



HAL
open science

Le paysage durassien : entre abstraction et fantasme

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. Le paysage durassien : entre abstraction et fantasme. La Revue des lettres modernes. Marguerite Duras, 2017, Marguerite Duras, Paysage, 5, pp.77-92. hal-03174444

HAL Id: hal-03174444

<https://hal.science/hal-03174444>

Submitted on 19 Mar 2021

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.

Le paysage durassien : entre abstraction et fantasme

Marguerite Duras, *Paysage* (A. Cousseau dir.),
Revue des Lettres Modernes, n°5, Lettres Modernes Minard, 2017, p. 77-92

MARIE-FRANÇOISE BERTHU-COURTIVRON

Université de Rennes (CELLAM)

Ce qui définit le paysage, c'est « la perception esthétique et unitaire d'une portion de pays »¹; il ne suffit pas d'une étendue d'espace concret, il faut un « regard » qui le fonde comme « spectacle »². C'est donc le « point de vue » qui le définit : il suppose « l'activité constituante d'un sujet » qui ne se borne pas à « enregistrer » les données perceptibles, mais qui les « organise » et les « interprète »³. Nous rechercherons ainsi chez Duras les séquences où le paysage est vu à travers un regard qui les construit, sachant qu'il est « pré-construit avant même d'être vu » comme l'explique Françoise Chenet : c'est le « parti pris »⁴ que révèle le paysage qui fera l'objet de notre étude, à travers plutôt la première moitié de l'œuvre durassienne où il connaît une mutation intéressante. Nous procéderons en deux temps : l'analyse du fonctionnement du paysage (à la fois sa place et son émergence problématique) dans la dynamique narrative ; puis une saisie transversale des modalités d'existence attribuées aux différents paysages dans l'écriture.

Le paysage dans le dispositif narratif

- Le surplomb : une position fertile au paysage

La première page publiée de Duras s'ouvre sur la contemplation d'un « paysage sonore et profond » qui s'offre à l'héroïne située au balcon de son appartement parisien. Celle-ci est bientôt réinsérée, dans la réalité, au sommet de ce paysage originel qui a structuré l'inconscient dès l'enfance : « Tout autour d'elle, elle sentit les terres qui s'étagaient [...] » (*I*, 54). La position en surplomb favorisant la réappropriation, le paysage s'énonce dans ce premier roman de façon quasi lyrique et le retour au pays natal dégage une nostalgie ponctuelle, vite refoulée : « Dès le début de son exil, elle avait vécu de la vision de ce paysage, [...] mais elle eut du mal à le reconnaître. » (201) Cette vision remémorée est non seulement exceptionnelle, mais déclarée inadaptée : en effet loin d'être célébré sur le mode d'une plénitude perdue, le paysage du passé chez Duras est marqué par le trop plein : la conscience envahie va mettre à distance les paysages investis fantasmatiquement par la toute-puissance maternelle, comme l'est cette vallée du Lot traversée par une rivière encline au débordement. C'est pourquoi dès le début, l'héroïne ferme la fenêtre au paysage « comme si elle avait fermé les vannes d'une rivière » (*I*, 13).

Dans les romans ultérieurs plus fictionnels, le parti pris de surplomb reste récurrent : les couloirs de l'hôtel dans *Dix heures et demie du soir en été* « aboutissent à des balcons qui surplombent les toits de la ville » (23) : un vrai « champ de toits » (17) où se joue en abyme, sous les yeux de Maria, le spectacle d'une traque parallèle à la sienne. Spectacle pour lequel elle aura du mal à justifier sa complaisance, et qui déclenche son aide irréfléchie au double en difficulté : « Je n'ai pas choisi de voir ce type sur les toits cette nuit. » (110) C'est comme si dans cette variante le spectacle du paysage conditionnait, forçait l'intrigue, par-delà le libre arbitre déclaré des personnages.

Cette dimension involontaire se retrouve dans *L'Après-midi de M. Andesmas* où la contemplation imposée du paysage prend une ampleur inégalée puisqu'elle constitue la trame même de l'intrigue. Le héros étant immobilisé dans sa « masse » (31), ankylosé dans sa richesse comme dans son âge, le roman est statique, limité au seul espace d'observation en surplomb. En attente de sa fille sans laquelle il ne peut quitter seul ce lieu, le vieux père n'a d'autre exutoire que de contempler l'horizon. Duras fait de la littérature avec ce temps mort, qui est aussi le temps de la mort en marche, si bien que l'on croit un instant que le vieil homme va mourir là, devant ce paysage déserté par sa fille.

Le héros se situe sur le point le plus proéminent et propice au spectacle, devant une maison bâtie sur le « plus haut des paliers qui, de bond en bond, étagent la pente de la colline » jusqu'à la mer (15). L'intrigue bloquée dans l'espace semble artificiellement animée par cet élargissement panoramique. Il n'est pas fortuit que l'objectif annoncé soit la pérennisation de cette vue, et que le héros attende justement l'architecte pour concrétiser une terrasse dont la construction s'impose afin de mieux jouir du paysage. Or la défection de l'architecte est révélatrice d'un projet qui ne peut aboutir : le paysage dans ce roman est condamné à l'inexistence, contaminé par la désertion de la fille qui est ironiquement celle qui détourne l'architecte de sa fonction organisatrice du paysage.

De façon moins exclusive, deux ouvrages plus tardifs, *L'Été 80* et *Emily.L*, sont aussi organisés autour de la contemplation du paysage marin. L'évocation y est opposée : non plus la mer méridionale, calme, comme dans le premier, mais une mer normande agitée. La narratrice et le narrataire sont situés dans un hôtel en surplomb de la plage pour le premier, de l'embouchure d'un fleuve dans le second : dans les deux cas, c'est cette position dédiée à la contemplation des eaux qui suscite le récit de navigations annexes, souvent exemplaires, contrepoints dynamiques à l'immobilisme initial. Dans *Emily L.*, la position est stratégique puisque la narratrice observe, des quais, les eaux à l'endroit le plus tourmenté de « l'embouchure tourbillonnante » (29) où le fleuve se mélange à la mer-vampire, qui « pren[d] le tout des eaux salées et des eaux douces ». A nouveau l'intrigue va s'agencer par un spectacle mis en abyme, puisque le couple va non seulement regarder la mer, mais un autre couple qui sort de cette mer, « perd[u] au milieu de la lumière que renvoyait le fleuve » (17).

- Le descriptif éludé

C'est dans son premier roman que Duras s'exerce à la description la plus exhaustive où alternent précision géographique (le Haut Quercy) et ancrage historique (le château fort d'Ostel cité pour sa position exemplaire : « il dominait la région à cinquante kilomètres à la ronde » 45) ; parallèlement l'écriture traite le sujet de façon parfois conventionnelle (voir « l'ivresse bleue » que « chantaient » les grillons, 222).

Dans aucun des romans ultérieurs le paysage ne sera ancré aussi précisément. Dans *Moderato cantabile*, l'absence de description semble justifiée par la hauteur de l'appartement où se situent les leçons de piano (« le champ de ses fenêtres donn[e] très loin sur la mer ») ; or la conséquence est rédhitoire à l'entreprise descriptive, volontairement soumise à la focalisation des utilisateurs : « rien ne s'y profilait donc aux yeux des enfants » (70). Quant à la maison d'Anne Desbaresdes qui donne aussi sur la mer, la vue est justement bouchée par un hêtre qu'elle a demandé, sans succès, qu'on abatte (57).

Dans *Détruire, dit-elle*, cette économie descriptive semble un parti pris délibéré et s'inscrit dans une volonté de ne suggérer la forêt qui entoure l'hôtel qu'en fonction du dilemme d'y aller ou non. Le but n'est pas que cette forêt, espace du désir, soit investie, mais qu'elle soit disponible. Elle n'est donc pas caractérisée. Pour la première fois l'espace est réduit à sa fonction la plus abstraite de symbole. D'où le fait que la forêt n'accède jamais au rang de paysage.

Dans *M. Andesmas*, l'horizon est au contraire ouvert, mais malgré le temps d'attente, en suspens sur son rocher comme au bord de l'éternité où l'âge et la déréliction risquent de faire basculer le héros, Duras n'exploite pas cette occasion de panorama facile : « La forêt reste close. La

mer est déserte. » (111) Comme pour valider la problématique du paysage soumis à la défection de la fille, le vieil homme commence par traîner son fauteuil près du bord « afin d'être plus visible d'en bas. » (53) : le père s'offre en spectacle à sa fille (elle « doit pouvoir le voir, ce père, si elle désire le voir » 52), à défaut de la trouver elle-même dans le paysage. Très vite, il va renoncer à cette substitution, reconnaissant que c'est « vainement » qu'il a voulu inspirer ainsi le retour de son enfant : le père renonce à forcer la quête que lui assurerait sa fonction de *spectacle* (mais il se délivre aussi du doute à la perspective d'être inopérant en tant que spectacle).

Parallèlement le visuel est tout entier subordonné à la montée de l'ombre, qui apporte à la fois une menace et un suspense en officialisant l'abandon du père. Le paysage – déjà condamné à l'inachèvement architectural – s'inscrit dans une durée elle-même vouée à une finitude implacable. L'ombre recouvre d'abord (et paradoxalement) le lieu en surplomb (elle « gagne plus vite cette maison que celles du village » 96) : c'est « dans une appréhension grandissante » (79) que le héros la voit progresser autour de lui – laissant symboliquement le village en bas, où danse la fille dans la lumière. C'est, de façon révélatrice, pendant un arrêt de conscience, un sommeil paradoxal qualifié « de plusieurs années » chez ce père au bois dormant, que l'ombre « a atteint non seulement les bords de la mer, mais la mer elle-même » (126), parachevant son parcours significatif où le père/mère se fond dans le paysage.

L'écriture du paysage

Il s'agit dans un deuxième temps d'identifier les constantes oniriques dans l'écriture du paysage durassien et de s'interroger sur son unité profonde à travers les différentes configurations romanesques.

- La géométrie du paysage

Moderato cantabile marque un tournant vers l'abstraction du paysage. La région perd son ancrage géographique puisqu'il est impossible de localiser le port où se situe l'action. Mais ce roman révèle aussi un parti pris de cadrer le paysage, de le vider de tout substrat sensoriel, voire affectif, et de le contenir dans les normes plus abstraites de la géométrie, qui est d'une linéarité redondante. Ainsi le boulevard de la Mer qu'Anne longe chaque jour dans son « périmètre [...] autorisé » (104), « fil[e] sans une courbe » (51), « parfaitement rectiligne » (36). Comme le couloir qui traverse la maison d'Anne, il n'admet aucun virage, ni aucune contestation. Mais la route de Madrid dans *Dix heures et demie* est également « droite » (81, 124), tout comme est « droite » la route qui mène à l'île dans *Le Vice-consul* (175). Les marais dans *Emily L.*, vus du plateau, sont aussi « quadrillés par les canaux d'irrigation, [...] les rangées droites des arbres » (31) : dans l'aménagement du territoire, les humains imposent une structure rassurante. C'est non seulement le végétal avec ses plantations qui se soumet à cette hégémonie de la vision, mais aussi le paysage industriel avec ses pompes à pétrole « aux lignes droites » (*EL* 45). L'espace social est caricaturé avec un parti pris souvent obsessionnel, du simple village (« le rectangle blanc de la place » *AMM*, 35) à la capitale (qui « s'étale géométriquement en des masses rectangulaires » *DHSE*, 148). Le paysage cultivé par les hommes est soumis à la même logique et Maria scrute « les grands rectangles de blé délimités par les chemins de terre » (118) pour trouver l'homme couché « dans un grand quadrilatère » (119).

Quelles conjurations l'écriture oppose-t-elle à cette rigueur du paysage social ? Dans *Dix heures et demie*, l'homme fondu dans le ciel nocturne est objet de spectacle puisque « penchée par-delà le balcon », Maria le devine « sans angles » avec « cette rondeur soudaine » de la tête (61) ; le soulagement pour la femme reste implicite de voir ce corps interdit et traqué qui, par sa « forme souple », constitue le seul antidote au quadrillage social.

Quant à M. Andesmas, sa réponse s'énonce comme d'abord architecturale puisqu'il imagine construire une terrasse « en demi-cercle, sans aucun angle » (60-61). Le « demi-cercle » – bientôt réalisé à la demande du père par l'[arc]hitecte, le bien nommé Michel [Arc] (le chiasme sonore accentuant la circularité) – semble la contre-forme idéale propre à conjurer les rigueurs de l'espace angulaire.

Dans *Moderato*, le désir n'est pas assez fort pour opposer un paysage entier à l'impérialisme de l'espace social (seules les mains de l'enfant sont « rondes » -9). Dans ce roman, la négation de la géométrie mortifère est condamnée à des mouvements d'aller-retour constants, seuls aptes à nier la direction uniforme : non seulement la protagoniste ne cesse de parcourir le boulevard dans un sens puis dans l'autre, mais le paysage lui-même est affecté par cette instabilité puisque le vent « va, vient » et « repart [...] alternativement » (100). Et même l'entreprise « d'Import Export » (31) que dirige le mari semble un prélude à ce va-et-vient stérile. Ainsi la brise elle-même est qualifiée de « contradictoire » (76), un peu comme dans *Les Impudents* « les lignes incohérentes » du vol des corbeaux (195) répondent déjà à la vie « incohérente » des personnages (223) : l'intellectualisation du paysage esquissée par un seul mot abstrait dénonce l'enjeu existentiel.

Dans l'œuvre, le paysage est donc réduit à des lignes de force par une écriture stylisée. Le fantasme tord le paysage de la loi pour y infiltrer un autre sens ni visible ni pictural. C'est par cette manipulation discrète, moins spectaculaire, que Duras renonce aux facilités de la double mimesis, celle qui fonde l'ordre social et celle qui organise la description référentielle. Elle délaisse les standards de la représentativité littéraire pour préférer l'épuration d'un paysage chargé à lui seul de porter l'innommable.

- Les tentatives de réprimer le paysage

Le rôle que joue la géométrie semble double : soit comme émanation de l'instance sociale, elle menace l'imaginaire et enferme le rêve ; soit elle est référence stable contre le désordre du paysage, qui est celui de la mère. Dans *Les Impudents* cette dualité du paysage d'enfance est révélatrice : la narratrice y voit une sapinière « d'une stricte ordonnance » et en bas, la rivière « qui emplissait la vallée jusqu'au bord » (174). Dans le paysage s'inscrit « l'objet archaïque », à la fois « présent et à distance » (Michel Collot⁵) : la structure apaise ici le regard et sert de contrepoint à l'instance débordante, comme la mère a envahi la fille. On voit bien ce dilemme mis en scène dans *L'Été 80*, où la mer « folle de folie » (91) résiste au soleil « fixe comme la loi » (29) : « cette règle du ciel », « elle ne veut pas » (92).

La mer (ou ses avatars, rivières et fleuves) et la forêt sont donc les espaces privilégiés de l'excès et du déchaînement. D'où les tentatives répétées de les contenir. L'omniprésence de la forêt génère l'ambivalence de M. Andesmas – fier de son acquisition (16) mais s'y sentant soudain « enfermé » (60) : défricher la forêt devient pour le père le seul moyen de rester maître du paysage. Il compte « abattre bien des arbres », « arracher des buissons, dévaster une partie de cette épaisseur informe ». C'est en « dérang[eant] cet entremêlement monumental » (51) qu'il pourra créer « des clairières immenses » qui donneront à cet esprit cartésien de « l'air ». Le paysage contemplé dans *Emily L.* procède de la même dualité, organisée collectivement à plus grande échelle : sur le plateau crayeux au-dessus de Quillebeuf, des zones se succèdent de « forêt obscure » et « d'éclatement solaire », ces dernières n'étant que des « parcelles déboisées » à fonction utilitaire pour les troupeaux (29). Ce défrichage agricole apparaît comme une des tentatives du monde civilisé pour freiner l'expansion de la forêt sauvage. A la limite, les moissons qui scandent l'intrigue de *Dix heures et demie* ne sont qu'une variante, banalisée, de cette exploitation lucrative du paysage : le fait que le héros, caché et clandestin, se suicide dans les champs en train d'être moissonnés accuse la fonction symbolique de cette récolte fauchée comme la passion parvenue à sa maturité.⁶ L'invasion du blé est même renforcée par la représentation picturale de multiples « scènes de moisson » (145) : Duras met en scène le rôle spéculaire de fresques représentant une famille dans

les blés, « sur tous les murs, à perte de vue » : les moissons témoignent de cette mainmise sociale sur le paysage naturel fertile.

Dans *Un Barrage* la même fièvre de rentabiliser le paysage pousse à la construction de remparts pour sauver les récoltes de riz. Mais le barrage est impuissant contre la mer sauvage, car il est instauré par la mère folle aussi. Les terres sapées par la monomanie de leur propriétaire sont indéfendables contre le raz-de-marée des pulsions maternelles... Pourtant lorsqu'il est exercé rationnellement par la société, l'endiguement de l'élément liquide est maîtrisé. Ainsi dans *Emily L.*, le fleuve est « quadrillé et retenu par la grille » du bastingage (63) qui « en garde l'approche » (9). Dans *Le Vice-consul*, c'est du danger de la haute mer que se protègent les humains en construisant des grillages contre les requins (199). En revanche « [a]ucune intervention humaine ne pourra jamais réduire » le cyclone (*Eté*, 48) ; de même il est impossible de contrôler ou de mettre à distance la montagne, autre figure d'invasion, « trop proche, asphyxiante » (*PCT*, 12) : l'habitation est serrée contre la paroi, dans un lieu « sans espoir d'être jamais agrandi à cause de la montagne trop à pic » (11).

L'œuvre multiplie donc les défenses que l'intérêt social dresse contre les paysages insubordonnés et dangereux, mus par la marée motrice du désir ; mais c'est pour le désordre des éléments que se mobilise implicitement l'instance narratrice, magnétisée par les paysages où se joue cette confrontation violente.

- Le paroxysme du paysage

Les divers moyens de géométriser ou d'endiguer sont mis en place par les instances sociales en réponse à la perturbation essentielle du paysage. Malgré ces garde-fous, le panorama du désir, livré à lui-même – qu'il soit dynamique ou statique – est menacé : il semble que le paysage « chavire » sous l'effet du vent comme le visage d'Anne « sous l'effet du vin » (*MC*, 60). Le vent agresse tous les acteurs du paysage, végétaux ou humains : si les palmiers « se tordent » (*VC*, 89), et les arbres « crient » (*MC*, 62) ou « grincent comme l'acier » (*MC*, 61), la narratrice est également « chassée par le fouet du vent » (*VT*, 150) qui peut surprendre « par sa gifle » (*VT*, 162) ou « frapp[er] de front » (*MC*, 51), comme la narratrice voit le cerf-volant « pris dans les pièges du vent », qui « tombe mort » (*Eté*, 20). Le feu est un autre marqueur dynamique et violent du paysage : au fur et à mesure qu'il « gagn[e] » dans la montagne, la surface de l'eau s'en trouve « ensanglant[ée] » (*PCT*, 253). Vent et feu se complètent dans une agression symbolique qui s'écrit jusqu'au meurtre.

Même statique, le relief du paysage est soumis à des modalités extrêmes : dans *Emily L.*, la géographie insulaire de la Malaisie est spectaculaire : « on aurait dit un continent [...] déchiqueté par une explosion » (*EL*, 39). Cet éclatement primitif montre que dans l'œuvre ce qui menace les personnages – le corps déchiqueté du démineur (*PCT*) ou du frère (*VT*) – affecte aussi le paysage auquel le fantasme attribue une dimension apocalyptique.

- La résorption dans le paysage

Nous allons isoler quelques images majeures du mal-être durassien liées au paysage : sa charge dynamique va en effet se retourner contre les protagonistes qui n'ont pas adopté le code d'arpenteur en vigueur dans la société. Alors que M. Andemas constate que « l'enfant ne revenait pas de l'étang » (41), on voit déjà le risque de captation : le paysage garde le personnage.

* la chute

Dans *Les Petits chevaux de Tarquinia* quand le feu détruit la région, « des pins tombaient dedans, éclataient comme des balles » (*PCT*, 222). Au moment où le personnage se consume dans l'insatisfaction, la violence naturelle des éléments invite à une destruction généralisée (« ce soir, je

voudrais bien donner toute cette montagne au feu »). L'arrivée de l'ombre est alors assimilée à l'écriture de la chute : « la cime encore ensoleillée de la montagne chancela dans la mer » (215). Dans *Moderato*, c'est le soleil qui « s'inclin[e] » sur la mer (75). Dans *M. Andesmas*, l'urgence s'aggrave avec le déclin de la lumière : à partir du constat factuel que la topographie accélère le processus, le danger existentiel d'être résorbé dans l'obscurité s'accroît de façon fantasmagorique à travers les ombres des arbres « tout entières basculées dans le gouffre » (96). L'image du « précipice » (9 et 63), d'une vue « sur le vide » (12) qui attire vers son fond, est récurrente. L'image du « gouffre de lumière » (34, 70) reste potentiellement mortifère : cet oxymore, mis en œuvre dans *Les Impudents*, s'accompagnait déjà d'un risque de chute puisque c'étaient les nuages qui « se précipitaient comme aveuglés » à la suite du soleil couchant « vers un gouffre de clarté » (13).

A la limite, les « fosses abyssales de dix kilomètres de profondeur » (*EL*, 41) sur lesquelles « on tomb[e] » au large de la Corée procèdent du même fantasme. Quels que soient le pays ou le continent, l'imaginaire reste le même et toute faille de terrain est attraction impérieuse et violente, prétexte pour capter. Mais le risque de chute n'est pas toujours tributaire du relief ; que celui-ci soit aérien, marin ou forestier, l'image peut resurgir et une simple clairière, cadre de l'initiation sexuelle, être un « gouffre d'une sombre verdure entouré de futaies épaisses et hautes » (*B*, 338). La chute tant redoutée (qui suscite dans *M. Andesmas* plus l'angoisse du père que de l'initiée) est donc bien celle des profondeurs où s'enfoncé le désir.

* l'écrasement

Le coucher du soleil, décidément fertile, peut aussi susciter d'autres menaces : la mer est imaginée froide « sous cette croûte de lumière » (*VT*, 132). L'orage en suspens est comparé à « une chape de pierre noire » (*EL*, 63) et le personnage semble « cerné » par « un gris plombé » (*DHSE*, 13) comme si le ciel était « suspendu » au-dessus de lui (20). Mais c'est dans *Le Vice-consul* que cette modalité devient durable, liée à l'excès de chaleur humide en pays exotique : sous les « nuages immobiles » (31), le ciel est si épais » qu'on pourrait tirer « des coups de canon dedans » (167). Si la présence du vent était source de violence, son absence suscite une autre modalité dramatique, le vécu d'un écrasement intérieur décalqué sur le climat.

* l'engloutissement

Un fantasme de résorption complète est projeté sur le paysage : dans *M. Andesmas*, la forêt « recouvre de sa masse l'auto de Valérie », qui est « engloutie » dedans (108-109) ; le vide y est aussi doté d'une force magnétique : au bord du gouffre, la visiteuse est « happée par le spectacle » (*AMM*, 111). L'image s'adapte à tous les supports, aérien, marin ou urbain : dans *Dix heures et demie* c'est le ciel lui-même, observé du balcon, qui est « happé par un vent très fort » (37) alors que dans *La Vie tranquille*, la mer où entre la narratrice est « une gueule en train de happer » (144). De façon comparable, dans *Moderato* l'enfant voit passer une pelle « géante », « ses dents de bête affamée fermées sur sa proie » (69). Même si dans ce cas l'imaginaire enfantin est nourri du folklore des contes, il exprime une peur récurrente d'anéantissement. De façon plus subtile dans *L'Été 80*, l'image reçoit une fonction réflexive puisque la mer, comme l'écriture, semble se consumer elle-même « emportée par le happement de sa propre puissance » (92), fascinant la narratrice par cette tentative de révolte « vers les origines du monde » (92).

* l'ensevelissement

La terre est l'élément naturel où enfouir les corps. Si de façon spontanée et paisible les oiseaux « dorm[ent] dans l'argile détrempée » (*DHSE*, 82), l'explosion du démineur apporte une modalité d'enfouissement particulière : il est si bien mélangé à la terre que sa mère – à force de

« fouill[er] dans les pierres » et de gratter deux jours et deux nuits pour départager les membres déchiquetés du sol où ils se sont incorporés – a les mains « noircies de terre et de sang » (*PCT*, 45). Appliquée au paysage marin, l'image de l'enfouissement, en insistant sur la profondeur, aggrave cette menace de résorption : dans *M. Andesmas*, la mer ne fait que « disparaître[e] dans la brume » (25), mais dans *L'Été 80*, elle est « enfouie » dans les embruns (80). Le risque d'annulation diffuse toujours une angoisse sourde. Mais c'est surtout la nuit qui « ensevelit la vallée sauvage » (*EL*, 91) avant de « tout envahi[r] » (*EL*, 103). Dans *Moderato*, c'est une fois qu'Anne s'est « empoisonnée » d'alcool que la nuit « envahi[t] définitivement la ville » (92). Dans *Dix heures et demie*, la nuit va même jusqu'à former autour du fugitif un « linceul noir » (65, 66, 67), d'où il va émerger progressivement tel une figure de Lazare, pour répondre au salut inattendu que lui offre son double.

Mais il ne se relèvera pas de sa deuxième disparition au sein d'un autre élément naturel qui l'enveloppera au point de l'annuler définitivement : son « enfouissement particulier » et stratégique dans les blés (*DHSE*, 117) sera plus fatal au héros que son enveloppement dans le linceul métaphorique de la nuit. Si pendant le temps intermédiaire où Maria le cherche, il dort dans les blés (85), ce temps de latence affole son double qui veut le faire sortir du paysage et le rendre à la vie. C'est à retardement, lors d'une halte vers Madrid, que le suicide de l'homme va contaminer son double : « Elle regarde elle aussi le paysage et s'en détourne aussitôt. [...] Elle retient ses pleurs. / Morte dans les blés, Maria ? » (142). A partir de l'enfouissement se dessine l'enjeu spéculaire du roman, fondé sur deux relations triangulaires parallèles : le roman offre à Maria (en contre-exemple ?) la réponse fournie par la première victime du triangle adultère, Rodrigo Paestra : la vengeance. Alors qu'elle boit, il tue. C'est elle qui, en voulant sauver son double fauché par une vision rétrograde et l'emmener nuitamment, à la sauvette, dans la modernité, le confie malencontreusement à un paysage berceau qui se transforme en tombeau. D'où le préjudice sur lequel s'interroge la voix narratrice, lié à la possibilité d'une seconde disparition potentielle « dans les blés ». Elle a donc de quoi « pleurer », Maria veuve de son double avec qui elle forme un couple inédit, issu des aléas du désir sauvage. Si elle sort des blés (peut-être en ignorant la trahison, puis en décidant la rupture) où le destin voudrait l'enfouir aussi, elle laisse son double définitivement enseveli au même endroit d'où nul ne pourra le dénicher, sauf les moissonneurs à l'issue de leur nivellement méthodique du paysage.

* l'infiltration

L'eau à son tour s'insinue dans les corps : dans *Les Impudents*, Maud « s'enfuit à toutes jambes à travers les prairies où ses souliers s'enlisaient avec un bruit de ventouses » (91) : ce qu'elle cherche à fuir, avec l'homme aperçu dans le paysage, c'est le désir qui menace les terres inondées de la mère, justement évoquées par la rivière qui « charriait à pleins bords une eau boueuse », où se dirige la fille comme par conjuration du danger. Lui répond, à l'autre bout de l'œuvre, l'image de la mendiante qui, elle, a trouvé à la suite d'une errance de dix ans sa vocation en laissant son corps dans les eaux du Gange, dont elle sort tout entière « trempée », couverte de vase (« ses jambes sont laquées d'une vase noire » *VC*, 205). Statue d'un art inconnu et sauvage, la mendiante s'est incorporée au paysage débordant de la folie : elle ne résiste plus à l'envasement qui fait peur à son spectateur, livrant son corps – en substitution de la mère apparemment abstraite du paysage filial – à la démence des eaux envahissantes.

* la noyade

L'invasion liquide suscite une autre menace de mort. Ainsi une simple averse connaît un élargissement cauchemardesque : « L'océan est déversé sur la ville. » (*DHSE*, 15) Non seulement la pluie peut noyer, mais la noyade peut affecter d'autres supports, aériens et visuels : « L'ombre du hêtre atteint maintenant le gouffre. Elle commence à s'y noyer. » (88) Ce sont bientôt toutes les

ombres de la forêt qui « se noient » (91) dans le gouffre, avant que dans *L'Été 80* le soleil lui-même ne « se noie » (51) dans la mer.

Mais cette figure de style est relayée par un risque de noyade réelle qui affecte de nombreux personnages dans l'œuvre : chaque fois, le paysage est l'acteur du danger et la noyade se concrétise, focalisée par l'héroïne elle-même : dans *Les Impudents*, Maud découvre à la surface de la rivière le corps d'une noyée : elle « la suivit des yeux jusqu'au moment où le corps [...] s'enfonça lentement dans les bois d'aulnes » (96). Maud choisit de laisser ce corps qui flotte se résorber loin de sa vue, se dissoudre dans un paysage forestier relais, renonçant à appeler les secours, soi-disant pour « ménager » la mère, instance rivale envahissante. Mais la marginalité de ce comportement est aggravée dans le roman suivant où l'héroïne n'appelle pas non plus les secours alors même que le corps observé est en train de se noyer, ce qui la rend coupable de non-assistance à personne en danger. Dans *La Chute* le héros de Camus, sans illusions sur ses semblables, laisse aussi une inconnue se noyer ; mais la scène est chez Duras perçue comme une disparition naturelle dans le paysage marin : « *Il se noyait, mais de si loin, dans une petite image, dans un coin de mes yeux [...]* » (VT, 190). L'attitude contemplative semble responsable de ce laisser-faire reléguant le danger à distance, comme un accident de parcours dans le paysage. « J'ai pu le suivre des yeux un petit moment pendant qu'il avançait courageusement vers la haute mer. Puis, plus rien. » (174). La noyade ne s'inscrit donc que comme une focalisation interrompue, vidée de son drame (d'où la non-intervention). C'est explicitement que Maud sacrifie le perturbateur d'un paysage qui se venge en l'absorbant : « je n'ai plus vu l'homme [...]. Comme cela je voyais mieux la mer. » Rendue à elle-même et à cette *vacance* où elle fait le deuil du corps de son frère, il semble que la protagoniste charge le paysage de punir, de cette perte, un bouc émissaire : si le frère se tue, l'inconnu se noie ; au corps désiré et déchiqueté du frère répond ce corps désirant et finalement fondu dans la mer, dont on ne retrouvera que les vêtements, autant dire le résidu social.

La même tentation de voir disparaître le personnage dans la mer resurgit dans *L'Été 80*, dédramatisé par le fait que la voix narratrice joue avec la frayeur ambivalente de la noyade dont l'enfant va sortir indemne, protégé dans les bras de la jeune fille : « ils avancent dans la mer comme pour mourir ensemble, loin » (47). Rivée au couple qui contemple, la narratrice projette sur le couple miroir une charge nouvelle de la noyade où se réalise l'absolu du désir. C'est finalement dans un horizon opposé à la mer, loin de la jeune fille, que l'enfant va se résorber à sa vue et « disparaître » (102) dans la douleur de la séparation. Le trauma est alors relativisé par la mise en abyme des regards : le narrataire raconte ce qu'il voit à la narratrice qui l'écrira, et trouve dans ce reportage décalé prétexte à vivre l'absolu par procuration.

Il y a d'autres manières de « perdre sa vie sur la mer » sans se noyer (*EL*, 89), comme le fait le couple d'Anglais naviguant sans but sur toutes les mers du monde, ou comme la petite mendicante du *Vice-consul* qui après de multiples errances « a trouvé » dans le fleuve « comment se perdre » (181). Dans toutes ces variantes complémentaires, se révèle une même angoisse de désintégration intérieure par la force du désir, dont le paysage est le récipiendaire essentiel.

*

Si les paysages de Duras constituent un corpus géographiquement varié – alternant des collines du Périgord aux falaises normandes, jusqu'aux deltas spongieux du Cambodge et aux méandres des fleuves indiens – l'étonnant, derrière cette présence multiforme, est la cohérence onirique. Les transpositions multiples, d'un livre à l'autre, révèlent un ancrage récurrent dans un paysage plus fantasmé que véritablement visualisé, qui devient une caisse de résonance au désir inassouvi. L'absence d'espace intermédiaire – comme le jardin (fréquent chez d'autres écrivaines où il est valorisé pour sa fonction transitionnelle) – entre le personnage et le panorama isole davantage, le héros ne pouvant trouver dans un réceptacle de proximité un soulagement à son interrogation existentielle : il ne devine qu'à distance, au loin, une réponse à décrypter.

Le paysage chez Duras n'est donc pas un simple cadre traditionnel : suggéré elliptiquement dans la description, réduit à des lignes directrices, il est pourtant le point focal vers lequel se dirigent obstinément (et de façon hyperbolique parfois) les personnages. Il offre aussi un miroir au destin. Par les modalités d'interaction qu'il suscite, il est un objet de tension autour duquel soit se cristallisent d'incessants aller-retour, soit se confrontent des forces rivales qui cherchent à s'annuler. Il est enfin lui-même un des plus sûrs agents destructeurs, investi d'un pouvoir aspirant fatal à ses spectateurs. Le personnage qui s'y enfonce ou s'y dissout ne peut lui opposer une force de résistance. A ce titre il est plus prégnant dans le dispositif narratif que les péripéties spectaculaires qui peuvent marquer l'intrigue. Et il est d'autant plus actif que les personnages sont globalement désœuvrés : il devient alors un contrepoint à la carence de l'événementiel portée parfois à l'extrême.

Par ailleurs, Duras elle-même semble évoluer d'une écriture qui donne à voir vers une écriture épurée, selon une stylisation progressive où le paysage se construit à l'économie, en peu de mots, en quelques couleurs primaires, pour libérer une décharge d'autant plus violente. Si les paysages chez Colette sont charnus et sensoriellement nourriciers, en comparaison le paysage durassien est presque désincarné. Mais la sobriété descriptive est inversement proportionnelle à la force de mobilisation investie. Duras disait aux comédiennes chargées de jouer ses pièces : « Vous devez architecturer l'invisible. »⁷ Cet invisible ne serait-il pas, – par-delà les contours d'un horizon perceptible – l'espace de projection pour une quête angoissée, une destruction imminente qui enferme l'œuvre, malgré les faux jeux de perspective en surplomb, dans la folie d'un manque initial qu'aucune relation ne pourra jamais combler ? Comme si l'écriture même était cette mendicante condamnée par l'interdit maternel à errer dans les méandres d'un paysage qui se dérobe au fur et à mesure qu'il s'offre, la poussant toujours plus loin sur les routes à la recherche d'une parole bienveillante supposée paternelle. Le paysage est ainsi travaillé entre deux instances opposées : un univers de démente où se met en scène une toute-puissance (« des temps de colère étaient proches, on ne savait de qui, on ne savait contre qui » I, 195) qui est celle de la mère, et un paysage plus intellectualisé, celui de l'absence, qui essaie à distance – comme le père sauvant l'œuvre d'Emily L. et publiant au loin, sans même qu'elle en soit avertie, les poèmes de sa fille – de diffuser son influence structurante.

¹ Alain Roger, « Histoire d'une passion théorique », in *La Théorie du paysage en France*, sous la direction d'Alain Roger, éd. Champ Vallon, 1995, p. 438-453 (p. 446)

² Yves Lacoste, « A quoi sert le paysage ? », in *La Théorie du paysage*, op. cit., p. 42-72 (p. 43)

³ Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », in *La Théorie du paysage*, op. cit., p. 210-223 (p. 215)

⁴ Françoise Chenet, « Le paysage comme parti pris », in *La Théorie du paysage*, op. cit., 273- 282 (p. 275)

⁵ *La Théorie du paysage*, op. cit., p. 221

⁶ La ville de Nevers « imaginaire », dans *Hiroshima mon amour*, semble vouloir marquer les territoires en se retranchant contre une double profusion : « *Le blé est à ses portes. La forêt est à ses fenêtres.* » (129).

⁷ Cité par Laure Adler, *Marguerite Duras*, Folio, 2000, p. 770.

Sigles et abréviations des œuvres de Duras citées :

AMM *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* [1962], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1979.

B *Un Barrage contre le Pacifique* [1950], Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

<i>Dé</i>	<i>Détruire dit-elle</i> [1969], Paris, Minuit, 1987.
<i>DHSE</i>	<i>Dix heures et demie du soir en été</i> [1960], Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
<i>EL</i>	<i>Emily L.</i> [1987], Paris, Minuit, 2007.
<i>Été</i>	<i>L'Été 80</i> [1980], Paris, Minuit, 2007.
<i>I</i>	<i>Les Impudents</i> [1943], Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
<i>MC</i>	<i>Moderato cantabile</i> [1958], Paris, Minuit, « Double », 2008.
<i>PCT</i>	<i>Les Petits chevaux de Tarquinia</i> [1953], Paris, Gallimard, « Folio », 1978.
<i>VC</i>	<i>Le Vice-consul</i> [1966], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1977.
<i>VT</i>	<i>La Vie tranquille</i> [1944], Paris, Gallimard, « Folio », 2001.