



HAL
open science

Une femme dans le désir : l'être-dans durassien

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Une femme dans le désir : l'être-dans durassien. C. Burgelin et P. de Gaulmyn. Lire Duras, Presses universitaires de Lyon, p. 221-232., 2000. hal-01675059

HAL Id: hal-01675059

<https://hal.science/hal-01675059>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « *Une femme dans le désir : l'être-dans durassien* », Lire Duras, textes réunis par P. Burgelin et P. de Gaulmyn, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 221-232.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Duras, style, préposition, désir, complément circonstanciel, construction attributive

Résumé : Dans l'œuvre de Duras, dire qui on est revient à dire dans quoi on est; dans quoi, et non simplement où. "Dans" construit en effet un imaginaire de l'enveloppement grâce auquel l'écriture de Duras pose la problématique de l'être, et plus particulièrement, de l'être parlant ou écrivant. Qu'on en juge sur pièces : "j'ai parlé dans l'alcool", écrit Duras dans *La Vie matérielle*. "Dans" spatialise l'état d'ivresse. Pour Duras, l'important n'est pas l'objet d'une telle parole, mais la mise en valeur de sa singularité. Parler "dans l'alcool", c'est parler autrement, d'où la métonymie concrétante d'"alcool" pour "ivresse" et l'emploi absolu de "parler". Le déploiement de figures liées à la préposition "dans" sublime la parole de l'alcoolique. Le lieu de l'énonciation -"dans l'alcool"- exprime le mystère d'une parole irréductible à toute autre. Du point de vue sémantique, "dans" construit la référence à un contenant, susceptible de revêtir en contexte plusieurs valeurs. En tant que préposition, "dans" indique une relation et témoigne donc d'un travail de la pensée à l'œuvre dans le langage. Signalons enfin que "dans", du point de vue rhétorique, a une forte puissance de concrétisation. Il est plus émouvant de dire "je suis dans le malheur" que "je suis malheureux", car la figure "dans le malheur" fait d'un état apprécié subjectivement un lieu effectivement subi. Au-delà du sens des mots introduits par la préposition "dans", on voudrait comprendre pourquoi Marguerite Duras emploie ce mot curieux, "dans". On s'intéressera donc moins à un énoncé qu'à une énonciation : que dit Duras de sa pratique écrivante quand elle emploie la préposition "dans" ? L'étude de deux constructions a été privilégiée : quand le syntagme "dans+SN" est complément de phrase, le locuteur articule ce complément à une structure syntaxique, le verbe et ses actants, préalablement constituée ; quand "dans+SN" est à droite du verbe être, "dans+nom abstrait" fonctionne comme un attribut. Il a un sens existentiel.

"Une femme dans le désir" : l'être-dans durassien

Les *Territoires du féminin*¹ de Marguerite Duras ont déjà été explorés. Duras intitule l'autoportrait écrit avec Michelle Porte *Les Lieux de Marguerite Duras*². *Le Vice-Consul* fait de l'exclusion du lieu natal une expérience exemplaire de la douleur. L'histoire juive, qui fascine Duras, est celle d'un exode, puis d'un exil, puis d'une dispersion, bref d'un rapport difficile à l'espace. Tout cela fait sens. C'est pourquoi la préposition "dans" mérite de retenir l'attention du lecteur stylisticien³. Dans l'œuvre de Duras, dire qui on est revient à dire dans quoi on est; dans quoi, et non simplement où. "Dans" construit en effet un imaginaire de l'enveloppement grâce auquel l'écriture de Duras pose la problématique de l'être, et plus particulièrement, de l'être parlant ou écrivant. Qu'on en juge sur pièces : "j'ai parlé dans l'alcool", écrit Duras dans *La Vie matérielle*⁴. "Dans" spatialise l'état d'ivresse. Pour Duras, l'important n'est pas l'objet d'une telle parole, mais la mise en valeur de sa singularité. Parler "dans l'alcool", c'est parler autrement, d'où la métonymie concrétante d'"alcool" pour "ivresse" et l'emploi absolu de "parler". Le déploiement de figures liées à la préposition "dans" sublime la parole de l'alcoolique. Le lieu

¹ Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Ed. de Minuit, 1977.

² Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Ed. de Minuit, 1977.

³ Osera-t-on se placer sous le haut patronage de Bélise commentant le fameux *quoi qu'on die* de Trissotin : "il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros"?

⁴ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Ed. Folio, Gallimard, p. 26.

de l'énonciation -"dans l'alcool"- exprime le mystère d'une parole irréductible à toute autre. De même, au début de *L'Amant* :

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé.

Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. (A, Ed. de Minuit, 9)

Etrange figure : le silence de la narratrice permet de localiser l'objet de sa vision, cette image mystérieuse dont le discours révèle l'existence pour mieux l'inscrire dans le silence. Icône durassienne ? Il y a sans doute un rapport entre le silence de la narratrice et la beauté de l'image. Mais lequel ? "Dans" crée le rapport mais n'en livre pas la clé. "Dans" est donc l'un des "lieux" de la phrase où le lecteur peut appréhender le mystère poétique par lequel l'écrivain Duras s'efforce de captiver son lecteur. Ainsi peut-on lire l'adjectif "émerveillante" comme un programme de lecture : Duras invite le lecteur à partager l'enchantement de la narratrice.

Du point de vue sémantique, "dans" construit la référence à un contenant, susceptible de revêtir en contexte plusieurs valeurs. En tant que préposition, "dans" indique une relation et témoigne donc d'un travail de la pensée à l'œuvre dans le langage. Signalons enfin que "dans", du point de vue rhétorique, a une forte puissance de concrétisation. Il est plus émouvant de dire "je suis dans le malheur" que "je suis malheureux", car la figure "dans le malheur" fait d'un état apprécié subjectivement un lieu effectivement subi. Au-delà du sens des mots introduits par la préposition "dans", on voudrait comprendre pourquoi Marguerite Duras emploie ce mot curieux, "dans". On s'intéressera donc moins à un énoncé qu'à une énonciation : que dit Duras de sa pratique écrivante quand elle emploie la préposition "dans" ? L'étude de deux constructions a été privilégiée : quand le syntagme "dans+SN" est complément de phrase, le locuteur articule ce complément à une structure syntaxique, le verbe et ses actants, préalablement constituée; quand "dans+SN" est à droite du verbe être, "dans+nom abstrait" fonctionne comme un attribut. Il a un sens existentiel.

"Etre dans" ou la convention romanesque revisitée

Pour que quelque chose ait lieu, encore faut-il qu'il y ait un lieu : le syntagme "être dans" désigne un contenant et circonscrit un contenu. Situer un procès, c'est suggérer une détermination, c'est risquer de tomber dans l'ornière de la tradition réaliste. Comment Duras conjure-t-elle cette menace ? Il arrive parfois que le texte se joue du poncif descriptif :

Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, il vont vite, ils versent comme si la terre penchait. (A, 17)

Le circonstant en tête de phrase met en relief le mot "platitude". La platitude géographique décourage le regard et le discours descriptif. Duras s'amuse : elle feint d'assumer la convention littéraire pour détruire l'effet "carte postale exotique" du texte. Duras peut se montrer moins désinvolte, comme le montre la belle hypallage qui fond ensemble les éléments dominants du paysage :

La petite au chapeau de feutre est *dans la lumière limoneuse* du fleuve. (A, 29-30, nous soulignons)

La préposition "dans" dissout les limites du paysage indochinois :

Dans le soleil brumeux du fleuve, le soleil de la chaleur, les rives se sont effacées. (A, 30)

Le syntagme "dans le soleil" introduit la cause du procès : les rives s'effacent à cause de la lumière mêlée de brume. "Le soleil du fleuve", c'est le soleil jouant *sur* le fleuve. L'emploi de la préposition associé à d'autres figures⁵ évide le regard de sa prétention à organiser l'espace. "Dans" signale en fait que la narratrice s'exprime comme si elle était elle-même *dans* le paysage, c'est-à-dire privée de tout moyen de le dominer. Ce refus de maîtriser l'espace exprime la sympathie, l'osmose entre l'être durassien et l'espace qui lui est assigné. La localisation "être

⁵ Notamment le tour hébraïsant "le soleil de la chaleur" : le syntagme adjectival "très chaud" est transformé en complément déterminatif construit à l'aide du nom abstrait "chaleur". Le procédé vise-t-il à camoufler la très grande banalité de l'idée ?

dans" fait pressentir un rapport non pas fortuit mais essentiel entre le personnage et le lieu où il s'inscrit. Ainsi, cette phrase tirée de la première page d'*Un barrage contre le Pacifique* :

"Ils en furent dégoûtés, si dégoûtés en se retrouvant sans leur cheval sur leur coin de plaine, dans la solitude et la stérilité de toujours" (B, 14)

Le passage de "sur" à "dans" marque le passage du roman réaliste au roman existentiel. "Sur" localise la fiction. "Dans" explicite le rapport entre la terre et les personnages par des noms abstraits qui conduisent à la négation du temps : "de toujours". Le roman *Un barrage contre le pacifique* procède ainsi de ce qu'on pourrait appeler un barrérisme dysphorique. Les personnages sont ce que la terre a fait d'eux. "Le coin de de plaine saturé de sel" explique les personnages "saturés d'ennui et d'amertume" (B, 13). Mais contrairement à Barrès, la terre est pourrie, car à l'origine de la terre, il y a un don empoisonné, une arnaque de l'Administration coloniale. Ce manque à avoir se transforme en manque à être.

Le syntagme "être dans" témoigne ainsi de l'empreinte du lieu sur l'imaginaire durassien:

"Je lui dis que je le désire ainsi avec son argent, que lorsque je l'ai vu il était déjà dans cette auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j'aurais fait s'il en avait été autrement." (A, 51)

Au delà du cliché sur "l'auto", signe de richesse, l'héroïne énonce une loi durassienne. Le personnage n'échappe pas aux circonstances où la fiction le fait apparaître. Au tout début du *Ravissement*, Lol et Tatiana dansent "toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide" (R, Ed. Folio, 6). Cette phrase remarquable place "le jeudi", temps du loisir, dans le vide. Les corps dansants des jeunes filles révèlent, amplifient, célèbrent dirait-on, le vide du préau, vide en particulier de toute présence masculine. C'est ainsi que le "préau vide" annonce la "salle vide" (R, 21) où s'accomplit le ravissement de Lol⁶. Dans l'univers durassien, l'inscription dans l'espace fait souvent l'objet d'une vision :

"C'est à force d'y être, peut-être, que la maison m'est apparue comme un contenant. Bon.

C'est une vision que je traduis là, pas une idée." (*Lieux*, 16)

Cette vision, peu importe qu'elle soit fausse ou vraie, puisque le lecteur est activement invité par le texte à la partager. Ainsi de Lol, Jacques Hold dit:

"Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels." (R, 47)

"Triangulation" et non "triangle" : il y a une intense activité intellectuelle dans cette folie. Comme le souligne Jacques Hold, la "pensée véritable" de Lol est liée à l'espace où elle se voit, se rêve. Elle ne s'en distingue pas. Pensée de la confusion ou confusion de la pensée ?

"Être dans": identité et énonciation

Lorsque Tatiana retrouve Lol, elle résume ainsi sa vie : "j'avais le choix au départ : vivre (...) dans l'idée générale de la vie (...) ou bien m'installer dans une existence très précise, comme toi, tu vois ce que je veux dire" (R, 93). On peut ironiser sur l'intellectualité maladroite du discours. Peu importe. "Dans" est un symptôme ; il permet de formuler la question de l'existence d'une manière spécifiquement durassienne. Voilà pourquoi Duras prétend qu'il n'y a que les femmes qui habitent les lieux :

"Quand je suis dans cette pièce-là, j'ai le sentiment de ne rien déranger à un certain ordre, comme si la pièce elle-même, enfin le lieu, ne s'apercevait pas que je suis là, qu'une femme est là: elle y avait déjà sa place. Sans doute, je parle du silence des lieux." (*Lieux*, 12)

Pour exprimer "le silence des lieux", il faut être poète. A l'appui de sa thèse, Duras convoque l'autorité de Michelet : c'est parce que la femme médiévale était seule *dans* la forêt qu'elle s'est mise à parler à la forêt. D'où la naissance de la sorcière, c'est-à-dire d'une énonciation : "une

⁶ L'adjectif "vide" rapporté à un nom désignant l'espace revient trois fois, pp 15, 20, et 21.

parole libre, une parole inventée" (*Lieux*, 27-28). A propos de *La Femme du Gange*, Duras revient sur cette question de "l'être dans":

"Les gens de *La femme du Gange* habitent les sables. Ils déambulent là, toute la journée, dans les sables et la nuit. C'est l'annulation totale de l'habitat. Ils n'habitent pas." (*Lieux*, 84) L'absence de frontières définies dit l'impossibilité d'une transgression. Où qu'ils se déplacent, ils restent là, "dans les sables et la nuit". L'espace a pour vocation d'assigner une identité, un mode d'être qui fait la grandeur des personnages. Pour exalter leur marginalité, le texte risque la contradiction logique: "habiter dans les sables et la nuit", c'est ne pas habiter du tout. La construction "habiter dans les sables et la nuit" affecte en effet la structure sémantique du verbe -car "habiter", ancien fréquentatif du verbe "avoir", conjoint les sèmes /possession/ et /permanence/. Ne pas habiter un lieu défini, c'est, pour Duras, être habité par un espace, par les valeurs ou les tragédies qu'il incarne. Or être possédé par un lieu est un signe d'élection que Duras ne confère qu'aux femmes, aux exclus, aux exploités, aux fous, bref à tous ceux qui sont dignes de figurer dans sa mythologie.

Très tôt, Duras a trouvé la figure stylistique qui identifie "être" à "être dans". Ainsi peut-on lire dans *La Vie tranquille*, paru en 1944 :

"Dans les rues, c'est bien moi, je me sens très nettement enfermée dans mon ombre que je vois s'allonger, basculer, revenir autour de moi". (VT, Ed. Folio, 117-118)

La conscience de soi s'éprouve dans l'espace, grâce au mouvement bien réglé de la marche qui déploie et replie une ombre. Dans un récit beaucoup plus tardif, *Le Vice-Consul*, le texte crée une équivalence entre le personnage principal et la ville de Lahore : "abstinence terrible terrifiante de l'homme de Lahore, de Lahore martyr, lépreux, dans quoi il a tué⁷." La construction "tuer dans" -à rapprocher par métonymie de "tirer dans"- exprime par son étrangeté la folie meurtrière. "Tuer dans" implique le désir d'atteindre une cible par ailleurs inaccessible: Lahore, lieu de misère sociale et psychologique, dont le signifiant conjoint les adverbes "là" et "hors" et inverse le célèbre "horla" de Maupassant. L'emploi agrammatical du pronom "quoi" prive la ville de Lahore de son genre, alors qu'elle est personnifiée par les adjectifs "martyr" et "lépreux". De même, le nom du personnage se réduit à une lettre⁸, et le personnage lui-même est dépourvu de toute virilité. A ce fantôme d'homme correspond une ville fantôme, jamais décrite et sans cesse invoquée.

L'être durassien se définit donc en coïncidant avec un lieu, lieu de souffrance ou de joie. C'est pourquoi Duras affectionne les constructions du type "être dans + nom abstrait", que ce nom soit un substantif de qualité ou un déverbal :

"Quand il s'approche d'elle, on s'aperçoit qu'il est plein de la joie de l'avoir retrouvée, et dans le désespoir d'avoir encore à la perdre. (YB, 11-12)

ou :

"Je suis dans une tristesse qui ne vient que de moi (...). Cette tristesse, je pourrais presque lui donner mon nom tellement elle me ressemble." (A, 57)

La fiction durassienne se construit autour de ces indications psychologiques hyperboliques. "Être dans le désespoir", c'est être tellement désespéré qu'on ne voit pas d'issue à ce désespoir qui, métaphoriquement, tient lieu d'espace au sujet. Dans son *Soleil noir*⁹, Julia Kristeva cite cette phrase étonnante d'*Hiroshima mon amour* : "elle a la pose d'une femme dans le désir, impudique jusqu'à l'excès" (H, Folio, 136-137). Une femme dans le désir, c'est, me semble-t-il, une femme qui désire. Mais le substantif "désir" permet plus facilement que le verbe "désirer" de passer sous silence, fût-ce provisoirement, l'objet du procès. On est "dans le désir" sans savoir *qui* ou *ce que* l'on désire. Mais si la construction "être dans + nom abstrait" fait miroiter

⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, collection "L'imaginaire", Paris, 1966, p. 123.

⁸ Au centre du nom Lahore s'élève la lettre "h", lettre muette qui renvoie au nom tronqué "Jean-Marc de H".

⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1987, p. 240.

les énigmes psychologiques des textes durassiens, elle a surtout la faculté de suspendre le temps :

Ainsi, Lol fut mariée sans l'avoir voulu, (...) et surtout sans avoir trahi l'abandon exemplaire dans lequel il l'avait laissée. (R, 31)

Cette phrase fait de l'événement ponctuel, du procès éminemment perfectif -Michael Richardson abandonne Lol, elle est abandonnée- un état : l'abandon indéfiniment prolongé définit le personnage. La substantivation déleste le procès de tout ancrage temporel. Toute distance temporelle entre l'événement et sa remémoration est annulée. Revenant à S. Thala, "Lol y est comme une première fois. De la distance invariable du souvenir elle ne dispose plus: elle est là" (R, 43¹⁰). Mue par un désir obstiné de régression, c'est-à-dire de négation du temps, l'héroïne se laisse glisser "dans le champ de seigle" (R, 63), champ qui "plonge de plus en plus dans une ombre verte et laiteuse¹¹" (R, 62). Elle s'installe face à la fenêtre, "ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction de sa personne" (R, 124). Le champ de seigle évoque par métaphore la mer, elle-même liée métonymiquement au casino municipal de T. Beach. Ce champ de seigle s'oppose peut-être "aux champs de blés et d'orge" de Booz. Par le biais du texte hugolien, c'est la vision biblique d'une union heureuse et bénie contre laquelle s'inscrivent en faux les infernaux triangles adultérins du *Ravissement*.

"Être dans" et la suspension du temps

Le tour "être dans" manifeste un impérieux désir de contenir le temps dans les limites d'un espace :

"Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant. Elle arrive même (...) à en grillager les secondes dans une immobilité d'une extrême fragilité mais qui est pour elle d'une grâce infinie." (*Ravissement*, 46)

Jusqu'à quel point Duras partage-t-elle cette tentative désespérée de nier l'écoulement du temps? Le chiasme "extrême fragilité" / "grâce infinie" semble enserrer le rêve de Lol dans les réseaux d'une rhétorique précieuse. L'écriture pare la folie de Lol du prestige de l'oxymore :

"Et cela recommence: les fenêtres fermées, scellées, le bal muré *dans sa lumière nocturne* les aurait contenus tous les trois et eux seuls." (R, 47, nous soulignons.)

L'isotopie de la clôture exprime la logique du fantasme. Le participe "contenus" est pour Lol la condition même du "contentement". La représentation de l'espace exprime le refus du jour qui vient, de l'aurore amalgamée à l'horreur, l'horreur de la séparation. Le style de Duras exprime la profonde compréhension qu'elle a de la crise où se débat Lol, crise contagieuse dans laquelle elle entraîne Jacques Hold et Tatiana. Mais l'écrivain affirme sa souveraineté par rapport aux personnages de la fiction en leur refusant le mot qui signifierait leur accès à l'écriture, c'est-à-dire à la guérison. Quel est ce mot ? Il s'étale à la couverture du livre. C'est le mot "ravissement" inscrit en creux dans le texte. Le "bal muré" s'ouvre en effet "dans l'inconnu" (R, 47), *terra incognita* que Lol sait être le lieu "de leur plus grande douleur et de leur plus grande joie confondues", (R, 48), bref de leur ravissement. Mais "manquant, ce mot, il gâche tous les autres" (R, 48) :

"ç'aurait été un mot-absence, un mot trou¹², creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide (...)." (R, 48)

¹⁰ Cf *Le Ravissement de Lol V. Stein.*, o.c., p. 20: "elle resta là où l'événement l'avait trouvé" (nous soulignons).

¹¹ L'adjectif "laiteuse" coordonné à "verte" rappelle "l'eau verte du Léthé", bel hémistiche baudelairien qui conclut le troisième des poèmes intitulés "Spleen" dans *Les Fleurs du mal*.

¹² Le signifié de "trou" s'oppose au signifiant graphique du tiret, présent dans le syntagme précédent: "mot-absence". Ce trou de mémoire est le fait du personnage, non de l'écrivain.

Ce mot est "immense" comme "ravisement", qui a quatre syllabes et qui contient par anagramme le caractérisant "immense". Il est "sans fin", parce que "ravisement", substantif, étend à l'infini la durée contenue dans le verbe "ravir" dont il neutralise la structure actancielle, confondant à dessein l'agent et le patient du procès. Ce mot est un "gong" qui résonne dans le vide, fait résonner la scène vide du bal, et emplit de son absence le récit de cette mystérieuse absence à soi qui caractérise Lol. Ce "mot-trou" n'est pas en lui-même un trou mais contient le trou où sont "enterrés", refoulés tous les mots que Lol voudrait dire et qui explosent dans un cri succédant au silence. Ce mot "ravisement" "n'existe pas" dans la parole des personnage "et pourtant est là", dans le titre de l'oeuvre; il "vous attend au tournant du langage" (R, 48) et de chaque page du récit ; ce mot enfin, "il n'a jamais servi de (...) le faire surgir hors de son royaume" (R, 49), car il coïncide, comme l'indique le membre final de la période, avec "le cinéma de Lol V. Stein" (R, 49), c'est-à-dire, par métaphore, avec son imagination, ses fantasmes inconscients. Ce texte, peut-être moins obscur qu'on ne le croit, met en abîme le titre du livre, qui s'offre ainsi comme un commentaire de l'oeuvre.

L'impuissance généralisée de Jacques, Lol et Tatiana à sortir de la crise est signifiée par la préposition "dans" et la série des métaphores spatiales qu'elle introduit : Lol "marche dans le palais fastueux de l'oubli de S. Thala" (R, 43) ; elle se tient "dans un navire de lumière" lui-même bloqué "dans ce port impossible" (R, 90). "Nous sommes dans ses mains" (R, 49), reconnaît Jacques Hold. Mais paradoxalement, cette paralysie des personnages met en valeur l'acte énonciatif créateur de l'écrivain Duras, le geste poétique par lequel elle s'affranchit de l'univers étouffant de la fiction. Le mot "ravisement", manifeste en effet la présence de l'écrivain non seulement *dans* la fiction, mais surtout au-dessus d'elle. C'est peut-être par ce biais que l'art de Marguerite Duras, malgré l'avis autorisé de Julia Kristeva, est cathartique¹³.

Telle serait l'ultime et paradoxale fonction stylistique de la préposition "dans" : construire le lieu métaphorique d'une énonciation souveraine. On lit ainsi dans *Césarée* :

"Dans cette poussière
on voit encore, on lit encore la pensée
des gens de Césarée,
le tracé des rues des peuples de Césarée¹⁴."

La répétition de l'adverbe de temps "encore" redouble celle du nom de lieu "Césarée". "Dans cette poussière" et grâce à elle, la narratrice abolit la distance temporelle qui la sépare du double drame de Césarée : les destins de Césarée la ville et de Césarée la reine, plus connue sous le nom de Bérénice, se rejoignent. L'une est détruite par Rome, l'autre par un double arrachement, à sa terre d'abord, à son amant ensuite. Césarée devient ainsi un nom durassien. Ce nom actualise le sème /césure/, /séparation/. Césarée-la-reine incarne ainsi l'histoire du peuple juif, marquée par de douloureux déchirements. Titus, "celui qui avait détruit le temple de Jérusalem" (C, 97), "le criminel du temple" (C, 99), est aussi le bourreau du coeur de Césarée-Bérénice. La narratrice donne à ce double drame, sentimental et historique, profane et religieux, une dimension cosmique en le rapprochant de la destruction de Pompéi :

"Dans le ciel tout à coup l'éclatement de
cendres

Sur des villes nommées Pompéi, Herculanium" (C, 101)

"Dans le ciel", "dans la poussière" : par le biais de la préposition "dans" l'énoncé durassien institue son énonciateur comme une grande déchiffreuse des signes disparus, ces "cendres" ou ces "poussières", images bibliques du néant. "Il n'y a plus rien à voir. Que le tout" (C, 102). Le "rien" pour le commun des mortels devient le "tout" du texte. Mais cette transfiguration reste purement poétique, car la chute du texte montre que la narratrice, fût-elle le poète inspiré de

¹³ *Soleil noir*, o.c., p. 235 : "jamais, peut-être, art ne fut aussi peu cathartique".

¹⁴ Marguerite Duras, *Le Navire Night* suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner*, Mercure de France, Paris, 1979, p. 99.

Césarée, n'échappe pas au spleen le plus trivial. "Il fait à Paris un mauvais été. Froid. De la brume¹⁵." (C, 102). Qui dira le pouvoir d'une préposition? En opposant les syntagmes "à Paris" et "dans Césarée", le texte semble donner raison à l'oracle de Julia Kristeva: "une identité ferme demeure une fiction¹⁶". Une fiction non durassienne.

¹⁵ L'emploi métonymique du mot "été" pour "temps" et la succession hachée de très brèves séquences confèrent une charge affective à ces banales indications météorologiques, traduisant ainsi l'humeur mélancolique de la narratrice.

¹⁶ *Soleil noir*, o.c., p. 263.