

Title	L'écriture psalmodique de Marguerite Duras
Sub Title	マルグリット・デュラスの詩篇的文体
Author	村石, 麻子(Muraishi, Asako)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2009
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.14, (2009.) ,p.32- 47
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20091201-0032

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

L'Écriture psalmodique de Marguerite Duras

Asako MURAISHI

Il est relativement notable que l'écriture de Marguerite Duras tend vers une poésie, comme l'écrivain elle-même admet la ressource rythmique de son écriture : « Écrire c'est très près du rythme de la parole » (CT, 13)¹. Son texte « ponctué par des pauses musicales, véritables accompagnements lyriques qui entrent en résonnance avec le rythme incantatoire de la parole et l'étirent encore davantage dans une durée lente et vibratoire² », ainsi au plus près de la voix de l'écrivain et de sa respiration, reconstitue la figure de l'auteur, car,

¹ Sigles utilisés pour les œuvres de Marguerite Duras : CT, *C'est tout*, Paris, P. O. L, 1999, 2002 ; P, *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, 1985 ; HMA, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, coll. « Folio » 9, 1997 ; NN, *Le Navire Night, suivi de Césarée, de Les Mains négatives, et de Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, 1986, coll. « Folio » 2009, 1994 ; VM, *La Vie matérielle*, Paris, P. O. L, 1987, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2623, 1999 ; O2, *Le Monde extérieur : Outside 2*, Paris, P. O. L, 1993. Notons que l'écrivain compare l'acte d'écrire même à celui de chanter : « C'est à la fois se taire et parler. Écrire. Ça veut dire aussi chanter quelquefois » (CT, 13). L'écrivain considère son film *India Song* comme « mélodée » (IS, 40) ou « parole chantée » (P, 169) et avance volontiers l'épuration musicale qui n'aboutit pas à l'appauvrissement stérilisant : « Il n'y a de composition que musicale. Dans tous les cas, c'est ce rajustement au livre qui est d'ordre musical » (entretien avec Hervé Le Masson, « L'Inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel observateur*, 28 septembre-4 octobre 1984, p. 52-53).

² Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire » 375, 1999. p. 352.

comme l'écrit Henri Meschonnic, « le rythme est une actualisation du sujet, de sa temporalité³ ». Trop souvent on a voulu voir là la marque d'une certaine oralité, liée à sa pratique du théâtre et du cinéma. Mais si l'on pense que Marguerite Duras était imbue du langage scripturaire au point d'en faire son langage quotidien, ne puise-t-elle pas son écriture rythmique – voire prosodique et litanique – dans la source biblique ? Ainsi aimerions-nous y voir pour notre part l'effet d'une profération de la poésie sacrée, dont les aspects majeurs peuvent s'esquisser à travers les proférations de deux figures féminines marquées par les vicissitudes de l'histoire, celles d'*Hiroshima mon amour* et d'*Aurélia Steiner*, à travers leurs murmures, leurs appels, leurs cris, même leur silence – à travers ces ineffables qui apprennent à s'articuler en litanie, s'évertuent à s'élever à une prière, au contact de la poésie biblique.

L'Inscription du sacré dans le langage poétique de Marguerite Duras

Comme l'affirme Alain Vircondelet, « cette scansion de la répétition ne fonctionne pas néanmoins seulement esthétiquement, mais métaphysiquement⁴ », même religieusement. Le critique n'hésite pas à attacher cette incantation aux psaumes, aux litanies, et aux cantiques⁵, même à la glossolie poétique qui s'empare d'abord de Pascal, poète de « la nuit de feu » dans son *Mémorial*, et ensuite des mystiques saintes de l'Église, chez qui « cette appréhension du mystère [...] anime par le jeu des anaphores le discours-mélodée⁶ ». Mais ce n'est pas seulement la critique qui l'attire du côté de la poésie sacrée, c'est elle-même qui l'évoque, surtout la beauté incantatoire

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 87.

⁴ Alain Vircondelet, « Marguerite Duras "condamnée à écrire" », *Marguerite Duras*, colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 23 au 30 juillet 1993, sous la direction de Alain Vircondelet, Paris, Écriture, 1994, p. 281.

⁵ Alain Vircondelet, *Pour Duras*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 66, 119.

⁶ Alain Vircondelet, « Marguerite Duras "condamnée à écrire" », art. cit., p. 280.

de la parole liturgique : « Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. Autour du Pape on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra » (VM, 17-18). Elle trouve « ces champs sonores créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante » ainsi que dans les récitatifs des Passions selon saint Jean et saint Matthieu et dans une œuvre de Stravinski, *Noces et Symphonie des psaumes*. Elle tente même de reproduire cet effet de récitatif, personnellement dans sa pratique de lecture à haute voix, comme le montre Vircondelet qui était à l'écoute de sa récitation d'une pièce racinienne, « De cette voix singulière, rauque et apparemment atone, comme à l'heure des repas, selon l'antique règle monacale, des textes sacrés sont lus, monocordes⁷ ». Elle intègre enfin dans son art dramaturgique et filmique ce primat de la parole sur le jeu, sur les images, sur toute représentation, par la récitation du texte, seule réalisation plénière de l'écrit. Cette « intercession » de la lecture, comme l'affirme Philippe Wahl, « telle est la clé d'un cérémonial qui concilie le texte écrit mimant l'oral et une parole adossée à l'écrit⁸ ». Dans cet espace de représentation transformé en espace liturgique, le dialogue, paradigme de tout discours, tend à faire de chaque personnage une impalpable *persona*. En déguisant l'efficacité pragmatique de l'assertion et son simple pouvoir d'intimidation en « prédication » (YB, 92) de l'ordre sacré, sa parole touche ainsi à des prétentions vaccinatrices, à un Verbe performateur qui s'éprouve absolu dans l'acte de profération. On peut se demander légitimement, chez Marguerite Duras, si l'écriture poétique s'assigne pour fonction de réactiver

⁷ Alain Vircondelet, *Pour Duras, op. cit.*, p. 67.

⁸ Philippe Wahl, « Duras : la parole oraculaire », *Lire Duras : écriture – théâtre – cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2001, p. 191.

une prière religieuse constamment menacée de devenir mécanique, sans âme et sans portée, ou si, au contraire, ce n'est pas sa parole poétique qui, dans l'abysse du silence, cherche l'ultime recours de la prière pour en capter la simplicité litanique et la force incantatoire et en cela conjurer son aphasia native. Le texte durassien va peut-être en ces deux sens, oscillant de la poésie à la prière, de la prière à la poésie. Ce va-et-vient entre profane et sacré nous autorisera ainsi à procéder à une étude comparative entre l'organisation strophique chez Marguerite Duras et celle de la poésie biblique.

***Hiroshima mon amour* et le parallélisme**

Si une femme française souffrant de son amour inexaucé pour le soldat allemand raconte son désastre survenu dans l'enfance paisible dans la petite ville provinciale au bord de la Loire, où se trouve l'Église Saint-Étienne, une des églises romaines les plus belles et les mieux conservées de France, et où Sainte Bernadette a achevé sa vie et est ensevelie, le texte se fait facilement priant, envahi par le rythme lancinant et languissant duquel les prophètes pleurent sur leur Sainte Ville en pleine désolation.

1 Dire de Nevers qu'elle est une petite ville est une erreur du cœur et de l'esprit. Nevers fut immense pour moi. Le blé est à ses portes. La forêt est à ses fenêtres. La nuit, des chouettes en arrivent jusque dans les jardins. Aussi faut-il s'y défendre d'y avoir peur.

2 L'amour y est surveillé comme nulle part ailleurs.

3 Des gens seuls y attendent leur mort. Aucune autre aventure que celle-là ne pourra faire dévier leur attente.

4 Dans ces rues tortueuses se vit donc la ligne droite de l'attente de la mort.

5 L'amour y est impardonnable. La faute, à Nevers, est d'amour. Le crime, à

Nevers, est le bonheur. L'ennui y est une vertu tolérée.

6 Des fous circulent dans ses faubourgs. Des bohémiens. Des chiens. Et l'amour.

7 Dire du mal de Nevers serait également une erreur de l'esprit et du cœur (HMA, 129, nous numérotions).

Deux ou trois phrases délimitées par l'alinéa formant l'unité sémantique prennent l'allure des versets bibliques qui épousent le modèle de parallélisme sémantique que de nombreux commentateurs font remarquer depuis le *De sacra poesi Hebraeorum* de Robert Lowth au XVIII^e siècle : le redoublement d'une idée sous une forme subtilement modulée, souvent constituée d'expressions appariées selon une convention établie⁹. Les pensées exprimées dans les différents membres soit se complètent, soit se renfoncent, soit s'opposent ; d'où trois sortes de parallélisme : le synonymique, le synthétique, l'antithétique, dont on trouve les exemples dans ce court texte. Les première et dernière phrases d'une construction grammaticale similaire : « Dire de Nevers qu'elle est une petite ville est une erreur du cœur et de l'esprit » et « Dire du mal de Nevers serait également une erreur de l'esprit et du cœur », constituent un parallélisme « synonymique » qui exprime la même idée dans ces différents membres¹⁰. Ces deux membres de phrase encadrant le corps central, témoignent d'un souci évident de la symétrie présidant à l'organisation du fragment. L'unité musicale fait écho aussi à un couple composé de la troisième

⁹ Robert Alter, *L'Art de la poésie biblique*, Bruxelles, Lessius, coll. « Le Livre et le rouleau » 11, 2003, p. 13. Pour l'historique et la terminologie de la rhétorique biblique, nous renvoyons au livre de Roland Meynet, *L'Analyse rhétorique : une nouvelle méthode pour comprendre la Bible : textes fondateurs et exposé systématique*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Initiations », 1989.

¹⁰ Notons un autre exemple : « Nevers est une ville qui me fait mal. / Nevers est une ville que je n'aime plus. / Nevers est une ville qui me fait peur » (HMA, 57).

phrase « Le blé est à ses portes » et de la quatrième « La forêt est à ses fenêtres ». Tout en étant en progression par la structure identique, l'idée exprimée n'a aucune correspondance ; d'où l'on pourrait appeler « parallélisme synthétique » qui exprime les idées différentes dans les différents membres. La sixième strophe est particulièrement intéressante, dans la mesure où il s'agit d'une disposition en chiasme par des membres extérieurs, reposant sur l'identité de la structure grammaticale « nom + y est + qualificatif », et les membres intérieurs appuyés sur le schéma « nom + à Nevers + est + qualificatif ». Les deuxième et troisième phrases « La faute, à Nevers, est d'amour » et « Le crime, à Nevers, est le bonheur » créent le parallélisme synonymique. En revanche, le parallélisme composé des première et dernière phrases « L'amour y est impardonnable » et « L'ennui y est une vertu tolérée », éclairci par la bipolarité sans nuance telles lumière et ténèbres, constituerait un des meilleurs exemples du « parallélisme antinomique », qui exprime les idées opposées dans les différents membres¹¹.

Or, l'exemple suivant, lui aussi tiré d'*Hiroshima mon amour*, illustre la règle de base du parallélisme interlinéaire que Robert Alter appelle « focalisation », selon laquelle « le terme général se trouve au premier verset tandis qu'une instance plus spécifique de la catégorie en général en question apparaît dans la seconde¹² » : « Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ? / Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ? » (NN, 35). Cet élan du général au particulier correspond bien d'ailleurs à l'enjeu majeur de ce film, qui consiste à télescoper deux

¹¹ Voici d'autres exemples du parallèle antithétique : le refrain « Tu me tues. / Tu me fais du bien », juxtapose les deux verbes au sens opposé, en soulignant le caractère paradoxal de la passion ; la guérison du traumatisme est aussi étayée par le renvoi anaphorique « Je vois », familier à l'écrivain visionnaire : « Je vois l'encre. / Je vois le jour. / Je vois ma vie. Ta mort. / Ma vie qui continue. Ta mort qui continue » (HMA, 98).

¹² Robert Alter, *op. cit.*, p. 36.

traumatismes, collectif et personnel. Par cette porosité de deux registres, le mouvement inverse du particulier au général pourrait être aussi constaté :

- 1 Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres, mais ça continue.
- 2 Les hommes risquent d'être frappés de stérilité, mais ça continue.
- 3 La pluie fait peur.
- 4 Des pluies de cendres sur les eaux du Pacifique.
- 5 Les eaux du Pacifique tuent.
- 6 Des pêcheurs du Pacifique sont morts.
- 7 La nourriture fait peur.
- 8 On jette la nourriture d'une ville entière.
- 9 On enterre la nourriture de villes entières.
- 10 Une ville entière se met en colère.
- 11 Des villes entières se mettent en colère.

- 12 Contre qui, la colère des villes entières ?
- 13 La colère des villes entières qu'elles le veuillent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines races contre d'autres races, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes (HMA, 31-32, nous numérotions).

La prégnance des parallélismes règle la cadence du texte et met en œuvre le puissant pouvoir d'entraînement du phrasé durassien. Les deux premières phrases forment un parallélisme synonymique sur la reproduction de deux sexes, avec le schéma grammatical « sujet + risquent de + verbe + mais ça continue ». Or, la dernière longue phrase emboîte le parallélisme microstructural, motivée par une isotopie « contre l'inégalité posée en principe par... contre... ». Les troisième et septième phrases constituant le parallèle « nom + fait peur » encadrent l'ensemble de la quatrième à la sixième qui relate les dégâts enchaînés de la bombe atomique. Les huitième et neuvième

phrases se plient au parallélisme conventionnel par la succession de deux actions « jeter » et « enterrer », mais il serait intéressant d'y voir un contre-exemple de la focalisation, passage d'« une ville entière » à « des villes entières », du singulier au pluriel qui se reproduit dans les dixième et onzième phrases. Ce parallélisme interlinéaire peut s'enchevêtrer de façon encore plus sophistiquée dans le monologue de l'héroïne :

- 1 Tandis que mon corps s'incendie déjà à ton souvenir. Je voudrais revoir Nevers... la Loire.
- 2 Peupliers charmants de la Nièvre je vous donne à l'oubli.
- 3 Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.
- 4 Une nuit loin de toi et j'attendais le jour comme une délivrance.
- 5 Un jour sans ses yeux et elle en meurt.
- 6 Petite fille de Nevers.
- 7 Petite coureuse de Nevers.
- 8 Un jour sans ses mains et elle croit au malheur d'aimer.
- 9 Petite fille de rien.
- 10 Morte d'amour à Nevers.
- 11 Petite tondeuse de Nevers je te donne à l'oubli ce soir.
- 12 Histoire de quatre sous.
- 13 Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.
- 14 Pareil.
- 15 Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.
- 16 Pareil.
- 17 Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.
- 18 Tu deviendras une chanson (HMA, 118-119, nous numérotions).

La poésie, soucieuse de se faire incantation, retrouve volontiers la litanie dont elle invente des variantes heureuses. Commençons par le début : la première et la cinquième phrases que l'on peut considérer comme membres indépendantes qui n'ont pas de correspondance. Les deuxième, troisième, onzième et douzième phrases constituent un corps sémantique qui s'organise par une

phrase motrice « je te donne à l'oubli ». De la cinquième à la dixième, le texte s'organise conformément au parallélisme biblique : la cinquième et la huitième qui constituent le parallèle synonymique encadrent un autre parallèle composé de la sixième et de la septième ; cet ensemble à structure en rimes embrassées est suivi par une variante du parallélisme de la sixième-septième, développée dans les neuvième et dixième phrases. De la treizième à la dix-septième, les phrases se structurent par la binarité d'alternance deux par deux, « comme pour lui + l'oubli + verbe au futur » et « pareil », en avançant vers la chute : « Tu deviendras une chanson ». L'effusion de la douleur se cristallise en une expression lyrique de la « chanson », chant profane qui emprunte son modèle au chant religieux, car ce monologue se clôt sur une sorte d'*Ave Maria* laïque :

C'est dans cette cave de Nevers que l'amour de cet homme m'est venu. Que l'amour de toi m'est venu.

Dans le quartier de Beausoleil où mon souvenir reste comme un exemple à ne plus suivre l'amour de toi m'est venu.

C'est parce que dans le quartier de Beausoleil mon souvenir est resté comme un exemple à ne pas suivre, que je suis devenue, un jour, libre de t'aimer. Je n'aurais jamais osé t'aimer si je n'avais pas laissé à Beausoleil cet inqualifiable souvenir. Beausoleil, je te salue, je voudrais te revoir ce soir, Beausoleil, bête à pleurer (HMA, 119).

On trouve la structure litannique où des versets se multiplient et s'entrelacent les uns aux autres comme les grains d'un interminable et fervent chapelet pour aboutir à « Beausoleil, je te salue » à l'imitation de « Je vous salue Marie », début de la prière donnée en pénitence après la confession qui correspondrait ici au deuil de la mémoire et à la délivrance de la culpabilité chez l'héroïne.

Aurélia Steiner

Ce parallélisme biblique qui se germe dans *Hiroshima mon amour*, sorti en

1966, plus ou moins repérable dans toute l'œuvre théâtrale et filmique de la même époque, est poussé à son paroxysme dans le corpus cinématographique du début des années 80 et fait du texte durassien le comble de l'écriture litannique. Le psaume est avant tout un cri de l'homme vers son Dieu. Fidèle à cette définition, Aurélia ne cesse d'adresser ses lettres à un inconnu invoqué en deuxième personne qui peut être à la fois sa mère qui l'a accouchée, est morte au camp, et un jeune homme pendu par le nazi à cause de son vol d'un pain pour nourrir cette nouveau-née. Si l'écrivain s'adressait à un jeune homme de son entourage vers lequel s'envolait des désirs d'amour dont elle n'espérait aucun retour, « vous » serait aussi Yann Andréa qui sera baptisé par l'écrivain d'un nom juif Steiner :

Où êtes-vous ?

Comment vous atteindre ?

Comment vous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre ? (NN, 105-107)

La présence des chants et des prières tout au long de la série d'Aurélia amplifie la tonalité orante de l'écriture. Aurélia adresse inlassablement ses appels depuis « la profondeur de la mer » mentionnée à plusieurs reprises, d'où la lumière venait en rendant la mer « transparente, d'une luisance, d'une brillance d'organes nocturnes, non d'émeraude, non de phosphore, mais de chair » (NN, 127), dans laquelle Aurélia « se débattait entre l'épuisement et l'envie de tuer » (NN, 138). Cette abyssale que l'écrivain appelle « cette nuit commune du gouffre », « ce premier âge des hommes, des bêtes, des fous, de la boue » (NN, 10), ne serait-elle pas l'abîme des eaux où sont engloutis les pécheurs et les justes persécutés ? Lorsque l'écrivain invite le lecteur : « Essayez [...]

d'appeler et de répondre au-dessus du gouffre [...] autant d'appeler Dieu » (NN, 11), n'a-t-elle pas à son esprit le Psaume 130, un des plus fameuses lamentations qui commence par *de profundis clamavi*, imploration du secours de Dieu jaillissant du fond du désespoir ? L'effet litanique est créé par une métrique qui respecte le rythme prosodique d'une prière, mais surtout par la répétition incantatoire de la voix monocorde qui met le spectateur, « comme l'hypnose », dans une sorte d'état second, propice au rêve et à l'imagination qui favorisent la création¹³. Mais si le texte s'organise sous la forme matricielle des psaumes, la dénomination de la deuxième personne ne supposerait-elle pas ici ce que Blanchot appelle « Vous biblique qui vient d'en haut¹⁴ » un pur être hypothétique et énigmatique, une personne innommable et inconnaisable, enfin, une existence de transcendance ? Cela est d'autant plus plausible que la tâche de la prière, comme l'affirme dit Emmanuel Godo, est « de rapprocher le lointain, de donner présence à l'absent, ce *deus absconditus* qu'elle nomme, qu'elle tutoie, à qui elle donne visage, bref, pour reprendre une image chère à Hugo, d'établir un pont entre l'homme et ce mystère qui toujours le dépasse¹⁵ ».

Aurélia Steiner révèle une convenance du parallélisme interlinéaire pour juxtaposer des verbes en différentes formes de conjugaison : deux phrases interrogatives à tonalité plutôt ascendante lient le conditionnel présent et le conditionnel passé : « Comment cela se ferait-il ? / Comment cela se serait-il fait ? » (NN, 113) ; le passé composé et le passif passé : « Comment faire pour que nous ayons vécu cet amour ? / Comment ? / Comment faire pour que cet

¹³ Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985, p. 165.

¹⁴ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions du Minuit, 1983, p. 50.

¹⁵ Emmanuel Godo, « Introduction », *La Prière de l'écrivain*, actes du colloque de l'Université de Lille, sous la direction d'Emmanuel Godo, Paris, Imago, 2004, p. 8-9.

amour ait été vécu ? » (NN, 120) ; le présent et le passé composé : « Où êtes-vous perdu ? / Où vous êtes-vous perdu tandis que je crie que j'ai peur ? » (NN, 106-107). Aurélia Steiner est omniprésente, elle vit hors du temps, sans contraintes spatio-temporelles : « Ici, c'est l'endroit du monde où se trouve Aurélia Steiner. Elle se trouve ici et nulle part ailleurs dans les terres des sociétés protégées d'elle, la mer » (NN, 136). La couleur sémitique ressort dans ces « contours imprécis du Verbe qui, distinguant à peine le passé, le présent et le futur, semble se mouvoir dans l'éternité », un des traits saillants de l'hébraïsme défini par Edmond Fleg¹⁶. La syntaxe primitive et gauche, le superlatif tel « les yeux dans les yeux » (NN, 106) et la juxtaposition de deux termes issus du même radical, tel « la blancheur blanche » (NN, 120), contribuent aussi à restituer cette rugosité du texte original, à communiquer l'archaïsme du génie hébraïque.

Or, *Aurélia Steiner* présente un bel exemple d'un autre trait majeur de la versification biblique, ce qu'Alter appelle « la structure d'intensification¹⁷ ». Ce procédé est une sorte de développement en crescendo jusqu'à atteindre un point culminant, « bouquet final » spectaculaire, par les renvois anaphoriques, par le retour insistant d'un seul mot ou d'une brève expression qui ne constitue pas en elle-même une unité syntaxique complète :

Je vois vos yeux.

Je vois que le ciel du fleuve est bleu de cette même couleur liquide et bleue de vos yeux.

Je vois que ce n'est pas vrai.

¹⁶ Edmond Fleg, *Pourquoi je suis juif*, Paris, Éditions Angel, coll. « Judaïsme », 1945, p. 56.

¹⁷ Robert Alter, *op. cit.*, p. 93.

Que lorsque je vous écris personne n'est mort.

Et que vous êtes là vous aussi dans ce contient désert (NN, 107-108).

Par le recours à une série anaphorique « je vois », le texte s'amplifie de phrase en phrase, jusqu'à un point d'incandescence. C'est cette tonalité ascendante qui crée un ton de base dans *Aurélia Steiner*, comme le suggère une courte phrase qui représente l'ensemble du texte : « *Il dit : Juden, Juden Aurélia, Juden Aurélia Steiner* ». Or, l'anaphore ne forme pas nécessairement une gamme montante, au contraire, une gamme descendante :

Parfois il dit le nom tout entier.

Parfois il dit seulement le prénom.

Parfois le nom seul (NN, 145).

On notera ici le *decrescendo* subtil du discours sur le plan rythmique. La cadence mineure se construit en effet selon une progression thématique linéaire, de type lapidaire. L'anaphore relève également de la part répétitive de la poésie sacrée, comme le terme « litanie » signifie dans le langage courant répétition ennuyeuse et monotone. En prenant pour exemple « Soldat, dis-lui adieu, dis-lui adieu », Robert Alter explique que l'expression répétée dans une anaphore biblique ne signifie jamais la même chose à deux reprises, en créant un effet musical du refrain¹⁸. *Aurélia Steiner* réussit également, sans donner l'impression de sécheresse de la répétition mécanique, à imiter, par le renvoi anaphorique « *Écoutez... [...] Écoutez... [...] Écoutez...* », la formule de conclusion typique d'une supplication psalmodique telle « Entends ma prière [...], prête l'oreille à mon cri ». Les cris d'amour dans *Hiroshima mon amour* ne sont pas non plus des ritournelles lancinantes qui s'abîment dans un enfermement circulaire, mais avancent vaguelette après vaguelette, progression

¹⁸ Robert Alter, *op. cit.*, p. 94.

du sens : « *Tu me tues. / Tu me fais du bien. / Tu me tues. / Tu me fais du bien* ». Dans *Mains négatives* aussi, chaque occurrence de la déclaration d'amour se revêt d'une coloration distincte, les reprises ne sont pas ni simples redondances ni stagnation, sans jamais avoir un sens identique au premier : « Je t'aime / Je crie que je veux t'aimer, je t'aime » (NN, 97). Comme l'a bien noté Dominique Noguez, « la répétition durassienne n'est pas pure euphonie, ni pure insistance : elle apporte comme un surcroît d'être à ce qui est répété¹⁹ ». « *Césarée / Césarée / L'endroit s'appelle ainsi / Césarée / Cesarea* » (NN, 83) – dans l'appel inlassable du nom de la ville israélienne dans *Césarée*, la disjonction répétitive, la reformation toujours recommencée, sans jamais dégénérer en monotonie, comme le souligne le critique, parviennent à « dilater le temps de la lecture », créant « le moment privilégié, prenant du coup l'éclat d'une épiphanie²⁰ », celle d'une civilisation disparue qui va émerger du fonds de la mémoire collective. Dans le même versant de pensée, « je ne sais plus », dans *Aurélia Steiner*, s'intensifie dans une légère déviation à l'avancé à demi paralysé du texte, devenant pleurs amplifiés par la note d'urgence du désespoir sceptique : « Est-ce que vous aimiez l'été ? / Je ne sais plus / Pour moi non plus je ne sais plus. / Je ne sais non plus si je l'aimais en dehors de vous » (NN, 108). Dans le ressac du divin, la prière est restée, plus précaire que jamais. La formule à réitération remplace cette vieille habitude par le développement d'un contre-*credo*, par « la marque d'une lente conquête sur l'incertain » ou par « une façon de *s'assurer* peu à peu²¹ ». Notons aussi qu'*Aurélia Steiner* est un triptyque délimité par une triple éponymie du titre dont les trois *explicit* se terminent par des variantes d'une même strophe :

¹⁹ Dominique Noguez, « La Gloire des mots », Paris, Duponchelle, coll. « L'Arc », 1990, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹ *Ibid.*, p. 29.

Je m'appelle Aurélia Steiner.

Je vis à Melbourne où mes parents sont professeurs.

J'ai dix-huit ans.

J'écris (NN, 147).

Par le jeu de variations démultipliées, cette première Aurélia à Melbourne passe le relais à la deuxième à Vancouver, cette dernière, à la troisième à Paris. Comme l'affirme Danielle Bajomée, à ce retour du même prénom Aurélia « correspond un déplacement, celui qu'opère la transposition ou la traduction d'une langue en une autre langue²² ». N'oublions pas qu'existe la version de l'écrivain de ce refrain abrutissant et assourdissant : « Je m'appelle Marguerite Duras. / J'ai seize ans. / Ma mère est institutrice dans les postes du Mékong en Indochine française. / J'écris » (O2, 171).

La lignée romantique ou la lignée postmoderne ?

Ainsi, en inventant des variantes heureuses, notre psalmiste de nos jours invoque l'Éternel en une mélodie assourdissante, comme leurs prédécesseurs l'ont fait deux millénaires auparavant. Cependant, il est à dire que la prosodie durassienne s'assujettit parfois paradoxalement à la poésie biblique tout en étant complètement dépourvue de lyrisme. Comme le suggère la mélancolie de Nathalie Granger dont les doigts restent immobiles sur les claviers du piano, le lyrisme n'est-il pas irrévocablement scellé au fond de l'âme ? Cette figure de l'artiste privé d'inspiration ne marque-t-il pas l'abysse qui sépare Marguerite Duras de ses prédécesseurs romantiques qui sont pourtant nourris par la poésie biblique ? Sous la même syntaxe psalmodique, si les derniers enferment la Parole exaltée, exacerbée et éloquente, la première scelle la parole hachée et murmurée et parcimonieuse. Si les poètes romantiques sont marqués par le désir forcené d'élévation et la promotion ardente du *pathos*, l'écrivain

²² Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, Paris, Bruxelles, Duculot, 1999, p. 146.

postmoderne l'est par la répression et le deuil de cet élan escaladant de l'âme. Marguerite Duras prend soin en effet d'ôter toute connotation de lyrisme romantique en formulant un nouveau lyrisme postmoderne qu'on pourrait nommer le lyrisme sans lyrisme. Ce lyrisme est apte à faire entendre dans les mots, non leur saveur mais leur fadeur, comme l'affirme Bernard Alazet, à « fausser les voix, les priver de la pureté d'une parole première, délivrée une première fois, gommer dans les voix l'intensité qu'elles pourraient porter », et à « éloigner leur puissance incantatoire et les priver, par un effet de sourdine, d'une inscription en régime trop marqué²³ ». C'est aussi une « écriture du soupir²⁴ » qui, bien qu'encadrée dans le modèle poétique qu'elle épouse, le trébuche et le gauchit en même temps. L'écriture durassienne, dont la démarche est similaire à celle de la poésie contemporaine qui fait surgir le non-dit par le blanc typographique, prendra ainsi, comme l'affirme Sylvie Germain, « une forme de litanie, mais une litanie profane, sans référence à une dimension proprement religieuse », forme psalmodique permettant alors de prendre une valeur biblique tout en escamotant son contenu religieux. Au lieu d'atteindre la présence fulgurante de la transcendance qui est souvent le miroir dérisoire du Moi moderne adoré dans la religion humaniste, le langage durassien « se perdait de plus en plus dans la répétition, les blancs, les silences, jusqu'à en arriver à une célébration totale de l'absence²⁵ ».

²³ Bernard Alazet, « De la fadeur des mots », *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 92.

²⁴ Bernard Alazet, « Une écriture du soupir », *Marguerite Duras, colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 83-98.

²⁵ Alette Armel, « Marguerite Duras et l'absence de Dieu », *Duras, Dieu et l'écrit*, sous la direction d'Alain Vircondelet, Mocado, Éditions du Rocher, 1998, p. 37.