

Errances du nom. L'activité poétique de la nomination durassienne

Amelia GAMONEDA LANZA

Universidad de Salamanca
Departamento de Filología Francesa
gamoneda@usal.es

Recibido: 21 de diciembre de 2006

Aceptado: 28 de marzo de 2007

RÉSUMÉ

Les noms propres qui apparaissent dans l'oeuvre de Marguerite Duras sont des cristallisations linguistiques pouvant condenser l'imaginaire du désir présent dans son écriture. Prononcés ou écoutés, sur leurs signifiants viennent s'accrocher des signifiés errants qui parlent d'un sujet modelé par un élan de fusion qui n'atteint pas son assouvissement; les noms portent donc les traces du ravissement, de la pétrification, du dédoublement, de l'aliénation... C'est ainsi qu'ils incarnent et révèlent un savoir qui ne se fixe pas en donnée, qui les apparente à la parole poétique et les rend susceptibles d'être analysés en tant que telle.

Mots clés: nom propre, poétique du désir.

Errancias del nombre. La actividad poética de la nominación durasiana

RESUMEN

Los nombres propios que aparecen en la obra de Marguerite Duras son cristalizaciones lingüísticas capaces de condensar el imaginario del deseo presente en su escritura. En la escucha y en la pronunciación de sus significantes vienen a prenderse sentidos errantes que hablan de un sujeto modelado por un impulso de fusión que no encuentra satisfacción; los nombres llevan pues las huellas del arrebató, de la petrificación, del desdoblamiento, del enajenamiento... De este modo, encarnan y revelan un saber no fijado como información que los asemeja a la palabra poética, y que los hace susceptibles de ser analizados como tal.

Palabras clave: nombre propio, poética del deseo.

The wandering noun. Poetic activity in durasian nomination

ABSTRACT

Like linguistic crystallizations, proper nouns in the works by Marguerite Duras seem capable of condensing the images of desire present in her writing. Their sound and pronunciation convey wandering

meanings that speak of a character unable to find satisfaction, which has been cast by a fusion impulse. Thus, traces of rage, petrification, splitting, derangement... are found in Durasian nouns. In this way, they embody and reveal a knowledge that can not be considered as fixed information, bringing them close to the poetic word, and, therefore, allowing their analysis as such.

Key words: proper noun, desire poetry.

«Les noms de Duras» –le titre générique de cette rencontre qui célèbre la mémoire de Marguerite Duras– fait référence à un ensemble de cristallisations langagières que tout lecteur durassien reconnaît. Elles sont serties dans le tissu des souvenirs de nos lectures, et elles font ainsi miroiter les histoires de ses romans et les multiples reflets qui les entretiennent, ce qui revient à dire qu'elles fonctionnent comme des micro-récits¹.

Mais, au-delà du pouvoir général de remémoration que possèdent les noms propres, il faut reconnaître à ceux de Duras un pouvoir qui leur est particulier: ces noms –lieux et personnes confondus– ne renvoient pas seulement aux livres précis qui les contiennent; annulant ces démarcations purement physiques, ils réunissent en une seule narration les fictions (ou les autofictions) qui correspondent à chaque livre en particulier; les noms construisent une histoire qui embrasse toute l'écriture romanesque durassienne², une histoire qui possède aussi bien des traits autobiographiques que des traits relevant d'une construction imaginaire. Ce caractère hétérogène des traits est neutralisé précisément par leur commun traitement au moyen de noms de résonance mythique: si Alissa Thor n'a pas existé, Anne Marie Stretter, elle, a bien existé.

Le mythe est un récit qui est censé expliquer les origines, et l'histoire composée par les fragments qui viennent des différents romans durassiens est, elle aussi, une mise en scène de la naissance d'une certaine configuration du désir qui aura prise sur la structure du sujet et sur sa vision du monde. En ce sens, cette histoire est un mythe d'origine, et les noms qui y soutiennent des rôles viennent incarner –comme on le verra plus tard– dans leur propre texture sonore les signes d'une telle naissance.

Le mythe est, d'autre part, une histoire vouée à être répétée, et dans sa réalisation et dans sa narration. C'est aussi le cas de cette histoire (ou protohistoire) qu'articulent les romans de Duras, car –au-delà de l'évidente réécriture de certains épisodes et de certaines parties de la biographie durassienne qu'effectue l'ensemble de son oeuvre– elle est composée d'une poignée de scènes-matrices dont on peut reconnaître la reprise dans presque tous les livres. De la même manière, ces noms qui se

¹ Il est possible aussi de voir dans ce fonctionnement des noms une ressemblance avec celui de l'*incipit*, qui contient, de manière miniaturisée, la globalité de l'écrit qu'il ouvre.

² Les grands jalons de cette histoire peuvent coïncider avec les cycles reconnus dans l'oeuvre durassienne: cycle de la mère, cycle d'India Song, cycle de l'amant, cycle de Yann Andréa... Le lecteur de Duras est capable de reconstituer, avec plus ou moins de détail, une série d'«épisodes-noyaux» de l'oeuvre qui conformément à eux seuls une sorte de protohistoire: la folle construction du barrage contre la mer que fait la mère, le bal de S. Thala, la photo jamais prise du passage du Mékong avec l'amant, etc.

chargent de condenser les histoires montreront souvent dans leur composition graphique et sonore les vestiges d'une même matrice qui les voue à une parenté sûre dans l'imaginaire durassien. Ce sont là des affirmations que seule l'approche des noms peut démontrer, ce que justement se proposent de faire les pages qui suivent.

Lorsqu'il est question des noms que Duras a semés le long de son oeuvre, le mot de Roland Barthes vient toujours à l'esprit: *Il est vrai* –dit-il– *que j'ai, avec les noms propres, une relation qui m'est énigmatique, qui est de l'ordre de la «signifiance», même de la jouissance* (Barthes, 1981: 202-203). Le lecteur de Duras participe de la jouissance des noms que l'écrivain a sans doute éprouvée en les créant; notre mémoire accroche aux noms durassiens, et une délectation particulière nous pousse à les prononcer dans l'intimité de la lecture. D'une certaine manière nous reproduisons ce plaisir qui, d'abord musculaire³ puis intellectuel, semble aussi atteindre le narrateur des textes lorsqu'il énonce ces noms de manière réitérative, soulignée et parfois non utile, ou lorsque les personnages prononcent ou crient certains noms, qui leur tiennent lieu des mots qu'ils sont incapables de dire. D'abord musculaire (physique) puis intellectuel (relevant d'une pensée aussi bien que d'un imaginaire plus ou moins enfoui dans la conscience), ce plaisir bascule dans la jouissance⁴, car dans la jouissance se trouve impliqué le niveau corporel.

La relation de jouissance aux noms qu'évoque Barthes est éclairée par cette autre relation qu'il appelle «de l'ordre de la signifiance», où la signifiance est *le sens en ce qu'il est produit sensuellement* (Barthes, 1973: 97)⁵. Contournant toute sémiotique théorique, il ne sera question ici que d'effleurer ces sens errants qui accrochent aux signifiants dont se composent les noms durassiens, et qui se produisent dans une écoute où le corporel est intervenu par l'imaginaire –un imaginaire durassien lui aussi–. C'est là un jeu très sérieux auquel Duras a parfois joué, et auquel sa critique se livre de temps en temps, Jacques Lacan y étant l'un des premiers lorsqu'il a dit que dans le nom de Lol V. Stein s'inscrivait un «V» où l'on pouvait lire les ciseaux et la castration.

Ces lignes-ci cherchent à se joindre à la partie pour parcourir un chemin interprétatif quelque peu errant qui ira du nom de Lol V. Stein jusqu'à celui de S. Thala. Or il est connu que cette Lol errante se promenait sans cesse justement dans les rues de S. Thala –sa ville natale– tout au long du livre *Le ravissement de Lol V. Stein*. Mais il est également connu que cette déambulation n'était que le revers –ou l'extérieur–

³ On se souviendra des théories de André Spire qui, dans son livre *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, défend que les énoncés euphoniques reposent, pour leur articulation phonatoire, sur une «danse buccale» qui éveille le plaisir dans notre tissu musculaire.

⁴ Il s'agit ici, bien sûr, de la célèbre distinction entre «plaisir» et «jouissance» que Barthes établit –de manière précaire, il faut l'admettre– dans *Le plaisir du texte*.

⁵ Il est curieux de confronter cette définition de la «signifiance» –autre nom du poétique– avec le système de lecture inventé par l'enfant Ernesto dans *La pluie d'été: Au début il disait qu'il avait essayé de la façon suivante: il avait donné à tel dessin de mot, tout à fait arbitrairement, un premier sens. (...) Ainsi avait-il compris que la lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée* (Duras, 1990: 16).

de l'arrêt intime, stupéfiant et désarticulant, subi par Lol une nuit au bal de T. Beach dans sa jeunesse, lorsque son fiancé, saisi par la beauté d'une autre femme, dansa avec elle toute la nuit. De même, le parcours errant entre les noms ne racontera en fait que leur revers; et ce revers qui leur est commun aura trait à un désir, lui aussi, stupéfiant, sidérant, dépersonnalisant.

Le nom durassien énonce le désir, un désir qui par ailleurs informe l'ensemble de son oeuvre (Gamoneda, 1995). Ce désir, représenté dans tous les textes comme une force n'atteignant pas son but mais se nourrissant de son propre inaboutissement, se trouve suspendu dans son trajet, pétrifié dans son vol vers l'autre désiré; le nom emblématique sous lequel s'énonce ce vol pétrifié est celui de Lol V. Stein: «V Lol» –Vol– «Stein» –en pierre–. Non pas un «vol de pierre» mais un «vol en pierre», pétrifié: un oximore qui allie le mouvement à la stagnation. Le désir de Lol, suspendu au moment du bal de S. Thala, reste à jamais en suspens en dehors de Lol, visible dans l'extériorité du nouveau couple qui danse: Richardson et Anne Marie Stretter.

Le ravissement de Lol articule de manière oximorique deux états survenus lors de ce bal: une séparation plus un désir de fusion, ou, autrement dit, une exclusion qui est communion. Car, dans le ravissement, le sujet de désir est dissous dans l'altérité, c'est-à-dire, il est évanoui et à la fois présent dans la circulation triangulaire du désir. Le ravissement est donc «vol» dans les deux sens que peut déployer l'homophone: élan du désir suspendu vers l'autre –le ravi «volant» vers l'autre–, et usurpation de soi-même par l'autre –le ravi «volé» par l'autre–.

Lol V. Stein, fondue à l'objet évanoui de son désir, ne peut prononcer un «Moi» reconstruc-teur de sa personne, pas plus qu'elle ne peut entamer le deuil d'un absent; elle est elle-même absence, et, ainsi perdue la différence entre le «moi» et «l'autre», son corps devient une crypte habitée par un cadavre vivant (Kristeva, 1992: 241)⁶. Elle est le cadavre du désir pétrifié dans son impossible trajectoire vers l'altérité. Sur ce corps le nom vient se poser en guise de stèle: «Stein» est la pierre mortuaire qui recouvre le vol de «Lol V».

Les noms des personnages durassiens, ainsi que ceux des lieux, ont deux comportements opposés: soit ils se présentent de manière obsédante dans le texte, soit ils y font résonner leur absence la plus complète⁷; une telle alternance d'apparition et de disparition est la marque du comportement érotique –et séduisant– de la nomination durassienne⁸. Nommer est un acte qui véhicule un sens excédant celui de la simple désignation de la personne ou du lieu. Chacun sait la difficulté qui se présen-

⁶ Il faut aussi rappeler ces *tombeaux où Lol fait la morte* que le narrateur de *Le ravissement de Lol V. Stein* se propose d'ouvrir lorsqu'il lui faut inventer les chaînons de l'histoire qui lui manquent (Duras, 1964: 37). La figure pétrifiée du désir recevra plus tard le nom de «maladie de la mort» (Duras, 1982 (a)).

⁷ Comme c'est le cas, par exemple, de la dame de *Le Camion* ou de la jeune fille et l'enfant de *L'été 80*.

⁸ Il est question non seulement de cet érotisme que Barthes chiffrait dans l'intermittence, dans l'entre-bâillement qui laisse et ne laisse pas voir (Barthes, 1973: 19), mais aussi d'un érotisme devenu mouvement, devenu donc séduction; l'esthétique de la disparition qui se trouve à l'oeuvre dans la séduction est source de ce mouvement; ainsi la séduction *est ce qui dévoie, détourne de la voie, ce qui fait rentrer le réel dans le grand jeu des simulacres, ce qui fait apparaître et disparaître* (Baudrillard, 1987: 63).

te au moment de dire le nom aimé: il est subitement intime, il réveille dans la voix le trouble que l'étreinte des corps a pu laisser sur sa prononciation. Yann Andréa avoue dans son livre *Cet amour-là* (Andréa, 1999) cette timidité, qu'il avait auparavant déjà montrée dans son autre titre –elliptique– sur l'écrivain: *M. D.* (Andréa, 1983). Aussi Marguerite Duras a-t-elle dit que *l'acte sexuel est là comme une sorte de métaphore de ce qui devrait se passer quand on appelle, quand on nomme quelqu'un* (Duras, 1980 (b): 56). Voilà pourquoi les noms durassiens enregistrent souvent dans leur corps sonore la trace de cette union désirée: *Hiroshima, c'est ton nom*, lit-on dans *Hiroshima mon amour* (Duras, 1960: 17); Hiroshima c'est le nom de l'aimée parce qu'il porte inscrit en anagramme le mot «amor», amour. Dans la scène imaginaire que soutient le langage, le nom donné à l'aimée incorpore et réalise une union que la structure de désir durassienne ne permet jamais de stabiliser; que –cette fois-ci– le nom soit celui de la destruction emblématique –Hiroshima– vient confirmer l'existence d'une force contraire à ladite stabilisation.

L'inscription de l'union passionnelle sur le nom se manifeste aussi dans le cas de Tiène, l'homme qu'aime François dans le roman *La vie tranquille* (Duras, 1944); c'est le nom à travers lequel elle le nommera, lui, et se nommera elle-même –«tu es Tiène et je suis tienne», pourrait-elle dire– dans une possession souhaitée. La possession s'énonce aussi dans le nom que Lol se donne elle-même lors de ses rencontres d'amour avec Jacques Hold: «Ta-tiana», une possession répétée: «ta», et «tienne»; répétée ou dédoublée, car nous savons que Tatiana est justement le nom de celle qui prendra après la place de Lol dans le lit de Jacques Hold, un remplacement que Lol surveillera à distance tout en s'y sentant participer.

«Emily L.» est pareillement un nom qui dit la réunion amoureuse: «aime-il» et «elle»; le nom, avec cette désignation pronominale imprécise –il, elle– accueille aussi bien le couple formé par Le Capitaine et Emily que le couple qui les regarde: celui de la narratrice et son accompagnateur; d'ailleurs, ces derniers reconnaissent de manière explicite qu'ils se voient reflétés dans les deux autres personnages qu'ils observent.

L'on est en train de constater que dans ces derniers noms évoqués s'inscrit, outre l'expression d'une fusion amoureuse, le déplacement de soi dans un autre extérieur, un déplacement qui a déjà été noté dans le cas de Lol V. Stein. Le lecteur de Duras sait que ce phénomène de déplacement du désir est le centre du roman *Détruire, dit-elle* (Duras, 1969), où quatre personnages –Alissa, Elisabeth, Thor et Stein– échangent leurs pulsions; Stein fera envers Alissa les gestes d'un désir qu'énonceront les mots de Thor; Alissa et Elisabeth se confondront en un seul nom pour le désir de Stein: «Elisa». Le nom «Elisa» rend ainsi spéculaires les deux autres («Alissa» et «Elisabeth»), car il les réunit dans une commune image sonore, mais il est en lui-même un troisième nom qui représente bien l'opération que le désir effectue dans ce roman: le déplacement vers un tiers, la migration vers une extériorité que les participants au jeu de la passion pourront mieux observer, et qui, par là, leur permettra de mieux jouir sans pour autant succomber à la con-fusion totale de l'union à l'autre. Il arrive aussi que le reflet des noms –«Alissa» et «Elisabeth»– est provoqué par

le désir du personnage masculin qui s'appelle «Stein»: le phénomène du déplacement du désir, de cet élan qui ravit et qui rend autre, est une fois de plus sous le commandement de «stein», de la pierre: un «vol en pierre» se dessine aussi dans l'espace spéculaire de *Détruire, dit-elle*, un arrêt dans l'élan de la con-fusion, car les amours y sont impossibles.

Plus généralement, le spéculaire est exprimé par une racine qui, dans les noms durassiens, est particulièrement prolifique: «anna» (an/na) répercute sur le plan sonore aussi bien la scission intime de celui qui désire que son déplacement dans un «autre», un «autre» qui ne deviendra jamais un «même»; il s'agit d'une racine que l'on retrouve de manière plus ou moins dissimulée tout au long de l'oeuvre durassienne: «Abahn», «Sabana», «Savannah», «Anna», «Suzanna», «Hanka», «Jeanne», «Anne» («Anne Desbaresdes», «Anne Marie Stretter») ou «Giovanna». Le cas de «Yann» est même exemplaire: avalé non seulement par la fiction mais aussi par l'imaginaire qui régit la nomination, le personnage réel fut baptisé par Duras du nom de «Yann Andréa Steiner», où le dédoublement commandé par le désir revient une fois de plus vers ce «stein» de la pierre qui rend impossible la fusion amoureuse⁹.

Tous ces noms qui témoignent du dédoublement sont héritiers de celui de «Savannakhet», le lieu d'origine de la mendiante de *India Song*. «Savannakhet» prête aux noms ce qui lui est essentiel: sa racine «an/na», la racine où une nature désirante situe son origine; elle marque les noms d'une brisure irréparable et spéculaire; elle leur prête aussi son caractère de lieu de fusion impossible à stabiliser et dont la nostalgie a voué le sujet à un dépaysement sans fin de lui même. C'est le cas de la mendiante de *India Song*, qui, tombée enceinte, a été rejetée par sa mère, et se voit lancée à une errance sans but où s'expriment l'impossible retour et la perte de l'origine, ainsi que l'aimantation vers cette perte; le début de *Le Vice consul* le disait sans hésitation:

Elle marche, écrit Peter Morgan.

Comment ne pas revenir? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi. (Duras, 1966: 9).

La perte, le retour souhaité et la non reconnaissance sont inscrits dans la structure spéculaire de la racine «an/na», qui revient de manière graphique et de manière sonore sur elle-même traversée d'un talus invisible qui la scinde et la dédouble. L'intérieur du miroir est le meilleur endroit pour se perdre; la multiplication des reflets fait office de labyrinthe ou de marécage traversé de mille talus; c'est ainsi que la mendiante de Savannakhet et Anne Marie Stretter se regardent à travers leurs noms, se répondent avec des fils invisibles dans la fiction, se confondent toutes deux au-delà de l'infranchissable mur social qui les sépare.

⁹ Voir à ce propos les fictions-vraies autour de Yann Andréa devenu amour impossible: *L'homme atlantique*, *La pute de la côte normande* et *Yann Andréa Steiner*.

Savannakhet est le lieu d'origine passionnelle de Anne Marie Stretter; c'est aussi le lieu d'origine fusionnelle et maternelle de la mendicante. Savannakhet est un lieu fatal, car il porte sa fin –l'impossibilité de toute fusion– inscrite dans son origine¹⁰, dans son propre nom: «an/na». De même, Anne Marie Stretter est une femme fatale, car le nom qui la désigne comme personne contient le germe de la dépersonnalisation. La racine «anna» est une racine en elle-même errante qui vient se poser sur une multitude de personnages dans l'oeuvre durassienne, et qui les voue à une fatalité inscrite d'avance dans le nom.

Encore une fois: la condition d'existence du désir et de l'amour durassiens est l'impossibilité, un amour qui est, comme le dirait le vers de René Char, «l'amour réalisé du désir demeuré désir». Signé de stérilité, l'amour envisage rarement l'enfant dans l'oeuvre. Lorsqu'elle le fait, par exemple dans *Savannah Bay* (Duras, 1982, (c) –encore une étape de l'errance nominale de «Savannakhet»–, l'enfant continue à se situer dans ce même domaine de l'amour impossible: il en porte les traces, car «Savannah» est le nom de l'enfant des amants appelés «de la pierre blanche» dont l'amour se fait et se pétrifie, cette fois, non pas sous «stein» mais sur «stein». Aussi, le nom de cet enfant, «Savannah», a-t-il été emprunté au lieu –«Savannah Bay»– qui désigne la mer où est morte sa propre mère: morte d'aimer, nous dit-on.

Savannakhet est le lieu d'une origine fusionnelle qui porte en elle les gènes de la perte et de la séparation –une origine passionnelle pour Anne Marie Stretter, qui sera vouée à un désir sans préférence; une origine maternelle pour la mendicante, chassée du ventre maternel, et pour l'enfant, incarnant l'amour mort de ses progéniteurs–. Mais la même origine double, passionnelle et maternelle, loge aussi dans le nom de «S. Thala». La mer-mère se dit –dans cette langue mère qu'est pour nous le grec– «thalassa», un mot qui reflète spéculairement «S. Thala». «S. Thala» est aussi un nom de l'origine par sa sonorité pleurée: une sonorité orientale (terre de naissance durassienne, terre de naissance de la lumière) et qui fait entendre les pleurs de la naissance douloureuse; ainsi nous le dit le texte de *Les yeux bleus cheveux noirs*:

On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un «a» de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses des consonnes méconnaissables, d'un «t», par exemple, ou d'un «l». (Duras, 1986: 11).

S. Thala est un lieu de naissance, mais, tout comme Savannakhet, c'est un lieu où l'on naît au désir qui ravit, à l'absence à soi-même, au déplacement dans l'autre, à l'appel suspendu; Lol au bal de S. Thala est celle qui n'est pas tout à fait «là», car elle est, errante, en allée vers un état autre. Elle est aussi celle qui a perdu une partie d'elle-même et de son nom: «Lola Valérie Stein»; elle est devenue un vocatif («Lol»), un nom appelant, et elle a perdu le «la» de «Lola». Le nom de «S. Thala»

¹⁰ *Le fatal est toujours une anticipation de la fin dans l'origine, une précession de la fin qui a pour effet de bouleverser le régime des causes et des effets* (Baudrillard, 1987: 76).

le lui demande: où est-ce ta «la»? Mais Lol ne répond pas, elle sombre dans le mutisme et dans la folie: elle ne se possède pas.

«S. Thala», comme beaucoup d'autres noms durassiens, contient une désarticulation de sons qui se reflète dans l'initiale suivie d'un point; la critique a dit que dans cette pratique durassienne résonne la manière d'enregistrer les déportés dans les camps de concentration (Blot-Labarrère, 1974: 20); on pourrait donc y voir une judaïsation des noms consistant en leur disposition à être toujours errants et étrangers, dépossédés. On pourrait voir aussi dans l'initiale de «S. Thala» une «indication pour se perdre», une énigme non résolue qui pousse Lol à marcher dans les rues au hasard des interprétations des signes divers qu'elle rencontre, vers ce lieu de fusion amoureuse en triangle à jamais perdu qu'a été le bal de S. Thala pour elle. De même, la mendicante de *Le Vice-consul*, demande une indication pour se perdre et de cette manière rejoindre ce lieu d'origine d'où elle a été chassée à jamais par sa propre mère: Savannakhet. L'initiale «S» est dans les deux noms la note sonore de la nostalgie d'une origine fusionnelle. L'initiale suivie d'un point –«S.»– est, en plus, le signe qui dit ce lieu comme impossible.

«S. Thala» fait définitivement partie de ce que l'on peut appeler l'imaginaire sonore des lecteurs durassiens, et ceci même une fois que l'on a oublié les lectures et les noms. Il existe un recueil de poèmes en galicien qui a pour titre *m - Talá*; bien sûr, Chus Pato, son auteur, est une lectrice de Duras, une lectrice en profondeur; mais, le parallélisme de son titre avec «S. Thala» est, de son propre aveu, une coïncidence fortuite, car aucune conscience du rapport n'est intervenue dans son choix. Ce manque de conscience semble pourtant la preuve du pouvoir de contagion de l'imaginaire durassien par voie sonore et nominale, ou, tout au moins, la preuve du pouvoir de prolifération de certaines matrices sonores génératrices d'une jouissance poétique de la langue. Toujours est-il que, sans le savoir, Chus Pato explicite dans son titre ce que Duras laisse sous le voile: son «m» (*m - Talá*) dit clairement aussi bien la mer que la mère, cette mer-mère que «S. Thala» cache dans son revers: «thalassa»; et, en même temps, elle dit autre chose que la romancière française aurait aimée, peut-être; elle dit –en espagnol– «mátala», «tue-la», donnant ainsi à cette origine maternelle de la mer un pouvoir de mort que Duras a souligné dans d'autres textes¹¹. Les sens qui rôdent autour des noms durassiens vont souvent s'engouffrer au sein de nous mêmes, et nous les élaborons en suivant les traces de l'imaginaire de l'écrivain.

¹¹ En ce qui concerne le pouvoir mortel de la mer-mère, on peut rappeler le cas déjà évoqué de *Savannah Bay*. Pour le thème –sous-jacent à de nombreuses fictions durassiennes dont, par exemple, *Nathalie Granger*– de la violence maternelle et de l'infanticide, il convient de ne pas oublier le très polémique article de Marguerite Duras intitulé «Sublime forcément sublime», qui, tout en acceptant qu'elle fût l'auteur du meurtre, prenait la défense d'une Christine Villemin accusée de la mort de son enfant. Duras l'y trouvait *étrangère à la culpabilité que l'on réclame d'elle*, et la présentait comme une victime de l'oppression que la société a exercée sur elle. C'est là le thème de la sorcière, en rapport étroit avec celui d'une violence inhérente à la maternité qui se montre dans l'accouchement, acte où la vie naissante est accompagnée d'un imaginaire de mort.

Les noms propres possèdent des caractéristiques qui les rapprochent du langage poétique. Ils sont, d'une certaine manière, autoréférentiels, car l'entité extralinguistique qu'ils désignent ne se définit globalement avec d'autre terme que le nom propre lui-même. Le poème, de son côté, ne s'oriente pas vraiment vers le monde extralinguistique, mais vers le signe –signifié et signifiant– qui se constitue comme poétique.

Le nom propre est le vestige de ce temps mythique où le langage était essentiellement fait de noms, où il était nomenclature (Blanchot, 1980:150); dans ce temps-là les termes créés l'étaient pour chaque individualité ou pour chaque unité matérielle existante. De cet exercice de création de noms et de création d'existence –car nommer c'est faire surgir de la masse informe une entité définie– il demeure un deuxième vestige: le langage poétique, qui nomme des réalités surgies et disparues dans l'espace du poème, évanescences mais éprouvées comme expériences sensibles le temps de l'écriture et de la lecture.

Les noms propres de Duras cultivent leur parenté avec le poétique encore d'une autre manière: soumis à l'imaginaire du désir qui travaille sur leurs signifiants, ils sont aussi ouverts à des signifiés errants, ils sont donc des signes poétiques, des noms poétiques. C'est ainsi qu'ils se laissent tomber sur le texte durassien: en lui apportant un «tremblement de sens» qui finit par saisir le texte entier et par le rendre forcément et «forcenément» poétique: hanté par les sens et hors du sens. En exil, en exode, en errance.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRÉA, Y. (1983): *M. D.*, Minuit, Paris.
 ANDRÉA, Y. (1999): *Cet amour-là*, Pauvert, Paris.
 BARTHES, R. (1973): *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris.
 BARTHES, R. (1981): *Le grain de la voix. Entretien*, Seuil, Paris.
 BAUDRILLARD, J. (1987): *L'autre par lui-même*, Galilée, Paris.
 BLANCHOT, M. (1980): *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris.
 BLOT-LABARRÈRE, C. (1974): "La bête chanteuse" in *L'Arc*, n° 58, «Lacan», Librairie Duponchelle, Paris.
 DURAS, M. (1944): *La vie tranquille*, Gallimard, Paris.
 DURAS, M. (1960): *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris.
 DURAS, M. (1964): *Le ravissement de Lol V Stein*, Gallimard, Paris.
 DURAS, M. (1966): *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris.
 DURAS, M. (1969): *Détruire dit-elle*, Minuit, Paris.
 DURAS, M. (1973): *Nathalie Granger*, Gallimard, Paris.
 DURAS, M. (1977): *Le camion*, Minuit, Paris.
 DURAS, M. (1980) (a): *L'été 80*, Minuit, Paris.
 DURAS, M. (1980) (b): *Les yeux verts*, *Cahiers du Cinéma*, n° 312-313, juin, Paris.
 DURAS, M. (1982) (a): *La maladie de la mort*, Minuit, Paris.
 DURAS, M. (1982) (b): *L'homme atlantique*, Minuit, Paris.

- DURAS, M. (1982) (c): *Savannah Bay*, Minuit, Paris.
- DURAS, M. (1985): «Sublime forcément sublime» in *Libération*, mercredi 17 juillet, 6.
- DURAS, M. (1986) (a): *La pute de la côte normande*, Minuit, Paris.
- DURAS, M. (1986) (b): *Les yeux bleus, cheveux noirs*, Minuit, Paris.
- DURAS, M. (1990): *La pluie d'été*, POL, Paris.
- DURAS, M. (1992): *Yann Andréa Steiner*, POL, Paris.
- GAMONEDA LANZA, A. (1995): *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- KRISTEVA, J. [1987] (1992): "La maladie de la douleur: Duras" in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 227-265.
- PATO, Ch. (2000): *m – Talá*, Xerais, Vigo.
- SPIRE, A. [1949] (1986): *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris.