrès des Romanistes Scandinaves*, pp. 249-255. Université d'Oslo. Romansk Forum Nr. 16 - 2002/2. Lien Internet (09/06/2005) : [<http://www.duo.uio.no/roman/page21.html>].

Aronsson, Mattias. 2005. « L'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras – un motif unificateur et polyvalent ». In : *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*, pp. 411-420. (Éd. Mrozowicki, M.) Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego.

Aronsson, Mattias. 2006. « Quelques personnages durassiens sous le signe de l'eau ». In : *Acta du XVI^e Congrès des Romanistes Scandinaves*. Roskilde Universitetscenter. Lien Internet (22/06/2006) : [<http://www.ruc.dk/isok/skriftserier/XVI-SRK-Pub/FLIT/FLIT12-Aronsson/>] pp. 1-17.

Babcock, Arthur E. 1997. *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*. New York. Twayne Publishers.

Baisnée, Valérie. 1997. *Gendered resistance. The autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*. Amsterdam : Éditions Rodopi.

Bajomée, Danielle. 1988. « Sublime Duras ». In : *Il confronto letterario* (supplemento al no. 8, 1988), pp. 51-55.

Bajomée, Danielle. 1989. *Duras ou la douleur*. Bruxelles : De Boeck – Wesmael.

Bal, Mieke. 1977. *Narratologie. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes.)* Paris : Éditions Klincksieck.

Barbéis, Dominique. 1992. *Moderato cantabile / L'amant*. Paris : Éditions Nathan (Collection Balises).

Bernheim, Nicole Lise. 1975. *Marguerite Duras tourne un film*. Paris : Éditions Albatros (coll. Ça/cinéma).

Biezenbos, Lia van den. 1995. *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*. Amsterdam & Atlanta : Rodopi.

- Blot-Labarrère, Christiane. 1992. *Marguerite Duras*. Paris : Éditions du Seuil.
- Blot-Labarrère, Christiane. 1999. *Marguerite Duras. Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard (collection « Foliothèque »).
- Blot-Labarrère, Cristiane. 2002. « Paroles d’auteur : les enjeux du paratexte dans l’œuvre de Duras ». In : *Écrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras*, pp. 9-42. (Textes réunis et présentés par Alazet, B.) Paris – Caen : Lettres modernes Minard.
- Borgomano, Madeleine. 1979. *Une écriture : Marguerite Duras*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- Borgomano, Madeleine. 1981. « L’histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice de l’œuvre de Marguerite Duras ». In : *Poétique*, no 48, pp. 479-493.
- Borgomano, Madeleine. 1985. « Romans : la fascination du vide ». In : *l’Arc*, no. 98, pp. 40-48.
- Borgomano, Madeleine. 1988. « La traversée du fleuve ou le choix du sens dans *L’amant* de Marguerite Duras ». In : *Il confronto letterario* (supplemento al no. 8, 1988), pp. 27-33.
- Borgomano, Madeleine. 1998. « Que sont les oiseaux devenus... ? Étude sémiotique des écrits de Marguerite Duras depuis *L’Amant* ». In : *Marguerite Duras : Lectures plurielles*. Amsterdam – Atlanta, GA : Editions Rodolpi, pp. 151-167.
- Borgomano, Madeleine. 2002. « Les lectures ‘sémiotiques’ du texte durassien : un barrage contre la fascination ». In : *Écrire, réécrire. Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras*, pp. 101-130. (Textes réunis et présentés par Alazet, B.) Paris – Caen : Lettres modernes Minard.
- Bouthors-Paillart, Catherine. 2002a. *Duras la Métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l’œuvre de Marguerite Duras*. Genève : Librairie Droz.
- Bouthors-Paillart, Catherine. 2002b. « Susciter ‘l’orient pernicieux des mots’ : Métissage fantasmatique et linguistique dans l’écriture de Marguerite Duras ». In : *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, pp. 123-135. (Textes réunis par Alazet, B., Blot-Labarrère C. & Harvey R.) Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Bradley Winston, Jane. 2001. *Postcolonial Duras. Cultural Memory in Postwar France*. New York : Palgrave.

Brée, Germaine. 1965. « Quatre romans de Marguerite Duras ». In : *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*. Décembre 1965, no. 52, pp. 23-39.

Brée, Germaine. 1972. « An interview with Marguerite Duras ». In : *Contemporary Literature* (vol. 13, no. 4). Madison : University of Wisconsin Press, pp. 401-422.

Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault. Décembre 1965, no. 52.

Cahiers du CERF XX, n° 3, Trois femmes romancières : M. Duras, N. Sarraute, M. Yourcenar. 1987. Brest : Université de Bretagne occidentale.

Carruggi, Noëlle. 1995a. *Marguerite Duras. Une expérience intérieure : « le gommage de l'être en faveur du tout »*. New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Carruggi, Noëlle. 1995b. « L'eau dans les écrits de Marguerite Duras – un double pouvoir ». In : *L'eau – source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, pp. 29-40. (Éd. Helm, Y.) New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Cerasi, Claire. 1991. *Du rythme au sens. Une lecture de L'Amour de Marguerite Duras*. Paris : Lettres modernes.

Cerasi, Claire. 1993. *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*. Paris & Genève : Champion – Slatkine.

Cismaru, Alfred. 1988. « Marguerite Duras' *Le Camion* ». In : *Remains to be seen. Essays on Marguerite Duras*, pp. 207-216. (Éd. Ames, Sanford S.) New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Clavaron, Yves. 2001. *Inde et Indochine. E. M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*. Paris : Éditions Champion.

Cody, Gabrielle H. 2000. *Impossible Performances. Duras as Dramatist*. New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Cohen, Susan D. 1988. « From Omniscience to Ignorance : Voice and Narration in the Work of Marguerite Duras ». In : *Remains to be seen. Essays on*

Marguerite Duras, pp. 51-77. (Éd. Ames, Sanford S.) New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Cohen, Susan D. 1993. *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language*. Amherst, Mass. : University of Massachusetts Press.

Confronto letterario, il. 1988. (Supplemento al no. 8). Università di Pavia.

Cousseau, Anne. 1999. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Genève : Librairie Droz.

Cousseau, Anne. 2001. « Le crime et le verbe ». In : *Duras, femme du siècle*. (Éds. Harvey, S. & Ince, K.) Amsterdam – New York : Rodolpi.

Cousseau, Anne. 2005. « La chambre noire de l'écriture ». In : *L'Herne, Duras*, pp. 110-117. (Cahier dirigé par Alazet, B. et Blot-Labarrère, C., assistés de Labbarère, A.) Paris : Éditions de l'Herne.

Crowley, Martin. 2000. *Duras, Writing, and the Ethical. Making the Broken Whole*. Oxford : Clarendon Press.

Crowley, Martin. 2001. « NON : Duras's decades of refusal ». In : *Duras, femme du siècle*. (Éds. Harvey, S. & Ince, K.) Amsterdam – New York : Rodolpi.

Daussaint-Donoux, Isabelle. 2001. « Le dialogue Romanesque dans *La pluie d'été* : une perspective conversationnelle ». In : *Duras, femme du siècle*. (Éds. Harvey, S. & Ince, K.) Amsterdam – New York : Rodolpi.

David, Michel. 1996. *Marguerite Duras – une écriture de la jouissance. Psychanalyse de l'écriture*. Paris : Desclée de Brouwer.

Davis, Colin & Fallaize, Elizabeth. 2000. *French Fiction in the Mitterand Years. Memory, Narrative, Desire*. Oxford : Oxford University Press.

Duras, Dieu et l'écrit. Actes du colloque de l'ICP, sous la direction d'Alain Vircondelet. 1998. Monaco : Éditions du Rocher.

Duras. Lectures plurielles. 1998. (Éds. Rodgers, C. & Udris, R.) Amsterdam, Atlanta : Rodopi.

Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras. (Textes réunis et présentés par Alazet, B.) 2002. Paris – Caen : Lettres modernes Minard.

Enright, D. & Shoukri, C. 1971. « The Nature of Being in Woolf and Duras ». In : *Contemporary Literature* (vol. 12, no. 3). Madison : University of Wisconsin Press.

Fellous, Colette. 1998. « Celle qui marche vers le fleuve ». In : *Nouvelle revue française*, no 542, mars 1998 (pp. 85-89).

Feminism. 1989. (Éds. Hardee, M. & Henry, F.) University of South Carolina : French Literature Series, vol. XVI.

Ferrières-Pestureau, Suzanne. 1997. *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de M. Duras. Naissance d'une œuvre, origine d'un style*. Paris : L'Harmattan.

Fornasier, Nori. 2001. *Marguerite Duras. Un'arte della povertà. Il racconto di una vita*. Pisa : Edizioni Ets.

Gasquet, Dominique de. 1998. « De Donnadieu à Duras ». In : *Duras, Dieu et l'écrit*, pp. 280-295. Monaco : Éditions du Rocher.

Gauthier, Xavière. 1980. « Marguerite Duras et la lutte des femmes ». In : *Magazine littéraire*, no 158, mars 1980, pp. 16-19.

Glassman, Deborah N. 1991. *Marguerite Duras. Fascinating Vision and Narrative Cure*. London & Toronto : Associated University Press.

Glassman, Deborah N. 1998. « *Le Vice-Consul and India Song* : Dolores Mundi ». In : *Critical Essays on Marguerite Duras*. (Éd. Knapp, B. L.) New York : G. K. Hall & Co.

Guers-Villate, Yvonne. 1985. *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Guers-Villate, Yvonne. 1988. « Marguerite Duras' *La Maladie de la mort* : Feminist Indictment or Allegory ? ». In : *Remains to be seen. Essays on Marguerite Duras*, pp. 127-135. (Éd. Ames, Sanford S.) New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Günther, Renate. 1988. *Four Texts by Marguerite Duras : A Feminist Reading* (Thèse de doctorat : University of Lancaster). Boston Spa : The British Library Document Supply Centre.

Günther, Renate. 1993. *Duras : Le Ravissement de Lol. V. Stein and L'Amant*. London : Grant & Cutler Ltd.

Hanrahan, Mairéad. 1998. « Je est une autre : Of Rimbaud and Duras ». In : *Modern Language Notes*. 113. 4., pp. 915-936.

Harvey, Robert & Volat, Hélène. 1997. *Marguerite Duras. A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut & London : Greenwood Press.

Harvey, Stella. & Ince, Kate. (Éds.) 2001. *Duras, femme du siècle. Papers from the first International Conference of the Société Marguerite Duras, held at the Institut français, London, 5-6 February 1999*. Amsterdam – New York : Rodolpi.

L'Herne, Duras. (Cahier dirigé par Alazet, B. et Blot-Labarrère, C., assistés de Labbarère, A.) 2005. Paris : Éditions de l'Herne.

Heyndels, Ralph. (Éd.) 1985. *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Hill, Leslie. 1993. *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*. Florence, KY : Routledge.

Hill, Leslie. 1998. « Writing Sexual Relations ». In : *Critical Essays on Marguerite Duras*. (Éd. Knapp, B. L.) New York : G. K. Hall & Co.

Inal, Tanju. 2005. « Les caprices de l'eau ». In : *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*, pp. 431-436. (Éd. Mrozowicki, M.) Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego.

Kaivola, Karen. 1998. « Marguerite Duras and the Subversion of Power ». In : *Critical Essays on Marguerite Duras*. (Éd. Knapp, Bettina L.) New York : G. K. Hall & Co.

Knapp, Bettina L. (Éd.) 1998. *Critical Essays on Marguerite Duras*. New York : G. K. Hall & Co.

Kolesch, Doris & Lehnert, Gertrud. 1996. *Marguerite Duras*. München : Edition Text + Kritik.

Kristeva, Julia. 1987. « La maladie de la douleur : Duras ». In : Kristeva, J. *Soleil noir*. Paris : Gallimard.

Kristeva, Julia. 1998. « Une étrangère ». In : *Nouvelle Revue Française* (mars 1998, no. 542), pp. 3-9.

Kuczynska, Olga. 2005. « Écrire la MER-E : psychanalyse de Perec, Duras et Darrieussecq ». In : *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*, pp. 421-430. (Éd. Mrozowicki, M.) Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego.

Lacan, Jacques. 1965. « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* ». In : *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*. Décembre 1965, no. 52, pp. 7-15.

LaRue, Monique. 1981. « L'impossible et la mère ». In : *Marguerite Duras à Montréal*, pp. 85-89. (Textes réunis et présentés par Lamy, S & Roy, A.) Montréal : Éditions Spirale.

Lebelley, Frédérique. 1994. *Duras ou le poids d'une plume*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.

Lessana, Marie-Magdeleine. 1999. « La raison de Lol ». In : *Marguerite Duras : Dits à la télévision – entretiens avec Pierre Dumayet*. 1999. Paris : atelier / E. P. E. L.

Limam-Tnani, Najet. 1996. *Roman et cinéma chez Marguerite Duras. Une poétique de la spécularité*. Tunis : Éditions de la Méditerranée.

Limam-Tnani, Najet. 2001. « Duras cinéfilles : le cinéma comme quête de la mère ». In : *Duras, femme du siècle*. (Éds. Harvey, S. & Ince, K.) Amsterdam – New York : Rodolpi.

Loignan, Sylvie. 2001. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*. Paris : L'Harmattan.

Loignan, Sylvie. 2003. *Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan.

Magazine littéraire, le. N° 158, mars 1980. (Dossier « Duras », pp. 8-21.)

Magazine littéraire, le. N° 452, avril 2006. (Dossier : « Marguerite Duras, visages d'un mythe », pp. 28-65.)

Marguerite Duras. Actes du colloque international Valencia (Espagne) 1987. 1990. (Éd. Real, E.) Valencia : Universitat de València.

Marguerite Duras. Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet. 1999. Paris : atelier / E. P. E. L.

Marguerite Duras à Montréal. 1981. (Textes réunis et présentés par Lany, S. & Roy, A.) Montréal : Éditions spirale.

Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy. (Sous la direction de Alain Vircondelet.) 1994. Paris : Éditions Écriture.

Marguerite Duras. La tentation du poétique. 2002. (Textes réunis par Alazet, B., Blot-Labarrère, C. & Harvey, R.) Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Marini, Marcelle. 1977. *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras.* Paris : Les éditions de Minuit.

Marini, Marcelle. 1985. « Une femme sans aveu ». In : *L'Arc* 98, pp. 6-15.

Marini, Marcelle. 1988. « Marguerite Duras : une nouvelle écriture du politique ». In : *Il confronto letterario* (supplemento al no. 8, 1988), pp. 35-50.

Mertens, Pierre. 1998. « Durassisme ». In : *Nouvelle Revue Française* (mars 1998, no. 542), pp. 54-61.

Meyer, Denis. 1996. « Marguerite Duras noyée ». In : *Paroles* (revue de l'Alliance Française de Hong Kong, juin 1996). Lien Internet (2005-03-27) : [\[http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_duras_art.htm\]](http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_duras_art.htm)

Moraud, Y. 1987. « Le personnage dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras ». In : *Cahiers du CERF XX, n° 3, Trois femmes romancières : M. Duras, N. Sarraute, M. Yourcenar*, pp. 57-75. Brest : Université de Bretagne occidentale.

Nieszczolkowski, Jaroslaw. 2005. « Le motif de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras ». In : *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*, pp. 403-409. (Éd. Mrozowicki, M.) Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego.

Noguez, Dominique. 1985. « La gloire des mots ». In : *l'Arc*, no 98, pp. 25-37.

Noguez, Dominique. 2001. *Duras, Marguerite.* Paris : Flammarion.

Norindr, Panivong 1996. *Phantasmatic Indochina. French Colonial Ideology in Architecture, Film and Literature.* Durham and London : Duke University Press.

Noudelmann, François. 2005. « Le non-savoir de la différence sexuelle ». In : *L'Herne, Duras*, pp. 56-59. (Cahier dirigé par Alazet, B. et Blot-Labarrère, C., assistés de Labbarère, A.) Paris : Éditions de l'Herne.

Nouvelle revue française, la. N° 542, mars 1998. « Numéro spécial Marguerite Duras ».

Ogawa, Midori. 2002. *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan.

Pagès-Pindon, Joëlle. 2003. « 'Savannah Bay' de Marguerite Duras. L'essence du théâtre ». In : *L'école des lettres, second cycle*. N°. 12, mai 2003, pp. 57-67.

Papin, Liliane. 1988a. *L'autre scène. Le théâtre de Marguerite Duras*. Saratoga, CA : Anma Libri.

Papin, Liliane. 1988b. « Place of Writing, Place of Love ». In : *Remains to be seen. Essays on Marguerite Duras*, pp. 81-94. (Éd. Ames, Sanford S.) New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Papin, Liliane. 1998. « The Theater and the Sacred : A Religious Pagan ». In : *Critical Essays on Marguerite Duras*. (Éd. Knapp, B. L.) New York : G. K. Hall & Co.

Pérez Minik, D. 1987. « Los ojos azules pelo negro de Marguerite Duras ». In : *Insula – revista de letras y ciencias humanas*, n°. 488-89, juillet-août 1987, p. 21.

Pierrot, Jean. 1986. *Marguerite Duras*. Paris : Librairie José Corti.

Queneau, Raymond. 1965. « Un lecteur de Marguerite Duras ». In : *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*. Décembre 1965, n°. 52, pp. 3-5.

Ramsay, Raylene L. 1996. *The French New Autobiographies. Sarraute, Duras and Robbe-Grillet*. Gainesville, FL : University Press of Florida.

Remains to be seen. Essays on Marguerite Duras. 1988. (Éd. Ames, Sanford S.) New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Ricouart, Janine. 1991. *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*. Birmingham, Alabama : Summa Publications.

Rodgers, Catherine & Udris, Raynalle. (Éds.) 1998. *Duras. Lectures plurielles*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.

Rosello, Mireille. 1987. « Amertume : l'eau chez Marguerite Duras ». In : *Romanic Review*, vol. LXXVIII, no. 4 (novembre 1987), pp. 515-24. New York : Columbia University.

Rykner, Arnaud. 1988. *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute, Pinget, Duras*. Paris : Librairie José Corti.

Saemmer, Alexandra. 2001. « Conversations sacrées de Marguerite Duras et Robert Musil ». In : *Duras, femme du siècle*. (Éds. Harvey, S. & Ince, K.) Amsterdam – New York : Rodolpi.

Saporta, Marc. 1985. « L'existence inévitable de Marguerite D. ». In : *l'Arc*, n° 98, 1985, pp. 17-24.

Schuster, Marilyn R. 1993. *Marguerite Duras Revisited*. New York : Twayne Publishers.

Selous, Trista. 1988. *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*. New Haven & London : Yale University Press.

Selous, Trista. 1998. « The blanks ». In : *Critical Essays on Marguerite Duras*. (Éd. Knapp, B. L.) New York : G. K. Hall & Co.

Seylaz, Jean-Luc. 1963. *Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*. Paris : Éditions lettres modernes.

Signori, Lisa F. 2001. *The Feminization of Surrealism. The Road to Surreal Silence in Selected Works of Marguerite Duras*. New York : Peter Lang.

Skutta, Franciska. 1981. *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*. Debrechen : Kossuth Lajos Tudományegyetem.

Spoljar, Philippe. 2002. « Réécrire l'origine : Duras dans le champ analytique ». In : *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, pp. 59-100. (Textes réunis et présentés par Alazet, B.) Paris – Caen : Lettres modernes Minard.

Suzan, Jean-Marc. 1999. *Duras' Road Movie. Ou l'esthétique du pur désir*. Paris : Instants.

- Tison-Braun, Micheline. 1985. *Marguerite Duras*. Amsterdam : Rodopi.
- Tison-Braun, Micheline. 1998. « The Tranquil Life ». In : *Critical Essays on Marguerite Duras*. (Éd. Knapp, B. L.) New York : G. K. Hall & Co.
- Turine, Jean Marc. 2006. *5, rue Saint-Benoît. 3^e étage gauche Marguerite Duras*. Genève : Éditions Metropolis.
- Udris, Raynalle. 1993. *Welcome Unreason. A Study of 'Madness' in the Novels of Marguerite Duras*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi.
- Vircondelet, Alain. 1995. *Pour Duras*. Paris : Calmann-Lévy.
- Vircondelet, Alain. 1998. « Marguerite Duras. libre et captive – des voix de l'écriture à la voie fatale ». In : *Duras, Dieu et l'écrit*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Vogue*, no 741, novembre 1993. « Duras : une journée à Trouville », pp. 159-167.
- Williams, James S. 1997. *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics and Form in the Later Works of Marguerite Duras*. Liverpool : Liverpool University Press.
- Williams, James S. 1998a. « 'La mort du jeune aviateur anglais' (from *Écrire*, 1993) ». In : *Short French Fiction. Essays on the short story in France in the twentieth century*. (Éd. Flower, J. E.) Exeter : University of Exeter Press.
- Williams, James S. 1998b. « The Point of no Return: Chiastic Adventures between Self and Other in *Les mains négatives* and *Au-delà des pages* ». In : *Duras. Lectures plurielles*. (Éds. Rodgers, C. & Udris, R.) Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- Willis, Sharon. 1987. *Marguerite Duras. Writing on the Body*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Willis, Sharon. 1988. « Writing in Transit ». In : *Remains to be seen. Essays on Marguerite Duras*, pp. 95-104. (Éd. Ames, Sanford S.) New York : Peter Lang Publishing, Inc.
- Zemignan, Roberto. 1994. *Introduzione al cinema di Marguerite Duras*. Padova : Unipress.

Autres ouvrages consultés

Adam, Jean-Michel & Petitjean, André. 1989. *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*. Paris : Éditions Nathan.

Apollinaire, Guillaume. 1987. *Poèmes*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.

Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.

Bachelard, Gaston. 1943. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris. Librairie José Corti.

Bachelard, Gaston. 1948a. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti.

Bachelard, Gaston. 1948b. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti.

Bachelard, Gaston. 1949. *La psychanalyse du feu* (12^e édition). Paris : Gallimard.

Baldick, Chris. 1990. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford, New York : Oxford University Press.

Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil (écrivains de toujours).

Barthes, Roland. 1977. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : *Poétique du récit*. (Barthes, R., et al.) Paris : Éditions du Seuil.

Bataille, Georges. 1976. *L'histoire de l'érotisme*. In : *Œuvres complètes VIII*. Paris : Éditions Gallimard.

Bataille, Georges. 1981. *Les larmes d'Éros* (2^e éd. augmentée). Paris : Pauvert.

Baudelaire, Charles. 1972. *Les fleurs du mal*. Paris : Librairie Générale Française.

Bergez, Daniel. 1990. « La critique thématique ». In : *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, pp. 85-120. (Bergez, D., et al.) Paris : Bordas.

Bergsten, Staffan. 1998. (Éd.) *Litteraturvetenskap – en inledning*. Lund: Studentlitteratur.

Bibel 2000. 1999. Stockholm : Verbum Cordia – Förlagshuset Gothia.

Bourdieu, Pierre. 1980. *Questions de sociologie*. Paris : Les Éditions du Minuit.

Bozetto-Ditto, Lucienne. 2005. « La Bible : approches des eaux ». In : *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*. (Éd. Mrozowicki, M.) Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego

Brogan, Terry V. F. 1994. (Éd.) *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.

Brosse, Monique. 1983. *La littérature de la mer en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis (1829-1870)* (tomes I-II). Lille : Atelier national de reproduction des thèses.

Camus, Albert. 1942. *L'étranger*. Paris : Gallimard.

Chevallier, J.-R. & Audiat, Pierre. 1932. *Les textes français. Moyen âge*. Paris : Hachette.

Chklovski, Viktor. 1965a [1917]. « L'art comme procédé ». In : *Théorie de la littérature*, pp. 76-97. (Éd. Todorov, T.) Paris : Éditions du Seuil.

Chklovski, Viktor. 1965b [1929]. « La construction de la nouvelle et du roman ». In : *Théorie de la littérature*, pp. 170-196. (Éd. Todorov, T.) Paris : Éditions du Seuil.

Conrad, Joseph. 1965. *Youth and Heart of Darkness*. London : J. M. Dent and Sons Ltd.

Cuddon, John Anthony. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London : Penguin Books.

Daemmrich, Horst S. & Daemmrich, Ingrid. 1987. *Themes and Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen : Francke Verlag.

Dante Alighieri. 1917. *Om vatten och jord*. Lund : Gleerupska univ.-bokhandeln.

Dante Alighieri. 1996. *La divine comédie* (traduite par Jacqueline Risset). Paris : Diane de Selliers, éditeur.

David-Neel, Alexandra. 1977. *Buddhism. Its Doctrines and its Methods*. London : The Bodley Head.

Demougin, Jacques. 1985-1986. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes* (tomes I-II). Paris : Larousse.

Dictionnaire des mythes littéraires (sous la direction de Pierre Brunel). 1988. Paris : Éditions du Rocher.

Ducrot, Oswald & Todorov, Tzvetan. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil.

Durand, Gilbert. 1960. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Université de Paris – Faculté des lettres.

Durand, Gilbert. 1964. *L'imagination symbolique*. Paris : Presses universitaires de France.

Eliade, Mircea. 1952. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard.

Falk, Eugene H. 1967. *Types of Thematic Structure*. Chicago & London : University of Chicago Press.

Ferenczi, Sándor. 1924. *Versuch einer Genitaltheorie*. Leipzig – Wien – Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Frenzel, Elisabeth. 1962. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag.

Frenzel, Elisabeth. 1963. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart : J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Frenzel, Elisabeth. 1966. *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin : Erich Schmidt Verlag.

Frenzel, Elisabeth. 1976. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag.

Freud, Sigmund. 1940a [1917]. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. In : *Gesammelte Werke XI*. London : Imago Publishing Co.

Freud, Sigmund. 1940b [1920]. *Jenseits des Lustprinzips*. In : *Gesammelte Werke XIII*. London : Imago Publishing Co.

Freud, Sigmund. 1940c [1923]. *Das Ich und das Es*. In : *Gesammelte Werke XIII*. London : Imago Publishing Co.

Frohock, Wilbur Merrill. 1969. (Éd.) *Image and Theme. Studies in Modern French Fiction*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

Genette, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil (coll. « Points Essais »).

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil (coll. « Poétique »).

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil (coll. « Poétique »).

Genette, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil (coll. « Poétique »).

Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil (coll. « Poétique »).

Grand Robert de la langue française, le. 1985. Paris : Dictionnaires le Robert.

Hagen, Erik Bjerck. 2005. *Vad är litteraturvetenskap*. Stockholm : Natur och kultur.

Hamon, Philippe. 1977. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In : *Poétique du récit*. (Barthes, R., et al.) Paris : Éditions du Seuil.

Hamon, Philippe. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.

Hamon, Philippe. 1983. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève : Librairie Droz.

Helm, Yolande. 1995. (Éd.) *L'eau – source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*. New York : Peter Lang Publishing.

Héraclite. 1986. *Fragments*. Paris : Presses Universitaires de France.

Holmberg, Claes-Göran & Ohlsson, Anders. 1999. *Epikanalys – en introduktion*. Lund : Studentlitteratur.

Hugo, Victor. 1975. *Notre-Dame de Paris – 1482. Les travailleurs de la mer*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Hugo, Victor. 1985. *Œuvres complètes. Critique*. Paris : Robert Laffont.

In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature. 2005. (Éd. Mrozowicki, M.) Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego.

Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*. Paris : Les éditions de Minuit.

Jauss, Hans Robert. 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Joyce, James. 1968 [1922]. *Ulysses*. Hammondsworth : Penguin Books Ltd.

Jung, Carl Gustav. 1973. *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*. In : *Gesammelte Werke 5*. Olten & Freiburg : Walter-Verlag.

Jung, Carl Gustav. 1974. *Dreams*. Florence, KY : Routledge.

Jung, Carl Gustav. 1976 [1939]. *Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus*. In : *Gesammelte Werke 9/1*. Olten & Freiburg : Walter-Verlag.

Kayser, Wolfgang. 1948. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, München : Francke Verlag.

Kjellén, Alf. 1957. *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik 1880-1940*. Stockholm : Almqvist & Wiksell.

Klages, Ludwig. 1954. *Der Geist als Widersacher der Seele* (tomes I-II) (3^e éd.). München & Bonn : J.A. Barth & H. Bouvier Verlag.

Kukulka-Wojtasik, Anna. 2005. « L'eau et sa symbolique chez Chrétien de Troyes ». In : *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*, pp. 15-24. (Éd. Mrozowicki, M.) Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego.

Lambert, Jacques-Numa & Pieri, Georges. 1999. *Symboles et rites de l'ancestralité et de l'immortalité. Le vent, la pierre, l'eau et le feu dans les mythologies*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

Lautréamont. 1987. *Les chants de Maldoror*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.

Lawrence, David Herbert. 1960. *Lady Chatterley's Lover*. London : Penguin Books.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.

Legge, James. 1959. *The Texts of Taoism*. New York: The Julian Press.

Leys, Simon. 2003. *La mer dans la littérature française (tomes I-II). (I) De François Rabelais à Alexandre Dumas. (II) De Victor Hugo à Pierre Loti*. Paris : Plon.

Lodge, David. 1977. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London : Arnold.

Loti, Pierre. 1890 [1886]. *Pêcheur d'Islande*. Paris : Calmann Lévy.

Loti, Pierre. 1925. *Mon frère Yves*. Paris : Calmann-Lévy.

Lysell, Roland. 1983. *Erik Lindegrens imaginära universum*. Stockholm : Röster i Radio-TV.

Maupassant, Guy de. 1949. *Sur l'eau*. Stockholm : Jan förlag.

Mauron, Charles. 1945. *Sagesse de l'eau*. Marseille : Robert Laffont.

Michelet, Jules. 1861. *La mer*. Paris : Hachette.

Miegel, Fredrik & Schoug, Fredrik. 1998. (Éds.) *Dikotomier. Vetenskapsteoretiska reflektioner*. Lund : Studentlitteratur.

Munck, Kerstin. 2004. *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*. Stockholm : Brutus Östlings bokförlag Symposium.

Myle, Robert. 1979. *De la symbolique de l'eau dans l'œuvre du Père Surin*. Louvain : Travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain.

Novalis. 1992. *Fragments précédé de Les disciples à Saïs* (traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck). Paris : Librairie José Corti.

Olsson, Anders. 1983. *Ekelöfs nej*. Stockholm : Bonniers förlag.

Platon. 1926. *Fem dialoger i folkupplaga. (Sokrates försvarstal. Kriton. Faidon. Gästabudet. Gorgias.)* Stockholm : Hugo Gebers förlag.

Poulet, Georges. 1950. *Études sur le temps humain*. Paris : Librairie Plon.

Poulet, Georges. 1952. *Études sur le temps humain, II. La distance intérieure*. Paris : Librairie Plon.

Poulet, Georges. 1963. *L'espace proustien*. Paris : Éditions Gallimard.

Prince, Gerald. 1992. *Narrative as Theme. Studies in French Fiction*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Propp, Vladimir. 1970 [1928]. *Morphologie du conte*, (2^e éd.). Paris : Éditions du Seuil.

Proust, Marcel. 1971. *Contre Sainte-Beuve*. Précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris : Gallimard.

Quilliot, Roger. 1970. *La mer et les prisons. Essais sur Albert Camus*. Paris : Gallimard.

Reymond, Philippe. 1958. *L'eau, sa vie, et sa signification dans l'ancien testament*. Leiden : E.J. Brill.

Richard, Jean-Pierre. 1955. *Poésie et profondeur*. Paris : Éditions du Seuil.

Richard, Jean-Pierre. 1961. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil.

Richard, Jean-Pierre. 1979. *Microlectures*. Paris : Éditions du Seuil.

Richepin, Jean. 1912 [1886]. *La mer*, (2^e éd.). Paris : Bibliothèque Charpentier.

Riffaterre, Michael. 1971. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.

Riffaterre, Michael. 1979. *La production du texte*. Paris : Éditions du Seuil.

Rimbaud, Arthur. 1987 [1869-75]. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.

Rimbaud, Arthur. 1993. *Poésies*. Paris : Bookking International.

Romberg, Bertil. 1970. *Att läsa epik*. Stockholm : Gleerups förlag.

Rousseau, Jean-Jacques. 1994 [1^{ère} éd. 1782]. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Bookking International.

Rousset, Jean. 1962. *Forme et signification*. Paris : Librairie José Corti.

Ruhe, Ernstpeter. 1992. « Le moi macéré : Autobiographie et avant-garde selon Rachid Boudjedra ». In : *Autobiographie & Avant-garde*, pp. 185-195. (Éds. Hornung, A & Ruhe, E.) Tübingen : Günther Narr Verlag.

Russell, Bertrand. 1961. *History of Western Philosophy* (2^e éd.). London : George Allen & Unwin Ltd.

Rönnerstrand, Torsten. 1993. *Arketyperna och litteraturen. Om arketypbegreppet i litteratur och litteraturanlys*. Malmö : Gleerups.

Saenger, Alexandre von. 2002. « Symbolisme des eaux ». In : *Forum de philosophies et d'ethnologie de la culture*. Lien Internet : (2005/06/09) [http://www.avs-philo.org/symbole_des_eaux.php].

Santraud, Jeanne-Marie. 1972. *La mer et le roman américain dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. Paris : Librairie Marcel Didier.

Santraud, Jeanne-Marie. 1988. *Les chantiers passionnés du grand océan*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Sébillot, Paul. 1886. *Légendes, croyances et superstitions de la mer*. Paris : G. Charpentier et C^{ie}.

Seigneuret, Jean-Charles. 1988. (Éd.) *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New York : Greenwood Press.

Smekens, W. 1987. « Thématique ». In : *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. (Éds. Delcroix, M. & Hallyn, F.) Paris : Editions Duculot.

Sollors, Werner. 2002. « Thematics today ». In : *Thematics. Interdisciplinary Studies*, pp. 217-235. (Éds. Louwerse, M. & van Peer, W.) Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.

Starobinski, Jean. 1999 [1961]. *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard.

Ståhle Sjönell, Barbro. 1986. *Strindbergs Taklagsöl – ett prosaexperiment*. Stockholm : Almqvist & Wiksell.

Tadié, Jean-Yves. 1987. *La critique littéraire au XX^e siècle*. Paris : Belfond.

Thematics : Interdisciplinary Studies. 2002. (Éds. Louwerse, M. & van Peer, W.) Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins Publishing Co.

Thompson, Stith. 1946. *The Folktale*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.

Tillhagen, Carl-Herman. 1996. *Vattnens folklore. Sägen och folktro kring bäckar, älvar, sjöar och hav*. Stockholm : Carlssons bokförlag.

Todorov, Tzvetan. 1977. *Théories du symbole*. Paris : Éditions du Seuil.

Todorov, Tzvetan. 1978. *Symbolisme et interprétation*. Paris : Éditions du Seuil.

Tomachevski, B. 1965 [1925]. « Thématique ». In : *Théorie de la littérature*. (Éd. Todorov, T.) Paris : Éditions du Seuil.

Trousseau, Raymond. 1964a. « Plaidoyer pour la Stoffgeschichte ». In : *Revue de littérature comparée*, no. 38, 1964, pp. 101-114. Paris : Librairie Marcel Didier.

Trousseau, Raymond. 1964b. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Paris : Librairie Droz.

Trousseau, Raymond. 1965. *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Paris : M.J. Minard.

Ushiba, Akio. 1979. *L'image de l'eau dans À la recherche du temps perdu. Fonctionnement et évolution*. Tokyo : Librairie - Éditions France Tosho.

Vandier-Nicolas, Nicole. 1965. *Le taoïsme*. Paris : Presses universitaires de France.

Verhaeren, Émile. 1912. *Œuvres (I : Les campagnes hallucinées – Les villes tentaculaires – Les douze mois – Les visages de la vie)*. Paris : Mercure de France.

Verlaine, Paul. 1969. *Œuvres poétiques*. Paris : Éditions Garnier Frères.

Vigne, Marie-Paule. 1984. *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.

Vries, Ad de. 1974. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam : North-Holland Publishing Company.

Watts, Alan. 1975. *Tao: The Watercourse Way*. Harmondsworth & New York : Penguin Books.

Weinberg, Bernard. 1967. « Introduction ». In : *Types of Thematic Structure*. (Falk, Eugene H.) Chicago & London : University of Chicago Press.

Wellek, René & Warren, Austin. 1971. *La théorie littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.

Whitman, Walt. 2000. *Leaves of Grass*. New York : Penguin (collection « Signet Classic »).

Woolf, Virginia. 1960. *The Waves* (9^e éd). London : The Hogarth Press.

Woolf, Virginia. 1985. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. London : The Hogarth Press.

Ziolkowski, Theodore. 1977. *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton : Princeton University Press.

Interviews

Entretien à propos de *L'amant* avec Bernard Pivot dans « Apostrophes », Antenne 2, 28/09/1984. Ministère des relations extérieures. Téléthèque centrale de la direction générale des relations culturelles.

Films

Porte, Michelle. 1983. *Savannah Bay c'est toi*. Paris : Institut National de l'Audiovisuel.

Appendices

Appendice I : Le motif de l'étang dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962)

(1) Il faudra de l'eau à ce chien, donner de l'eau à ce chien, marquer, ici, d'un réconfort, ses longues courses à travers la forêt, de village en village, dans la mesure du possible faciliter son existence difficile. Il y a cette mare, à un kilomètre d'ici, où il peut boire aussi certes, mais de la mauvaise eau, fade, épaisse de suc d'herbes. Verte et gluante devait être cette eau, alourdie des larves de moustiques, malsaine. Il faudra de la bonne eau pour ce chien si désireux de sa joie quotidienne.

Valérie lui donnerait à boire, à ce chien, du moment qu'il passerait devant sa maison. (p. 12)

(2) Valérie va acheter l'étang au bord duquel le chien s'est reposé. C'est entendu. (p. 15)

(3) Il y a quelques jours, ils ont parlé ensemble de ce chemin et de la possibilité qu'ils ont de se l'approprier complètement jusqu'à l'étang, de le rendre privé aux autres, à ceux qui ne sont pas des amis de Valérie.

Les amis de M. Andesmas n'existent plus. Une fois l'étang acheté, personne ne passera plus. Personne. Exception faite des amis de Valérie. (*Ibid.*, p. 17.)

(4) Derrière M. Andesmas, au bord calme de cet étang entièrement recouvert de lentilles d'eau, à l'abri d'arbres énormes, des enfants jouaient-ils, à cette heure-ci, à prendre des grenouilles et à leur faire subir en toute innocence des tortures lentes et qui les font rire à gorge déployée ? M. Andesmas pensait souvent à la jeunesse de cet étang, depuis le passage du chien qui devait y boire chaque jour, et depuis qu'il avait décidé de le rendre privé à tous les autres, excepté à Valérie, son enfant. (p. 20)

(5) - Une terrasse, avait dit Valérie. Michel Arc prétend que de la faire s'impose. Loin de toi. Mais je viendrai, chaque jour, chaque jour, chaque jour. Il est temps. Loin de toi.

Peut-être danse-t-elle sur la place ? M. Andesmas ne sait pas. Elle avait désiré très fort cette maison, Valérie. M. Andesmas la lui avait achetée dès qu'elle en avait exprimé le désir. Valérie dit être raisonnable. Elle dit ne jamais rien demander qui ne lui soit pas nécessaire. L'étang encore, a-t-elle dit, et après, je ne te demanderai plus rien jamais. (*Ibid.*, p. 23.)

(6) Sur les rives de l'étang, désertées, même par ce chien courant, des fleurs n'étaient-elles pas dans un fleurissement intense qui, demain, déclinerait ? Il faudra que Valérie aille à son étang et regarde ses fleurs. Un raccourci l'y mènerait, vite. On pouvait sans doute, à peu de frais, acheter cet étang. Valérie avait raison de le vouloir pour elle. Valérie, il semblait bien, riait encore de la nage des grenouilles à la surface des eaux des étangs, non ? Valérie, il semblait bien, s'amusait encore à les tenir dans la main ? riait encore de les épouvanter de la sorte ? M. Andesmas ne savait plus très bien. Même si le temps de les supplicier était passé, ne s'en amusait-elle pas encore d'autre manière, de voir leur vivacité enfermée dans sa main et de leur épouvante ? M. Andesmas ne sait plus du tout. (p. 25)

(7) Connaissait-elle [la fille de Michel Arc] l'endroit ? C'était probable. Elle avait dû y venir en compagnie d'autres enfants, et même jusqu'à l'étang – cet étang où bientôt elle ne viendrait plus, – elle avait dû venir. Là, sans doute, avant, les enfants de ce village-ci et ceux des agglomérations lointaines de derrière la colline devaient se rencontrer. (p. 27)

(8) L'enfant, levée, paraissait réfléchir.

- Alors je vais faire un tour, décida-t-elle, des fois que mon père arriverait, je redescendrais avec lui en auto.

- Il y a un étang, de ce côté-là, dit M. Andesmas tout en indiquant de son bras gauche la forêt future de Valérie.

Elle le savait. (pp. 32-33)

(9) [...] sa course un peu apeurée vers cet étang [...] (p. 35)

(10) Lorsqu'il raconta cet épisode de son interminable vieillesse, il prétendit que c'était à partir du départ de la petite fille vers le haut de cette colline déserte, de l'exaspérante délicatesse de sa démarche qui la portait vers cet étang où il savait que Valérie n'irait plus seule, qu'il éprouva ce jour-là ce désir. Il désira ce jour-là, une dernière fois, changer ses sentiments en faveur de cette enfant qui allait à l'étang avec une force aussi brutale, aussi impérieuse, dit-il, que celle qu'il avait mise, jadis, à désirer – de passion mortelle – d'une certaine femme. (p. 36)

(11) [Il est] impuissant à aimer cette enfant de l'étang. (p. 38)

(12) Comblé de cet impossible désir de changer ses sentiments, d'aimer autrement, il regarde les arbres de toutes ses forces, s'implorant lui-même de les trouver beaux. Mais ils ne lui sont d'aucun secours. Il imagine cette autre enfant si ravissante qui regarde, sans les voir au bord de l'étang, les poussées imperceptibles des herbes qui se frayent une issue jusqu'au jour, mais celle-ci ne lui est d'aucun secours. Sa préférence pour Valérie, son enfant, reste toujours illuminante et inexprimable. C'est fait. (pp. 38-39)

(13) Il osa un regard vers la gauche, vers le chemin par lequel devait bientôt arriver cette autre enfant trahie, et il resta ainsi, assis droit dans son fauteuil d'osier tandis que cette enfant ne revenait pas de l'étang et que l'après-midi atteignait sa pleine mesure d'un ensoleillement jaune et doux. (p. 41)

(14) En fait, ce répit dura peu, juste le temps de laisser à la petite fille celui de s'amuser de l'étang et d'en revenir. Elle revenait en effet de la hauteur de la colline. (pp. 42-43)

(15) [...] l'enfant revenait de l'étang [...] (p. 43)

(16) [le] chemin par où elle devait revenir de l'étang. (p. 43)

(17) À quel jeu s'était-elle amusée près de l'étang ? C'était de boue séchée qu'étaient salies ses mains. (p. 47)

(18) La main était chaude, rêche de la boue de l'étang. (p. 49)

(19) - Qu'est-ce que tu as fait à l'étang ? demanda M. Andesmas.
- Rien, dit-elle. (p. 50)

(20) La propriété achetée au nom de Valérie Andesmas par son père couvre quarante-cinq hectares de forêts. Ils habitent tous deux dans ce village-ci, au cœur de ce gouffre, depuis un an, depuis, dit-on, qu'il a décidé de se retirer des affaires qui l'occupaient, ayant de quoi le faire et plus encore. Avec cette enfant. Sur son seul désir, voici quelques semaines, il lui a acheté ce flanc-ci de la colline qui va jusqu'aux rives de l'étang. Il va acheter l'étang. (pp. 52-53)

(21) [...] les yeux fous de la petite fille il les a découverts dans un soleil éclatant, ainsi que l'imagination qu'il avait eue de la façon dont elle avait dû se salir les mains sur les berges boueuses de l'étang. (p. 64)

(22) M. Andesmas croit deviner qu'elle [la femme de Michel Arc] surveille ce côté de la place du village, celui des arbres et des bancs, celui qu'il a vu après le départ de l'enfant vers l'étang.

- On recommence à danser ? demande-t-il.

- Non, non, c'est fini, dit-elle. (p. 71)

(23) - L'étang aussi vous allez l'acheter ?

- L'étang aussi, murmura M. Andesmas.

- Valérie disposera donc d'une grande fortune ?

M. Andesmas acquiesce. (pp. 85-86)

(24) - Michel Arc avait projeté de l'acheter [la maison de Valérie], voyez-vous, au début de notre mariage continue-t-elle. Mais elle était occupée par vos prédécesseurs. Après, Michel Arc n'en a plus parlé. Je ne l'ai vue qu'une fois, il y a trois ans en menant mes enfants à l'étang. En été. (p. 92)

(25) - S'ils [Valérie et Michel Arc] arrivent par l'étang il y a tant à marcher qu'ils auront laissé l'auto beaucoup plus bas et c'est pourquoi on ne l'aurait pas entendue. [...] Des rires ont fusé encore d'un autre point de la colline. Elle écoute.

- Des enfants peut-être ? demande-t-elle. C'est du côté de l'étang que ça arrive.

- Oui, affirme M. Andesmas.

Sa gaieté tombe. (p. 114)

(26) Au martèlement jumelé des pas se mêlèrent des rires sourds et réservés sans raillerie aucune, sans gaieté non plus, mais qui, comme ce sourire de M. Andesmas, ne s'arrêtaient pas.

La femme les écouta puis elle se rapprocha de M. Andesmas, dans un élan animal, d'épouvante.

- Je n'ai pas reconnu ces rires, dit M. Andesmas. Ce serait, d'après moi, ceux d'enfants qui vont à l'étang.

- Ils arrivent ! dit précipitamment la femme. Ce sont des rires différents de ceux que nous leur connaissons, ce sont leurs rires nouveaux. Quand ils sont ensemble c'est comme ça qu'ils rient, je le sais bien ! Écoutez ! Comme ils sont lents à venir ! Ils avancent à regret. Ah ! qu'ils sont lents ! (p. 125)

Appendice II : Le motif de la mer dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962)

(1) Dans cette plaine il y avait des cultures qui entouraient un village, ce village, et de nombreuses routes qui en partaient vers une mer méditerranéenne. (p. 10)

(2) - C'est pour la construction d'une terrasse, avait expliqué M. Andesmas à Michel Arc, une terrasse qui surplomberait la vallée, le village et la mer. De l'autre côté de la maison, une terrasse serait inutile, mais de ce côté-ci, elle s'impose. (p. 14)

(3) Valérie, en chemise de nuit, regardera donc, bientôt, dès son réveil, tout à son gré, la mer. Parfois celle-ci serait comme aujourd'hui elle était, calme. [...] Parfois, la mer serait mousseuse et parfois, même, elle disparaîtrait dans la brume. Il arriverait aussi qu'elle soit violette, grosse, et que des tempêtes fassent que Valérie se retire de la terrasse, effrayée.

Et M. Andesmas craint pour son enfant Valérie, dont l'amour règne impitoyablement sur sa destinée finissante, qu'elle s'effraye des orages à venir lorsque au réveil, sur cette terrasse qui surplombe la mer, elle les découvrirait dans toute leur étendue. (pp. 24-25)

(4) Il regarde le gouffre de lumière. La mer à cette altitude est presque du même bleu, remarque-t-il, que le ciel. Il se lève pour se dégourdir les jambes et mieux voir la mer. (p. 34)

(5) Combien de temps dura ce répit de M. Andesmas ? Il ne sut jamais le dire non plus. Il dit qu'il rêva, le temps qu'il dura, à des satisfactions dérisoires qui se rapportèrent à ses conversations précédentes avec Michel Arc sur le devis de la terrasse future de Valérie, face à la mer de toutes les saisons. (p. 42)

(6) Quand elle sort du sommeil, Valérie, elle est si décoiffée que ses cheveux blonds lui tombent sur les yeux. Ce sera à travers les ramures de ses cheveux blonds qu'elle découvrira, de sa terrasse, à son réveil, la mer, cette enfant de M. Andesmas. (p. 61.)

(7) La mer devint une grande surface métallique, parfaitement lisse. Il était inutile de se cacher que des heures plus ralenties, plus étalées, faisaient place à celles, fixes, des premières de l'après-midi.

- J'ai du temps, vous savez, dit M. Andesmas.

- La petite l'a dit à son père. Et même que vous attendriez tant qu'il y aurait de la lumière.

- C'est vrai. (pp. 73-74)

(8) De nouveau elle est dans ce mois de juin de l'année dernière que traversa Valérie enfant.

- On disait que vous étiez déjà venu dans le pays, bien avant, des années avant. On disait que vous veniez de vous retirer de vos affaires.

- Oh ! il y avait pas mal d'années déjà, dit M. Andesmas, mais elle voulait habiter près de la mer. (p. 84)

(9) - Et puis cette lumière, l'été, si dure.

- Elle ne l'est plus, dit-il, maintenant. Regardez.

Elle ne l'est plus. Des bois et des cultures, la brume s'élève, plus épaisse. La mer est tendrement multicolore. (p. 92).

(10) - J'avais envie, dit-elle, de parler à quelqu'un de Valérie Andesmas. Je vous assure que vous pouvez supporter cet inconvénient.

- Je ne le sais pas, se plaint M. Andesmas, je ne sais pas si je le peux.

- Il vaut mieux. Personne ne vous a parlé d'elle et la voici grande, il vaut mieux.

L'ombre avait maintenant gagné toute la plate-forme. C'était déjà celle de la colline. L'ombre du hêtre et celle de la maison, elles, étaient tout entières basculées dans le gouffre.

La vallée, le village, la mer, les champs sont encore dans la lumière. (p. 96)

(11) Elle tourne lentement la tête à nouveau happée par le spectacle de la forêt de pins et de la mer. La forêt reste close. La mer est déserte.

M. Andesmas la perd de vue aussi soudainement que tout à l'heure il l'a vue.

Dans un geste frileux, tout à coup, elle prend ses épaules dans ses bras.

- Petit à petit, pour après jour, j'ai commencé à penser à Valérie Andesmas qui allait être très vite en âge de vous quitter. Vous comprenez ? (p. 111)

(12) M. Andesmas lui montre la mer. M. Andesmas a oublié l'enfant [de Michel Arc] pour toujours.

- Il n'est pas aussi tard que vous le croyez, dit-il. Regardez la mer. Le soleil est encore haut. Regardez-la.

Elle ne regarde pas, hausse les épaules.

- Puisqu'ils viendront de toute façon, et que plus l'heure avance, plus le moment approche où ils vont venir, pourquoi s'inquiéter ? (p. 112)

(13) - Cette maison ?

- Michel Arc la lui a montrée pendant une promenade.

- La terrasse ?

- Ce serait une idée, lui a-t-il dit. Ce serait bien d'avoir une maison, si haut, dans la colline, avec une terrasse d'où on peut voir venir le beau temps, les orages, d'où on entend tous les bruits, même ceux de l'autre côté du golfe, le matin, le soir, la nuit aussi. (pp. 113-114)

(14) - Écoutez !

La colline est redevenue parfaitement silencieuse. L'ombre gagne les bords de la mer.

- Je croyais avoir entendu quelque chose, dit-elle. (p. 118)

(15) L'ombre atteint non seulement les bords de la mer mais la mer elle-même, presque tout entière. M. Andemas croit être sorti d'une sieste énorme, de plusieurs années.

[...]

Il ne resta plus qu'un fil de lumière, entre l'horizon et la mer. (p. 126)

Appendice III : Les motifs de l'eau dans *La maladie de la mort* (1982)

(1) Et puis une fois encore au milieu de la nuit elle demande : Quelle est l'époque de l'année en ce moment ?

Vous dites : Avant l'hiver, encore en automne.

Elle demande aussi : Qu'est-ce qu'on entend ?

Vous dites : La mer.

Elle demande : Où est-elle ?

Vous dites : Là, derrière le mur de la chambre.

Elle se rendort. (p. 13)

(2) Quelquefois vous marchez dans la chambre autour du lit ou le long des murs du côté de la mer.

Quelquefois vous pleurez. (p. 16)

(3) Elle se tient toujours dans un sommeil égal. De dormir si bien il lui arrive de sourire. Elle ne se réveille que lorsque vous touchez le corps, les seins, les yeux. Il lui arrive aussi de se réveiller sans raison, sauf pour vous demander si c'est le bruit du vent ou celui de la marée haute. (p. 17)

(4) Vous retournez sur la terrasse face à la mer noire.

Il y a en vous des sanglots dont vous ne savez pas le pourquoi. Ils sont retenus au bord de vous comme extérieurs à vous, ils ne peuvent pas vous rejoindre afin d'être pleurés par vous. Face à la mer noire, contre le mur de la chambre où elle dort, vous pleurez sur vous-même comme un inconnu le ferait. (pp. 27-28)

(5) Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est là dans son lit, à sa place, dans la flaque blanche des draps blancs. Cette blancheur fait sa forme plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort. (pp. 30-31)

(6) Vous quittez la chambre, vous retournez sur la terrasse face à la mer, loin de son odeur.

Il fait une pluie fine, la mer est encore noire sous le ciel décoloré de lumière. Vous entendez son bruit. L'eau noire continue de monter, elle se rapproche. Elle bouge. Elle n'arrête pas de bouger. De longues lames blanches la traversent, une houle longue qui retombe dans des fracas de blancheur. La mer noire est forte. Il y a un orage au loin, c'est souvent, la nuit. Vous restez longtemps à regarder.

L'idée vous vient que la mer noire bouge à la place d'autre chose, de vous et de cette forme sombre dans le lit.

Vous terminez votre phrase. Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait ce serait pour vous plus facile de la faire disparaître de la face du monde, de la jeter dans l'eau noire, qu'il faudrait quelques minutes pour jeter un corps de ce poids dans la mer montante afin que le lit soit exempt de cette puanteur d'héliotrope et de cédrat. (pp. 31-32)

(7) Vous découvrez qu'elle est bâtie de telle sorte qu'à tout moment, dirait-on, sur son seul désir, son corps pourrait cesser de vivre, se répandre autour d'elle, disparaître à vos yeux, et que c'est dans cette menace qu'elle dort, qu'elle s'expose à être vue par vous. Que c'est dans le danger qu'elle encourt du moment que la mer est si proche, déserte, si noire encore, qu'elle dort. (p. 33)

(8) Vous ne reconnaissez plus la chambre. Elle est vidée de vie, elle est sans vous, elle est sans votre pareil. Seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit. (p. 34.)

(9) Vous revenez dans la chambre. Elle n'a pas bougé dans la flaque blanche des draps. (p. 35.)

(10) Et puis ensuite vous percevez que sous vos caresses les lèvres du sexe se gonflent et que de leur velours sort une eau gluante et chaude comme serait le sang. (p. 40)

(11) Et puis vous écoutez ce bruit qui se rapproche, vous écoutez la mer.

Vous écoutez la mer. Elle est très près des murs de la chambre. À travers les fenêtres, toujours cette lumière décolorée, cette lenteur du jour à gagner le ciel, toujours la mer noire, le corps qui dort, l'étrangère de la chambre. (pp. 41-42)

(12) Elle vous demande si vous avez vu la mer, elle vous demande si le jour est venu, s'il fait clair.

Vous dites que le jour se lève, mais qu'à cette époque de l'année il est très lent à envahir l'espace qu'il éclaire.

Elle vous demande la couleur de la mer.

Vous dites : Noire.

Elle répond que la mer n'est jamais noire, que vous devez vous tromper.

Vous lui demandez si elle croit que l'on peut vous aimer.

Elle dit qu'en aucun cas on ne le peut. Vous lui demandez : A cause de la mort ? Elle dit : Oui, à cause de cette fadeur, de cette immobilité de votre sentiment, à cause de ce mensonge de dire que la mer est noire.

Et puis elle se tait. (pp. 45-46)

(13) Au loin, sur les plages, des mouettes criaient dans le noir finissant, elles commenceraient déjà à se nourrir de vers de vase, à fouiller les sables délaissés par la marée basse. Dans le noir, le cri fou des mouettes affamées, il vous semble tout à coup ne l'avoir jamais entendu. (p. 54)

ED. KARL MICHAËLSSON

- I. BRATTÖ, O., *Nuovi studi di antroponimia fiorentina. I nomi meno frequenti del Libro di Montaperti* (An. MCCLX). 1955.
- II. *Liber Extimationum (Il Libro degli Estimi)* (An. MCCLXIX), pubblicato per cura di OLOF BRATTÖ. 1956.
- III. BRATTÖ, O., *L'anthroponymie et la diplomatique*. 1956.
- IV. BRATTÖ, O., *Notes d'anthroponymie messine*. 1956.
- V. PROSCHWITZ, G. VON, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*. 1956. Épuisé. Réimpression : Slatkine Reprints. Genève, 1981.
- VI. BJERROME, G., *Le patois de Bagnes (Valais)*. 1957.

ED. KARL MICHAËLSSON – HANS NILSSON-EHLE

- VII. *Le livre de la taille de Paris l'an 1296*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1958.
- VIII. SVENSON, L.-O., *Les parlers du Marais Vendéen*. Vol. I-II. 1959.

ED. HANS NILSSON-EHLE

- IX. *Le livre de la taille de Paris l'an 1297*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1962.
- X. ALBANO LEONI, F., *Concordanze Belliane, con lista alfabetica, lista di frequenza, lista inversa e rimario*. Vol. I-III. 1970-1972.
- XI. *Les péages des foires de Chalon-sur-Saône*, publiés par SVEN ANDOLF. 1971.
- XII. HJORTH, A., *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome I : Le manuscrit et la langue. 1971.

- XIII. LINDVALL, L., *Sempres, lues, tost, viste et leurs synonymes*. 1971.
- XIV. ROSENGREN, P., *Presencia y ausencia de los pronombres personales sujetos en español moderno*. 1974. Épuisé.
- XV. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Tuscia viterbese*. Vol. I. 1974.

ED. HANS NILSSON-EHLE – GUNNAR VON
PROSCHWITZ

- XVI. *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome II : Le texte. Édition publiée avec introduction, principes d'édition, commentaires, planches et index complet des mots par ARNE HJORTH. 1978.

ED. GUNNAR VON PROSCHWITZ

- XVII. *Relation du Royaume de Suède par Monsieur de Sainte-Catherine (1606)*, publiée pour la première fois par SVEN ANDOLF. 1980.
- XVIII. ERIKSSON, O., *L'attribut de localisation et les nexus locatifs en français moderne*. 1980.
- XIX. HANSÉN, I., *Les adverbes prédicatifs français en -ment. Usage et emploi au XX^e siècle*. 1982.
- XX. *Alexis Piron épistolier. Choix de ses lettres*. Texte établi, annoté et présenté par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1982.
- XXI. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Tuscia viterbese*. Vol. II : *Il ciclo colturale*. 1983.
- XXII. *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739-1742. Lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin*. Édition par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1983.
- XXIII. FORESTI, C., *Análisis morfológico de veinte cuentos de magia de la tradición oral chilena*. 1985.

- XXIV. AHLSTEDT, E., *La pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust 1913-1930*. 1985.
- XXV. ERIKSSON, O., *La suppléance verbale en français moderne*. 1985.
- XXVI. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome I : Texte. 1986.
- XXVII. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome II : Notes. 1986.
- XXVIII. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome I : Texte. 1986.
- XXIX. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome II : Notes. 1986.
- XXX. GRIOLET, P., *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une Francophonie*. 1986.
- XXXI. *Correspondance littéraire secrète, 1^{er} janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome I : Texte. 1987.
- XXXII. *Correspondance littéraire secrète, 1^{er} janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome II : Notes. 1987.
- XXXIII. *Le comte de Creutz. Lettres inédites de Paris 1766-1770*. Édition par MARIANNE MOLANDER. 1987.
- XXXIV. *Un ambassadeur à la cour de France, le comte de Creutz. Lettres inédites à Gustave III 1779-1780*. Édition par GEORGES MARY. 1987.
- XXXV. ARVIDSSON, K.-A., *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*. 1988.
- XXXVI. ENKVIST, I., *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. 1987.
- XXXVII. HJORTBERG, M., *Correspondance littéraire secrète, 1775-1793. Une présentation*. 1987.

ED. LARS LINDVALL

- XXXVIII. ERIKSSON, O., *Coordination et subordination dans quelques séquences narratives du français actuel*. 1989.
- XXXIX. BAUHR, G., *El futuro en -ré e ir a + infinitivo en español peninsular moderno*. 1989.
- XL. NILSSON-EHLE, H. (1910-1983), *Varia Romanica*. Eds. Lars Lindvall & Olof Eriksson. 1991.
- XLI. MELKERSSON, A., *L'itération lexicale. Étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII^e et XIII^e siècles*. 1992.
- XLII. ERIKSSON, O., *La phrase française. Essai d'un inventaire de ses constituants syntaxiques*. 1993.
- XLIII. AHLSTEDT, E., *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*. 1994.

ED. KEN BENSON – LARS LINDVALL

- XLIV. LÖFQUIST, E., *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. 1995.
- XLV. KYLANDER, B.-M., *Le vocabulaire de Molière dans les comédies en alexandrins*. 1995.
- XLVI. ELGENIUS, B., *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del periodo 1200-1600*. 2000.
- XLVII. KARLSSON, B.-M., *Sagesse divine et folie humaine. Étude sur les structures antithétiques dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre (1492-1549)*. 2001.
- XLVIII. GUNNESSON, A.-M., *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*. 2001.

ED. KEN BENSON – CHRISTINA HELDNER

- XLIX. CASTRO, A., *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. 2002.

- L. AHLSTEDT, E., *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. 2003.
- LI. VAJTA, K., « *Nous n'avons plus de langue pour nos fêtes de famille* ». *Le changement de langue dans une famille alsacienne*. 2004.
- LII. ALVSTAD, C., *La traducción como mediación editorial: Un estudio de 150 libros para niños y jóvenes publicados en Argentina durante 1997*. 2005.
- LIII. URRUTIA, A., *Hacia una lectura ideológica del Canta sola a Lisi, de Francisco de Quevedo*. 2005.
- LIV. LAGERWALL, S., *Quand les mots font image. Une lecture iconotextuelle de La Modification de Michel Butor*. 2007.
- LV. FLORES OHLSON, L., “Soy el brother de dos lenguas...” *El cambio de código en la música popular contemporánea de los hispanos en los Estados Unidos*. 2008.
- LVI. JÄRLEHED, J., *Euskaraz. Lengua e identidad en los textos multimodales de promoción del euskara, 1970-2001*. 2008.
- LVII. STRÖMBERG, M., “E con agonía de lo saber apresuravan su camino”. *La evolución semántica de la palabra agonía*. 2008.
- LVIII. ARONSSON, M., *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*. 2008.

Dépositaire général:

ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Box 222, SE-405 30, Göteborg, Suède

ISBN: 978-91-7346-602-8