



# **LES DÉCLINAISONS RHÉTORIQUES ET SYMBOLIQUES DE LA MER DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS**

JOËLLE PAGÈS-PINDON

## **LES DÉCLINAISONS RHÉTORIQUES ET SYMBOLIQUES DE LA MER DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS**

**RHETORICAL AND SYMBOLIC DECLINATIONS ABOUT THE SEA IN  
MARGUERITE DURAS' WORK**

**JOËLLE PAGÈS-PINDON<sup>1</sup>**

pages.pindon@orange.fr  
<https://orcid.org/0000-0003-1027-5537>

### **Résumé**

Cet article analyse les procédures poétiques du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique dans l'utilisation que fait Marguerite Duras du mot « mer ». À travers les figures de style de la paronomase – l'assimilation de la *mer* à la *mère* – et de l'antonomase – le personnage de « l'homme atlantique » –, Marguerite Duras évoque de façon détournée ce qui fonde son imaginaire : le lien fécond entre les années d'enfance en Indochine et le surgissement de l'écriture.

**Mots-clés :** Écriture poétique. Mère. Atlantique. Féminin/Masculin. Voix.

### **Abstract**

*This article aims to present an analysis of the poetical devices of metonymic displacement and metaphorical condensation in Marguerite Duras's use of the word "sea". Through the stylistic figures of paronomasia - the association of the sea with the mother - and antonomasia - the character of the "Atlantic man" - Marguerite Duras evokes, in an indirect way, the very basis of her creative vision: the fertile link between her childhood in Indochina and the emergence of writing.*

**Keywords:** Atlantic. Mother. Feminine/Masculine. Voice - Poetic writing.

---

<sup>1</sup> Agrégée de Lettres classiques, ancien professeur de Chaire supérieure à Paris, vice-présidente de *L'Association internationale Marguerite Duras* et chercheuse associée du laboratoire THALIM-Sorbonne Nouvelle-CNRS-ENS (UMR 7172).

Tenter de définir ou de décrire la mer dans l'œuvre de Marguerite Duras, c'est d'emblée se confronter à des paradoxes ou à des apories. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, l'écrivaine pouvait dire à Michelle Porte : « Regarder la mer, c'est regarder le tout » (Duras; Porte, 1977, p. 86) – une formule qui est d'ailleurs gravée sur une plaque à l'entrée de la résidence des Roches Noires, à Trouville, haut lieu de l'imaginaire durassien. Mais plus tard dans *Écrire*, elle affirmait : « C'est à Trouville que j'ai regardé la mer jusqu'au rien » (Duras, 1993, p. 21). Car dans son refus des classifications et des antinomies prétendument irréductibles, Duras privilégie l'union des contraires et l'écriture de l'oxymore.

Par ailleurs, dans une œuvre où la mer est omniprésente, on en trouve peu de descriptions et ses couleurs – elle est bleue, verte, grise, noire ou encore blanche – illustrent sa dimension symbolique plus que sa réalité sensible. Évoquant le décor de sa pièce *Savannah Bay* au théâtre du Rond-Point en 1983 et son refus de représenter visuellement la mer, réduite à une absence, Marguerite Duras va jusqu'à affirmer : « Ça me diminue la mer de la voir » (Duras ; Plate, 1983, p. 12). Elle confirme ainsi sa théorie esthétique du manque, qu'elle formule en ces termes en 1981 au moment du tournage de son film *Agatha et les lectures illimitées* :

C'est par le manque qu'on dit les choses. Le manque à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière et par le manque à vivre qu'on dit la vie. Le manque de désir qu'on dit le désir, le manque de l'amour qu'on dit l'amour. Je crois que c'est une règle absolue (Duras, 2014, p. 40).

Elle reprendra presque mot pour mot cette idée en l'appliquant au théâtre lors de sa mise en scène de *Savannah bay* en 1983 en ajoutant ceci : « Mais à partir du théâtre, on donne tout à voir, puisque là, il n'y a que la bouche qui profère l'énoncé » (Duras ; Porte 2022, p. 171). Pour Duras en effet, le référent réel importe moins que le mot qui le désigne – preuve que son écriture est éminemment poétique, caractérisée par ce que Roland Barthes nomme « cette Faim du Mot, commune à toute la poésie moderne, [qui] fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine,

[qui] institue un discours plein de trous et plein de lumières » (Barthes, 1972, p. 38). Au mot, préféré à la phrase, l'écriture durassienne confère toute sa puissance. Isolé, détaché du flux banalisant d'une syntaxe qui s'achemine vers un sens univoque, il devient un véritable objet sonore, investi par le corps, la voix et l'imaginaire – c'est-à-dire un objet poétique, toute écriture véritable étant pour Marguerite Duras essentiellement poétique : « Car il n'y a d'écrit que l'écrit du poème. Les romans vrais sont des poèmes » (Duras, 1993b, p. 218).

C'est dans cette perspective que nous examinerons la charge symbolique du mot « mer », qui appartient à cet ensemble que Marguerite Duras appelle « des mots-clés » :

Il y a certains mots, même dans la vie quotidienne, qui sont des mots-clés, isolés de toute grammaire : le mot nuit par exemple, soleil et nuit, le mot temps, le mot travail, le mot table, maison, le mot mort, le mot vent, fleuve, plat, platitude, mer, platitude, sable, immensité, manger (Duras, 2001, p. 199).

Notre article se propose donc de faire résonner poétiquement le mot « mer » en étudiant les procédures stylistiques du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique à l'œuvre dans la création durassienne. Car pour évoquer de façon détournée ce qui fonde son imaginaire, c'est-à-dire les années de l'enfance en Indochine et le surgissement de l'écriture, Marguerite Duras explore le potentiel symbolique de deux figures rhétoriques, la paronomase et l'antonomase:<sup>1</sup> la paronomase avec l'assimilation de la *mer* à la *mère* et l'antonomase avec la formule de « l'homme atlantique ».

### ***De la paronomase « mer/mère » à « la mer écrite »***

Certes, le rapprochement de la figure maternelle et de la figure marine que suggère l'homophonie parfaite en français des mots *mère* et *mer* n'est pas propre à l'œuvre durassienne ; il apparaît déjà en 1628,

---

<sup>1</sup> La paronomase consiste à rapprocher deux paronymes aux sonorités proches ou identiques, mais de sens différent. L'antonomase désigne un nom commun ou une périphrase descriptive qui remplacent le nom propre d'une personne.

associé à l'amour, dans ce vers du sonnet « À Philis » de Pierre de Marbeuf : « La mère de l'amour eut la mer pour berceau ». C'est même une constante de l'imaginaire collectif, comme le montre Gaston Bachelard, en 1942, dans *L'Eau et les Rêves* qui soumet les images poétiques à une approche anthropologique et psychanalytique. Mais si la dimension psychanalytique des relations entre *mère* et *mer* chez Marguerite Duras a fait l'objet d'études particulièrement riches, c'est un aspect que nous n'aborderons pas ici ; nous nous intéresserons spécifiquement à la façon dont l'écrivaine systématisé l'homophonie à travers diverses figures rhétoriques en investissant la symbolique de la figure marine pour évoquer la figure maternelle et au-delà, la création.

Dans l'épopée des barrages édifiés par la mère contre les eaux du Pacifique, c'est avec l'élément marin que la logique métonymique du récit d'enfance associe étroitement la figure maternelle. À plusieurs reprises dans l'œuvre, la phrase durassienne nous fait glisser du mot *mer* au mot *mère*, comme dans ce passage des *Lieux* :

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, je pensais à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la *mer* très jeune dans ma vie, quand ma *mère* a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la *mer*<sup>2</sup> a tout envahi, et qu'on a été ruinés (Duras ; Porte, 1977, p. 84).

L'association entre l'élément marin et l'élément maternel concerne ici trois niveaux du texte : le niveau syntagmatique avec la proximité des mots *mer* et *mère* dans la phrase ; la contiguïté narrative des deux éléments puisque la mer a dans le récit une fonction à la fois descriptive – c'est le décor du drame – et actantielle – elle joue le rôle d'oposant ; et le signifiant phonique.

« La *mère* était née dans le nord de la France, dans les Flandres françaises, entre le pays des mines et la *mer* » (Duras, 1977b, p. 12) : dans ce deuxième extrait, la référence à la mer est inattendue d'un point de vue géographique, puisque Fruges, le lieu de naissance de Marie Legrand, la mère, ne se situe pas au bord de la mer, mais dans la campagne de l'Artois.

---

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons en italique les mots *mer* et *mère* dans le texte cité.

La référence à la mer s'affranchit donc des données réalistes pour prendre une valeur symbolique.

C'est la même valeur fantasmatique de la mer que l'on retrouve dans *Le Camion*, quand le personnage de la Dame y fait référence dans un paysage qui est celui des Yvelines, en banlieue parisienne, très loin des plages de la Manche :

*M. D.: (Temps.) Elle montre la mer.  
nuit. collines de déblaiement. Terrains vagues cernés au  
loin par la Z. A. C. destinée à l'émigration. Aucun arbre. Désert.  
Au centre du désert le magasin à grande surface "Auchan",  
illuminé: plusieurs hectares de surface de vente. [...] Elle dit :  
avant, il y avait déjà la mer, ici. Là, voyez. Là (Duras, 1977a, p. 20-  
21).*

La paronomase mer/mère met ainsi en œuvre le processus poétique du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique. Dès lors, l'écriture durassienne peut utiliser l'un ou l'autre des deux mots comme des substituts lexicaux véhiculant un ensemble de sèmes communs, comme s'ils ne formaient qu'un seul signifiant, réalisant la co-présence dans le texte durassien des deux signifiés ou plutôt d'un signifié nouveau, binaire, car incluant à la fois l'élément marin et l'élément maternel.

Dans une étape suivante, la paronomase débouche sur la figure de la syllepse:<sup>3</sup> un seul signifiant dans la phrase sera utilisé pour renvoyer simultanément à deux signifiés différents, mais unis dans la même symbolique. Dans un passage d'*Un barrage contre le Pacifique* où il est question de la violence de la mère quand elle frappe Suzanne, on peut lire :

Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. Alors, la tête enfouie dans ses bras, Suzanne ne faisait plus que se protéger patiemment. Elle en oubliait que cette force venait de sa mère et la subissait comme elle aurait subi celle du vent, des vagues, une force impersonnelle (Duras, 1950, p. 137).

---

<sup>3</sup> Figure rhétorique consistant à employer un mot dans son sens propre et dans son sens figuré.

La syllepse opère la condensation entre la *mère* – le mot présent dans la phrase – qui frappe Suzanne et la *mer*, le terme absent qui est évoqué par les mots *vent* et *vagues* appartenant au champ lexical marin. La syllepse fonctionne comme une métaphore *in absentia*, et elle met en évidence les caractéristiques communes aux deux éléments, la violence de la mère étant équivalente à la violence de la mer.

Dans le récit fondateur des barrages édifiés par la mère contre l'envahissement des rizières par les eaux de l'océan Pacifique, la paronomase *mer/mère* et sa logique métonymique ont pour utilité première de condenser les deux forces antagonistes en présence. Toute l'œuvre de Marguerite Duras est parcourue par un mouvement de fascination/répulsion éprouvé devant l'Océan comme devant la figure maternelle. On peut lire dans *Les Lieux de Marguerite Duras* « La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... » (Duras ; Porte, 1977, p. 84). Dans *Agatha*, le personnage nage dans ce que Marguerite Duras nomme « la mer mauvaise » : « Quand je ne la vois pas tout de suite, j'ai peur. (*temps*) C'est une peur identique à la sienne qui est la peur d'Agatha, celle de la mer, celle de son engloutissement dans la mer » (Duras, 1981, p. 22).

Le motif de la noyade est d'ailleurs récurrent dans l'œuvre et au moment du tournage d'*Agatha et les lectures illimitées*, Duras révèle l'origine autobiographique de cette peur devant l'élément marin, force de mort :

J'ai passé mon enfance au bord de la mer, en Indochine, au bord du Pacifique, avec ce frère, au Cambodge et ensuite en Cochinchine. Il y a toujours des racs, des fleuves, et la mer au bout des fleuves, et l'idée de mon frère est liée à celle de la mer, et mes premières peurs c'était cela, qu'il se noie (Duras, 1993b, "Retake", p. 10).

Cette peur devant l'élément marin confondu avec la figure maternelle apparaît très tôt dans l'œuvre. On peut lire dans son deuxième roman, *La Vie tranquille* :

Je suis entrée dans la mer jusqu'à l'endroit où la vague éclate...

Il fait très noir, on ne voit plus rien que du calme dans des lueurs. On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne. C'est donc elle qui depuis votre naissance vous suit, vous épie, dort sournoisement à vos côtés et qui maintenant se montre avec cette impudeur, avec ces hurlements? (Duras, 1944, p. 144-145).

Dans cette mer « qui depuis votre naissance vous suit », on reconnaît la figure maternelle telle qu'elle est décrite dans *Un barrage contre le Pacifique*, « un monstre au charme puissant ».<sup>4</sup> Et dans ces hurlements impudiques, comment ne pas entendre les hurlements de la mère frappant l'enfant coupable d'aimer le Chinois dans *L'Amant*? « Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle [...] et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée » (Duras, 1984, p. 73).

Dans le cycle indien, l'héroïne emblématique qu'est Anne-Marie Stretter meurt noyée dans la mer, comme le rappelle ce dialogue avec Michelle Porte :

Michelle Porte : Et Anne-Marie Stretter, quand elle se suicide ? C'est dans la mer qu'elle se suicide ?

Marguerite Duras : Oui, mais c'est, je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle (Duras ; Porte, 1977, p. 78).

On notera que l'écrivaine qualifie cette mer de « mer matricielle », un adjectif dérivé étymologiquement du latin *mater-matris* qui signifie *la mère*. Le passage est révélateur de l'ambivalence de ses sentiments à l'égard de sa mère, car elle n'arrive pas à qualifier négativement cette mort, qu'elle voit comme un retour aux origines, une régression vers le ventre maternel – une régression à la fois redoutée et souhaitée.

À maintes reprises, Marguerite Duras a souligné le rapport violemment conflictuel qu'elle entretenait avec sa mère à propos de sa vocation d'écrivain. Interrogée en 1973 à propos des difficultés

<sup>4</sup> « Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient [...] de se laisser dévorer à leur tour par elle » (Duras, 1950, p. 183).

particulières que rencontre une femme – plus qu'un homme – pour créer, l'écrivaine s'exprime ainsi :

– Quand vous avez dit à votre mère que vous vouliez écrire...

M. D. : Ma mère était furieuse mais c'était trop tard, je l'avais déjà quittée, elle ne pouvait plus rien contre moi... Quand elle a vu que ça devenait en quelque sorte professionnel, que mes livres étaient publiés, mais qu'ils se vendaient mal, elle m'a dit : "Tu devrais faire du commerce, qu'est-ce que ça veut dire, faire des livres" ? (Horer ; Socquet, 1973, p. 172-173).

Un peu auparavant dans l'entretien, Marguerite Duras a fait un rapprochement implicite entre deux faits apparemment sans relations, en les situant tous deux au même âge de son enfance, à douze ans :

– Immédiatement après ces études vous avez écrit ?

M. D. : On écrit toujours ; j'ai écrit à douze ans [...]. On n'avait pas du tout d'argent. J'avais douze ans quand ma mère a acheté le Barrage (la terre du Barrage) à l'administration coloniale. Elle a été roulée parce qu'elle était dans l'ignorance qu'il fallait soudoyer les agents cadastraux pour qu'ils vous attribuent une terre cultivable : la terre achetée par ma mère était envahie par les grandes marées, chaque année, et elle n'avait aucune valeur, elle n'existe pas (Horer ; Socquet 1973, p. 172).

On peut donc dire que le processus de condensation poétique aboutit à une structure en triptyque : la mère, la mer et l'écrit – « la mer écrite » étant le titre de la dernière œuvre de Duras publiée juste après sa disparition. À l'instar de sa mère qui édifie contre l'Océan Pacifique des barrages en bois de palétuvier, l'écrivaine Marguerite Duras, dès l'âge de douze ans, choisira d'édifier contre l'Océan les barrages de l'Écrit : « Quand j'écris, je suis de la même folie que dans la vie. Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage » (Duras, 1995, p. 24).

Ainsi, écrire, c'est à la fois rejoindre la folie maternelle, la folie de l'océan ; mais c'est aussi opposer à leur folie stérile ou destructrice, une folie constructrice. Car pour Marguerite Duras « seuls les fous écrivent complètement » (Vircondelet, 1972, p. 175).

## **Masculin, Féminin, Neutre : les genres grammaticaux de la triade mer/mère/mer écrite**

Sans aucun doute, l'œuvre de Marguerite Duras explore plus que toute autre, « les territoires du Féminin », pour reprendre le beau titre de l'ouvrage de Marcelle Marini. Et dans les années soixante-dix, l'écrivaine participe avec enthousiasme à la lutte des femmes pour leur émancipation, sans pour autant s'affilier à un groupe militant dans lequel elle serait enfermée.

Comme nous l'avons vu, on retrouve aux origines de l'écriture, le conflit qui oppose l'écrivaine et sa mère ; et bizarrement, c'est du masculin et non du féminin que la figure maternelle participe puisque Madame Donnadieu incarne aussi le père disparu. Dans un article consacré à sa mère paru en 1988, puis repris dans *Le Monde Extérieur*, Marguerite Duras affirme : « Quand mon père est mort, j'avais quatre ans, mes deux frères, sept et neuf ans. Ma mère est alors devenue aussi le père, celle qui gagne la vie, celle qui protège, contre la mort, contre la maladie » (Duras 1993b, p. 199).

Mieux encore, pour désigner l'ennemi qu'elle prétend combattre avec ses fameux barrages, la Mère préfère utiliser un nom masculin – « Le Pacifique », « l'Océan Pacifique » – plutôt qu'un nom féminin, dévalorisant à ses yeux :

[...] la mer de Chine – que la mère d'ailleurs s'obstinait à nommer Pacifique, “mer de Chine” ayant à ses yeux quelque chose de provincial, et parce que jeune, c'était à l'océan Pacifique qu'elle avait rapporté ses rêves, et non à aucune des petites mers qui compliquent inutilement les choses (Duras 1950, p. 32-33).

Pour la mère, en effet, la puissance et la gloire sont toujours du côté du masculin. Et c'est là l'explication de la préférence qu'elle voue à ses fils, à son fils aîné Pierre avant tout :

Ma mère avait pour ses fils une préférence évidente, jamais dissimulée. Des psychiatres m'ont dit que cette préférence avait dans ma vie décidé de tout, de mes études et du reste. Que dès mon plus jeune âge, j'ai été dans une position

d'excuse vis-à-vis de ma mère – je m'excusais d'être née – et que mes examens aussi bien que mes livres, c'est à elle que je les portais, que je les amenais afin d'être admise aussi dans sa royaute. [...] Donc, oui, c'est en tant que petite fille que je n'étais pas admise. J'y pense maintenant, pour la première fois – c'est curieux. Et si je me souviens que ma mère elle-même trimbalait la conviction profonde que c'était parce qu'elle était une femme qu'elle avait été roulée par l'administration coloniale, le cercle se ferme et tout s'harmonise : ma mère transférait sur sa fille (sa « misère », elle m'appelait) son propre trauma. Et quand elle voulait que je fasse du commerce et que je m'enrichisse, elle me projetait sur ce même terrain masculin où elle-même, sans cesse, se plaçait et... était rejetée. Voyez, tout est très simplement compliqué. (Horer ; Socquet, 1973, p. 174).

En effet, tout est compliqué, car Marguerite Duras, par l'écriture, voudra revendiquer et affirmer la positivité du féminin, sa force créatrice contre les préjugés maternels en faveur du masculin ; et en même temps, elle voudra réaliser par procuration, ce désir fou de la Mère d'incarner ce masculin qui triomphe, toujours et partout.

Pour désigner l'élément marin, la langue française dispose de deux termes, l'un masculin – l'océan –, l'autre féminin – la mer. Dans l'œuvre durassienne, si les premiers textes emploient l'un ou l'autre terme, c'est plutôt le mot féminin « la mer » qui finit par l'emporter. Mais c'est l'écriture qui permettra de dépasser la contradiction : à l'opposition du masculin et du féminin, l'œuvre durassienne substituera ce que l'on pourrait appeler « l'idéal du neutre »<sup>5</sup> – ce troisième genre grammatical qui n'existe pas en français, mais qui est présent en latin et dans d'autres langues issues de l'Indo-Européen ; car en latin, le mot mer – *mare-maris* – est précisément du genre neutre alors que le mot océan – *oceanus-oceani* – est masculin. D'ailleurs, à une certaine époque, Marguerite Duras signera ses livres du seul nom de « Duras », sans la référence féminisée au prénom, comme elle le dit à Xavière Gauthier en 1974 : « Pourquoi est-ce qu'on ne met que "Duras" maintenant ? On me dit que c'est asexué » (Duras ; Gauthier, 1974, p.19). Pour l'écrivaine, l'écriture est donc un moyen d'éprouver la perte des limites du Moi, de dépasser l'opposition entre

---

<sup>5</sup> Étymologiquement, le mot « neutre » vient du latin « ne-uter », qui signifie « ni l'un ni l'autre », ni masculin ni féminin. Notre approche du neutre est ici grammaticale ; elle ne reprend pas le concept de « neutre » que Blanchot a théorisé, en 1969, comme une modalité de la voix narrative dans *L'Entretien infini*.

féminin et masculin, comme elle l'écrira dans le prologue du *Navire Night* : « Écrire, c'est n'être personne » (Duras, 1979, p. 10).

### **L'antonomase de « l'homme atlantique »**

Le tout début de la décennie quatre-vingt, et plus précisément la fin de l'été 1980, marque une rupture dans la vie et l'œuvre de Marguerite Duras, avec l'arrivée auprès d'elle de Yann Lemée dit "Andréa", qui ouvre une période que nous avons proposé de nommer « le cycle atlantique » (Pagès-Pindon, 2005). Cette période correspond à une relance de l'imaginaire durassien et elle systématisé le modelage du réel par la fiction, autour de la figure de « l'homme atlantique », le compagnon, le frère, l'amant, qui devient le centre réel et scriptural de la création, dans un processus généralisé d'*automythographie* – étymologiquement « écriture du mythe de soi » – débouchant sur un nouveau cycle. Proclamant en 1990 : « J'ai vécu le réel comme un mythe » (Duras, 1990b), Marguerite Duras déploie une écriture du *muthos* au sens antique : un récit dont les structures proposent une réponse aux grandes interrogations de l'homme – l'amour, la mort, la création – sans avoir recours au discours rationnel, au *logos*, mais en tirant parti du pouvoir de séduction de la parole poétique.

Dans notre analyse des déclinaisons lexicales du mot « mer », le mot « atlantique » comme adjectif ou substantif, occupe bien sûr une place privilégiée et deux titres des œuvres durassiennes des années quatre-vingt y font explicitement référence : *Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique* (1980) et *L'Homme Atlantique* (film 1981, texte, 1982). Or, dans *L'Homme atlantique*, le livre emblématique de cette période de la création durassienne, le mot « océan » n'apparaît pas une seule fois, alors que le mot « mer » y figure une vingtaine de fois – et précisément comme « mot » pour la première occurrence: « Vous me demandez: Regarder quoi? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous... » (Duras, 1982, p. 8).

Plus loin dans le même texte, on peut lire : « Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi, qu'un seul objet, celui de mon rôle dans cette aventure » (Duras, 1982, p. 14).

Ainsi, à la « mer écrite » des œuvres précédentes répond « l'homme atlantique » du cycle des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix : l'élément marin est à la source de la création durassienne, il fait partie de ces « cellules génératrices » que Madeleine Borgomano définit comme « un énoncé de brèves dimensions, un micro récit [...] situé tout au début de l'œuvre, et pourtant contenant déjà, comme en germe, l'annonce de son devenir » (Borgomano, 1981, p. 479).

Une grande partie de la symbolique évoquée précédemment se retrouve donc dans ce mot « atlantique » : à travers la thématique marine ou océanique, l'œuvre développe la question du « neutre » – prenant ici la forme de l'androgynie – ; le lien avec l'écrit et la poétique du manque.

Inauguré avec l'écriture d'*Agatha*, une pièce bientôt suivie du film *Agatha et les lectures illimitées*,<sup>6</sup> le cycle atlantique va au-delà des œuvres dont Yann Andréa est le personnage, le dédicataire ou l'inspirateur direct, c'est-à-dire *L'Été 80*, le film *Agatha et les lectures illimitées*, *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *La Pute de la côte normande*, *Emily L. et Yann Andréa Steiner*. Il englobe aussi selon nous la majeure partie de la création des décennies quatre-vingt et quatre-vingt-dix, qui revisite les cycles antérieurs – le cycle du pacifique et le cycle indien – à la lumière de l'imaginaire atlantique : la pièce de théâtre *Agatha*, *Savannah Bay*, *L'Amant*, *La Pluie d'été* ou *L'Amant de la Chine du Nord*. Ces œuvres sont en effet unies par la thématique de l'enfance évoquée autour du désir incestueux et par la poétique de « la voix adressée » : une écriture modelée par le rituel de la dictée ou de la lecture

<sup>6</sup> Pour suivre jour après jour, du 2 au 5 mars 1981, le tournage du film *Agatha et les lectures illimitées* (avec Marguerite Duras dirigeant Bulle Ogier dans le rôle de la sœur et Yann Andréa dans le rôle du frère), on pourra se reporter à la transcription que nous avons faite de l'intégralité des sept heures de rushes de *Duras filme*, le documentaire de Jérôme Beaujour et Jean Mascolo : Marguerite Duras, *Le Livre dit. Entretiens de "Duras filme"*, édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014.

à voix haute qui fait de Yann Andréa le spectateur/auditeur/lecteur privilégié de son surgissement, comme l'écrivaine elle-même le souligne à propos d'*Agatha* : « Je voudrais parler de l'écrit et de ma voix. Ma voix, tu dois l'entendre quand tu lis » (Lamy ; Roy, 1981, p. 57).

Comme pour la paronomase qui caractérise le personnage de la mère/mer, on retrouve les procédures du déplacement métonymique et de la condensation métaphorique à travers la figure de l'antonomase dans la désignation de Yann Andréa comme « l'homme atlantique ».

L'adjectif « atlantique » (Pagès-Pindon, 2020) représente en effet un ancrage spatial dans ces « plages de l'Atlantique » qui se déploient sous les baies vitrées des Roches Noires à Trouville, le lieu où Yann est apparu devant l'écrivain en août 1980. Selon un processus constant d'une contamination métonymique d'un personnage par un lieu, Yann sera « l'homme atlantique » de même que dans *Hiroshima mon amour* le Japonais est Hiroshima et que la Française est Nevers. Pourtant, du point de vue de la géographie régionale, le nom de l'étendue d'eau qui baigne les côtes normandes n'est pas « l'Atlantique », mais « la Manche », une mer qui communique à l'ouest avec l'Océan Atlantique. Or comme sa mère qui préférait parler d'Océan Pacifique, plutôt que de mer de Chine, Marguerite Duras n'utilise presque jamais cette dénomination de « Manche » et lui préfère toujours celle d'« Atlantique », qui correspond à un ensemble plus vaste, et à une symbolique plus riche, proche de celle de l'adjectif « océanique ».

L'écrivaine rebaptise très tôt Yann Lemée du nom d'Andréa : c'est en octobre 1980, dans la dédicace de *L'Été 80* que ce nom apparaît pour la première fois. Nous proposons de l'analyser comme l'incarnation du mythe platonicien de l'androgynie – union du masculin et du féminin –, version symétrique de ce neutre, ni masculin ni féminin, dont nous avons vu qu'il caractérise la mère océanique et l'Écrit durassien. En français, en effet, la finale en « a » féminise le prénom « André » dont l'étymologie renvoie au masculin, puisque *anèr-andros* signifie en grec ancien l'homme, le mâle. C'est pour l'écrivaine une façon d'inscrire Yann Andréa dans la féconde lignée des héroïnes dont le nom se termine par cette

voyelle « a » : Anna, Sara, Maria, Alissa, Sabana, Vera (Baxter), Lol(a) Valérie Stein, Anna Maria (Guardi), Aurélia, Agatha...<sup>7</sup> Mais surtout, on peut lire ce nom d'Andréa comme la transposition exacte de ce que désigne étymologiquement le mot *androgynie*, qui signifie en grec l'homme-femme, *andros-gunè*.

Le mythe de l'androgynie apparaît dans *Le Banquet* de Platon, un dialogue qui propose une réflexion philosophique sur l'amour. C'est le poète-dramaturge Aristophane qui évoque l'androgynie, aux origines du genre humain : « En ce temps-là, l'androgynie était un être unique, qui, pour sa forme comme pour son nom, tenait des deux autres genres, à la fois du masculin et du féminin ».<sup>8</sup>

Les androgynes étaient des êtres supérieurs, dotés d'une force exceptionnelle qui porta ombrage aux dieux. Ceux-ci décidèrent donc de les couper en deux pour les affaiblir et depuis lors, chaque moitié n'a de cesse de retrouver celle dont elle a été séparée pour reformer l'unité perdue : telle est la vocation de l'amour entre les êtres humains.

Or quand Marguerite Duras évoquera plus tard la puissance de l'amour entre un frère et une sœur, elle utilisera une formule qui est un écho direct de Platon : « Un frère et une sœur, c'est comme un corps partagé en deux » (Duras, 1990a). Ainsi dans l'imaginaire durassien, Yann incarne l'unité perdue du masculin et du féminin dont les êtres humains gardent la nostalgie et que réalise idéalement l'amour incestueux du frère et de la sœur dans *Agatha*.

## **Le noir atlantique et l'illimité de l'écrit**

La voix de Marguerite Duras elle-même domine une relation vécue comme la source d'une création ininterrompue. Dès son arrivée auprès de l'écrivaine, au travers du rituel de la dictée, Yann Andréa est le destinataire

<sup>7</sup> On peut aussi penser à Gaston Bachelard qui écrit dans *L'eau et les rêves* : « La voyelle a est la voyelle de l'eau » (Bachelard 1942, 253).

<sup>8</sup> Platon, *Le Banquet*, 190b (traduction de l'auteur).

privilégié du surgissement vocal d'un imaginaire dont il est le centre scriptural :

Aujourd'hui vous abandonnez tout, aujourd'hui vous écrivez. C'est toujours brutal. Quand cela arrive, je le sais : l'écriture se produit devant moi. Vous dites à voix haute les mots. Immédiatement je tape. Quelques secondes séparent les mots entre eux. C'est écrit. [...] Vous inventez l'océan, la couleur de la mer, l'image noire-atlantique, ce périmètre du mot (Andrea, 1983, p. 8 et p.120).

À celui qui cristallise sur sa personne la féconde symbolique de l'inceste comme forme de la passion absolue, l'écrivaine fait l'offrande vocale de sa création ; c'est l'avènement d'une « voix adressée ». Comme nous l'avons montré à propos d'*Agatha*, qui en constitue la première apparition (Pagès-Pindon, 2018), la voix adressée se présente comme un récitatif au sens du terme latin *recitare* qui signifie étymologiquement *lire à voix haute* ; cette voix adressée n'instaure pas une communication discursive entre les interlocuteurs, qui sont qualifiés de « récitants » ; elle est profération poétique, écriture qui se rapproche de la musique dans son rythme comme dans sa mélodie. Car dans le cycle atlantique, la voix s'affranchit des différents personnages qu'elle investit au fil des œuvres, pour devenir la voix même de l'écrit durassien : elle donne à entendre les modulations poétiques d'un récitatif ininterrompu d'un texte à l'autre, d'un film à l'autre.

Portant l'illimité de l'écrit durassien, la voix adressée participe de cette poétique du manque qui, comme nous l'avons vu, « en donnant moins à voir, [donne] plus à penser, et plus à entendre » (Duras, 2014, p. 41). Dans le film *L'Homme atlantique*, le support privilégié de la voix est l'image noire, un plan inaugural qui finit par occuper totalement l'écran dès sa deuxième partie : l'écran noir concentre l'attention du spectateur sur la voix de Marguerite Duras qui se fait entendre en *off*. La symbolique océanique et marine se trouve alors incarnée dans ce que l'écrivaine nomme « le noir atlantique », ces plans noirs qu'elle décrit en ces termes :

Il ne s'agit pas d'une matière arrêtée, mais d'une matière en mouvement, entre toutes identifiable parce que plus

étroitement liée au son, à la parole [...]. Les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont. [...] Ce noir, je l'ai appelé "l'ombre interne", l'ombre historique de tout individu (Duras, 1993b, p. 15-16).

« Mer matricielle » et « mer écrite » de la création des années cinquante aux années soixante-dix, où l'élément marin s'unit à la figure maternelle ; « mouvement océanique » de « l'image noire » dans le cycle atlantique : le mot « mer » hante l'imaginaire de Marguerite Duras et nous avons tenté de « le faire résonner » poétiquement, à l'instar de ce « mot-trou » qu'elle évoque dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide (Duras, 1963, p. 54).

## Referência

ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRERE, Christiane (dir.).  
*Marguerite Duras*. Paris : L'Herne, « Cahiers de L'Herne », 2005.

ANDREA, Yann. *M.D.* Paris : Minuit, 1983.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

BARTHES, Roland. Y a-t-il une écriture poétique ?. In *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972, « Points ».

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, « NRF », 1969.

BORGOMANO, Madeleine. L'histoire de la mendiane indienne – Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras.  
*Poétique* n° 48, Paris : Seuil, novembre 1981, p. 479-493.

DURAS, Marguerite. *Le Livre dit : Entretiens de "Duras filme"*. Édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon. Paris : Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014.

DURAS, Marguerite. *La Couleur des mots* : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. Paris : Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris : P.O.L, 1995.

DURAS, Marguerite. *Le Monde extérieur. Outside 2*. Textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère. Paris : P.O.L, 1993b.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993a.

DURAS, Marguerite. J'ai vécu le réel comme un mythe. *Le Magazine littéraire*, n° 278, p. 18-24, 1990b.

DURAS, Marguerite. Des années entières dans les livres. *Les Inrockuptibles* n° 21, p. 110-15, 1990a.

DURAS, Marguerite. *La Vie matérielle*. Paris : P.O.L, 1987.

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite ; PLATE, Roberto. Le décor de *Savannah Bay*. *Cahiers Renaud-Barrault* n°106, Paris : Gallimard, 1983, p. 7-12.

DURAS, Marguerite. *L'Homme atlantique*. Paris : Minuit, 1982.

DURAS, Marguerite. *Agatha*. Paris : Minuit, 1981.

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night*, suivi de Césarée, *Les Mains négatives*, Aurelia Steiner. Paris : Mercure de France, 1979 (Folio n°2009).

DURAS, Marguerite. *L'Éden cinéma*. Paris : Mercure de France, 1977b.

DURAS, Marguerite. *Le Camion*. Paris : Minuit, 1977a.

DURAS, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, 1964.

DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris. Gallimard, « Folio », 1950.

DURAS, Marguerite, *La Vie Tranquille*. Paris : Gallimard, « Folio », 1944.

DURAS, Marguerite ; PORTE, Michelle. Entretiens intégraux pour le film *Savannah Bay c'est toi*. In *Lettres retrouvées* (1969-1989). Préfacées et annotées par Joëlle Pagès-Pindon. Paris : Gallimard, NRF « Hors-série littérature », 2022, p.163-177

DURAS, Marguerite ; PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris : Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite ; GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*. Paris : Minuit, 1974.

HORER, Suzanne ; SOCQUET, Jeanne. Marguerite Duras. Interview. In *La Création étouffée*. Paris : Pierre Horay, 1973, p. 172-187.

LAMY, Suzanne ; ROY, André. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Spirale, 1981.

MARINI, Marcelle. *Les Territoires du féminin*. Paris : Minuit, 1977.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. Atlantique. In Bernard ALAZET ; Christiane BLOT-LABARRERE (dir.). *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris : Champion, 2020.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. Genèse de la voix adressée dans Agatha. Du dialogue au récitatif. In NOONAN, Mary ; PAGÈS-PINDON, Joëlle (dir). In *Marguerite Duras. Un théâtre de voix / A Theatre of Voices*. Leyde : Brill, 2018.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In ALAZET, Bernard ; BLOT-LABARRÈRE, Christiane (dir.). *Marguerite Duras*. Paris : L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », 2005.

PLATON, *Le Banquet*, 190b.

VIRCONDELET, Alain. Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster. *Marguerite Duras* Paris : Seghers, « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1972. (p. 171-184).

**Recebido em:** 27 de maio de 2024  
**Aceito em:** 07 de setembro de 2024