

Anna Ledwina

Université d'Opole  
aledwina@uni.opole.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-5054-1775>

*UN BARRAGE CONTRE  
LE PACIFIQUE – LE RÉEL  
DISTORS OU LA POÉTIQUE  
DURASSIENNE*

*Un barrage contre le Pacifique (The Sea Wall) – distorted reality or the poetics of Duras*

ABSTRACT

Marguerite Duras's *The Sea Wall* is considered a novel with a traditional narrative. However, the structure of the book, which refers to the writer's childhood, turns out to be more complex. Considering the description of the literary characters, their behaviour, the way they express themselves, especially the dialogue form (the use of specific stylistic devices, i.e. diverse variations of reported speech), as well as the places where the action takes place and the time-space relations distort the model of a realistic novel. An insightful analysis of *The Sea Wall* allows us to understand Duras' predilection for 'experimentation' in terms of writing technique, which makes the novel - through a specific vision of reality - an extremely interesting melange of real and symbolic elements, highlighting the importance of the unconscious, i.e. instincts, obsessions, hidden desires, phantasms. These elements, modifying the novel structure, allow for a poetic reading of the prose text.

KEYWORDS: Duras, narrative, reality, modernity of technique, poeticism.

Texte matrice, car s'inscrivant dans l'enfance durassienne, *Un barrage contre le Pacifique* (1950) inaugure tous les thèmes essentiels (famille, folie, passion, engagement) de son œuvre « complexe et singulièrement difficile à définir » (Reboul 2016 : 217). Il s'apparente au roman réaliste sous plusieurs aspects, y compris la présentation des personnages, d'un lieu concret. On peut le lire comme une peinture d'un milieu particulier à une époque donnée : l'Indochine française des années vingt et la vie des colons pauvres. Pourtant, le récit, construit en une suite de scènes qui créent un réseau de significations complexes, mêle le symbolique au mythique en ouvrant un espace, celui des forces inconscientes. Nous chercherons à démontrer que dans *Un barrage* se mêlent des éléments romanesques et poétiques qui se manifestent à travers la distorsion de la matière réaliste. Notre objectif consistera à saisir l'évolution de la technique d'écrire ainsi que celle de la vision de la romancière, sans prendre en considération la transgénéricité, où seraient observables des différences remarquables s'exprimant par un changement dans la façon de décrire la réalité.

## APPARENCES D'UNE PEINTURE RÉALISTE

*Un barrage*, qui appartient à la période initiale de l'écriture durassienne, raconte l'histoire d'une mère, de ses enfants et des colons en Indochine, confrontés à la misère, ses causes et ses conséquences. Cette description est précise et plonge le lecteur dans le système colonial de l'époque en mettant en évidence les injustices du système de concessions, régi par une administration avide de profits et intouchable, le mépris des riches Blancs pour la population indigène dans laquelle elle ne voit qu'une masse à exploiter, la brutalité de la vie de cette population décimée par les maladies et la faim.

Le roman se déroule autour de 1925–1930 dans une colonie française, l'Indochine. Ce cadre réaliste est souligné dès les premières pages par la mention de Ram et de Kam, deux villes situées dans l'actuel Cambodge. De même, les descriptions mettent en avant le climat, la faune et la flore tropicales propres à l'Indochine, à l'exemple du « rac »<sup>1</sup> (*BP* : 18) ou des « cannas » (*BP* : 17) plantées par la mère. Cependant, bien que réaliste, cet espace est organisé de façon symbolique. Le bungalow et la plaine sont au centre de ce cadre spatial : c'est un point mortifère, un « coin de plaine saturé de sel » (*BP* : 13), que Suzanne et Joseph aspirent à fuir. D'un côté, cette plaine est centrée par le Pacifique, une force fatale dont « l'assaut élémentaire et implacable » (*BP* : 26) emporte les barrages et réduit à néant les espoirs de la mère ; de l'autre, par la forêt, un espace sauvage et étouffant mais synonyme, pour le frère et la sœur, de liberté. C'est là que Joseph s'adonne avec joie à la chasse et que Suzanne découvre les plaisirs charnels avec Jean Agosti. La piste occupe une place ambiguë : sa construction a entraîné la mort de dizaines de personnes, pourtant elle représente la promesse d'un ailleurs pour Joseph et Suzanne, le chemin qui s'ouvre sur l'avenir. Cette piste relie le bungalow à la ville, lieu de rencontre et donc de tous les possibles, comme l'annonce l'incipit. Dans la seconde partie, la ville coloniale reflète les inégalités de la société par sa topographie discriminante ; seuls le cinéma et sa « nuit artificielle et démocratique » (*BP* : 155) constituent un refuge apaisant.

Les personnages comme les lieux ont une épaisseur réaliste : M. Jo incarne la classe des riches hommes d'affaires, tout comme Barner ou le couple que rencontre Joseph en ville. La mère et ses enfants sont les représentants de la classe la plus pauvre parmi les colons, ceux qui sont venus en croyant mener une vie plus aisée qu'en France, mais qui se sont retrouvés victimes du système colonial :

Dès la première année elle [la mère] mit en culture la moitié de la concession. Elle pensait 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. (...) [S]a concession était incultivable. (...) la mer (...) 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. (...) les dix ans (...) l'avaient soustraite à la lutte et aux expériences fécondes de l'injustice. Elle était sortie de ce tunnel de dix ans, comme elle y était

<sup>1</sup> Les références à l'ouvrage analysé de Marguerite Duras (*Un barrage contre le Pacifique*) seront désignées par la mention *BP*, suivie du numéro de la page.

entrée, intacte, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial qui n'avait pas cessé de l'entourer (BP : 22–23).

L'histoire est une histoire familiale centrée autour de la figure de la mère. La matière narrative inscrit ainsi le récit dans une certaine tradition romanesque, celle du roman familial, un genre déjà abordé par Duras dans ses deux premiers textes (*Les Impudents*, *La Vie tranquille*). Les relations d'amour et de pouvoir qui unissent la mère à son fils Joseph et à sa fille Susanne constituent le centre de la narration. *Un barrage* pourrait être lu comme une lente agonie de la mère et l'émancipation de ses enfants qui se dégagent de sa tyrannie affective. Ce récit durassien est donc aussi un roman d'apprentissage, celui de Susanne qui découvre son pouvoir sur les hommes et s'initie à l'amour car elle « désapprend enfin l'attente imbécile des autos des chasseurs, les rêves vides » (BP : 283), mais aussi celui de Joseph qui part avec une femme.

Cependant, contrairement à la tradition du roman d'apprentissage, le récit ne s'étend pas sur plusieurs années, mais il est resserré autour de quelques semaines de crise au cours desquelles les personnages voient leur vie transformée. Ce resserrement du temps de l'histoire s'inscrit dans une tradition narrative qui place le drame, l'action au cœur de l'écriture (cf. Ahlstedt 2003). On est loin des déformations que le Nouveau Roman, auquel Duras pourrait être associée<sup>2</sup>, fera subir à la narration en supprimant le plus souvent toute action significative ou en donnant à la description une place prépondérante, voire hégémonique. *Un barrage* est construit autour d'une intrigue, faite d'épisodes successifs : la recherche d'argent, le mariage de Suzanne, la vente de la bague... Ces épisodes font l'objet de scènes marquées par une présence forte de la forme dialoguée. En cela, la narration suggère une certaine nouveauté, le roman au XX<sup>e</sup> siècle faisant un usage important du dialogue et d'une dramatisation du récit proche parfois du théâtre (cf. Angot 2004). Dans *Un barrage*, le dialogue est omniprésent et prend le pas sur les passages descriptifs ou narratifs. Ainsi, la scène de la première rencontre avec M. Jo à la cantine de Ram, tenue par le père Bart est une scène dialoguée : le lieu est clairement planté, les mouvements des personnages décrits avec précision, le dialogue est écrit dans une langue parlée, facilement transposable telle quelle dans la bouche d'acteurs. Les scènes de ce genre sont nombreuses dans le texte, alternant avec du récit pur et gardant toujours la trace de la narration, signalée notamment par la fréquence des incises du type « disait-il » ou « dit-il » :

- 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.
- Une idée qui ne serait venue à personne... dit Suzanne. (...)
- Tais-toi, dit-elle [la mère à Suzanne] ou je te fous une gifle. (...)

<sup>2</sup> Marguerite Duras est considérée comme une artiste en marge du Nouveau Roman. D'abord traditionaliste, son esthétique se démarque de la contestation dont Alain Robbe-Grillet se fit le porte-parole par une écriture voisine du langage cinématographique, en répondant à la sensibilité moderne.

– C’est de la merde, parfaitement, dit Joseph, de la merde ou de la flotte, c’est comme vous voudrez. Et nous on est là à attendre comme des cons que la merde se retire (*BP* : 48).

Cette présence forte se double de la qualité particulière de la parole dialoguée (Borgomano 2004). Celle-ci chez Duras est toujours très juste, respectant le rythme et la musicalité de la conversation tout en révélant un style. Une telle caractéristique ne cessera de s’affirmer dans son écriture, du *Square* (1955) à *Hiroshima mon amour* (1960). Ce trait ne constitue pas encore dans *Un barrage* une profonde rénovation de la narration, mais il n’en est pas moins le signe d’une réelle modernité qui dérange l’ordre de la narration hétérodiégétique. Voici l’exemple emblématique des interactions verbales qui illustrent l’écart à la norme du personnage durassien :

Elle se leva et s’approcha de M. Jo.

– Faites pas cette gueule-là. (...)

– Je suis fou de vous, déclarait-il sombrement. Je ne sais vraiment pas ce qui m’arrive, j’ai jamais éprouvé ça pour personne.

– Faudra rien leur dire, dit Suzanne. Elle se dégagea machinalement de l’étreinte de M. Jo, mais sans cesser de sourire à Joseph (...).

– De vous avoir vue toute nue hier soir j’ai pas fermé l’œil de la nuit.

– Quand ils demanderont ce que c’est, c’est moi qui leur dirai.

– Je suis moins que rien pour vous, dit M. Jo, de nouveau découragé, je le sens chaque jour davantage (*BP* : 78).

L’échange des propos de M. Jo et de Suzanne suggérerait qu’il s’agit d’un dialogue. Le début de leur conversation paraît conventionnel, étant donné les mouvements corporels de Suzanne. Ceux-ci laissent entendre que la protagoniste vise à s’engager dans l’acte communicatif. Cependant, Suzanne après s’être approchée de son prétendant, l’ignore complètement dans la suite de l’extrait. La preuve en est l’usage particulier des pronoms personnels : pendant que dans ses interventions, M. Jo se sert des « je/vous », Suzanne fait disparaître M. Jo de ses propos.

Une telle stratégie permet au lecteur de comprendre à quel point la narration est diversifiée. Le plus souvent le narrateur du *Barrage* est extérieur à l’histoire et sait tout. Il utilise les pronoms personnels à la troisième personne pour faire référence aux personnages (*BP* : 9–10). Le récit est à *focalisation zéro* selon la terminologie de Gérard Genette (1972). Cependant, parfois la quasi-omniscience du narrateur, qui peut en savoir plus au niveau des personnages (dont il connaît aussi bien le futur que le passé) et à celui de la diégèse, semble se transformer en une focalisation interne (reconnaissable à différents éléments) sur un personnage. C’est par les yeux de Suzanne, et par son discours indirect libre, que le narrateur est perçu. Il adopte son point de vue en recourant parfois au monologue intérieur, ce qui aboutit à un mélange des deux voix. En outre, il est possible de relever une tendance, à savoir la fusion du narrateur avec un personnage et le fait qu’il s’exprime à la place de ce dernier : « On ne pouvait donc pas se tromper de chemin (...) ni tout prévoir et Suzanne espérait » (*BP* : 16). L’utilisation du pronom « on » suggère que le narrateur s’identifie aux personnages et à leur vécu, tel un narrateur homo-diégétique.

Dans le roman durassien, il existe différentes catégories narratologiques et le narrateur alterne avec des formules de focalisation opposées. C'est pourquoi, de par cette inconstance au niveau de la coïncidence, Yvonne Guers-Villate parle d'« une sorte de flottement entre une vision subjective et une narration omnisciente observant à la fois de l'extérieur et de l'intérieur » (1985 : 30). Les subtilités et les contradictions de la narration la rendent particulièrement unique, mais aussi déstabilisante. Ainsi, l'objectif de la narration est, à la fois, de : « Donner à comprendre, expliquer (par les récits rétrospectifs ou les interventions idéologiques de la narration (...)) ; donner à voir, faire sympathiser » (Ligot 1992 : 136).

## L'ESPACE ET LE TEMPS RETRAVAILLÉS

Si le roman a les apparences d'un roman réaliste de facture assez classique, véhiculée par la composition traditionnelle, la justesse de ton et de style (Guers-Villate 1985 : 11–12), il porte néanmoins les traces d'une reconstruction de la matière réaliste. De cette façon, le temps du récit qui semble à première vue linéaire, est l'objet d'un constant travail de brouillage. Cette linéarité est régulièrement interrompue par des analepses, qui permettent d'éclairer le passé d'un personnage, ou par des prolepses, qui annoncent ce qui va se produire, ou qui offrent aux personnages la possibilité de laisser libre cours à leur imagination. Certes, le récit suit bien un déroulement chronologique : le départ pour la cantine de Ram au début du roman permet la rencontre déterminante avec M. Jo, puis au retour dans la plaine et à la mort de la mère. On note quelques retours en arrière, comme, notamment, le récit fait par Joseph lui-même de la rencontre avec Lina et des jours qui ont suivi. Cependant, si l'on y regarde de plus près, le texte donne sans cesse des indications temporelles qui s'entremêlent sans que l'on puisse déterminer une chronologie précise. Ainsi, au début du roman, le récit de la mort du cheval, prolongeant cet épisode sur plusieurs pages, comme un événement d'une durée indéfinie, et donnant au combat de la mère contre les eaux une durée floue elle aussi, comme si la mère menait cette lutte depuis toujours. Les visites de M. Jo au bungalow sont marquées par des évolutions successives qui font l'objet de notations temporelles, mais le mode itératif est brouillé par le récit d'événements précis, de saynètes qui peuvent se répéter, comme dans la scène de voyeurisme : « Elle [Suzanne] se leva et alla s'enfermer dans la cabine de bains. Un moment après M. Jo frappa à la porte. Depuis le phonographe, il en avait pris l'habitude et elle aussi. C'était comme ça tous les soirs. (...) – Ouvrez, ma petite Suzanne...une seconde..., le temps de vous voir ... » (BP : 87). La répétition occupe ainsi une place tout à fait singulière. L'utilisation fréquente du verbe « dire » qui « sert à dénoter ses actes de parole » (Jakubowska-Cichoń 2009 : 89) en est, entre autres, la preuve.

De même, dans la deuxième partie, les recherches de la mère au milieu de la ville sont déterminées temporellement, mais le moment de la disparition de Joseph reste flou, si bien qu'on a le sentiment que la mère cesse d'attendre son fils. Certains événements marquants font l'objet de scènes précises qui scandent le temps du récit, mais ils sont insérés dans une temporalité qui joue de l'itératif et brouille ainsi l'ensemble. La distorsion du réel est également visible dans la gestion des lieux et de l'espace. Les lieux sont bien inscrits dans une géographie qui semble réelle (celle de l'Indochine de l'enfance durassienne).

Ils font l'objet de descriptions de type réaliste, mais ils sont agencés dans l'économie globale du récit de telle façon qu'ils prennent un aspect symbolique. Non seulement les noms tirent la géographie réelle vers une construction imaginaire, mais en outre, chacun des espaces (utopiques) autour desquels s'organise le récit, se charge d'un réseau de significations complexes qui lui confère une valeur poétique. Le bungalow, la piste, le rac, la forêt, la cantine de Ram, l'Hôtel Central, l'Éden Cinéma, sont des lieux qui semblent hanter le roman, et avec lesquels on retrouve cette impression de répétition induite par la gestion du temps et créant un espace symbolique, donnant ainsi une présence forte à des abstractions telles que le désir, le rêve ou la mort (*cf.* Cassirame 2005). Il en est de même de certains objets sur lesquels se concentre tout un réseau de significations qui rythment et structurent le récit, en constituant un axe directeur : la Citroën, la Léon Bollée, le phonographe, le diamant.

## PERSONNAGES OU FIGURES ?

La distorsion de la matière réaliste passe également par un traitement particulier des personnages et avant tout de la cellule familiale : mère, fils, fille. Le roman fait de la mère une figure mythique. Cette dernière, qui n'est vue essentiellement qu'à travers le regard de ses enfants, reste tantôt comparée à une « force impersonnelle » (*BP* : 111) tantôt à « un monstre au charme puissant » (*BP* : 146). Elle incarne ainsi une puissance violente et funeste, dont le désir et l'espoir dévastent tout sur leur passage. La mère, « cinglée et méchante » (*BP* : 89), insupportable, ne vit que d'obsessions (celles de l'argent et de la bonne éducation) et de fantasmes (celui d'une victoire possible sur l'océan), qui la mènent au bord de la folie, d'une perception fausse du réel. L'amour qu'elle porte à ses enfants est violent, brutal, cruel. Sa figure se rapproche du mythe parce qu'elle apparaît comme une condensation symbolique d'enjeux psychiques profonds et la réactivation d'interrogations anciennes, liées au personnage de la mère nourricière. Elle peut être considérée symboliquement comme la terre envahie chaque année par les eaux, le malheur l'a rendue stérile, incapable de prolonger la vie. Pour cette raison, semble-t-il, cet ouvrage se révèle comme une autobiographie masquée, dont certains éléments ont été « occultés » (Duras, Gauthier 1974 : 138), selon diverses confidences de son auteure car trop douloureux.

Au trio qu'elle forme avec Joseph et Suzanne s'ajoutent d'autres figures qui mêlent réalisme et caractérisation symbolique, comme M. Jo ou Carmen. L'auteure transforme celle-ci en créature féminine étrange dont les jambes sont d'une « extraordinaire beauté » (*BP* : 143). Ainsi, le portrait de cette dernière signale la nature singulière de traitement des personnages dans *Un barrage* qui sont peu décrits. Leurs sentiments sont traduits par leurs actions. Impulsifs, ils s'expriment en grande partie par un langage corporel. Bien que libres en apparence, les personnages principaux semblent soumis à une fatalité.

Chez Duras l'écriture se fait obsession, décentrement du matériau réaliste. Elle crée ainsi un autre espace, elle préserve l'opacité et double le réel d'un monde imaginaire qui vient s'y superposer. Une telle vision implique les changements du rôle du personnage. Comme le remarque Jiří Šrámek :

La modification de la structure romanesque, (...) représentant une tentative pour essayer les possibilités du texte, reflète un esprit des recherches, partagé par Marguerite Duras [dont] (...) les personnages (...) eux aussi ne paraissent plus être des répliques de la réalité (...) (1977 : 49).

Cette situation correspond à la révolte qui s'inscrit dans la dialectique durassienne liée à la contestation de l'ordre établi, à la défense de la justice sociale, à la lutte pour la libération du désir. Éprise de toute rébellion sans entraves, Duras se distingue par son esprit d'insoumission. Ce qui caractérise l'écrivaine, c'est le rejet de tout assujettissement. Elle ne cessera pas de s'insurger contre les conventions et les scories idéologiques (Clavaron 2001) :

Le héros du roman traditionnel, balzacien, possède une identité à lui, lisse, inoxydable, préétablie par le narrateur. Mais l'être humain n'est qu'un simple faisceau de pulsions déconnectées : et c'est tel que la littérature doit le restituer. (...) Je saisis [les personnages] à ce stade inachevé de leur construction et déconstruction, parce que ce qui m'intéresse, c'est l'étude de la fêlure, des vides impossibles à combler qui se creusent entre le mot et le geste, des résidus entre ce qui est dit et ce que l'on tait. (...) La parole de mes personnages (...) recèle plutôt qu'elle dévoile leur essence. Tout ce qu'ils tentent de dire, de penser, n'est que la tentative d'assourdir leur propre voix (Duras 2013 : 100–101).

## L'ÉCRITURE COMME MISE À L'ÉPREUVE DU RÉEL

Dans l'optique de Duras, « [l]a littérature, c'est un continent immense » (1984 : 213). Tout au long de sa création, elle reste, à l'instar du personnage de Lol V. Stein, « de nature indécise » (Duras 1964 : 41). C'est pourquoi il est difficile de faire une délimitation entre écriture romanesque et poétique. Ce qui explique que l'auteure, fidèle à son refus du cloisonnement, tend à mettre tout sur le même plan. Ainsi, son écriture serait, en quelque sorte, indéfinissable, insaisissable, celle qui s'invente, « sans référence aucune (...) comme au premier jour. Sauvage. Différente » (Duras 1993 : 98). Il vaut la peine de saisir cette pulsion d'écrire liée à la folie, qui marque durablement l'imaginaire durassien : « C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité » (Duras 1971 : 656), pour prouver que dans ses textes il s'agit d'une certaine stratégie d'écriture et d'une négation de *status quo*.

*Un barrage* laisse entrevoir une écriture singulière, dont on retrouvera certaines caractéristiques dans les œuvres postérieures de Duras. Tout d'abord, le langage employé se distingue par sa diversité et ses contrastes : l'auteure n'hésite pas à mêler les niveaux de langue, passant du familier au soutenu, d'une remarque triviale à une évocation lyrique. Ceci est accentué par la place accordée au discours direct. La vulgarité provocatrice de Joseph, et parfois de Suzanne, tranche avec des passages descriptifs poétiques : « Des lianes de plusieurs centaines de mètres de long amarraient les arbres entre eux, et à leurs cimes, dans l'épanouissement le plus libre qui puisse imaginer, d'immenses 'bassins'

d'orchidées, face au ciel, éjectaient de somptueuses floraisons dont on n'apercevait que les bords parfois » (*BP* : 126).

Le roman propose un monde construit sur un jeu constant entre structures réalistes et structures poétiques, symboliques, mythiques (*cf.* Alazet, Blot-Labarrère, Harvey 2002). Joëlle Pagès-Pindon parle des myèmes, à savoir des lieux, personnages ou scènes « dont la récurrence marque les différents cycles de l'œuvre » (2012 : 68). Le lecteur pénètre un monde à la fois identifiable et nouveau. Les brouillages sont multiples et donnent une place centrale à l'obsession, à la violence, au désir, à un ensemble de forces inconscientes qui déforment le réel. Certains événements racontés par Suzanne sont presque simultanés : dans la première partie la rencontre de M. Jo à Ram, ses visites assidues au bungalow, et dans la deuxième, le séjour de la famille à la ville et son retour à la plaine. Le personnage féminin omet de comptabiliser avec précision l'écoulement du temps, il garde intactes les perceptions et sensations. L'histoire est envisagée du point de vue de Suzanne. La voix de l'auteure mêle les deux perspectives, le passé et le présent : l'obsession de partir et le sentiment de culpabilité.

Cette perturbation crée une instabilité permanente : instabilité des rapports humains décrits, instabilité du registre qui mêle constamment les tonalités, notamment le tragique au comique. La scène de fou rire à la cantine de Ram, lors de la première rencontre avec M. Jo, est frappante de ce point de vue : la mère et ses enfants rient au récit qu'ils font de leur propre malheur, un rire énorme, inextinguible, démesuré :

Joseph rit très fort. (...) Il avait tout à coup l'air décidé à se marrer.

– Vingt-quatre, dit-il.

– Pss ! fit M. Jo.

– Mais ça s'explique, dit Joseph.

– C'est beaucoup.

– Au lieu de douze, dit Joseph, mais ça s'explique... le carburateur, c'est plus un carburateur, c'est une passoire.

Le fou rire de Joseph était contagieux. C'était un rire étouffant, encore enfantin, qui sortait avec une fougue irrésistible. La mère devint rouge, essaya de se retenir mais sans y arriver. (...) Suzanne rit aussi (*BP* : 40).

Le rire est toujours le signe d'une libération brutale d'énergie et entretient des liens étroits avec la conscience d'être mus par des forces qui nous dépassent. Il permet aussi d'atténuer le tragique de la situation. Ce que mettent en relief les analyses d'Anne Cousseau selon qui le rire, subversif, véhicule les paradoxes du comportement familial :

Il est dans sa forme révélateur des contradictions qui structurent l'espace familial. Il est souvent violent et sans retenue, dénotant une gaieté franche, sans pour autant évacuer la conscience du malheur qui accable la famille ; et sa brutalité, les circonstances qui le font naître, sa rapidité à s'éteindre ou à glisser vers les pleurs, font de lui un révélateur puissant du tragique qui marque le destin familial (1999 : 254).

Le lecteur entre ainsi dans un monde excessif, « poétisé ». Il entre en « Durasie » (Roy 1984 : 66), une contrée qui ne fera que s'affirmer au fil des œuvres de Duras, à la frontière



du réel et de la construction imaginaire. La représentation du personnage, cette mouvance continuelle serait révélatrice d'un malaise profond, d'un problème identitaire. Chez Duras, le personnage se construit par et contre les autres. Ses protagonistes vivent un jeu du désir et du fantasme, ce qui lui permet de franchir la frontière entre le rêve et la vie, faisant de celle-là un espace privilégié pour le développement de la sexualité :

Longtemps, elle [Suzanne] avait cru qu'il était infiniment plus grave de dire [les mots : je t'aime], que de se livrer à un homme après l'avoir dit, qu'on ne pouvait les dire qu'une seule fois de toute sa vie et qu'ensuite on ne le pouvait plus jamais, sa vie durant, sous peine d'en-courir un abominable déshonneur. Mais elle savait maintenant qu'elle se trompait. On pouvait les dire spontanément, dans le désir et même aux putains (BP : 284–285).

Grâce à l'écriture, entendue par l'auteure comme la substitution de l'amour érotique, à la fois, dans les sensations et dans les mots, il est possible de dépasser les limites du connu, à savoir le champ des possibles. La création donne à la romancière l'occasion de retourner aux obsessions personnelles et à ses origines. Le souvenir de l'enfance est souvent transcendé, pour laisser place à une reconstitution aux dimensions universelles.

Le parcours esthétique de Duras est spécifique, résultat de son romanesque et du poétique. Il traduit le regard porté sur le monde, la passion, le langage (Jacquot 2009). On dirait que l'écriture est traitée comme le seul sujet des textes durassiens, inconnaisable, difficile à définir (Fourton 2008). Entre immobilité et mouvement, entre réel et possible, les personnages durassiens, en attente du possible face au réel auquel ils sont confrontés, sont ouverts à l'à-venir. Rien de ce qui arrive au-dehors, loin des abîmes de leur conscience, de leurs silences et du caractère aléatoire de leurs propos, ne semble les concerner : « L'extérieur ne me [passionne] que par son effet sur la conscience de mes personnages. Tout se produit, irrémédiablement, dans le microcosme étouffant du 'moi' » (Duras 2013 : 104).

Pour Duras, la création est une aventure ouverte vers l'inconnu, c'est une écriture en devenir (El Maïzi 2009). Dans *Les Parleuses*, Duras met le roman de 1950 en perspective avec ses textes ultérieurs : « (...) dans *Le Barrage*, (...) je voulais que ce soit harmonieux. (...) C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence » (Duras, Gauthier 1974 : 139). *Un barrage* véhicule les prémices de cette incohérence future, dans le surgissement au sein d'une structure encore traditionnelle d'un travail systématique de déréalisation et de déconstruction implicite qui ne cessent d'interpeller par leur modernité.

## BIBLIOGRAPHIE

- AHLSTEDT Eva, 2003, *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg : Romantica Gothoburgensia.
- ALAZET Bernard, BLOT-LABARRÈRE Christiane, HARVEY Robert, 2002, *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- ANGOT Laetitia, 2004, *D'Henry James à Marguerite Duras : écriture romanesque et adaptation théâtrale*, Brest : Université de Bretagne Occidentale.
- BORGOMANO Madeleine, 2004, Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences, *Loxias*, 4, 15 mars, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=29> (consulté le 10.05.2023).

- CASSIRAME Brigitte, 2005, *Marguerite Duras, les lieux du ravissement : le cycle romanesque asiatique : représentation de l'espace*, Paris : L'Harmattan.
- CLAVARON Yves, 2001, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Paris : Honoré Champion.
- COUSSEAU Anne, 1999, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : Librairie Droz.
- DURAS Marguerite, 1950, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris : Gallimard.
- DURAS Marguerite, 1955, *Le Square*, Paris : Gallimard.
- DURAS Marguerite, 1960, *Hiroshima mon amour*, Paris : Gallimard.
- DURAS Marguerite, 1964, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard.
- DURAS Marguerite, 1971, à Bettina L. Knapp, « Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », (in : ) *The French Review*, 44, 4, 653–664.
- DURAS Marguerite, 1984, *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris : POL.
- DURAS Marguerite, 1993, *Écrire*, Paris : Gallimard.
- DURAS Marguerite, 2013, *Marguerite Duras. La passion suspendue*, Leopoldina Pallotta della Torre (éds.), Paris : Seuil, 100–101.
- DURAS Marguerite, GAUTHIER Xavière, 1974, *Les Parleuses*, Paris : Minuit.
- EL MAÏZI Myriem, 2009, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Bern : Peter Lang.
- FOURTON Maud, 2008, *Marguerite Duras, une poésie de « l'en allé »*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*. Paris : Seuil.
- GUERS-VILLATE Yvonne, 1985, *Continuité. Discontinuité dans l'œuvre durassienne*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- JACQUOT Martine L., 2009, *Duras ou le regard absolu*, Toulon : Les Presses du Midi.
- JAKUBOWSKA-CICHOŃ Joanna, 2009, « Du cri au silence : les voix des personnages dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* de Marguerite Duras », (in : ) *Les Mots pèlerins*, Elżbieta Biardzka (éds.), Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 85–97.
- LIGOT Marie-Thérèse, 1992, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Paris : Gallimard.
- PAGÈS-PINDON Joëlle, 2012, *Marguerite Duras. L'écriture illimitée*, Paris : Ellipses.
- REBOUL Anne-Marie, 2016, *Introduction*, (in : ) *L'écriture désirante : Marguerite Duras*, Anne-Marie Reboul, Esther Sánchez-Pardo (éds.), Paris : L'Harmattan.
- ROY Claude, 1984, Duras toute entière à la langue attachée, *Le Nouvel Observateur*, 66.
- SKUTTA Franciska, 1981, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Debrecen : Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- ŠRÁMEK Jiří, 1977, « Le rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras », (in : ) *Études romanes de Brno*, 9, 1, 37–50.