

Portrait de femme en écrivaine : *Emily L.* de Marguerite Duras

Chargée de cours, dr. Alina Crihană

Université „Dunărea de Jos” de Galați, Roumanie

Résumé: Roman écrit vers la fin de la vie de l'auteure, *Emily L.* est le livre d'une femme qui voudrait écrire un livre sur l'amour et sur sa mise en écriture, un livre où « l'écriture de la passion » est doublée de la « passion de l'écriture » convertie en thème majeur de la méditation autoréflexive, où « il n'existe pas de dichotomie entre le dehors (je vis) et le dedans (j'écris) ». (Blot-Labarrère 2005, 41) À travers l'écriture de l'intimité, qui « pose le mode de communication féminin fondé sur l'expression de l'intime et des émotions [...] comme arme de destruction de la pensée dominante » (Daussaint-Donneux 2005, 131), Marguerite Duras dévoile l'intimité de l'écriture. De ce point de vue, en analysant le « texte-énigme » durassien en tant que « corps-écriture », Raynalle Udris le mettait en relation d'équivalence métaphorique avec les personnages féminins de l'écrivaine, en montrant en quelle mesure la « pratique de la perte du sens comme stratégie d'écriture est renforcée par la désintégration de la fiction recentrée autour de la présence-absence du personnage féminin ».

Mots-clés : Marguerite Duras, roman, autofiction, écriture, féminité

La vie et l'écriture

La vérité n'est pas à chercher dans l'être, mais plutôt elle est cachée, comme structure de fiction, dans ce que condense la Lettre... C'est la falsification qui dit la vérité du sujet, qui n'a rien à voir avec l'exactitude des faits, pas plus qu'avec l'authenticité prétendue de la belle âme.¹

L'observation citée ci-dessus renvoie à un thème majeur de l'œuvre mémorielle et fictionnelle de Marguerite Duras, liée à sa conception de l'écriture en tant que « seconde vie ». « *Mes livres sont plus vrais que moi.* »², avouait l'auteure de *L'Amant*, roman à propos duquel elle avait déclaré : « *J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre.* »³

Par-delà la dimension autobiographique de l'œuvre durassienne, repérable tant dans ses textes paralittéraires⁴ que dans ceux fictionnels – qui pourraient être, tous, subordonnés au genre *autofictionnel*, à l'intérieur duquel « ontogenèse et mythogenèse sont confondues dans la construction d'une histoire personnelle que le sujet se donne pour vraie parce qu'elle le fait « fonctionner », parce qu'elle offre de lui une image dans laquelle il se reconnaît et qui le fait être »⁵ -, il est important de souligner cette valeur existentielle accordée par Duras à l'écriture, qui constitue le thème profond de son « art poétique »⁶, *Emily L.*

La fable d'*Emily L.* gravite autour d'un couple d'amants – la narratrice-écrivaine et son partenaire, écrivain lui aussi - qui regardent, pendant plusieurs jours, dans un café situé sur les bords de la Seine (dans une petite ville de la côte normande), un autre couple, deux inconnus anglais, dont l'histoire réelle leur reste inconnue. Fascinée par les deux étranges amoureux, la narratrice, secondée par son amant, leur invente une histoire qui devient la matière d'un possible roman, dans lequel elle transfère les significations de sa propre expérience existentielle. Ça se passe à travers un dialogue témoignant d'une autoréflexivité à double objet : l'histoire primaire, qui aurait été racontée dans un futur livre de la narratrice, et l'histoire enchâssée, celle du couple anglais, du Captain et de la poétesse qui sera nommée *Emily L.* Ceux-ci deviennent les doubles fictionnels de la narratrice et de son interlocuteur, à l'intérieur d'une histoire centrée autour de la passion et de l'écriture.

Outre le « récit de vie » révélant un amour impossible, dont les protagonistes sont Duras et son dernier amant (et assistant), Yann Andréa, à peine déguisés sous les masques fictionnels des deux écrivains sans noms, engagés dans un dialogue sur l'amour, l'écriture et la mort en tant que dimensions essentielles de leur propre existence et de celle de leurs « personnages » (le couple anglais), *Emily L.* est une histoire sur l'impossibilité de vivre authentiquement en dehors de l'écriture.

« *Ecrire, aimer. Je vois que cela se vit dans le même inconnu. Dans le même défi de la connaissance mise au désespoir.* »⁷ Ces mots de Duras sont à même de révéler l'enjeu de

la double expérience des deux femmes-écrivaines du roman : celle de la vie réelle et celle qui se dessine à travers leurs œuvres – l'une « romanesque » et l'autre poétique. C'est l'expérience d'une écriture qui naît du silence, du vide, de l'anéantissement, du sentiment de la perte, convertis en symboles majeurs de l'œuvre.

L'écriture de l'absence et du vide

Quand l'été est revenu après son séjour dans la maison au-dessus des garages, après un séjour à l'hôpital, *elle* n'avait plus écrit, sauf, un poème sur l'après-midi en hiver :

Il y a un certain angle de la lumière
Certains après-midi d'hiver
Qui est oppressante
C'est une blessure faite que nous fait le ciel
Rien ne se voit ni cicatrice ni traces
Mais au centre des significations
Une différence interne (« Winter Afternoons »)⁸ (n. s.)

« Elle » est le personnage féminin fictif – Emily L.⁹ - créé par l'écrivaine qui est la protagoniste et la narratrice du roman, un livre où l'auteure (Marguerite Duras) « met en scène, comme elle l'a fait si souvent, une histoire d'écrivain à deux niveaux. « [Une] *femme qui voudrait écrire un livre* »¹⁰ sur sa propre histoire d'amour en train de s'achever, malgré le refus de son compagnon, regarde une autre femme qu'elle nomme Emily L., et lui invente une histoire d'écriture et d'interdit. Pour la première fois, si l'histoire première est plutôt celle d'une romancière, l'histoire inventée et enchâssée est celle d'une poète. »¹¹

Le poème cité ci-dessus n'apparaît pas, sous cette forme, dans la version finale du roman : dans l'histoire imaginée par la narratrice-romancière, ce dernier poème d'Emily L. avait été brûlé par le mari de la poétesse. En voilà en résumé l'histoire tragique de cette œuvre inachevée, racontée par la narratrice:

Elle avait écrit des poésies. Ce n'était pas la première fois. Elle en avait toujours écrit avant, toujours, mais après sa rencontre avec le Captain elle était restée plusieurs années sans le faire. Et puis voilà qu'elle avait recommencé.

Ça avait duré un an. Elle avait écrit des poésies. Quinze. Quinze poésies...

Elle, elle disait au Captain qu'elle mettait dans ses poésies à la fois toute sa passion pour lui, le Captain, et tout le désespoir de chaque être vivant.

Le Captain, lui, croyait que ce n'était pas ce qu'elle disait mettre qu'elle mettait dans ses poèmes. Ce qu'elle y mettait en réalité, le Captain l'ignorait. [...]

Le Captain avait souffert. Une vraie damnation. Tout comme si elle l'eût trahi, qu'elle eût une autre vie parallèle à celle qu'il avait crue être la sienne, ici... Une vie clandestine, cachée, incompréhensible, honteuse peut-être, plus douloureuse encore pour le Captain que si elle lui avait été infidèle avec son corps - ce corps ayant été avant ces poèmes la chose du monde qui l'aurait fait sans doute la supprimer si elle l'avait donné à un autre homme.¹²

En trouvant, un jour, un nouveau poème, celui sur les après-midi d'hiver, le Captain le brûle, convaincu qu'il avait protégé, de cette façon, sa femme „contre elle-même, contre cette obscurité qui, à ses yeux, était si lisible qu'elle la confondait avec sa propre nature.”¹³ Comme l'avait observé Madeleine Borgomano, dans ce „roman construit sur une série de réduplications en miroir, [qui] se présente en outre comme le centre [...] d'un réseau intratextuel où presque toute l'œuvre durassienne se trouve prise et reprise dans une sorte de vertige de répétition [...]”¹⁴, le poème brûlé d'Emily L., réécriture « absente » d'un poème d'Emily Dickinson¹⁵, constitue une métaphore spéculaire du livre à écrire et de sa lecture plurielle :

La référence reste implicite, mais le texte est résumé dans deux curieuses paraphrases, « elle disait que... » (EL, p. 85 et p. 113), et deux vers sont littéralement cités (en anglais dans le texte) : « - But internal difference, Where the Meanings, are » (EL, p. 114). Deux vers sibyllins, aux connotations indéfinies, qui, comme la lettre du jeune gardien « ne peuvent pas être compris par

un lecteur » (EL, p. 136). Le roman *Emily L.* a pu être interprété comme un miroir de sa propre réception malheureuse liée à la « différence » sexuelle, où se joueraient les sens ». Mais j'irais jusqu'à dire plutôt : une métaphore – active – de « la » lecture et de ses « sens » toujours différés.

Car, pour Duras, tout comme pour son double romanesque, « [l]ire c'est écrire aussi »¹⁶ et encore, « toute lecture se fond en écriture », comme l'atteste « ce beau passage d'*Emily L.* où se télescopent les niveaux d'énonciation, et se confondent lecture (mais de soi-même) et écriture [...] »¹⁷:

J'ai parlé de la mer grise des tropiques, plate. Et puis du Siam [...]. Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient, ils m'éloignaient de vous tous, de vous, de la même façon que l'aurait fait le souvenir d'une lecture dont j'aurais été inconsolable, celle de la partie de mes propres écrits qui portait sur une certaine période de ma jeunesse, et je pensais qu'il fallait que moi je vous quitte pour écrire sur le Siam [...] que je revienne surtout et inlassablement sur le Siam [...]. (EL, p. 47)

En revenant au poème perdu, dont le brûlement aurait une double signification symbolique - „un « assassinat », (EL, p. 125 : « Le captain avait assassiné d'une manière parfaite le poème sur la lumière d'hiver »), [...] mais aussi une sacralisation car « le seul véritable poème est obligatoirement celui qui a disparu » (EL, p. 117) [...]»¹⁸, il nous semble que celui-ci est emblématique aussi pour l'écriture fragmentaire durassienne, hantée par les représentations de la perte et du vide, qui ne cesse de s'autoréfléchir :

Dans *Emily L.*, le monde est convoqué à distance, à la distance d'une écriture qui se réfléchit d'abord elle-même. [...] Ce qui s'illustre d'une peur du vide qu'il ne serait possible d'inscrire d'aucune façon, ni en mots, ni en représentation, ni en corps. [...] [L]e vide mis en scène par la narration est bordé par un montage typographique auquel la représentation spatiale emprunte ses traits, selon un système topologique dont l'élaboration dépend moins des effets classiques de mise en abyme qui sont les récits dans le récit, que d'un après-coup d'absurdité [...] On y voit s'achever, en raccourci et de façon saisissante, un topos durassien. Le vide y est une structure pure prise en charge dans et par la page, signe négatif d'une forme dont la représentation sonne faux [...]. »¹⁹

Cette poétique du vide, intimement liée à la vision tragique sur la condition humaine et, en particulier, sur celle de la femme, engendre une écriture où le non-dit, le « texte-énigme » porte en lui les germes d'une révélation : « Duras parvient à faire de l'absence une épiphanie, d'un événement narratif éludé un avènement si ce n'est un ravissement. »²⁰ En envisageant le « texte-énigme » durassien en tant que « corps-écriture », Raynalle Udris le met en relation d'équivalence métaphorique avec les personnages féminins de l'écrivaine, en montrant en quelle mesure la « pratique de la perte du sens comme stratégie d'écriture est renforcée par la désintégration de la fiction recentrée autour de la présence-absence du personnage féminin ».²¹

La présence-absence (redondante dans les œuvres de Duras) de la protagoniste de l'histoire *auto-* et *métafictionnelle* –, est projetée symboliquement, par le truchement d'un jeu de miroirs parallèles, dans plusieurs récits, y compris celui – spéculaire par rapport à tous les autres - du poème perdu. A l'instar d'une approche génétique du roman, rendue possible par l'analyse des manuscrits durassiens, Brian Stimpson observe que le poème d'*Emily L.*

n'est pas perdu dans le sens littéral et matériel de l'histoire, il est perdu dans le texte, couvert par des couches multiples de voix, filtré par des niveaux de narration complexes, comme si, au lieu de se rendre manifeste, le poème recelait, reculait devant nos yeux. Le lecteur est obligé de le déchiffrer, de le reconstruire partiellement, l'acte de lecture imitant celui de la genèse de l'écriture, le texte lui-même étant une mise en acte de cette voix en fuite. Bref, le poème, créé à partir d'une absence, est à son tour effacé : il est littéralement exclu du recueil de poésies, il disparaît du vécu du sujet (à tel point qu'*Emily L.* veut croire ne l'avoir jamais écrit), et s'efface du texte. Et cette dynamique de l'absence – présence de l'écriture poétique peut s'observer directement dans les manuscrits d'*Emily L.*²²

Le thème récurrent de l'absence, de l'effacement semble avoir ses origines dans une volonté du *silence* converti en écriture, car, avec les mots de Duras, « [é]crire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. [...] Mais même si l'écriture, elle est là, toujours prête à hurler, à pleurer, on ne l'écrit pas²³ ». Et encore : « [Écrire] c'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi. [...] Je ne parlais de ça à personne [...], j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse²⁴. » En reprenant une autre déclaration de l'auteure, selon laquelle écrire « ce n'est pas raconter des histoires, (...) c'est raconter une histoire et son absence, c'est raconter une histoire qui en passe par son absence »²⁵, Bernard Alazet souligne en quelle mesure Marguerite Duras nous livre, à travers ses récits,

les moyens d'entendre combien raconter ce qui n'a pas lieu, ce qui se soustrait au projet du récit et tout autant le constituera comme tel, consistera à inscrire la forme poétique de cette absence tout en tissant autour d'elle le canevas d'un récit. Car ce qui pourrait être et l'avènement et la mort du texte, ce qu'il frôle sans cesse en s'écrivant, c'est bien ce moment où depuis le travail de dépeuplement, de raréfaction des mots, se ferait entendre son arrêt.²⁶

L'écriture du silence, repérable au niveau de l'imagerie romanesque - qui donne naissance à un univers de la « désertification » -, mais aussi dans la construction de l'histoire diégétique qui, tout comme l'Histoire réelle, « ne s'inscrit dans les textes que pour autant qu'elle se trouve déjà vraiment morte, « liquidée », effacée, n'ayant laissé derrière elle que quelques traces, signifiants désormais disponibles »²⁷, pourrait être mise en relation avec ce que Irène Pagès appelle une « poétique du dénuement » :

L'écrivaine me semble en effet cultiver le non-dit afin de pratiquer un trou dans la toile du texte pour un débordement de sens, pour permettre à un « trop-plein » de s'épancher, ce trop-plein étant la marque même du désir féminin qui ne saurait contenir à l'intérieur du « raisonnable » ou encore dans les marges du discours de la raison.²⁸

L'amour absent, « impossible » dans les existences « réelles » des protagonistes – celle de la narratrice-romancière, qui imagine l'histoire d'Emily L. et projette un livre dont elle-même serait l'héroïne – devient possible à l'intérieur du livre à écrire (*absent* dans la diégèse du roman, dans la mesure où il appartient au futur, mais toujours *présent* au niveau métadiégétique). L'existence brisée, vouée au désespoir et à l'attente de la mort, regagne sa signification à l'intérieur du livre, censé prolonger et sublimer les vies « perdues » des héroïnes. En dernière analyse, ici, comme dans l'entière œuvre durassienne, l'écrit se fonde sur un sacrifice de l'être. Avec les mots de Danielle Bajomée,

Si la littérature mérite qu'on aille jusqu'à lui donner sa vie, c'est qu'il s'y agit de l'essentiel, pas moins. [...] Duras, elle s'y brûle, comme quelques autres parmi les plus grands. On peut bien appeler cela masochisme ou passion de l'être. Il n'empêche que ce qui se joue dans son œuvre, à demi-mots, comme une confidence, c'est un beau risque. Retrouver le sens du monde dans l'affectivité originare, par-delà la joie et la peine. Dans la douleur d'être au monde.²⁹

Écriture et passion

La relation entre l'amour et l'écriture est expliquée dans ce passage (le seul où apparaît la référence explicite à Henry James, l'un des modèles par rapport auxquels l'on construit l'hypertexte qu'est *Emily L.*) où la femme-écrivain parle à son jeune compagnon de leur amour qui n'a pas été vécu, une des multiples *mises en abyme* du roman :

Ça doit vous traverser la tête quelquefois, que peut-être vous m'aimez. Ou plutôt que, dans le sentiment que vous éprouvez pour moi, quelquefois pourrait y avoir des traces de cet amour, si impossible que ça puisse paraître. [...] La connaissance de l'histoire, vous la posséderez comme le héros d'Henry James quand elle sera terminée. Le sentiment, vous en apprendrez l'existence de l'extérieur de votre vie. Ce sera très long avant d'arriver à votre conscience. Tout sera modifié autour de vous, et vous, vous chercherez encore pourquoi. Vous ne reconnaîtrez plus rien. Vous ne

saurez plus rien. Jusqu'au jour où cette situation, vous la transformerez à votre tour dans un livre.
(EL, pp. 137, 138)

Passion et écriture s'entremêlent, inévitablement, dans l'histoire fictive d'Emily L. – celle d'un amour perdu, ou bien, non accompli, que unit à jamais la « Lady » et le jeune gardien de la villa de l'île de Wight, qui avait gardé la brochure de ses premières poèmes. Lors d'une des visites annuelles sur la terre natale des deux époux anglais qui avaient choisi de « perdre »³⁰ leur vie dans « l'irréalité »³¹ du voyage sur la mer, Emily L. discute avec le jeune gardien (qui lui avait montré la brochure) sur la disparition de son dernier poème. Pour un instant, la « Lady » retrouve le sens de sa vie dans la passion pour ce jeune homme qui l'avait entendue sans faire sa connaissance autrement qu'à travers la lecture de ses poèmes :

Il faut que je vous oublie, vous et le poème - elle sourit. Je croyais être morte ce jour-là de mes vingt-quatre ans, mais non, je m'étais trompée. Tout à coup, j'ai eu le désir de votre bouche, comme si vous étiez mon premier amant. (EL, pp. 116-117)

Cette analogie établie entre le jeune gardien et le poème perdu, les deux « épiphanies [qui] ont suspendu l'espace d'un instant le temps continu de son existence »³² renvoie une fois de plus à la signification du rapport entre « l'écriture de la passion » et « la passion de l'écriture » dont parle Christiane Blot-Labarrère, qui évoque Duras « comme la romancière du *discours amoureux*, dans la mesure où une équivalence précise s'établit entre la sollicitation sans répit de l'écriture et de l'amour. [...] Autrement dit, pour elle, l'amour est plus qu'un thème récurrent. C'est une dimension de la vie, donc de l'écriture. »³³ Et encore, chez Duras, « l'écriture, comme l'échange amoureux, toujours sur le point de s'effacer, sont là pour maintenir la redécouverte chaque jour nécessaire, et de la création et du désir »³⁴.

L'histoire d'Emily L. reste inachevée, *perdue* comme son inspiratrice, disparue à jamais sur les mers inconnues dans la compagnie de son Captain : ce qui en reste, sur la dernière page du roman, c'est la méditation sur sa mise en écriture, sur l'écriture convertie en existence ... passionnée :

Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition. (EL, p. 153)

Notes

[1] Cf. Michel David, qui reprend les mots de Nicole Bousseyroux, dans *Marguerite Duras, Une écriture de la jouissance. Psychanalyse de l'écriture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 239.

[2] Marie-Pierre Fernandes, *Travailler avec Duras*, Paris, Gallimard, 1986, p. 195.

[3] *Libération*, 13 novembre 1984, apud Christiane Blot-Labarrère, „Passion de l'écriture et écriture de la passion chez Marguerite Duras”, dans Benjamin Cieslak, Yve Beigel (éds.), *Marguerite Duras: l'existence passionnée : actes du colloque de Potsdam*, 18 - 24 avril 2005, Universitätsverlag Potsdam, 2005, pp. 40-41.

[4] On emploie ce terme en lui attribuant la signification donnée par Michelle Royer, « L'écriture du vécu. L'œuvre paralittéraire de Marguerite Duras » dans Stella Harvey, Kate Ince (éds.), *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, Rodopi, 2001*, pp. 73-86 : « Aucun sens hiérarchique n'est [...] attaché à cette notion de paralittérature [...] [...] [L]e terme « paralittérature » pouvait s'adapter à tout un ensemble de textes écrits, sonores et visuels qui gravitent *autour de* l'œuvre littéraire et cinématographique de Duras ». (op. cit., p. 73).

[5] Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 287.

[6] Rodolphe Kobuszewski, *Marguerite Duras et la recherche du bonheur*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2004, p. 45.

[7] Marie-Pierre Fernandes, op. cit., p. 145.

[8] Extrait d'un manuscrit d'Emily L., cité par Brian Stimpson, « Au commencement fut la fin : l'écriture en devenir chez Valéry et Duras », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam-New York, NY, 2007 (pp. 111-132), p. 126.

- [9] L'initiale choisie pour son personnage par la narratrice-écrivaine pourrait avoir une double signification symbolique, croit F. Martin Scherrer: « [...] le L. d'Emily évoque à la fois l'envol (aile) et la féminité (elle). Cette ellipse est significative, car le fait de supprimer toute allusion à la poétesse Emily Dickinson détruit le sens et la structure du récit de Marguerite Duras et lui dénie du même coup toute visée intertextuelle. » (« Duras raillée », dans Claude Burgelin, Pierre de Gaulmyn (éds.), *Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, 2000 (pp. 557-568), p. 563).
- [10] Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 210.
- [11] Bernard Alazet, « Mise en voix du poétique », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 20
- [12] Marguerite Duras, *Emily L.* [EL], Minuit, Paris, 1987, p. 78.
- [13] Ibidem, p. 87.
- [14] Madeleine Borgomano, « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis... », dans Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice (éds.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 87.
- [15] Emily Dickinson, « There's a certain Slant of light »: "Heavenly Hurt, it gives us - / We can find no scar / But internal difference / Where the Meanings, are -".
- [16] *Le Monde extérieur*, éd. cit., p. 24.
- [17] Madeleine Borgomano, « Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli », op. cit., p. 34.
- [18] Ibidem, pp. 28-29.
- [19] Marie C. Poix Tétu, « Border / Broder », dans Claude Burgelin, Pierre de Gaulmyn (éds.), *Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma*, éd. cit., pp. 123-124.
- [20] Ingrid Šafranek, « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », dans Catherine Rodgers, Raynalle Udris (éds.), *Marguerite Duras: lectures plurielles*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 58.
- [21] Raynalle Udris, « Réception et production du sens dans le texte durassien », dans Catherine Rodgers, Raynalle Udris (éds.), *Marguerite Duras: lectures plurielles*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 186.
- [22] Brian Stimpson, op. cit., pp. 128-129.
- [23] Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17, apud Pascal Michelucci, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », in *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003, p. 99, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/007039ar>, p. 34, 97.
- [24] Ibidem, p. 17.
- [25] *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, pp. 31-32.
- [26] Bernard Alazet, « La fadeur des mots », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 88.
- [27] Madeleine Borgomano, « L'œuvre de Marguerite Duras et la fin de notre siècle », dans Pierre Citti (éd.), *Fins de siècle: colloque de Tours*, 4-6 juin 1985, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 359.
- [28] Irène Pagès, *Marguerite Duras dans les trous du discours*, Halifax, APFUCC, 1987, apud Pascal Michelucci, op. cit., p. 103.
- [29] Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, 2^e édition, Paris-Bruxelles, De Boeck & Larcier, Département Duculot, 1999, pp. 8-9.
- [30] « Ce devait être après la *perte* de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de *perdre sa vie* sur la mer, de ne rien faire d'autre des poèmes et de l'amour que de les *perdre* sur la mer. Par la suite, il ne devait s'être agi de rien d'autre entre eux, d'aucune autre conjoncture, d'aucune autre façon de la résoudre, jamais, que par cette façon-ci du pur passage du temps. » (EL, pp. 89-90, n. s.)
- [31] Avec les mots de la narratrice du roman, « on se demande si l'*irréalité* de leur présence ne vient pas du vide qui accompagnait le voyage, le seul défaut de cette perfection, le voyage. » (Ibidem, p. 95, n. s.)
- [32] Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou L'écriture du devenir*, Tome 77 de *Modern French Identities*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2009, p. 103.
- [33] Christiane Blot-Labarrère, op. cit., p. 41.
- [34] Ibidem, p. 45.

Bibliographie

- Alazet, Bernard, « Mise en voix du poétique », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey (éds.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 13-30
- Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, 2^e édition, Paris-Bruxelles, De Boeck & Larcier, Département Duculot, 1999
- Blot-Labarrère, Christiane, « Passion de l'écriture et écriture de la passion chez Marguerite Duras », dans Benjamin Cieslak, Yve Beigel (éds.), *Marguerite Duras: l'existence passionnée : actes du colloque de Potsdam*, 18 - 24 avril 2005, Universitätsverlag Potsdam, 2005
- Borgomano, Madeleine, « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis... », dans Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice (éds.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 81-92
- Borgomano, Madeleine, « L'œuvre de Marguerite Duras et la fin de notre siècle », dans Pierre Citti (éd.), *Fins de siècle: colloque de Tours*, 4-6 juin 1985, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990

- Borgomano, Madeleine, « Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli », dans Stella Harvey, Kate Ince (éds.), *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, Rodopi, 2001, pp. 21-36
- Cousseau, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, 1999
- David, Michel, *Marguerite Duras, Une écriture de la jouissance. Psychanalyse de l'écriture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996
- Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993
- Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987
- Duras, Marguerite, *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L., 1993
- El Maïzi, Myriem, *Marguerite Duras ou L'écriture du devenir*, Tome 77 de *Modern French Identities*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2009
- Fernandes, Marie-Pierre, *Travailler avec Duras*, Paris, Gallimard, 1986
- Kobuszewski, Rodolphe, *Marguerite Duras et la recherche du bonheur*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2004
- Michelucci, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », in *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003
- Pagès, Irène, *Marguerite Duras dans les trous du discours*, Halifax, APFUCC, 1987
- Poix Tétu, Marie C., « Border / Broder », dans Claude Burgelin, Pierre de Gaulmyn (éds.), *Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 115-124
- Šafranek, Ingrid, « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », dans Catherine Rodgers, Raynalle Udris (éds.), *Marguerite Duras: lectures plurielles*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 57-76
- Scherrer, F. Martin, (« Duras raillée », dans Claude Burgelin, Pierre de Gaulmyn (éds.), *Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 557-568
- Stimpson, Brian, « Au commencement fut la fin : l'écriture en devenir chez Valéry et Duras », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam-New York, 2007, pp. 111-132
- Udris, Raynalle, « Réception et production du sens dans le texte durassien », dans Catherine Rodgers, Raynalle Udris (éds.), *Marguerite Duras: lectures plurielles*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 185-200

Corpus

Duras, Marguerite, *Emily L.*, Minuit, Paris, 1987