DOMINIQUE DENES

Maître de Conférences Université Nancy2

Un lieu à l'œuvre : « la chambre noire » de Marguerite Duras

Résumé

Partant du constat que chez Duras la poétique de l'espace oscille entre l'« *outside* » du « monde extérieur » et l'*inside* de « la vie matérielle » et domestique - autant de formules dont elle a fait des titres - comme elle-même se partage physiquement entre ses trois lieux de l'écrit, nous nous demanderons comment et jusqu'où ses lieux donnent forme à ses livres, et à l'inverse, comment l'écriture investit le lieu et se l'approprie. Emblématique est à cet égard la chambre des Roches noires érigée en concept de « chambre noire » de la création, cette chambre-livre avec vue se prêtant à la réflexion poétique comme à la projection dans l'imaginaire.

« L'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison ; ce pourquoi l'architecture est le premier des

> arts » (Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991, p.177)

> Je la tue pour qu'elle cesse de se mettre sur mon chemin, couchée devant mes maisons, mes livres. . . (Duras, *La Vie Matérielle* 37)

Si Jean-Paul Sartre a pu écrire qu'il a « commencé sa vie comme [il] la finir[ait] sans doute : au milieu des livres » (*Les Mots* 37), Marguerite Duras a, pour sa part, vécu dans des maisons sans bibliothèque et quasi sans livres. Dans son enfance indochinoise, à Vinh-Long, « les quelque dix livres de la maison » étaient remisés « sous l'escalier »[1], et plus tard, alors que sa propre bibliographie offre déjà une cinquantaine de livres, elle déclare paradoxalement s'être radicalement « défaite » de sa bibliothèque et même « de toute idée de bibliothèque »[2]. *Exit* le trop bourgeois sanctuaire sartrien, place à l'illimité où la littérature peut « prendre le large ». *Le Monde extérieur, Outside, La Mer écrite, Le Marin de Gibraltar, La Femme du Gange, Véra Baxter ou Les plages de l'Atlantique, L'Homme Atlantique, Des Journées entières dans les arbres, La Pute de la côte normande* : une grande partie du paradigme titulaire durassien laisse effectivement entrevoir une prédilection pour les lieux ouverts, mais l'œuvre durassienne donne à lire une poétique de l'espace antagoniste, où la maison occupe une place essentielle en ce qu'elle est la cellule ouvrière du livre à venir. Quoi de plus significatif à cet égard que la coprésence dans un livre d'entretiens, *La Vie matérielle* (1987), de textes intitulés « Le livre » et « La maison » ? Et comment mieux dire l'importance de la maison dans la genèse du livre qu'en lui offrant, dans un livre justement intitulé *Écrire* (1993), la première place de cet *incipit* : « C'est dans une maison qu'on est seul » ? Plus significative encore est la suite, consacrée à la maison créatrice par excellence, celle de Neauphle-le-Château, jadis acquise en cédant les droits d'un livre et désormais dotée du statut

auctorial : « Cette maison, elle est devenue la maison de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison. De cette lumière aussi, du parc. » (*La Vie matérielle* 20)

Le déni de bibliothèque précédemment formulé invite à regarder dans le discours autobiographique et dans les occurrences intra- et intertextuelles quelle est la relation de Marguerite Duras et de ses livres aux livres, qu'il s'agisse des siens ou de ceux des autres. Mais plus profondément, il nous incite à examiner les rapports qu'entretiennent maisons et livres dans une vie habitée par une œuvre. Nous nous demanderons si sa conception du livre n'excède pas d'emblée sa matérialité objectuelle, voire sa dimension littéraire, pour se focaliser sur son principe génératif, sur ce que Duras appelle « le phénomène du livre »[3], extraordinaire événement d'apparition qu'elle observe comme un monstre et interroge comme un mystère. À cette approche pour ainsi dire métaphysique du livre, correspond une conception originale du lieu d'écriture, également active, générative, voire performative : la « chambre ». Il sera nécessaire d'interroger particulièrement ce lieu matériel de la maison où s'élabore l'œuvre, et cela d'autant plus que dans les années 80, la romancière le ressaisit en concept original, celui de « chambre noire » de l'écriture.

Avant de voir comment ce lieu bifrons, à la fois mitoyen et osmotique qu'est « la chambre noire » résout originalement la problématique de la création durassienne, observons Duras en ses lieux. Quels sont ses lieux biographiques et littéraires de prédilection ? Des « lectures illimitées » de « la mer écrite », toujours recommencée et insatiablement regardée, aux « trois lieux de l'écrit » tour à tour habités, de quelle vacance ou de quelle(s) présence(s) sont hantés les lieux durassiens, quelle place tiennent-ils dans les livres et quelle œuvre – en l'occurrence quel livre - prend forme en eux ?

« Pas de bibliothèque »

Chez Marguerite Duras, le livre se tient à un carrefour de paradoxes : fille d'instituteurs, elle n'a pas été élevée pour autant au milieu des livres, ni dans l'émulation de la

lecture. Au contraire, lire pâtissait alors d'une image de fainéantise, comme c'était généralement le cas chez les ouvriers ou paysans des années 20 et jusqu'aux années 70.

> Seuls les manuels scolaires comptaient pour ma mère qui n'aimait pas me voir lire. Alors elle gueulait, oui, elle disait que pendant qu'on lisait, on ne travaillait pas. (« Ma mère avait… » 202)

À elle seule, la mère est un barrage contre le livre : « Bien qu'institutrice, ma mère ne lisait pas. Elle n'a jamais rien lu. Elle ne nous achetait pas de livres » (*Ibid.*). Rétive aux livres et hostile, au nom de la sécurité, à la vocation d'écrire « des livres, des romans » - « Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard : une idée d'enfant. » (*L'Amant* 29) -, elle n'en devient pas moins la figure livresque capitale de sa fille, d'*Un Barrage contre le Pacifique* (1950) à *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) : « Je trouve qu'en littérature, aucune mère d'écrivain ne vaut la mienne » (« Ma mère avait… » 203). Inspiratrice de l'écriture à son corps défendant, cette mère paradoxale est de même initiatrice de lecture à son insu :

> Les seuls livres que j'ai lus, enfant, ce sont des livres de prix qu'elle avait : Victor Hugo dont j'ai lu deux ou trois fois *Les Misérables*, format album, illustrés par Gustave Doré. Je me souviens du livre d'une femme sur l'Indochine, Christiane Fournier. De Pierre Loti aussi, de Delly, de Roland Dorgelès et d'un roman, *La Garçonne* de Victor Margueritte. (*Ibid.* 202)

Voués à être exposés mais « remisés sous l'escalier » chez les Donnadieu, ces livres de prix attribués lors de la rituelle distribution de fin d'année sont une marque d'époque inscrite dans le système scolaire français jusqu'en 1968, et qui a nourri le *topos* du désir de lecture dans les récits autobiographiques de nombreux écrivains du XX^{e} siècle, parmi lesquels Julien Gracq, que nous citerons pour l'analogie de situation :

> Je n'ai d'ailleurs jamais vu un livre à la maison, que les vieux livres de prix de ma mère rangés pour toujours au fond d'une armoire derrière l'eau de Cologne et la boîte à bijoux. (*Lettrines 2* 165)

Rare et fortuit chez Duras, le livre est doublement une découverte, à la fois trouvaille et empreinte. Le déficit de livres et l'appétit de lecture sont proportionnellement inverses. La rareté du livre entraîne sa relecture et accentue son impact. On n'achète pas les livres, on les trouve, on les vole, ou on les reçoit. Si dans la vie de Duras, le livre récompense des

performances scolaires, il arrive dans son œuvre qu'on sache lire avant même d'avoir jamais lu. Ainsi en est-il d'Ernesto, l'enfant différent, le petit héros de *La Pluie d'été,* le livre qui s'ouvre sur le mot « livres ». Ce choix liminaire laisse présager l'importance que prendront deux « histoires de livres » dans la vie d'une famille d'immigrés de la grande banlieue parisienne.

> Les livres, le père les trouvait dans les trains de banlieue. Il les trouvait aussi séparés des poubelles, comme offerts, après les décès ou les déménagements. Une fois il avait trouvé *La Vie de Georges Pompidou*. Par deux fois il avait lu ce livre-là. Il y avait aussi des vieilles publications techniques ficelées en paquets près des poubelles ordinaires mais ça, il laissait. (*La Pluie d'été* 9).

> Une fois il y avait eu une autre histoire de livre dans cette famille. . . C'était dans cet appentis, dans une galerie par où passaient des tuyaux de chauffage central, sous des gravats, que les plus petits des *brothers* avaient trouvé le livre. Ils l'avaient rapporté à Ernesto qui l'avait longuement regardé. C'était un livre très épais recouvert de cuir noir dont une partie avait été brûlée de part et d'autre de son épaisseur par on ne savait quel engin mais qui devait être d'une puissance terrifiante, genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu. Le trou de la brûlure était parfaitement rond. Autour de lui le livre était resté comme avant d'être brûlé et on aurait dû arriver à lire cette partie des pages qui l'entourait. (*La Pluie d'été* 13)

Parmi toutes les formes que décline leur marginalité, c'est dans leur relation à l'habitat et aux livres qu'elle est la plus ostensible. À Vitry, au bord de l'autoroute, ils vivent à neuf dans du provisoire qui dure, « une maison dont on avait arrêté la destruction, en attendant de les loger dans un H.L.M., mais ce H.L.M. n'avait jamais été construit », « deux pièces, chambre et cuisine jusqu'à ce que – un enfant arrivant chaque année – la commune ait fait construire un dortoir en matériau léger séparé de la cuisine par un couloir » (*La Pluie d'été* 11). Dans cette maison à moitié démolie mais encore habitable, ils rapportent des livres mis au rebut mais bons à prendre. Ci-gît sous des gravats « le livre brûlé », martyrisé mais encore décryptable. Ce livre « cruellement traité » dont la destruction ne laisse appréhender que les bribes de l'histoire d'un roi juif, rappelle à Ernesto l'existence d'un arbre isolé, unique de son espèce et égaré dans les temps. Tandis que l'aîné rencontre la Bible, ses « brothers et sisters » lisent des « alboums » dans les allées des magasins avec la complicité des vendeurs, et les parents dévorent les *Vies des Gens célèbres* qu'ils volent dans les rayons « Occasions » devant les librairies. Du Livre des Livres à « l'alboum » de *Tintin au Prisu,* du sacré au dérisoire, l'éventail est ainsi étendu aux extrêmes. Le désir de livres excède pourtant ce catalogue de

bonne fortune, mais lorsque les parents demandent d'avoir accès à la bibliothèque municipale de Vitry, ils s'entendent répondre qu'« il ne manquerait plus que ça ». Le comble de la marginalité est de prétendre à la maison des livres communale.

Duras n'est pas Borges : la bibliothèque, publique ou privée, n'est pas un lieu commun de son œuvre ; elle ne s'impose pas davantage dans l'une ou l'autre de ses trois résidences personnelles, où prévaut le chantier de l'écriture.

Les « trois lieux de l'écrit » de Marguerite Duras

Vie et écriture constituant pour Duras une seule et même aventure, c'est pertinemment qu'Aliette Armel a ajusté le titre « Les Lieux de Marguerite Duras » de Michelle Porte en « Les trois lieux de l'écrit » habités par l'écrivain : l'historique, le matriciel, le mythique, soit respectivement l'appartement parisien du 5, rue Saint-Benoît, la maison de Neauphle-le-Château dans les Yvelines, et l'appartement littoral du vieux palace des Roches noires à Trouville-sur-mer, sur la côte normande.

Le premier, loué en 1943 en pleine occupation allemande grâce à l'écrivain Ramon Fernandez qui collabore avec l'ennemi et reçoit chez lui, juste au-dessus, des membres de la Gestapo, n'en devient pas moins un lieu clandestin où passent des résistants et où se cachent des Juifs. Quand Sartre, son voisin de quartier, fait souffler l'esprit existentialiste sur Saint-Germain-des-Prés et organise des soirées de discussions philosophiques ou politiques qui dégénèrent souvent en débauche, Marguerite Duras règne sur son « couvent » comme l'appelle Dionys Mascolo, ou encore « sa ruche » selon Claude Roy, dans l'atmosphère « des romans russes des temps de l'intelligentsia, où entrent et sortent, à chaque instant, trois idées, cinq amis, vingt journaux, trois indignations, deux plaisanteries, dix livres et un samovar d'eau bouillante»[4].

Achetée en 1958 en grande partie grâce aux droits acquis par le réalisateur René Clément sur *Un Barrage contre le Pacifique*, la maison de Neauphle-le-Château est

indissociable de son parc et de l'étang voisin, de ses très vieux arbres, de ses fruitiers, de ses chats, de ses poules de Cayenne et du rite saisonnier des confitures. Son ameublement est régi par l'unité de temps et de ton que confère le passé. Il atteste « la maison onirique » dont parle Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, « cette maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai » (*La Poétique de l'espace* 33) :

> Elle a meublé les pièces sans souci d'achèvement, de vestiges du passé, avec des odeurs fanées, des couleurs aussi, des cotons, des soies, des broderies qui ne sont pas plus vieilles que le siècle, des bouquets d'hortensia fanés, des meubles 1900, des dessertes, des tables en bois fruitier avec des pieds moulurés, des meubles de rotin, comme elle en a le souvenir des terrasses de Vinh-Long[5]
>
> J'ai d'abord meublé cette maison et puis je l'ai fait repeindre. Et puis c'est deux ans après peut-être que ma vie avec elle a commencé. J'ai fini *Lol V. Stein* ici, j'ai écrit la fin ici et à Trouville devant la mer. (*Ecrire* 20-1)

À sa maison, l'écrivain attribue le mérite d'encourager l'écriture : « Cette passion, je l'ai découverte ici dans les Yvelines, dans cette maison ici. J'avais enfin une maison où me cacher pour écrire des livres » (*Ecrire* 23). Et même, le don de faire des livres. Y ont été notamment écrits *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*, « puis d'autres après ceux-là » (*Ecrire* 16). « Cette maison, elle est devenue la maison de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison. De cette lumière aussi, du parc » (*Ecrire* 20). Dans les faits, les trois lieux ont écrit. Le 5, rue Saint-Benoît a inspiré des fictions travaillées par des tensions familiales (*Les Impudents*, *La Vie tranquille*, *Un Barrage contre le Pacifique*), ou politico-historiques (*La Douleur*, *Les Cahiers de la guerre*). La solitude de Neauphle a fait naître des créatures déchirées et hantées par un secret, Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Jean-Marc de H., la mendiante. À l'appartement littoral acheté en 1963 à Trouville-sur-mer dans l'ancien palace des Roches noires, où Proust est jadis descendu, est attachée la poétique de « la mer écrite », étirement, flottement et récurrence des thèmes.

Propriétaire foncière autant que littéraire, Duras entretient avec ses maisons et ses livres - il en va de même pour son enfant et pour ses personnages - une relation possessive et fusionnelle. Le tournage d'un de ses films chez elle lui fait imaginer sa maison en d'autres mains, « comme si une chose aussi monstrueuse que la dépossession de cette maison pouvait

s'envisager » (*Ecrire* 58). Pourtant, elle surmonte son instinct de propriété par la conscience de l'indépendance intrinsèque de l'œuvre dès lors qu'elle est achevée : ses textes qui vont à tous, appartiennent à tous. La même hospitalité de principe ouvre ses maisons aux autres et les tourne vers le dehors. Mais les Roches noires figurent le lieu ouvert par excellence, non seulement sur « la plage, la mer, les immensités de ciels, de sables » (*Ecrire* 21) mais sur les jeux ubiquitaires de la mémoire et de l'imagination, comme nous le verrons plus loin.

L'ordre chronologique d'acquisition de ses trois propriétés occasionne des préférences qui ne sont que temporaires : des déclarations comme « Pour ne pas quitter Neauphle, pendant dix ans je ne suis pas allée à Trouville » (*La Vie matérielle* 11) semblent contredire « Quand je suis à Trouville, je ne peux pas imaginer que je puisse retourner à Paris. Je ne sais plus ce que j'y ferais » (*La Vie matérielle* 91). C'est pourtant dans le logement parisien des débuts qu'elle finira sa vie. De fait, concrètement, à partir de 1963, Duras se partage entre ses trois lieux. Elle est désormais « entre », dans un entre-deux qui se décline en un entre-trois : « Pendant des années, j'ai été entre les maisons de Neauphle, de Trouville et de Paris » (*La Vie matérielle* 11). Expression bancale, « être entre » convient au besoin poétique d'instabilité, d'inquiétude, de renouvellement à l'intérieur du même qui préside à la dynamique créatrice de Duras.

« Être entre »

« Être entre » prolonge le non-ancrage, l'entre-deux socioculturel vécu au cours de l'enfance en Indochine : plus annamite que française par son mode de vie et par ses goûts, la petite Donnadieu pâtit de l'écartèlement social auquel la soumet le statut familial de Blancs pauvres. Auquel s'ajoute l'écartèlement géographique entre la France lointaine, « du côté de chez le père », rencontrée lors des congés administratifs et la vraie « patrie », cette Indochine où sa mère tente sans cesse de s'établir, multipliant « les achats de maisons, les déménagements » et les implantations hasardeuses comme cette concession inondable achetée

au Cambodge qui la fait vivre, elle et ses trois enfants, au rythme d'un pénible va-et-vient sur le mode d'un incertain entre-deux. Au bout du compte, une fois les logements de fonction rendus, la concession submergée, et le faux château Louis XIV d'Onzain-sur-Loire vendu par le frère aîné prodigue, l'héritage n'est pas matériel mais intérieur. Des maisons de la mère reste « la maternité de la maison » dont traite Bachelard dans *La Terre et les Rêveries du repos*, appelée par Duras « la maison intérieure », organisatrice de « la maison matérielle » :

> La maison intérieure. La maison matérielle. La première école c'était ma mère elle-même. Comme elle organisait ses maisons. Comme elle les nettoyait. C'est elle qui m'a appris la propreté, celle, foncière, maladive, superstitieuse en 1915, en Indochine, d'une mère de trois tout petits enfants. (*La Vie matérielle* 60)
>
> J'ai ce goût profond de gérer la maison. (*La Vie matérielle* 61)
>
> Dans la vie courante, je ne fais rien qu'elle n'ait fait. Par exemple, ma façon de cuisiner, de faire le navarin, les blanquettes. Ce goût des provisions que j'ai si fort, elle l'avait aussi. J'ennuie tout le monde, à la maison avec ça. Quand il n'y a pas une bouteille d'huile d'avance, ça ne va pas. . . Ce qui me reste aussi de ma mère, ce sont des peurs, comme celle des microbes, avec ce besoin de toujours désinfecter. Cela vient de mon enfance coloniale. (« Ma mère avait… » 199)

Institutrice et directrice, la mère-école est une figure métonymique qui est à l'origine de la maison-femme, construction synecdochique qui inspire à la « parleuse » de la *Vie matérielle* une théorie domestique pseudo-sociologique, aux accents passéistes et féministes à l'emporte-pièce et aux résonances poétiques : « La femme est le foyer » (65) et la maison négligée figure la femme délaissée. D'une manière générale, elle vit la maison comme un conservatoire de traces et de présences passées, un lieu de mémoire qui crée une chaîne de sympathie avec les femmes qui l'ont précédemment habitée et y ont laissé leurs empreintes. Une autre façon d'être « entre ».

Marguerite Duras parle des maisons avec l'isotopie de l'écriture et de l'écriture avec l'isotopie du bâtiment. Ce qu'elle dit des premières pourrait s'appliquer aux seconds : « L'ordre extérieur, l'ordre intérieur de la maison. L'ordre extérieur, c'est-à-dire l'aménagement *visible* de la maison, et l'ordre intérieur qui est celui des idées, des paliers sentimentaux, des éternités de sentiments vis-à-vis des enfants. » (*La Vie matérielle* 64) Si elle reproche à l'architecture moderne son absence de « plan », de « phases complémentaires

des propositions principales », c'est l'ordonnance conformiste de la littérature ultra-contemporaine platement « propre » qui la rebute. Sa préférence va donc aux maisons organisées et aux livres libres. Elle-même abandonnera peu à peu la structuration du récit au profit de « l'écriture courante » de *L'Amant*, de « l'écriture flottante » de *La Vie matérielle*, de l'écriture discontinue d'*Écrire*, ou de l'écriture fragmentaire, plus problématique, de son ultime *C'est tout*, et sera intraitable sur l'ordre, la gestion, la propreté domestiques. La propreté est, ici, exigence domestique et là, indigence littéraire.

> Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, ils sont réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors, il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes : des livres *charmants*, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit, sans véritable auteur. (*Ecrire* 41)

Auteure qui entretient sa nature « sauvage », Duras s'impose de ne pas assagir l'émotion, laquelle doit toujours « palpiter ». En ce qui concerne la conception matérielle de l'œuvre, Duras se situe aux antipodes de Proust construisant volume après volume la métaphorique architecture sacrée de sa « cathédrale ». La création est pour elle l'équivalent d'un geste musculaire exécuté sur une masse brute, intacte, originaire, une sorte de matière première intime qu'elle appelle « le bloc noir de l'écrit » : rien à voir avec le granit, le marbre ou l'onyx dans lesquels Théophile Gautier recommande aux poètes parnassiens de sculpter patiemment leurs chefs d'œuvre d'orfèvrerie. Elle participe du travail d'extraction auquel se livrent le carrier ou le mineur de fond, et sa famille artistique est celle des artistes bruts :

> Moi, au milieu, j'arrache, je transporte la masse qui était là. Je la casse, c'est presque une question musculaire. D'adresse. (*La Vie matérielle* 34)

Le lit et le livre

De même qu'elle n'a pas de « bibliothèque », Duras n'a pas de « bureau ». À ce concept trop bourgeois ou administratif, insuffisamment équivoque pour lui convenir, elle préfère celui de « chambre ». Dans l'œuvre durassienne, la chambre, comme la maison, le bar

ou le paquebot, appartient à la série de la clôture spatiale et de la clandestinité, par opposition à la plage, la ville, la forêt, au bord des fleuves, au parc ou au square qui sont lieux ouverts et publics. Dans ce lieu privilégié qu'est la « chambre à coucher » où Duras écrit, en s'imposant cette règle intraitable de toujours refaire son lit avant de se mettre au travail, cohabitent le livre et le lit. Là, se mêlent en un rapport d'intimité étroite la réalité et la fiction, la vie et l'œuvre. Son mobilier minimal en fait une cellule monacale : le lit, une chaise, une table, et les stigmates de l'écriture, ses « habitudes » et ses « marques ». La table à écrire constitue le centre de gravité de la maison, son point d'ancrage/encrage.

> Ma chambre ce n'est pas un lit, ni ici, ni à Paris, ni à Trouville. C'est une certaine fenêtre, une certaine table, des habitudes d'encre noire, de marques d'encres noires introuvables, c'est une certaine chaise. (*Ecrire* 18)

L'écriture est une aliénation à perpétuité : « Le mot écrire, c'est être là à cette table tous les jours que Dieu fait, tous les jours, tous les jours » (*Œuvres cinématographiques* 63). La gestation comprime encore l'espace en conditionnant l'atmosphère. La chambre et l'écrivain respirent et étouffent ensemble, dans un temps suspendu, tendu, compté, et dans un état second, médiumnique. « Je sais que le lieu où ça s'écrit, où on écrit - moi quand ça m'arrive -, c'est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l'acuité sensorielle » (*Les Parleuses* 12). D'où l'indispensable liberté que procure au corps de l'écrivain, à son souffle, à son regard et à tous ses sens, cette « vue », qui est à la fois fenêtre, perspective et décor extérieur. La chambre durassienne est une chambre avec vue. La fenêtre n'est pas seulement l'élément photophore mais comme chez Baudelaire, l'élargissement - ouverture et évasion tout à la fois - du champ de vision. Par elle, le regard oriente et anime l'imaginaire.

> Ce qui compte dans cette maison de Neauphle-le-Château ce sont les fenêtres sur le parc et la route de Paris devant la maison. Celle par où passent les femmes de mes livres. (*Ecrire* 57)

> Dans la maison c'était au premier étage que j'écrivais, je n'écrivais pas en bas. Après j'ai écrit au contraire dans la grande pièce centrale du rez-de-chaussée pour être moins seule, peut-être, je ne sais plus, et aussi pour voir le parc. (*Ecrire* 38)

Dans le même esprit de double respiration, l'écrivain pourtant entravé à sa table a besoin de toute la maison. Dire que sa part vacante importe autant que la pièce principale, celle qu'on

pourrait appeler « du lit au livre », signifie l'intérêt porté à l'architecture générale de la maison. L'élection de cette chambre « devenue indispensable » ne frappe pas de néant le reste de la maison. Celle-ci reste un tout dont chaque élément entre en relation vitale avec la résidente.

> J'ai cru longtemps qu'une chambre à coucher c'était conventionnel. C'est quand j'y ai travaillé qu'elle m'est devenue indispensable, comme les autres chambres, même celles, vides, des étages. (*Ecrire* 57)

Dépeuplé, le vide accroît encore « l'étendue » de cette maison de 400 m^2 où l'« on peut marcher dans toute sa longueur. Oui. On peut aussi y aller et venir. Et puis il y a le parc » (*Ecrire* 20). Loin d'enfermer et d'inspirer la claustrophobie, cet espace ouvert, présenté comme une sorte de hall paysager, fonctionne comme une vastitude qui accorde la liberté de mouvement. Duras fustige « l'autisme » de la maison, du couple et de la famille : « C'est le lieu commun qu'il faut casser, peut-être. C'est-à-dire la maison » (*Les Parleuses* 112). Pour libérer ses héroïnes, elle les fait vivre, sur un yacht (Anna, *Le Marin de Gibraltar*), à l'hôtel (Diana, *Les petits Chevaux de Tarquinia*), sur les routes (la vieille dame du *Camion*).

Son idéal est la maison libre dans laquelle la chambre est ce clos ouvert qui induit toute une poétique, celle du « livre libre ». Le livre libre est au livre fabriqué ce que la maison libre est à la maison autiste. L'un a de l'envergure et de la profondeur, des capacités de « prolongement » et d'expansion, quand l'autre apparaît « conforme » et « sans véritable auteur » comme le serait une maison clef en mains, standard, sans âme. Les Roches noires réalisent cet idéal d'ouverture : face à l'étendue marine, la chambre avec vue y acquiert le statut de phare dressé « au-dessus de la mer » et livré à sa musique de nuit, quelque chose entre *Oceano nox* et le *Silence de la mer* ; elle « est dans » le grondement marin, « dans » la nuit océane.

> De même la chambre dans laquelle je vous écris a-t-elle été toute la nuit dans le grondement sombre et massif de la mer. (*Steiner* 71)
> Alors je suis revenue dans la nuit de cette chambre au-dessus de la mer et de son silence. (*Steiner* 86)

Être dans « la chambre noire », entrer dans le livre

> Il aurait fallu entrer dans le livre avec mes bagages, mon visage ravagé, mon âge, mon métier, ma brutalité, ma folie, et toi, tu aurais dû rester de même dans le livre, avec tes bagages, ton visage lisse, ton âge, ton oisiveté, ta brutalité terrible, ta folie, ton angélisme fabuleux. (*La Vie matérielle* 102)

Ce livre dont Duras parle sans le nommer dans le chapitre « Le Livre » de *La Vie matérielle* semble bien être le dernier en date, écrit « au cours de cet été 86 si terrible », à savoir *La Pute de la côte normande* (1986). Comme la lampe d'Aladin, le livre se fait maison et prison, lieu dans lequel une fois « entré » pour s'installer au terme d'une errance, l'on « reste », sujet consentant ou contraint, mis en mots et retenu par les rets du texte. L'image des « portes fermées » infranchissables devant lesquelles l'autobiographe de *L'Amant* attend, interdite dans sa quête, figure chez Duras l'échec, les limites d'une écriture dont elle croit pourtant inébranlablement « qu'elle traverse tout, les portes fermées aussi » (*L'Amant* 102). Celui que Duras rêve d'enfermer avec elle dans le livre-maison est l'inspirateur de la « chambre noire » de l'écriture.

« Entré dans » la vie de Marguerite Duras au début de l'été 1980, Yann s'installe aux Roches noires. « Il est venu d'une ville de province. Il avait lu mes livres et il est resté là »[6]. Lecteur, donc domicilié. Le livre est un viatique qui offre la maison. Mais la domiciliation s'accompagne en retour d'une transsubstantiation littéraire : Yann Lemay sera renommé « Yann Andréa » et deviendra un personnage durassien à part entière dans *Yann Andréa Steiner* (1992) : « Cette chambre qui maintenant vous ressemble. . . aurait pu être le lieu où nous nous serions aimés, elle est donc ce lieu-là, de notre amour. » (63). Du grec *kâmara* qui signifie la voûte, la pièce voûtée, vouée dès son origine à la clôture et au recueillement, la « chambre » qui contient l'auteur âgé et son jeune lecteur est bien le lieu intime où se joue le dernier amour de Duras, vite assombri par de lourdes tensions relationnelles. L'échappatoire est dans l'écriture, laquelle est vécue comme une échappée. La chambre déborde, elle est

poreuse, elle expose et déloge, plaçant la créatrice « dans » l'extérieur, « dans la nuit de cette chambre » et « dans le grondement sombre et massif de la mer. Née « au-dessus de la mer et de son silence », l'écriture a pour plein cadre la nuit noire et pour musique ambiante le bruit des éléments. L'expression « chambre noire » désigne en photographie une enceinte fermée où une petite ouverture fait pénétrer les rayons lumineux et où l'image des objets extérieurs apparaît sur un écran. Sa première occurrence dans l'œuvre vérifie cette acception technique :

> Un lieu sombre et clos. Les rideaux sont tirés. Des lampes sont allumées. Tapis. Glaces. C'est un lieu de séjour. À travers un rideau blanc, la lumière du jour. Le lieu a donc été fermé au jour. Une table ronde au centre du lieu. Deux personnes sont là, assises à la table : Gérard Depardieu et Marguerite Duras. Sur la table, des manuscrits. L'histoire du film est donc lue. Ils liront cette histoire. On ne verra l'extérieur du lieu qu'une fois la nuit tombée.
> Au cours du film, le décor changera, mais à l'intérieur du même lieu. Ce seront les objets, tables, lampes, qui seront changés de place. Mais la lumière restera identique, le mode de lecture aussi, feuillets à la main.
> On peut appeler ce lieu : CHAMBRE NOIRE, ou chambre de lecture. (*Le Camion* 10-1)

Lestée des références cinématographiques, la chambre noire de *L'Été 80* devient un lieu de méditation et de fusion entre le monde extérieur et le bureau de l'écrivain installé aux Roches noires. Lieu d'interférences, l'appartement trouvillais induit la poétique du livre singulier qu'est *L'Été 80.* Dans le « récit indécidable » de ce livre essentiellement hybride, trois linéaments s'entrelacent et se superposent. Le premier est lié au projet journalistique exécuté pour *Libération* en juillet-août : à l'invite du rédacteur en chef Serge July, Duras accepte d'écrire une chronique hebdomadaire « qui ne traiterait pas de l'actualité politique ou autre, mais d'une sorte d'actualité parallèle à celle-ci, d'événements qui (l') auraient intéressée et qui n'auraient pas forcément été retenus par l'information d'usage ». Le second est fourni par l'observation de la plage de Trouville où joue une colonie de vacances ; à l'écart du groupe, un enfant triste suscite l'imagination : d'où un premier récit enchâssé, l'histoire d'amour de « l'enfant aux yeux gris » et de sa jeune monitrice, qui inclut un récit spéculaire, l'histoire d'un petit orphelin naufragé et de La Source. Le troisième fil participe de la situation biographique dans laquelle Duras écrit : chez elle et à ses côtés se trouve désormais le dernier amour de sa vie.

> Dans la chambre noire, je vous ai à votre tour enfermé. Dans l'espace illimité de la mer je vous ai enfermé avec l'enfant. C'est fait. Cette couleur noire de mes yeux fermés, ces coups au cœur, votre similitude définitive. (*L'Eté 80* 95)

L'appartement permet un va-et-vient entre l'intime et « l'extime ». Le monde y parvient par les ondes et par le spectacle du dehors : la radio et la télévision relient à l'actualité nationale et internationale tandis que la fenêtre offre les images et les voix de la vie en direct. Ce mélange inspirera l'esthétique singulière, hétérogène et polyphonique, à tout le moins baroque, de *L'Eté 80*. Le lieu exigu du livre est à l'image de l'appartement : un condensé d'interférences. Un événement politique, parce qu'il est synchrone à la présence d'un être ou à la vue de quelque chose, devient cet être ou cet élément visuel. Duras croit à la « puissance de prolifération » des mots, à leur capacité de contenir en un seul « mille images » comme elle l'affirme à Montréal en 1981. Sous l'effet de la répétition, certains mots déploient leur paradigme de connotations, parmi lesquelles les plus récurrentes convoquent la guerre et l'holocauste. C'est ainsi que l'annonce de la grève des chantiers navals de Gdansk en Pologne, l'événement prépondérant de l'été, cristallise sur son nom propre une série d'amalgames au point de devenir un symbole personnifié, allégorique de la sympathie due aux faibles, aux enfants et aux Juifs :

> Sur Gdansk, j'ai posé ma bouche et je vous ai embrassé. (*L'Eté 80* 97)
> Sur Gdansk, j'ai posé ma bouche et j'ai embrassé cet enfant juif. (*L'Eté 80* 129)

Métaphore revisitée du baiser de la muse ? Plus exactement, la conception de l'écriture est ici symbolisée par un baiser synthétique, celui d'un auteur dont l'œuvre de parole embrasse d'un coup tout un paradigme de sujets de tendresse. Ou mieux, est ici posée l'ubiquité fondamentale de l'écrivain capable de coordonner (« et ») les éléments et de rapprocher les extrêmes, le lointain et le proche, le nombreux et le singulier, le politique et le privé, le grand et le petit, l'actuel et l'historique, le présent et la mémoire : comme son logis, la romancière de Trouville a cette capacité d'accueil. Après le succès de *L'Amant*, elle se présente elle-même comme « petite mais mondiale ». Elle revendique l'aptitude particulière qu'elle a de « se mêler de tout, à tout » où son écriture puise sa motivation : « J'écris à cause de cette

chance que j'ai de me mêler de tout, à tout » (*Ecrire* 98). La situation surélevée de la chambre noire l'investit d'une puissance de phare et d'une fonction de vigie. Par un glissement du spatial au temporel, cette chambre suspendue « au-dessus de la mer et de son silence » se trouve alors égarée « au-dessus du temps » (*Steiner* 112), lieu noir de la mémoire livré au mouvement universel de l'Histoire.

De cette étude, il résulte qu'à la réduction du champ de vie correspond l'extension du champ imaginaire : moins de maison, plus de livre, moins d'espace intérieur, plus de poétique de l'espace et notamment de l'espace poétique. Est-il possible pour finir de dégager les traits caractéristiques d'un style « Duras » qui vaudrait pour le domestique et le poétique ? Peut-on classer Duras ?

Dans son introduction à *La Poétique de la maison*, Henriette Levillain évoque « la possibilité de classer les écrivains selon qu'ils valorisent les images de chambre haute ou basse, chaude ou tiède, obscure ou lumineuse, voûtée ou angulaire, car ces choix dénotent des contacts différents avec le monde, voire opposés » (9). À cet égard, Duras échappe aux classements dans la mesure où elle fait du lieu le plus intime et retiré du monde qu'est la chambre le lieu le plus poreux et ouvert au monde. De plus, la chambre noire durassienne confond toutes les expériences, intime, érotique, politique, esthétique, poétique, et même mystique.

Quant au « style » Duras, il serait aisé d'en dégager les grands traits : son ameublement tout comme sa thématique littéraire dénote la résonance permanente du passé et la hantise de la perte qui donnent aux lieux et aux livres un air de famille, une dominante esthétique, quelque chose comme une odeur de bouquet séché, un coloris éteint et une petite musique de nuit. La prégnance de cette singulière « *musica* » durassienne et son charme ont souvent été soulignés.

Si nous avons vu que ses livres sont « sortis » de ses maisons, et que ses maisons sont « entrées dans » ses livres, il reste à noter à quel point Marguerite Duras habite ses livres, au sens où l'entend ici Gracq :

> Si impersonnel qu'il se veuille, un livre de fiction est toujours une maison vide que tout, de pièce en pièce, dénonce comme encore quotidiennement, désinvoltement habitée, du manteau accroché à la patère à la robe de chambre qui traîne sur le lit et au désordre de la table de travail. (*En lisant, en écrivant* 169)

Bibliographie

Œuvres étudiées :

Duras, Marguerite. *Le Camion*. Paris: Ed. de Minuit, 1977.

---. *L'Eté 80*. Paris: Ed. de Minuit, 1980.

---. *L'Amant*. Paris: Ed. de Minuit, 1984.

---. *La Vie matérielle*. Paris: Gallimard, coll. « Folio », 1987.

---. *La Pluie d'été*. Paris: P.O.L., 1990 .

---. *Yann Andréa Steiner*. Paris: Ed. de Minuit, 1992.

---. *Ecrire*. Paris: Ed. de Minuit, 1993.

---. *Le Monde extérieur, Outside2*. Paris: P.O.L., 1993.

Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière. *Les Parleuses*. Paris: Ed. de Minuit, 1974.

Duras, Marguerite et Porte, Michelle. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Ed. de Minuit, 1977.

Lamy, Suzanne et Roy, André. *Marguerite Duras à Montréal*, entretiens avec Marguerite Duras. Québec : Ed. Spirale, 1981.

Ouvrages cités

Armel, Aliette, *Marguerite Duras, Les trois Lieux de l'écrit*. Paris : Claude Pirot, coll. « Maisons d'écrivains », 1998.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*. Paris : P.U.F., 1957.

Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras*. Paris : Seuil, coll. « Les Contemporains », 1992

The French Review, n°4, mars 1971.

Gracq, Julien, *Lettrines 2*. Paris : José Corti, 1974.

---. *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980

Levillain, Henriette, *La Poétique de la maison*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

Œuvres cinématographiques, Edition vidéographique critique, Ministère des Relations extérieures, 1984 (livret).

Sartre, Jean-Paul. *Les Mots*. Paris : Gallimard, Folio, 1964.

Vircondelet, Alain, *Marguerite Duras*. Paris : Ed. François Bourin, 1991.

---

[1]. Entretien accordé au magazine *Elle* du 15 janvier 1990.

[2]. « Je n'ai plus aucune bibliothèque. Je m'en suis défaite, de toute idée de bibliothèque aussi » (*La Vie matérielle* 59).

[3]. « Je pense qu'en fait c'était le phénomène du livre lui-même qui m'attirait : le fait d'écrire *en soi*, plutôt qu'un auteur ou un autre », *The French Review*, entretien avec Bettina L. Knapp, n°4, mars 1971, cité par Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, 232.

[4]. Claude Roy, cité par Alain Vircondelet, *Marguerite Duras* 159-61.

[5]. Alain Vircondelet, *Marguerite Duras* 232.

[6]. Cité par Alain Vircondelet *in Marguerite Duras* 306.