

Les femmes, les hommes...<sup>1</sup>

« L'hétérosexualité c'est une tentative incroyable d'atteindre à la dualité du désir, c'est pour cela qu'elle est beaucoup plus impressionnante, beaucoup plus étendue quant à moi, elle est beaucoup plus proche de moi que l'autre. Je pense que les homosexuels le pressentent, femmes ou hommes. Alors ils n'en parlent pas parce que là, ils deviennent des étrangers. C'est une solution, tandis que dans l'hétérosexualité il n'y a pas de solution, l'homme et la femme sont absolument irréconciliables et c'est cette tentative impossible de se réconcilier depuis des siècles qui fait la grandeur de leurs couples, leur splendeur, son immensité – et c'est de cela que je serai, que j'ai toujours été inconsolable. Je viens de dire là quelque chose qui m'importe, j'en suis heureuse. <sup>2</sup>»

Sur le quai un homme attend le métro, une femme aussi, mais sur le quai d'en face, ils viennent de se quitter en haut dans la station, le métro arrive, l'homme y monte, il part vers le sud, ils se font un signe de la main. Son métro à elle vient alors cacher à demi le quai que l'homme a quitté, laissé vide, elle part vers le nord. Ce serait ça, c'est ça, c'est comme ça.

Chacun peut s'inventer, se souvenir, écrire une histoire qui pourrait commencer ou finir par cette scène si banale que chacun l'a probablement vécue une fois, plusieurs fois, de nombreuses fois. Mais il n'est pas donné à chacun de lui donner la grandeur, la splendeur, l'universalité d'une tragédie de Racine ou d'un texte de Duras. Pour cela il faudrait être écrivain. Pour cela il faudrait que ce soit l'histoire d'un amour, d'une passion, l'histoire d'un désir infernal, de l'infernal désir.

A la place du quai déserté et vide M. Duras aurait fait apparaître un écran noir, et peut-être de ce noir une voix de femme ou d'homme aurait crié, le cri sauvage du Vice-Consul, le cri aigu de la mendicante de Savannakhet, le cri rauque de cette femme sans nom, dont le nom secret, « Nevers », est révélé à la fin d' « Hiroshima mon amour » : le cri d'une douleur inévitable, indicible, irreprésentable.

Presque toutes les femmes, dans l'œuvre de M. Duras, sont folles, égarées, dans le désarroi, ensorcelées, ravies à elles-mêmes : la mère du premier roman de M. Duras., *Les impudents*, qui aime et craint son fils avec une telle passion qu'elle est prête à tout pour se le garder, et pour cela va jusqu'à vendre sa fille, la mère de *L'amant de la Chine du nord* et celle du *Barrage contre le Pacifique* étant des variations sur la même figure maternelle, tout

---

<sup>1</sup> Texte établi à partir de la traduction de l'exposé présenté sous le titre « Marguerite Duras, Was sie von der Liebe sagt... » (Ce qu'elle dit de l'amour...), à Berlin, le 18 octobre 2014 dans le cadre de l'« Hommage à Marguerite Duras » organisée par la *Psybi (Psychoanalytische Bibliothek de Berlin)*

<sup>2</sup> M. Duras, *Le Livre dit, Entretiens de Duras filme*, Gallimard, Paris, 2014, p. 191

comme la mère encore de ce fils des « Journées entières dans les arbres », la mère bourgeoise de « Moderato Cantabile » qui aime aussi son fils avec passion, et devient peu à peu alcoolique en compagnie d'un employé avec lequel elle fantasme une impossible histoire d'amour sur le modèle d'un drame passionnel : un homme a assassiné son amante par amour. Et puis Vera Baxter, femme d'un mari infidèle et qui n'existe que par l'argent, elle, qui dans son effrayante fidélité couche avec un autre homme uniquement parce que son mari a payé celui-ci très cher pour qu'il le fasse. Et encore, cette femme payée par l'homme homosexuel de « Yeux bleus et cheveux noirs » qui dans son infinie docilité dort sans cesse et pleure. Cette femme, dans « Dix heures et demie du soir en été », mère elle aussi, qui tente de noyer ses amours mortes dans l'alcool. Sans oublier la plus célèbre et la plus « ravie » Lol V. Stein, et aussi Madeleine de *Savannah Bay*, la figure féminine la plus touchante des œuvres de M.Duras.

M. Duras le dit d'ailleurs : « [...] toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire, d'un certain oubli d'elles-mêmes. [...] Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes font le malheur de leur vie. [...] Toutes les femmes de cette procession de femmes des livres et des films se ressemblent, [...] <sup>3</sup>». De cette procession de femmes s'élève, me semble-t-il, une litanie d'une insupportable douceur, presque poisseuse, écho d'une jouissance indomptable, enveloppante et difficile à localiser. Cette douceur est doublée d'une violence qui pourrait appeler la violence<sup>4</sup>. « Les femmes ont une sauvagerie véritable en elles <sup>5</sup>», assure-t-elle d'ailleurs. Elles seraient bien plus libres que les hommes, ajoute M. Duras, parce qu'elles ne sont pas habituées à avoir des maîtres à penser, parce qu'elles ont quelque chose d'encore inatteignable que les hommes n'ont pas.

Les hommes de ses livres sont ou bien morts, disparus sans retour, absents ou interdits parce que frère, salauds, brutes, assassins, séducteurs, gigolos, maris infidèles, indifférents, lâches, jouisseurs, ratés désespérés, suicidaires ou bien homosexuels. Les seules figures masculines qui pourraient encore être sauvées sont des enfants, Ernesto, l'adolescent génial et un peu étrange de *La pluie d'été* ou encore l'amant de passage d' *Hiroshima mon amour* et peut-être aussi les deux juifs de *Détruire, dit-elle*.

Des hommes, M. Duras peut dire, dans *La vie matérielle* qu'il faut beaucoup, beaucoup les aimer, pour les aimer, sinon ce ne serait pas possible de les supporter<sup>6</sup>. Ils seraient « amoindris », « fatigués », « un peu malades », malades de « cette maladie-là –de la virilité– qui est terrible<sup>7</sup> ».

Désespérante, accablante à en pleurer, n'est-ce pas, cette brève galerie de portraits? Dans les œuvres de Duras, c'est vrai, on pleure beaucoup. Films et textes peuvent nous faire aussi beaucoup pleurer. Je me souviens d'une représentation de *Savannah Bay*, au théâtre du Rond-Point, avec Madeleine Renaud et Bulle Ogier : à la fin presque toute la salle était en larmes.

---

<sup>3</sup> M. Duras, *La vie matérielle*, Gallimard, Folio, Paris, 1987, p. 36

<sup>4</sup> Voir par exemple *L'Homme assis dans le couloir*.

<sup>5</sup> M. Duras, *Le Livre dit, Entretiens de Duras filme*, Gallimard, Paris, 2014, p.118.

<sup>6</sup> M. Duras, *La vie matérielle*, Gallimard, Folio, Paris, 1987, p. 52

<sup>7</sup> M. Duras, *Le Livre dit, Entretiens de Duras filme*, Gallimard, Paris, 2014, p.122.

Comment en effet une relation bien tempérée pourrait-elle exister entre de tels personnages féminins et masculins ? Les seuls couples de cette galerie de portraits qui seraient proches d'une telle relation sont peut-être ceux évoqués en arrière plan de la brève et impossible rencontre des deux personnages d'*Hiroshima mon amour*.

Dans le chapitre intitulé « Le désir, l'inceste, l'homosexualité » des *Entretiens du Livre dit*, Yann Andrea [Lemé, l'aimé ?] évoque le texte de Lacan sur Lol V. Stein et dit : « „[...] c'est là , je crois , où il vous rejoint complètement -, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de rapport sexuel ; c'est-à-dire, il ne dit pas qu'il n'y a pas de sexualité ; il n'y a pas de rapport, pas de transitivité entre le masculin et le féminin... c'est ce que vous dites.“ Elle répond : « Ah, mais bien sûr ! Mais personne n'a attendu Lacan pour le savoir, vous comprenez ? [...] l'homosexualité, [...] c'est une relation masturbatoire entre les hommes. Tandis que dans l'hétérosexualité, on essaie d'atteindre l'impossible. » On le voit, M. Duras n'est pas seulement d'accord avec Lacan sur le fait qu'il n'y a pas de rapport sexuel, mais aussi sur le fait que l'artiste est toujours en avance sur le psychanalyste – c'était déjà l'avis de Freud. Dans son Hommage à Marguerite Duras, Lacan le reconnaît volontiers : « C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. <sup>8</sup>»

Certes toutes les histoires que raconte M. Duras dans ses textes et ses films – bien qu'on ne puisse guère parler de récit – ont un arrière-plan autobiographique – peut-être même un peu trop autobiographique – et par conséquent également un arrière-plan historique et politique. Le colonialisme, Auschwitz, Hiroshima, Mai 68, l'effondrement de l'idéal communiste sont des fils importants qui trament ces histoires subjectives et ces histoires d'amour. Bien qu'elles contiennent les traits réels – éternels - de l'absence de rapport sexuel et de ses conséquences dans la vie humaine, on peut y lire les traces de notre temps et particulièrement le fait que Dieu, les dieux ont laissé le monde humain en plan – ce qui a pourtant laissé à la religion un large champ libre à utiliser pour son profit. Que reste-t-il ? Un vide béant, autour duquel tourne le phallus comme grand ordonnateur du symbolique et le corps et la mort.

Hommes et femmes ont un rapport différent au phallus, d'où le drame de leur rapport ou plutôt de leur non-rapport. « Entre nous, entre les hommes et les femmes ? C'est impossible. Je ne vois rien de commun, on part sur des registres différents ; c'est comme s'il y en avait un qui jouait du violon dans une pièce et puis l'autre du piano !<sup>9</sup> ». Rétorquons-nous à Marguerite Duras que si le violoniste et la pianiste jouent bien leur partition, ce qui demande dons, désir et travail, la musique peut être très belle et du concert laisser de bien beaux souvenirs ? A n'en pas douter, elle en a fait l'expérience, puisqu'elle ajoute qu'elle n'aime que les hommes, pas les femmes.

C'est bien en effet parce qu'il n'y a pas de rapport sexuel qu'amour, passion et désir sont les thèmes les plus importants de la littérature, de l'opéra et des chansons populaires. C'est de ça dont parlent les œuvres de Duras, les chansons d'Edith Piaf et de tant d'autres – dans

---

<sup>8</sup> J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras », *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001, p.193.

<sup>9</sup> M. Duras, *Le Livre dit, Entretiens de Duras filme*, Gallimard, Paris, 2014, p.122.

*Savannah Bay* on entend d'ailleurs une chanson d'E. Piaf, *Des mots d'amour*. C'est de ça dont parlent les textes de Rilke et de Proust, les *Lieder* de Schubert, les opéras de Verdi et les tragédies de Racine et de Sophocle, pour ne citer qu'eux. « L'écran noir » comme « le rectangle blanc » de la scène ou du plateau de tournage sont le lieu de la tragédie. Dans *India song* M.D. fait d'ailleurs jouer aux voix anonymes, qui, en voix *off*, racontent l'histoire des personnages et commentent les événements, le rôle du Chœur de la tragédie antique.

Certes nos vies et celles de nos patients ne sont pas des œuvres d'art, mais qui n'a pas, un jour, une fois, souhaité mourir ou tuer à cause de cet affect qu'on appelle amour, qui n'a pas dit ou pensé, comme à la fin de *Moderato Cantabile* « J'aimerais mieux que tu sois morte », dit l'homme. « C'est fait » répond la femme ? Vœu assez banal, somme toute, rarement réalisé heureusement. Peut-être toute femme pourrait, comme celle d'*Hiroshima mon amour*, dire quelque chose comme : « Qui es-tu ? Tu me tues. Tu me fais du bien. [...] Tu me plais. Quel événement. Tu me plais. » La banalité soi-même, n'est-ce pas ? « Une histoire à quatre sous », dit-elle à la fin du film d'un léger ton de d'autodérision, alors qu'elle vient de parler de l'événement traumatique de sa jeunesse. En passant, on pourrait dire qu'à la fin d'une analyse il peut arriver qu'on ressente quelque chose d'approchant : mon histoire est une histoire à quatre sous.

Mais, dans, par son écriture, M. Duras donne à cette universelle banalité un autre sens : « [...] Je te rencontre. Je me souviens de toi », lui fait-elle dire avant qu'elle ne pose la question « Qui es-tu ? ». Un objet d'amour remplace un plus ancien, ici l'objet d'un premier amour passionné, dangereux, interdit pour un soldat allemand pendant l'Occupation en France. Dans le séminaire *L'angoisse*, Lacan souligne que le travail de deuil est « un travail qui est fait pour maintenir et soutenir tous ces liens de détails [sur lesquels Freud a insisté], en effet, aux fins de restaurer le lien avec le véritable objet de la relation, l'objet masqué, l'objet *a* –auquel par la suite un substitut pourra être donné, qui n'aura pas plus de portée, en fin de compte, que celui qui en a d'abord occupé la place. » et il ajoute à propos justement de « l'aventure qui nous est décrite dans le film *Hiroshima mon amour*, c'est une histoire bien faite pour nous montrer que n'importe quel Allemand irremplaçable peut trouver immédiatement un substitut parfaitement valable dans le premier Japonais rencontré au coin de la rue.<sup>10</sup> »

Le visage, les yeux, la voix de l'homme aimé, pourtant, sont menacé par l'oubli. C'est seulement là, à Hiroshima, dans cette histoire d'amour avec cet étranger, que la trace de la douleur est à nouveau revivifiée. La douleur, on ne peut pas l'effacer, dit M. Duras dans *Agatha*, cette histoire incestueuse entre un frère et une sœur :

« Lui (*lenteur*). - Je croyais tout savoir. Tout. Elle. – Oui. Lui. – Tout prévu, de tout, de tout ce qui pourrait survenir entre vous et moi. Elle (*bas, comme un écho*). – Oui. Lui. – Je croyais avoir tout envisagé...tout...et puis, voyez... *Silence. Il ferme les yeux. Elle le regarde.* Elle. – La douleur, non, ce n'est jamais possible. Lui.- C'est ça...jamais... on croit la connaître comme soi-même et puis, non... chaque fois elle revient, chaque fois miraculeuse. *Silence.* Elle.- Chaque fois on ne sait plus rien, chaque fois elle revient ...devant ce départ par exemple... on ne sait plus rien. <sup>11</sup>»

---

<sup>10</sup> J. Lacan, *L'angoisse*, Seuil, Paris, 2004, p. 387

<sup>11</sup> M. Duras, *Agatha*, Les Editions de Minuit, Paris, 1981, p. 9

D'où le cri, fût-il un silence hurlant, un blanc, une suspension dans la parole, un vide entre les mots. Les mots ne suffisent pas à exprimer cette trace insistante et cruelle de la douleur. D'où aussi les images d'une nature dangereuse, déserte, indifférente aux humains, dans l'œuvre de Duras, les images d'une destruction, un ciel d'hiver blanc, un écran noir. D'où encore le silence comme voix, comme envers exact de l'étoffe du cri et ces images vides comme envers exact de la même étoffe que le regard, on pourrait dire de la même étoffe moebienne. « Lui. – Après, je ne me souviens plus que de ce regard qui creusait notre corps tout entier d'une blessure si grande, plus grande que lui, brûlante.<sup>12</sup> » Le corps est, à cet instant, complètement consumé, disparu, il ne reste que la blessure brûlante, sans limite, un trou creusé par la brûlure du regard.

La trace de la douleur, donc, comme dans l'*Esquisse* de Freud, « le plus impérieux de tous les processus », douleur qui « laisse bien derrière elle en  $\Psi$  des frayages permanents, comme si la foudre était tombée, [...] <sup>13</sup>».

Voix et regard, objet du désir, de l'Autre, à l'Autre. Comme le dit si poétiquement Lacan dans son *Hommage fait à Marguerite Duras*, M. Duras célèbre « les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible.<sup>14</sup> »

Quelles voies restent donc ouvertes à ces personnages dans cette contrée extrême et désolée de la vie humaine, cette contrée qui frôle la folie et la mort ?

Lol a choisi le « ravissement » par et dans le regard, pour d'autres c'est aussi le ravissement mais par l'alcool, d'autres encore par une activité sexuelle anonyme, sans amour, parfois brutale. L'absence, le retrait dans le sommeil ou dans une passivité quasi mystique, qui va jusqu'au déni de soi, à l'oubli de soi presque total, à la perte d'identité – certains personnages n'ont pas de nom, d'autres plusieurs, ils se nomment *Elle* ou *Lui*, ou encore portent le nom du lieu où l'événement de leur destin subjectif s'est un jour produit. Lacan appellerait cet événement un « ravage ». Les personnages féminins et masculins de Duras savent presque tous, que l'autre comme l'Autre est inatteignable, qu'ils ont appris très tôt dans leur vie que la solitude cosmique est leur lot, le lot de chaque être humain. Pourtant, ils ne renoncent pas à cette « tentative incroyable » d'aller à la rencontre de l'autre, « vaillants à foncer, et fussent-ils pris dans les ronces de l'amour impossible à domestiquer, vers cette tache, nocturne dans le ciel, d'un être à la merci de tous...à dix heures et demie du soir en été.<sup>15</sup> » comme l'écrit Lacan dans son *Hommage fait à Marguerite Duras*.

Et l'amour, alors, dans ce paysage désertique ? Une ouverture, un panneau indicateur qui mène à la cause de la douleur, une tentative douloureuse et bienfaisante de recouvrir la toute première douleur : « La douleur se propose comme une solution à la douleur, comme un deuxième amour. <sup>16</sup>», dit Madeleine dans *Savannah Bay*. C'est aussi façon d'oublier la mort,

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>13</sup> S. Freud, *L'Esquisse d'une psychologie*, Scripta, Eres, Toulouse, 2011, p. 35 et 37. Voir aussi « L'événement de douleur » p. 61-65.

<sup>14</sup> J. Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, Autres écrits, Seuil, Paris, 2001, p. 197

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> M. Duras, *Savannah Bay*, Editions de Minuit, Paris, 1982-1983/2007, p. 81

remarque ailleurs M.Duras.<sup>17</sup> Lacan dira que c'est une façon de suppléer à l'absence de rapport sexuel. A propos de Lol, il écrira encore : « N'est-ce pas assez pour que nous reconnaissons ce qui est arrivé à Lol, et qui révèle ce qu'il en est de l'amour ; soit cette image, image dont l'autre vous revêt et qui vous habille, et qui vous laisse quand vous en êtes dérobée, quoi être sous ?<sup>18</sup> »

Mais l'amour peut être aussi la façon la plus élégante, la plus courtoise de vivre, de faire avec ce rapport sexuel qu'il n'y a pas. Peut-être aussi une façon, de respecter la douleur, la détresse de l'autre, de l'honorer, de laisser à l'autre sa liberté : « [...] c'est moi qui ai baissé les yeux pour ne pas le retenir, pour le laisser libre de partir, de me quitter, de me briser...de me tuer...<sup>19</sup> ». Car l'amour est aussi une manière d'accepter, de prendre en soi le primordial manque de jouissance, de le métaboliser. « [...] il devait s'agir de vous aimer toujours dans cette perspective de ne plus vous aimer, de faire tout pour ne plus vous aimer, pour oublier, pour vous remplacer, pour vous laisser, pour vous perdre. » puis cette indication scénique : « *Raides, ils sont raides, les yeux fermés, récitant imbéciles de leur passion.* » puis « Lui.- (*douceur*) Regarde-moi...je crie... Elle. – Je crie avec toi. *Silence [...] les yeux non visibles fermés ou baissés vers le sol*<sup>20</sup>. Lui (*très bas*). – Tandis que tu pars tu m'aimes toujours ? *Pas de réponse*. Lui. - Tu pars pour m'aimer toujours ? Elle (*lent*). – Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts. *Long silence.*<sup>21</sup> »

Car l'amour comme panneau indicateur du désir ouvre aussi le vide béant de la différence impossible à combler et de la perte jamais rattrapable. De là aussi cette « ambivalence qui se niche en toute passion. L'amour comme désir de posséder l'autre au point de vouloir le dévorer. », déclare M. Duras au début du chapitre sur la passion, dans ses entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre publiés en 2013 au Seuil sous le titre *La passion suspendue*.

Vouloir le dévorer ? Comme le père de la première identification de Freud ? Lacan ne fait-il pas du Nom-du-Père la condition de l'amour : pas d'amour sans Nom-du-Père ?

Quand dans l'aveuglement de la passion, on croit apercevoir la possibilité de s'approcher du bonheur de la satisfaction, de l'accomplissement du désir, de la complétude, on souhaite mourir, ou plutôt abolir l'éphémère, abolir le temps d'après, en quelque sorte rendre éternel cet instant où la passion est à son comble. « Le déplacement de la négation, du *cesse de ne pas s'écrire* au *ne cesse pas de s'écrire*, de la contingence à la nécessité, c'est là le point de suspension à quoi s'attache tout amour. Tout amour, de ne subsister que du *cesse de ne pas s'écrire*, tend à faire passer la négation au *ne cesse pas de s'écrire*, ne cesse pas, ne cessera pas.<sup>22</sup> » Lacan dira aussi que la demande d'amour est une demande d'a-mourir.

Oui, mais voilà, d'amour, on ne meurt pas, c'est plutôt d'ennui qu'on mourrait, quand on n'aime pas ou n'aime plus, et surtout quand on n'est plus aimé, ça pousse même certains au suicide. Marguerite Duras juge assez rudement le personnage féminin d'*Hiroshima mon*

---

<sup>17</sup> M. Duras, *Le Livre dit, Entretiens de Duras filme*, Gallimard, Paris, 2014, p. 109

<sup>18</sup> J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras », *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001, p.193.

<sup>19</sup> M. Duras, *Savannah Bay*, Editions de Minuit, Paris, 1982-1983/2007, p. 91

<sup>20</sup> On notera que les indications scéniques font partie du texte : le cri est silence, le regard est dans les yeux fermés ou baissés.

<sup>21</sup> M. Duras, *Agatha*, Les Editions de Minuit, Paris, 1981, p. 19-20

<sup>22</sup> J. Lacan, *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 132

*amour* et celui de *Moderato Cantabile* : « Elle a eu, au cours de sa vie, une splendide occasion de mourir d'amour. Elle n'est pas morte. [...] ce qui marque sa vie, c'est cet échec en question : elle n'est pas morte d'amour le 2 août 1944, sur ce quai de Loire. », et ajoute dans la note de bas de page attenante : « [...] Elles ratent toutes deux leur chance. Elles sont toutes deux d'une lâcheté immédiatement reconnaissable. Elles sont toutes deux dominées par un rêve démesuré à leurs forces, distraites par ce rêve, constamment sollicitées par lui et en même temps incapables d'être à sa hauteur. <sup>23</sup>» Pourtant elles, tout comme Lol, ont franchi « le seuil de l'entre-deux-morts », là où, comme s'exprime Lacan, « le regard se retourne en beauté » et « qui n'est pas simplement ce que croient ceux qui en sont loin : le lieu du malheur.<sup>24</sup>»

C'est étonnant, n'est-ce pas, cette façon qu'à Duras de juger le comportement de ses propres personnages, de parler d'eux comme si c'étaient de véritables personnes qu'elle aurait rencontrées ou dont elles aurait entendu raconter l'histoire. Peut-être est-ce là le résultat de l'écriture, de sa façon à elle d'écrire, on pourrait dire le résultat d'une réécriture au sens freudien du terme (*Umschrift*), qui crée une certaine distance, cette certaine distance qui peut être aussi le résultat d'une cure analytique.

M. Duras estime que ses personnages féminins sont les sœurs de ces figures de la tragédie que sont Andromaque, Bérénice et Phèdre : martyres d'un amour qui les submerge, jusqu'à atteindre le sacré, dit-elle dans *La passion suspendue*.

*La passion suspendue*, voilà qui serait un bon titre pour toute l'oeuvre de Duras : chaque livre, chaque film est une tentative de saisir ce moment où la passion, comme une sorte de trauma, brûle, malmène, détruit, anéantit un être humain, chez Duras plutôt des femmes – et ce pas sans jouissance. Une tentative de saisir ce moment où l'abîme est soudain éclairé d'une lumière crue dans l'instant où il s'ouvre : l'impossibilité d'atteindre l'autre, homme ou femme.

La passion est délice et douleur, douleur de l'absence fondamentale de l'autre (minuscule ou majuscule), et plus que d'amour, c'est surtout de la passion dont parle M. Duras. Désespérément beau ou tragiquement comique, c'est selon. De ce manque, on peut rester inconsolable, car il est incorrigible, de cette absence (de rapport sexuel) aussi, elle est de structure et la structure est incurable. C'est ce qui peut pousser à écrire, à filmer, à parler, à faire de la musique, bref à emprunter la voie de la sublimation, autrement dit récupérer l'objet dans l'art. Mais dans nos vies, nos petites vies, il nous faut bien, puisque de bonheur il n'y a pas, nous contenter de petits bonheurs, car aimer, c'est, aussi, faire, savoir faire « *mit ohne* », « avec sans <sup>25</sup>», comme le disent si joliment les petits enfants d'ici.

---

<sup>23</sup> M. Duras, « Portrait de la Française » in Livret du DVD « Hiroshima mon amour », Argos Films :Arte France, 2004.

<sup>24</sup> J. Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras », *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001, p.197.

<sup>25</sup> Le français n'a pas à sa disposition une telle expression, l'anglais lui propose « *without* ».