

Sensitivité et sexualité chez Duras dans *L'Amant*

Professeur-Assistant, dr. Amraoui Abdelaziz

Université Cadi Ayyad, Marrakech

Abstract: *Write to Marguerite Duras is a style's exercise. It is a solemn appeal to the fusion of the arts through the medium of language, great unifying disparate elements of the field of art since antiquity. The lover is one of those literary creations where the photo was joined this theory as the absolute picture exists only in the mind of the narrator. Thus begins another year, that of memory and remembrance on the one hand and the gaze of the other. In our article, we will e optical arsenal in the novel after talking about the genesis of the story, pure product of the ekphrasis.*

Key words: *photography, ekphrasis, look, lover, love*

Introduction

L'histoire littéraire nous informe que *L'Amant* devait s'appeler *La Photographie absolue*. Pas de correspondance entre les deux choix. Pour le retenu, il ne coïncide pas avec le thème puisqu'il n'est pas au centre de la narration, occupé par la narratrice dans un récit homo-auto-diégétique rappelant les récits à la première personne, catégorisant les autobiographies. Pour le rejeté, il peut être justifié dans la mesure où le récit tourne autour d'une photographie qui n'a pas été prise mais aurait dû l'être. Cette photographie, à l'état théorique, débouche sur l'impossible de la représentation, est prise comme thème diégétique, dirigeant la narration dans une sorte de labyrinthe spéculaire, où cette photo est obsessionnellement revenante avec, à chaque fois, un effort considérable de changement de point de vue et de fixation d'éléments constitutifs de cette image absolue dans une sorte de récupération du refoulé. Cette image mise en exergue est doublement regardée, focalisée, par la narratrice et par le lecteur. Celui de la narratrice est animé par la volonté de souvenir qui remonte le temps mais aussi l'espace, dans la mesure où le fait de recourir à une image pour aborder le passé serait une tentative de spatialiser, d'aplatir le récit alors qu'ordinairement le récit est avant tout question d'un itinéraire plutôt temporel. L'image installe l'histoire dans un temps retrouvé : celui de l'enfance. Elle est le premier pas pour entamer un bilan de parcours, d'existence. Cependant, ce souvenir, au lieu d'être imprimé sur du papier, il est plutôt imprimé dans une mémoire qui se cherche un passé à raconter avec le souci rendre compte du « détail [qui] tend à prendre une allure visuelle insistante. »¹ Dans cet article, nous examinerons la photographie absolue en tant qu'image virtuelle actualisée par le verbe. Puis, nous détaillerons les types des regards dans le roman pour dégager les différentes fonctions des yeux allant du voyeurisme au synesthésique puisqu'il remplacera la parole.

1. De l'image absolue

Habituellement, la réminiscence passe par la reconnaissance mais aussi par un regard intérieur. De là le recours aux verbes comme voir et penser : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé... »² Et c'est ainsi que commence le roman. C'est une image prise comme stimulus de la narration. Elle rappelle à l'ordre le souvenir de ce qui était mais aussi de ce qui n'était pas, sinon de ce qui aurait dû être. Le regard prend explicitement une valeur temporelle dirigée vers le passé pour visualiser une image qui déclenchera le récit d'événements. Pourtant, il faut s'arrêter pour dire qu'ici ni le regard, ni le souvenir ne vont montrer sur un mode rétinien une photo exprimant inextricablement un « ça a été », mais seulement elles vont essayer de capter imaginativement et imaginativement, sur un mode pseudo-iconique, un instantané gravé dans la mémoire du personnage-narrateur. L'image en fait, de par son statut inexistant est une pure imagination. C'est un rêve qu'on actualise avec tout le temps un effort soutenu pour le vivre et le survivre. Ainsi la narratrice échappe à la mortification photographique. Cette idée est une reprise de la

perspective deleuzienne du possible développant le concept du virtuel faisant partie du réel « comme structure de la réalité [tout en restant...] derrière tout actuel comme une tension dynamique qui engendre la production d'autres actualités. »³

C'est l'*ekphrasis* définie comme étant « '' un discours descriptif qui fait voir clairement l'objet que l'on montre'' »⁴ L'*ekphrasis* chez Duras dépasse le cadre restrictif de voir dans le sens de percevoir pour aller vers des actions plus cognitives que sensibles : imaginer le « ça a été » barthésien, penser et voyager dans le temps. C'est une image unique dont la lecture doit être unique. Pas d'extrapolation, pas d'interprétation hors de ce que la narratrice nous livre, nous fait voir. C'est un semblant, et ce en un double sens : d'une part, elle ne nous donne que l'apparence verbale de l'objet et non pas sa nature iconique (la photographie elle-même), d'autre part ce qu'elle nous donne à voir, sinon à lire, n'existe nulle part hormis dans la tête du personnage-narrateur qui, exploitant une projection en arrière nous transporte dans son passé. En effet cette image est aussi vision dans le sens d'une fabrication de l'esprit, mettant sous les yeux des lecteurs une expérience perceptive d'un événement ou d'un personnage structurant l'espace qui le contient. C'est une invitation au lecteur à la participation imaginaire dans la figuration : « *J'appellerai figuration cet aspect générateur du roman émanant du visuel.* »⁵

Photographier chez Duras est non seulement une représentation fidèle de ce que l'œil mécanique enregistre à l'aide de la lumière, mais elle serait aussi l'œuvre d'une vision de l'imaginaire ne laissant pas au lecteur le temps d'une découverte tabulaire du contenu de l'image ; ceci est laissé à la narratrice dont dépend le lecteur. C'est une volonté durassienne de changer un peu soit-il la définition même de la photographie qui « *n'est pas une délégation du représenté, c'en est la constitution.* »⁶ Loin de se substituer à la chose ou à la fille du bac, la photo pénètre au cœur de l'objet, dont elle précipite le déploiement dans le sens où les effets de réminiscence font que la photographie s'apparente à l'image d'un revenant pour toujours présent, toujours revenant avec son cortège d'ombres et de reflets. Cette situation ressemblerait à une expérience phénoménologique que le personnage-narrateur est entrain de nous révéler dans le sens photographique du terme. Ainsi, « *nous ne sortons jamais de l'immédiat et expliciter cet immédiat revient simplement à le vivre.* »⁷ et pour le vivre, la première étape passe par la perception.

On a voulu lire dans *L'Amant* un roman exceptionnel de par sa construction et son projet. Ce qui est, évidemment, le cas. Mais il faudrait avouer que donner à lire n'est pas donner à voir, compris comme une dénégation du regard au profit du pouvoir de la vision, et non le recours au geste de voir. *L'Amant* répond à la question de représentation figurée dans l'œuvre romanesque : Comment « être dedans » ou plutôt comment être à la fois dedans et dehors, c'est l'enjeu de cette expérience à laquelle Duras fait participer la photographie pour exprimer cet « entêtement du référent à être toujours là »⁸ En installant son récit dans une lumière de réminiscence montre que son écriture n'est animée que par le dessein de tourner en lieu d'apparition du disparu originellement en avouant à l'instar de Barthes que « ça a été [tel que je le vois] »⁹. Elle a procédé par « épuisement, exténuation de la représentation [en] épous[ant] deux modalités : manifester le non-représentable, et annuler la dimension visuelle du représentable. »¹⁰

2. De la révélation

« *Avant, elle a été une robe de ma mère. Un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée.* »¹¹

Toucher, palper, serrer contre soi, restent le fantasme que provoque la vue de la chair entrevue sous la robe. Au fait, la robe claire est une chambre claire, elle laisse entrer la lumière et montrer les trésors qui se cachent sous cette robe transparente. Le regard *auto* ou *sui*-porté est

commandé par « l'appétit de l'œil chez celui qui regarde »¹² guidé lui aussi par une pulsion invoquant un désir enfoui, tu, condamné à vivre le silence du corps avant l'avènement de l'amant chinois, et l'éclatement du corps. Comme dans un appareil photographique la robe transparente joue le rôle d'un tissu ; d'un rideau qui au moment de déclenchement il se dresse pour laisser la lumière entrer et toucher la pellicule, ici le corps de la jeune fille.

Le premier message de la photo de la petite fille est moins de représenter l'objet (fonction descriptive) que de l'authentifier dans son être, comme elle était et comme elle deviendra par la suite une fois que son vœu est exhaussé s'agissant de la rencontre d'un soupirant, fût-ce un chinois, pour fuir le quotidien dans lequel sa mère l'enfonçait. La photo participe dans le récit non comme un élément ornemental mais « comme mode d'énonciation »¹³, comme une feintise de nature perceptive. Duras semble être à la trace de Merleau-Ponty en intégrant dans son écriture un « idéalisme qui se fonde sur la conviction de posséder le monde intellectuellement, [... et] un réalisme fondé sur l'idée qu'on puisse atteindre le fait pur [absolu dans le sens durassien], sans en changer intellectuellement la nature. »¹⁴ C'est une invitation au regard (« regardez-moi ») à l'admiration, à la comparaison. Respectant la fonction originelle de la photographie, le personnage-narrateur fait écho à Barthes qui explique que « la photographie n'est jamais qu'un chant alterné de "Voyez", "vois", "Voici" ; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce langage déictique. »¹⁵ : « Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. »¹⁶

Le regard est défini par Lacan comme étant un processus d'infiltration de la chose vue à travers les couches de la conscience : « dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard. »¹⁷ En effet, le regard fusionnel et le regard du désir dominant la scène perceptive du roman donnant ainsi une dimension érotique au texte. Cette définition fait écho à celle de l'épreuve photographique qui est, elle aussi, contact entre des faisceaux lumineux et une planche de contact, dans une chambre noire, et dont le résultat, après traitement chimique, donnera une image.

2.1. Le regard du désir

Avec le recul, spatial et temporel, l'objet photographié, n'est plus perçu comme chose extérieure, mais comme objet intérieur entrant dans une communication sous-jacente, dans un pseudo-dialogue avec celui qui voit, regarde, ou drée cette vision. Le regard s'adjuge le personnage ou la chose regardée jusqu'à la fusion. Il semblerait qu'avec cette fusion par le regard, la fonction de reconnaissance de l'autre ne se limite pas à une simple opération de conjonction. Celle-ci est commandée par « l'appétit de l'œil chez celui qui regarde. »¹⁸, guidé lui aussi, par une pulsion invoquant un désir enfoui. La première conjonction était réflexive du fait de l'existence même de la photographie absolue. La narratrice, en se visionnant, est entrée en communion avec son passé par la souvenance, cette capacité humaine de remonter le temps : « je me reconnais [...] où je m'enchant »¹⁹ La reconnaissance est totale puisque ce regard n'a d'objet que lui-même. Duras va introduire la photographie dans une ère de l'absolu, sans début ni fin. Elle s'ouvre sur le temps dans sa totalité dans son immensité ontologique, sans intention d'achèvement, et sans intention d'archivage. La photographie va faire de l'espace l'englobant un moyen de le prendre à témoin de cette métamorphose que va connaître la fille dans son être et dans son corps. Elle sera, par la force des choses, contrainte à jouer le rôle d'une image qui se donne à voir, à contempler. Elle entrera en conséquence dans le domaine public, n'ayant plus droit sur son corps, déjà ouvert à toutes les tentations du désir et de l'amour-passion, fulgurant, fugace et inintelligible : « Soudain, je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes. »²⁰

La période d'avant la connaissance de l'amant correspondrait à une période de latence ou d'incubation, mais aussi de refoulement. La métamorphose a tellement touché la fille qu'elle veut s'essayer à tous les plaisirs et les désirs. D'ailleurs, Lagonelle, sa compagne de l'internat, lui fait un tel effet qu'elle meurt de désir pour elle aussi : « je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens... »²¹

De l'amour phallique auquel elle s'essaye avec son amant, l'enfant veut s'essayer à un amour plat où la pénétration n'existe pas. De la figuration du « jet d'eau » : « les figurations comme le jet d'eau, le jaillissement, et dans cet ensemble, l'écriture "masturbatoire" sont évidemment, d'une façon primaire, des figurations à identification masculine »²² on passe à la figuration de la colline bombée tournant « les seins en site d'altérité »²³ pour s'attaquer à une figuration féminine, où le corps ne se donne pas à avoir du fait que l'enfant n'est toujours que la première phase de ses fantasmes : le souhait et le rêve. Ce fantasme est nourri par une obsession que le voyeurisme, que la vie en pensionnat exaltent, ne se concrétisera jamais. Le regard seul, dans une espèce de pénétration à distance, entre en contact avec l'objet désiré par l'intermédiaire de ce que se donne à voir le plus, de ce qui sort du corps comme s'il s'agissait d'un relief : les seins, dont les mérites ont été décrits comme suit : « rien n'est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains. Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à cette splendeur. Les corps des hommes ont des formes avares, internées... »²⁴

Homosexualité et inceste flagrants. Deux formes d'amour interdits sinon tabous. L'homosexualité est une forme plate d'amour sans pénétration. Pourtant les seins de H.L., ce relief de son corps, est pris dans le sens d'un phallus, centre de plaisir et de vie. C'est un corps sublimé sous une robe qui laisse aux yeux le plaisir de le parcourir comme une image, de le contempler, d'avoir un orgasme sans pénétration. « Le jet d'eau » phallique et « les collines bombées » féminines riment ensemble !

2.2. Le regard unilatéral ou la parole omise

Chez Duras, le regard entretient des rapports complexes avec la parole. Il possède sa propre autonomie face à la voix. Tantôt le regard, accentué par le toucher prend la place de la fonction oratoire entre les personnages, et possède une puissance expressive plus grande ; tantôt il vient simplement renforcer une déclaration qui vient d'être énoncée, comme un sens en complète un autre : « Nous nous regardons. Il embrasse mon corps. Il me demande pourquoi je suis venue. Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation. »²⁵

S'il est vrai que « la photographie "se colle" à son objet »²⁶ il l'est aussi vrai avec l'amour charnel entre les deux corps. La photo, en fait, participe à cet hymne de l'amour que chante, mais aussi crie Duras dans son roman : « On laisse le dire se faire, quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut, et là tout est bon. »²⁷ L'objet de désir regardé n'est plus perçu comme chose extérieure, la conscience visuelle du sujet regardant n'est plus une conscience de saisie, mais une conscience englobante, fusionnelle. Le sujet du regard et l'objet perçu ne font qu'un. Dans d'autres cas, le toucher supplante et le regard et la parole à la fois. Les gestes du plaisir ont des résonances qui vont bien au-delà d'une passagère satisfaction sensuelle et qui sont réponse, ou essai de réponse à l'insatisfaction profonde de l'être. Dans une fusion corporelle où la vue n'a pas de droit de cité puisque le rapprochement des corps, dans certaines mesures, aveugle : « Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté »²⁸.

Dans cette fusion charnelle la fonction de reconnaissance par le regard est omise ; elle s'est transformée en fonction d'appropriation et de possession par le toucher. Le regard est comme perturbé par l'intimité. Le regard grossissant, vu le rapprochement des corps, empêche paradoxalement le regard qui demande un peu de recul. Le regard devient toucher pour entrer plus en contact avec l'autre demandeur d'amour. Le regard n'est plus total chez Duras que s'il est accompagné du toucher. Il donne raison à une réticence de la parole de la part de la fille. L'absence de l'oralité donne plus d'importance aux signes visuels qui deviennent en conséquence une émission d'un appel silencieux, voire d'une invocation à l'objet du désir. En effet, le pouvoir secret que Lagonelle recèle se confond avec le magnétisme attractif qui se dégage de tout son être. Elle est fruits frais prêts à être consommée (és) : « Le corps d'Hélène Lagonelle est lourd, encore innocent, la douceur de sa peau est telle, celle de certains fruits, elle est au bord de ne pas être perçue, illusoire un peu, c'est trop... ces formes de fleur de farine, elle les porte sans savoir aucun, elle montre ces choses pour les mains les pétrir, pour la bouche les manger, sans les retenir, sans connaissances d'elles, sans connaissances de leur fabuleux pouvoir. »²⁹

La narratrice accueille l'amour, le graal qu'elle découvre une fois qu'elle pénètre l'automobile du chinois. Il est maintenant un réceptacle en situation d'attente et de recherche permanente d'amour en tant qu'acte et non comme sentiment. Elle aime l'amour en tant que tel, et cette expérience est aussi visuelle : « Je lui dis que j'aime l'idée qu'il ait beaucoup de femmes, celle d'être parmi ces femmes ; confondue. Il comprend ce que je viens de dire. Le regard altéré tout à coup, faux, pris dans le mal, la mort. »³⁰ La narratrice est un être de regard, son appétit passe par là. Elle est un appareil photographique voulant prendre un cliché, une image. Elle veut regarder d loin ce qu'elle ne peut faire quand son corps s'entremêle avec le corps de son amant et qu'elle est aveuglé par l'amour. Le recul permet le toucher visuel.

Il semble que l'enfant détient un secret de la vie et d'en être tellement convaincue, c'est pourquoi elle continue d' « aimer l'amour » la conduisant à une maturité profonde : « ... il dit qu'il sait déjà que lui je le tromperai et aussi que je tromperai tous les hommes avec qui je serai. »³¹ La visualisation devient vision et prend l'allure d'un fait prospectif, voire prophétique puisque la fille, devenue femme, va jouir de son corps sans se soucier de quoi que ce soit. La chair se dématérialise et devient le lieu d'une expérience comprise « capacité infinie de variation : l'expérience est la variation de l'essence. »³²

2.3. Le non-regard et la parole tue

La non acceptation méthodique du chinois dans le cercle de la famille est fait avéré. Lui adresser la parole relève de l'exploit. La communication passe alors par le silence dans une situation qui rappelle de loin l'absurde. Le Chinois est pour les membres de la famille dans un rapport métonymique avec son argent : on ne le voit guère, on ne le considère point, en revanche on apprécie ses cadeaux et sa fortune :

« Lui les deux premières fois, il se jette à l'eau, il essaye d'aborder le récit de ses exploits à Paris, mais en vain. C'est comme s'il n'avait pas parlé, comme si on n'avait pas entendu. Sa tentative sombre dans le silence. [...] Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. C'est comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu entendu par eux. Cela parce qu'il est à mes pieds, qu'il est posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne peux pas l'aimer, que c'est impossible, qu'il pourrait tout supporter de moi sans être jamais au bout de cet amour... La façon qu'a ce frère aîné de se taire et d'ignorer l'existence de mon amant procède d'une telle conviction qu'elle en est exemplaire. »³³

Le Chinois entame au sein de la famille une initiation à la douleur sans souffrance avouée. Il est sans profondeur, plat et manque de volume :

« Non seulement on ne se parle mais on ne se regarde pas. Du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder. Regarder, c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant. Le mot conversation est banni. »³⁴

La parole est tue. Le silence règne en maître. Les corps en situation de face-à-face remplacent tout supplément à la communication, du moment qu'on est vu et qu'on voit. La vue entretient donc un rapport exclusif à la parole.

Conclusion

Duras a réussi dans *L'Amant* à donner au regard un nouveau sens. Regarder n'est plus conjugué au réel et à l'actuel, il est celui qui vole au dessus pour toucher le virtuel, qui par la magie du verbe, se concrétise. Du semblant on passe à l'avéré, du relatif à l'absolu, du photographique à l'onirique. D'autre part, le regard participe à l'éducation sexuelle et sensitive de la narratrice qui s'essaye à l'amour dans ses deux versants, physique (actuel) et visuel (virtuel), plat (homosexuel) et phallique (hétérosexuel). Enfin, le regard participe à la communication qui ne passe plus par l'oralité.

Notes

- [1] Bal, Mieke, *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ, 1997, p.177.
- [2] Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 9.
- [3] De Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Merleau-Ponty*, Louvain, PUL, 1967, p. 178.
- [4] Constantini Michel (Alain Billault cité in), « Ecrire l'image, redit-on », in *Littérature*, n° 100, 1995, p. 35
- [5] Bal, Mieke, Op. cit., p.11.
- [6] J-L Schaffer J.L., *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, Coll. Tel quel, Fac-Lettres, 1969, p. 193
- [7] De Waelhens, Op.Cit., 386.
- [8] Barthes, Roland, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, Cahiers du cinéma, 1980, p. 17
- [9] Barthes, Op. Cit., p.120.
- [10] Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck Université et Editions universitaires, Coll. Culture et Communication, Série Littérature.1989, p. 165.
- [11] Duras, Op.Cit, p. 18.
- [12] Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, Seuil, Paris, 1973, p. 105.
- [13] Bal, Mieke, Op. Cit., p. 24.
- [14] De Waelhens, Op. Cit., pp. 19-20.
- [15] Barthes, Roland, Op. Cit., p. 16.
- [16] Duras, Op.cit., p. 24.
- [17] Lacan, Op.cit., p. 70.
- [18] Ibid, p. 105.
- [19] Duras, Op.Cit., p. 9.
- [20] Ibid, p. 20.
- [21] Ibid, p. 92.
- [22] Bal Mieke, Op.Cit., p. 96.
- [23] Ibid, p. 104.
- [24] Duras, p. 89.
- [25] Ibid, p 51.
- [26] Bal, Op.Cit., p. 148.
- [27] Duras, p. 54.
- [28] Ibid, 50.
- [29] Duras, p. 92.
- [30] Ibid, p. 54.
- [31] Ibid, p. 54.
- [32] De Waelhens, Op.cit., p. 43.
- [33] Duras, p. 64.
- [34] Ibid, p. 69.

Bibliographie

Corpus

Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

Œuvres critiques

Bal, Mieke, *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ, 1997, p.177.

Bajomé, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck Université et Editions universitaires, Coll. Culture et Communication, Série Littérature, 1989.

Barthes, Roland, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, Cahiers du cinéma, 1980.

Constantini Michel (Alain Billault cité in), « Ecrire l'image, redit-on », in *Littérature*, n° 100, 1995, pages 22-48.

De Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Merleau-Ponty*, Louvain, PUL, 1967.

Schaffer J.L., *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, Coll. Tel quel, Fac-Lettres, 1969, p. 193.