



## L'Étude des Figurations Temporelles dans les Œuvres Romanesques de M. Duras : Le Statut Ontologique de la Romancière Analysé par l'approche Durandienne\*

Saleheh KASHEFI\*\*/Nosrat HEJAZI\*\*\*

**Résumé**— Le temps a toujours été la source d'angoisse pour l'homme, car l'écoulement du temps le rapproche à la mort. Cet article vise à découvrir par le truchement de la méthode imaginaire proposée par Gilbert Durand et développée dans son ouvrage de référence, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, comment et par le biais de quelles images la hantise du temps est reflétée dans les œuvres de Marguerite Duras. Pour ce faire, six romans de la romancière publiés principalement dans une durée assez considérable de trente ans (de 1954 à 1984) sont choisis et analysés selon une approche anthropologique sous-tendue par la classification isotopique des images et des structures figuratives de l'imaginaire.

Il ressort que l'imaginaire durassien, malgré son écriture apparemment non figurative, est hautement teintée par les figurations négatives de la temporalité mortelle qui se reflètent majoritairement à travers les symboles de la bestialité, ceux des ténèbres et ceux de la chute, projetant tous son statut ontologique perturbé et sa vision désespérée du monde.

**Mots-clés**— imaginaire, angoisse, fuite du temps, bestialité, ténèbres, chute.

\*Date de réception : 2018/12/01

Date d'approbation : 2019/07/04

\*\*Salehe Kashéfi, MA, Université Shahid Beheshti, Iran, E-mail : sahelkashéfi@hotmail.com

\*\*\*Nosrat Hejazi, Maître assistante, Université Tarbiat Modares, Iran, (auteur responsable), E-mail : nos\_hej@modares.ac.ir

## I. INTRODUCTION

**M**ALGRE son style laconique et son écriture blanche, Marguerite Duras a pu aborder dans ses écritures les grands thèmes obsessionnels : l'ambivalence de la passion partagée entre la vie et la mort, l'émerveillement renouvelé de la découverte du désir de l'autre et l'intolérable de la condition humaine. Sa capacité d'empathie avec la souffrance du monde, qu'elle fait vivre à tous ses personnages, se développe dans une écriture ornée de multiples images existentielles qui reflètent à leur tour son imaginaire. Ce dernier est, selon l'expression de Thomas (1998, p.16), « la carte avec laquelle nous lisons le cosmos, puisque nous savons maintenant que le réel est une notion insaisissable, et que nous n'en connaissons que des représentations, à travers des systèmes qui sont toujours symboliques ». Le monde réel, continue Thomas, ne pouvant être perçu qu'à travers des images et des symboles, l'imaginaire se définit alors comme « un système, une relation, une logique dynamique de composition d'images [...]. L'imaginaire comme monde des images en auto-organisation, est l'espace unique de liberté qui définit l'aventure humaine : C'est par lui que l'homme se donne à voir le monde, et se met en prise avec le monde » (Thomas, 1998, pp. 16-17).

Cette étude part de cette constatation que le sentiment angoissant vis-à-vis du temps apparaît comme une constante obsédante dans la littérature mondiale. L'imagination explique toute la « fiction » et toute la « philosophie » de l'homme. Derrière cette imagination qui est la véritable source de création, l'on peut toujours déceler l'angoisse devant le temps et la temporalité. Autrement dit, le temps et son écoulement vont exercer une puissante influence sur l'imaginaire de chaque homme ; d'où toute écriture est plus ou moins teintée par les empreintes sinistres de l'écoulement temporel. L'écriture durassienne, non plus, n'en est aucunement exclue.

La question qui se pose dans le cadre de cet article est de savoir comment cette angoisse \_ qui est de nature ontologique et qui touche l'existence de l'être humain et son rapport avec le monde environnant \_ se reflète dans une écriture qui se veut plate et qui est apparemment dépourvue de toutes figures temporelles. Autrement dit, nous cherchons exclusivement à déceler dans la trame textuelle, les traces de la peur existentielle infiltrée dans l'écriture durassienne et reflétée notamment au niveau des images temporelles. Cela revient à dire que nous n'avons aucune intention à dépister les figurations euphémisantes de l'angoisse qui pourraient se refléter ostensiblement dans les structures de surface, ou au contraire, les figurations qui se logeraient subrepticement dans les structures profondes de l'œuvre ; car cette tentative dépasse largement le cadre de cette étude et que tout dépistage de renversement des valeurs

négatives du temps requiert une recherche à part. Nous cherchons donc uniquement les épiphanies temporelles sous ses configurations mortelles. Pour ce faire, nous avons choisi six romans de la romancière publiés dans une durée assez considérable de trente ans (1954 à 1984), sans avoir une prédilection pour l'un ou pour l'autre : *La Douleur*, *L'Amant*, *Des Journées Entières dans les Arbres*, *L'Amour*, *Le Vice-Consul* et *Moderato Cantabile*.

Là-encore, le choix du nombre des romans est assujéti aux caractéristiques de l'écriture durassienne ; une écriture qui est dénuée des contours figuratifs, tant au niveau rhétorique, qu'au niveau philosophique. Or, comme son style se dérobe de toutes profondeurs figuratives et échapperait à toute détection commode des images existentielles, l'on était obligé de sélectionner un corpus au nombre ni trop petit (ce qui entraverait le repérage des images dans cette écriture blanche et concise), ni trop grand (dont l'ampleur frustrerait toute étude détaillée). Nous nous sommes tenues donc à un nombre suffisant, pour pouvoir lancer une recherche descriptivo-analytique sur un cadre théorique, ou bien une méthodologie qui va s'exposer ci-après.

## II. CADRE THEORIQUE

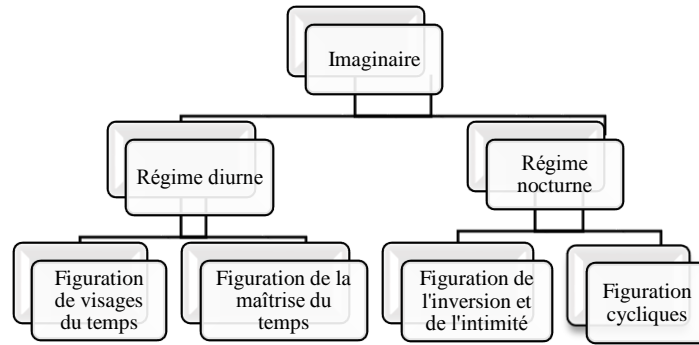
La base et le principe de la pensée durandienne sont profondément liés aux théories de l'épistémologue et critique Gaston Bachelard. Ce dernier insiste sur le rôle important de l'imagination dans la création des œuvres littéraires et notamment dans le modelage et la représentation des images. Or, selon les deux c'est à l'imagination d'éclairer le système des images, par le biais de la reconstruction et de la transformation des perceptions sensorielles. De-là, l'imagination n'est pas la puissance de construction des images de la réalité, mais plutôt la puissance de formation des images qui dépassent la réalité et qui sont supérieures à elle. Un autre aspect pertinent de cette pensée critique est l'ambivalence qui se trouve à la base de l'imaginaire et qui se rattache aux matières originelles où s'instruit l'imagination. Pour que l'élément matériel attache l'âme entière, à quoi il faut provoquer en nous 'la double participation' : « participation du bien et du mal », participation du désir et de la crainte, participation de la descente et de l'ascension.

Le plus important sujet qu'il y aborde est la présence indiscutable et angoissante du temps dans toutes les époques et dans toutes les civilisations. Le temps n'arrête jamais à s'écouler : plus il avance, plus il use et vieillit l'homme et plus il le fait rapprocher à la mort. Donc, ce temps vieillissant apparaît comme la plus grande occupation de l'homme ; il l'envahit et usurpe sa faculté dynamique et active qui est l'imagination.

La méthode imaginaire durandienne comprend une série de classification des images et des symboles. D'après lui, le domaine des

symboles de l'imaginaire se divise en deux grandes parties : Le Régime Diurne et Le Régime Nocturne (Voir ci-dessous, tableau 1).

Le premier se forme d'une antithèse entre deux groupes de symboles : d'une part les symboles concernant « l'angoisse devant le temps » (les symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes), d'autre part, les symboles de la « reconquête devant le temps » (les symboles spectaculaires et ascensionnels).

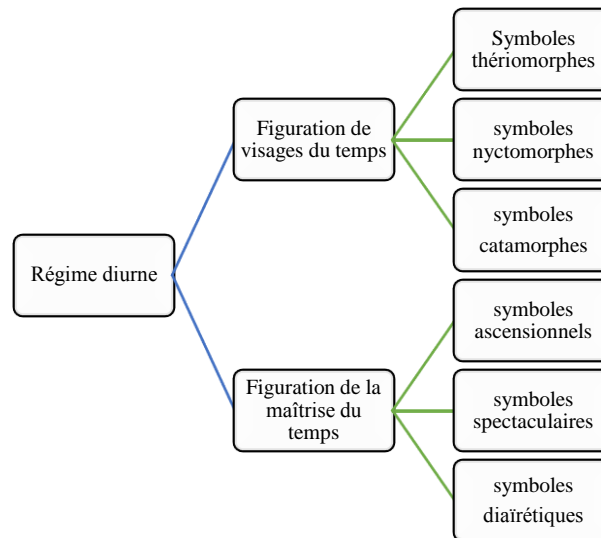


**Tableau I- Classification des deux régimes durandien**

Le deuxième est constitué par les structures « mystiques » et « synthétiques ». Il est à l'inverse du premier, celui de « l'euphémisme » et de l'inversion des valeurs symboliques.

Vu les limites de cet article, l'on se contente de traiter seulement l'angoisse de la romancière face au visage du temps.

Mais en ce qui concerne les visages du temps (la fuite du temps), Durand signale trois types de symboles : les symboles de la « bestialité », les symboles des « ténèbres » et les symboles de la « chute » (Voir ci-dessous, tableau 2).



**Tableau II- Figurations temporelles du régime diurne**

L'archétype thériomorphe qui sous-tend les symboles de la bestialité exprime la peur originelle de l'homme devant tout animé et devant tout animal. Il prend racines dans notre peur vis-à-vis des animaux sauvages et aussi de l'animalité ou l'aspect animal des choses :

« [Dans le test de Rorschach], la grande proportion de réponses animales est le signe d'un blocage de l'anxiété. Mais surtout, lorsque les réponses kinesthésiques cumulent avec celles d'animaux, on a l'indication d'un envahissement de la psyché par les appétits les plus frustes [...]. L'apparition de l'animalité dans la conscience est donc symptôme d'une dépression de la personne jusqu'aux marches de l'anxiété » (Durand, 1969, p.67).

L'archétype de l'animal s'y montrant comme l'archétype de terreur et de violence, il s'exprime notamment par les figures de l'animé et par les images chaotiques. Ces dernières ne sont qu'une forme rationalisée de l'apparition de l'animalité et sont bien entendu provoquées par le schème de l'animé :

« Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos [...]. Chez Bosch d'ailleurs l'agitation va de pair avec la métamorphose animale. Le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement [...]. Or, le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps » (Durand, 1969, p. 68).

### III. ANALYSE DES DONNÉES

Commençons par quelques exemples, tirés de quelques passages de *Moderato Cantabile* et de *L'Amour*. Dans ces deux romans, le bruit est exprimé comme un élément perturbateur qui n'a qu'un effet inquiétant. Le bruit, lorsqu'il apparaît dans la trame textuelle se revêt sous forme d'un animé, horriblement personnifié suite à l'imaginaire animalisé de la romancière ; il apparaît comme un être vivant qui voudrait entrer dans la chambre avec violence et force : « *Aussitôt la rumeur d'en bas s'engouffra la pièce impérieuse* ». (Duras, 1958, p.13).

Le bruit « sourd » et « précipité » constitue une image chaotique par le manque de netteté et par son aspect de précipitation. Cet état chaotique fortifie au fur et à mesure, à cause des expressions adverbiales « de plus en plus » et « toujours » :

« *Des voix précipitées, de femmes et d'hommes de plus en plus nombreux, montaient du quai. Elles semblaient toutes dire la même chose qu'on ne pouvait distinguer. [...]* » (Duras, 1958, p.14).

« *Le bruit sourd de la foule s'amplifiait toujours, il devenait maintenant si puissant, même à cette hauteur- là de l'immeuble que la musique en était débordée.* » (Duras, 1958, p.16).

Dans la même perspective, l'auteur construit un isomorphisme des symboles par les images du bruit. Les voix des sirènes qui se retentissent dans la ville après un incendie à S. Thala semblent très angoissantes pour la femme de *L'Amour*. L'auteur en les attribuant des traits des animaux, fait une animalisation de ces bruits : elle emploie les verbes « hurler » et « éclater » : « Les sirènes hurlent. »[...] « Foudroyant, la sirène retentit. » (Duras, 1971, p.12-13).

D'ailleurs pour l'auteur cette animalité est accompagnée à la rapidité du mouvement qui correspond, suite à la classification durandienne aux images de la chute. Cette accélération est bien évidente dans les réactions du personnage terrorisé : Les sirènes d'alarme éclatent dans toute la ville. La femme court, tout en criant.

« *Les sirènes, de nouveau, lancées à toute volée, assourdissantes, à travers S. Thala. Elle s'arrête de parler, elle prend peur, elle crie* ». (Duras, 1971, pp.14-15).

Il serait également intéressant de faire attention aux images concernant le soleil et son influence chez l'auteur. Les images faites par le soleil et ses isomorphismes (le couchant, la chaleur) peuvent se revêtir sous forme animalière et devenir un élément pour menacer.

Dans son œuvre autobiographique, *L'Amant*, elle exprime la chaleur insupportable de l'Indochine. Quand l'auteur parle par la bouche de son

personnage, la petite fille, « *la chaleur est étouffante* », pour elle, la chaleur n'apparaît plus comme une chaleur normale qui est symbole de la vie mais l'auteur personnifie cette chaleur et lui attribue une grande puissance. La chaleur est devenue comme une personne ou un animal qui peut étouffer les autres.

Dans *Moderato Cantabile*, le couchant du soleil, l'arrivée du soir et l'écoulement du temps est une menace pour l'amour naissant d'Anne et Chauvin. L'auteur en employant l'adjectif « sauvage » et le verbe « vautrer » pour le soleil le personnifie. Et par là l'on peut le considérer comme une bête dont l'image des griffes est sur les murs de la chambre : Le couchant se vautra, plus fauve encore sur les murs de la salle. (Duras, 1958, p. 121).

Il est généralement accompagné de l'orage et se représente comme des ennemis mortels des êtres vivants identiques aux monstres, ils terrifient les arbres et les font trembler de peur ; ils crient de terreur :

*« Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres, les arbres crient lorsqu'il y a du vent, ici il y a toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez- vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas, tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais. Elle s'arrête, les yeux encore fermés par la peur. »* (Duras, 1958, p. 61).

La force dévastatrice du vent \_ qui « crève » et « égorge » les mouettes et les oiseaux de mer \_ rappelle celle des monstres arracheurs et dévorateurs ; c'est pourquoi le personnage ne supporte plus à rester ; elle s'enfuit pour se sauver de terreur. La répétition obsessionnelle de « je m'en irais », « je n'y resterais plus » et l'évocation directe et non diagonale de « peur » représentent bel et bien le trouble existentiel du personnage qui est reflété dans ce passage par les figurations temporelles.

L'angoisse devant l'orage dévorant \_ symbole isomorphe du Chronos \_ est de même pied de force représentée dans quelques paragraphes plus bas :

*« Quand je [Anne] suis arrivée dans cette maison, les troènes y étaient déjà. Il y en a beaucoup. Quand l'orage approche, ils grincent comme l'acier. »* (Duras, 1958, p.62).

L'image bestiale de dentition, évoquée par le verbe « grincer », est doublement accentuée par le substantif d'acier ; comme il s'agit des dents

d'acier de la mâchoire du Chronos qui soulève les troènes et les émiette en les morcelant.

Mais est-ce que les objets pourraient également représenter les figures terrifiantes de la bestialité ? Ou bien ce sont seulement les éléments comme soleil et bruit qui ont été animalisés sous la plume de la romancière ? Dans un passage de *Moderato Cantabile* l'imaginaire de Duras a fait transformer pour le bis une pelle en un redoutable géant carnivore. Il ne s'agit plus d'une pelle ordinaire, mais d'un fauve « affamé » qui laisse couler ses salives et qui se resserre les dents sur sa proie :

« Une pelle géante, baveuse de sable mouillé, passa devant la dernière fenêtre de l'étage, ses dents de bête affamée fermées sur sa proie. » (Duras, 1958, p. 69).

Cette évocation est faite par une animalisation très précise produite à son tour par une métaphore filée qui donne logiquement les caractéristiques d'un monstre par son aspect extérieur et apparent. L'image du monstre, de la dentition et de la souillure \_ laissée infiltrée par « baveuse de sable mouillé » \_ clos ainsi les figurations temporelles sur les images thériomorphes et réaffirme toujours la persistance des visages néfastes du Chronos dans l'imaginaire de la romancière.

A part les figurations temporelles qui se font apparues sous forme d'agressivité animale, et qui portent l'épithète des symboles thériomorphes, l'imaginaire durassien est richement teinté par les signes placés sous le symbolisme des ténèbres. Il s'agit des images que Durand les classe sous le nom des images isotopiques nyctomorphes et qui sont incarnées par la nuit terrifiante, par les images de l'eau noire, la boue, le sang et la souillure.

Comme tous les autres symbolismes dans le système d'imaginaire, la nuit est doublement valorisée : tantôt elle exprime des ténèbres du cœur et du désespoir de l'âme, tantôt elle devient le lieu privilégié de la communication de l'homme :

« Comme tout symbole, la nuit elle-même présente un double aspect, celui des ténèbres où fermente le devenir, celui de la préparation du jour, où jaillira la lumière de la vie. » (Chevalier & Gheerbrant, 1978, p.174).

Il est évident que dans cette partie de la fuite du temps, l'on s'intéresse uniquement aux valeurs négatives des éléments ; ceux qui exposent le statut ontologique troublé et l'esprit angoissée de la romancière face aux épiphanies mortelles du temps.



La nuit chez les personnages de Duras est négativement chargée de quelque angoisse devant l'obscurité. Par exemple, quand le personnage-narratrice de *L'Amant* parle de sa mère, les premiers indices de l'anxiété du personnage devant la nuit sombre se font jour :

*« Elle [la mère] est allée vivre et mourir dans le Loir-et-Cher dans le faux château de Louis XIV .Elle habitait avec Dô. Elle avait encore peur la nuit. Elle avait acheté un fusil. Dô faisait le guet dans les chambres mansardées du dernier étage du château. »* (Duras, 1984, p.32).

La frayeur devant la nuit ténébreuse s'orchestre progressivement avec les visions mégalomaniaques sur l'espace qui s'agrandit en des hectares et qui rappellent, de deuxième abord, les structures schizomorphes du régime diurne de pensée ; celles qui sont directement liées au géométrisme, la symétrie et le gigantisme :

*« [...] Ma mère aura refusé de le [le père] suivre en France, elle sera restée là. A Pnom-Penh. Dans cette résidence admirable qui donne sur le Mékong, l'ancien palais du roi du Combodge, au milieu de ce parc effrayant, des hectares, où ma mère a peur. La nuit elle nous fait peur. Nous dormons tous les quatre dans un même lit. Elle dit qu'elle a peur de la nuit. »* (Duras, 1984, p.33).

La gigantisation de l'espace et l'engouffrement dans le temps qui se révèlent à travers le passage supra sont caractéristiques de la troisième structure du régime diurne de l'image : celle qui concourt à créer, selon Chelebourg (2000, p.64) « des images marquée par un géométrisme forcené, un goût obsessionnel de la symétrie, une survalorisation de l'espace qui débouche sur la gigantisation de certains objets et, parfois, sur l'effacement du temps ». Apparaît alors, continue la critique, une angoisse devant l'infinie, l'immensité et la nuit.

Ainsi, s'explique pourquoi l'auteur fait des répétitions comme « elle a peur » ou « elle avait peur » : c'est bien précisément pour indiquer les vastes dimensions de cet effroi, nées par la nuit. Pareillement, dans *Des Journées Entières dans les Arbres* la peur du personnage s'allie à l'évocation thériomorphe de l'aboïement des chiens : « J'avais peur la nuit quand j'entendais les chiens » (Duras, 1954, p.14). Une relation directe se forme ainsi entre la nuit et la sauvagerie ; ce qui est indicatif de l'isomorphisme entre les symboles nyctomorphes et les symboles thériomorphes de l'image.

L'eau noire constitue la deuxième catégorie des symboles nyctomorphes. Il ne s'agit plus de l'eau claire et joyeuse, offrant la vie et la vitalité à l'homme, mais l'eau stymphalisée revêtue par ses aspects terrifiants et ténébreux de l'eau qu'on va parler.

Par exemple, quand la petite fille dans *Le Vice-Consul* est en train de passer à travers les plaines et les fermes, elle arrive au fleuve Tonlésap, dont voici la description : l'eau de ce fleuve ne coule pas, elle est immobile et dormante (étale). En plus cette eau n'est pas claire et limpide, elle est mêlée à la boue, elle est presque sombre. Loin d'être vitale, elle terrifie la fille : « Les eaux du Tonlésap sont étales, leur courant est invisible, elles sont terreuses, elles font peur » (Duras, 1966, p.77).

L'évocation des eaux du Tonlésap, rappelle l'image de l'eau stymphalisée des étangs et des marécages dont parlent Bachelard et Durand :

*« A côté du rire de l'eau, de l'eau claire et joyeuse des fontaines, il [Bachelard] sait faire place à une inquiétante stymphalisation de l'eau. Ce complexe s'est-il formé au contact de la technique de l'embarcation mortuaire, ou bien la peur de l'eau a-t-elle une origine archéologique bien déterminée, venant du temps où nos primitifs ancêtres associaient les borbiers des marécages à l'ombre funeste des forêts ? »* (Durand, 1969, p. 93).

Après ces premières allusions éphémères au caractère stymphalisé de l'eau, arrive le moment où la fille du *Vice-Consul* s'approche à une « *mare tenebrum* », à un marécage. Le terme marécage exprime automatiquement la mort ou la vie en danger. L'eau du marécage n'a pas de vie, elle est morte, elle est même mortelle :

*« Au-delà de la brèche de pierre de l'entrée de la carrière, le Stung Pursat continue à se remplir. Il est plein à ras bords. Il déborde d'une eau jaunâtre, les bambous dedans sont pris, tranquillement ils sont pris par la mort. Elle regarde les eaux jaunes. Ses yeux deviennent fixes, elle les sent se clouer dans son visage. Le regard vers les bambous noyés on ne sent plus rien, la faim est gagnée à son tour par quelque puissance qui la noie ».* (Duras, 1966, p. 19).

Ces eaux sont d'une couleur pâle : la jaune ; celle des plantes mortes. Ces eaux peuvent « noyer » tout, les bambous sont des premiers victimes, mais elles en cherchent d'autres, la fille est la suivante (« *elle les sent se clouer dans son visage* »). Elle est tellement effrayée qu'elle est devenue presque paralysée. Les termes de « la mort », « noyé » et « se clouer » sont liés à ces eaux jaunes. Cette eau mortuaire qui établit un lien avec la noyade et avec la mort, nous rappelle immédiatement le caractère héraklitéen de l'eau développé *in extenso* par Bachelard (1942, p.79) :

*« L'eau sombre est devenir hydrique. L'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour [...] l'eau qui coule est la figure de l'irrévocable »* (Bachelard, 1942, p.66).

Et par là, il conclut que

L'eau est épiphanie du malheur du temps, elle est clepsydre définitive. Ce devenir est chargé d'effroi. Il est l'expression même de l'effroi (Bachelard, 1942, pp.140-144).

Donc on pourrait dire que l'eau jaune et sombre qui se trouve dans l'écriture durassienne se place sous la catégorie de l'eau noire parce qu'elle ne fait pas le bonheur, elle n'est pas vitale, mais au contraire elle effraie, elle est mortelle.

La troisième partie des images négatives qui représentent le visage de l'angoisse durassienne devant la temporalité, concerne les « symboles catamorphes » du Régime Diurne formés par le schème de la « chute ». La peur de tomber est une peur primitive. Elle constitue une composante des angoisses diverses. La chute cause de l'obscurité." Le noir et la chute, la chute dans le noir, préparent des drames faciles pour l'imagination inconsciente. » (Bachelard, 1990, p.107).

Dans le même sens, la chute apparaît même, écrit Durand, « comme la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres. » (Durand, 1969, p.105).

Les images de la descente rapide, de la dégringolade, se font partie de celles de la chute. Il est évident qu'au moment de la chute, le mouvement est extrêmement rapide et incontrôlable. Elle est liée comme la décrit Durand :

*« A la rapidité du mouvement, à l'accélération comme aux ténèbres, elle constitue pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité ».* (Durand, 1969, pp.122-123)

« La chute résume les aspects redoutables du temps » (Durand, 1969, p.112) et comme le remarque Bachelard : « elle nous fait connaître le temps foudroyant ». (Bachelard, 1990, p.353).

Cette angoisse devant le temps sans retour qui se mêle à la brutalité, à la soudaineté de la chute se remarque fréquemment chez Duras. On peut observer comment à la suite d'une chute imaginaire, la fille de *L'Amant* a perdu sa conscience, elle atteint à un état de la folie :

*« J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. »* (Duras, 1984, pp.81-82).

Comme ce passage le témoigne, la narratrice est exposée, après sa chute, à l'oubli : elle ne se souvient plus de sa mère (je l'ai mal reconnue,

je l'ai plus reconnue du tout). A l'instar des malades frappés par l'autisme, elle est séparée du monde, psychologiquement bloquée pour pouvoir reconnaître les gens qu'elle connaissait auparavant (« elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais... »).

Cet exemple évoquant une véritable aliénation, accentue la force dévastatrice de l'angoisse durassienne, tragiquement nourrie par des images catamorphes.

Ou encore, dans *L'Amant* la petite fille fait de nouveau une autre expérience de la chute imaginaire accompagnée doublement de l'obscurité et de la « femme terrible » engendrée cette fois-ci par la présence d'une femme maniaque animalisée par ses cris et ses hurlements. L'histoire de ce souvenir où le personnage-narratrice prend peur de l'obscurité, se déroule dans une nuit sans lumière :

*« C'est une des longues avenues de Vinhlong qui se termine sur le Mékong. C'est une avenue toujours déserte le soir. Ce soir-là comme chaque soir il y a une panne d'électricité. Tout commence par là. Dès que j'atteins l'avenue, que le portail est refermé derrière moi, survient la panne de lumière. Je cours. Je cours parce que j'ai peur de l'obscurité. Je cours de plus en plus vite. Et tout à coup je crois entendre une autre course derrière moi. Et tout à coup je suis sûre que derrière moi quelqu'un court dans mon sillage. Tout en courant je me retourne et je vois. C'est une très grande femme, très maigre, maigre comme la mort et qui rit et qui court. Elle est pieds nus, elle court après moi pour me rattraper. Je la reconnais, c'est la folle du poste, la folle du Vinhlong. Pour la première fois je l'entends, elle parle la nuit, le jour elle dort, et souvent là dans cette avenue, devant le jardin. Elle court en criant dans une langue que je ne connais pas. La peur est telle que je ne peux pas appeler. [...] J'entends son rire hurlant et ses cris de joie, [...].*

*Le souvenir est celui d'une peur centrale. Dire que cette peur dépasse mon entendement, ma force, c'est peu dire »* (Duras, 1984, p.80).

Les allusions épithétiques aux « longues avenues », « désertes » et « soir » constituent des images isomorphes qui vont de pair avec la gigantisation de l'espace et la vision autistique du personnage-narratrice emprisonnée dans le gouffre noir ou bien dans la bouche d'ombre : « Le portail est refermé derrière moi ».

D'ailleurs, la hantise de la folie aggravée dans la nuit ténébreuse fait l'unité de ce passage. Ce souvenir prend les dimensions d'un symbole, d'un signe de la mort ; sur le visage de cette grande femme « maigre

comme la mort », l'enfant devine son propre visage. C'est l'image de la « femme fatale » ou « femme terrible » qui peut donner la mort aux gens. L'image de la femme et celle de la nuit s'unissent. La femme qui menace, est présentée comme une représentation de la chasseresse qui insuffle la mort : « si la femme me touche, même légèrement de la main, je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort ». Or, l'intensité de cette peur est si grave qu'elle est incapable même de crier ; elle est tombée dans l'état de paralysie, voire de l'inexistence.

Mais, dans cette scène ce qui attire l'attention davantage, c'est la vitesse et l'accélération de l'attitude de personnage-narratrice. En effet, la peur provoquée par l'obscurité et la poursuite de la folle, l'oblige à agir avec vitesse et rapidité ; c'est pourquoi elle se met à courir. Ces images de la rapidité des mouvements découlant du schème de la chute sont témoignées, par la répétition des expressions « de plus en plus vite », « tout en courant », « je cours ». Il y a aussi des expressions de la soudaineté : la répétition de l'adverbe « tout à coup », concerne également le symbole catamorphe. Dans le même sens, la répétition des verbes « courir », « crier » et « rire », qui se répètent comme un leitmotiv obsédant dans le texte, prennent la figure d'une véritable obsession pour la narratrice, exposant par ce biais, l'immensité de l'angoisse et de la peur existentielle de l'auteur. Or, cette « peur centrale » qui se loge à l'intérieur de la romancière et qui se reflète dans la trame textuelle par le foisonnement des figurations temporelles, suggèrent un statut ontologique perturbé d'une créatrice qui voulait exorciser ses angoisses existentielles grâce à une écriture foncièrement figurative, mais superficiellement plate et dépouillée.

#### IV. CONCLUSION

Dans cet article la question essentielle était de savoir comment le statut ontologique et le positionnement philosophique de la romancière se voient projetés dans les figurations temporelles ; celles-ci étant indicatives de l'angoisse de l'être humain devant l'écoulement du temps.

L'analyse des figures temporelles dans les œuvres romanesques de Duras selon l'approche durandienne nous a révélé que les images relatives à la peur du temps se projettent par les symboles de la bestialité (thériomorphe), des ténèbres (nyctomorphes) et de la chute (catamorphe). Un isomorphisme continu des figurations ontologiques établit une relation nette et constante entre les images apparemment disparates, alors qu'en effet ces images se lient diagonalement et se nourrissent réciproquement dans les structures profondes du texte.

Quant aux différentes représentations des figurations temporelles qui se reflètent dans les romans de Duras, nous avons retenu que les symboles thériomorphes, sont passés par les images chaotiques figurées

essentiellement par des éléments comme bruit, soleil, vent et etc. Les symboles nyctomorphes se manifestent notamment à travers les images de la nuit ténébreuse et l'eau noire et lourde. Les symboles catamorphes se font nettement jaillir par les images de la chute imaginaire.

Cet univers imbibé de figurations temporelles qui projette l'angoisse existentielle de l'auteure, est très paradoxalement condensée dans une écriture prétendument aplatie et sans profondeur ; elle est à notre compte, malgré sa concision superficielle et sa technique réduite au minimum riche de détails imaginaires ; il suffit simplement d'être attentif aux détails, même s'ils paraissent insignifiants au premier abord.

Cette recherche qui a été portée sur le statut ontologique et le positionnement philosophique de l'auteure à travers la mise en question des figurations temporelles et des structures anthropologiques de l'imaginaire de la romancière, reste, malgré tout, inachevée. Il est vrai que l'imaginaire de Duras étudié dans le cadre de cette étude, s'est révélé perturbé, voire morcelé, mais cela n'empêche aucunement que le positionnement existentiel tragique de la romancière soit, à la suite de sa carrière littéraire, édulcoré par l'épanouissement et la projection de la deuxième catégorie des images diurnes : celles qui annoncent la reconquête sur le temps, à savoir les images ou les symboles ascensionnels, spectaculaires ou diaïrétiques. La voie de la recherche sur la dynamique de l'imaginaire durassien reste toujours ouverte pour les chercheurs ultérieurs d'investiguer la possibilité de débarrasser de l'angoisse existentielle et ou de consolider le positionnement ontologique moyennant le régime nocturne des images temporelles. L'on pourrait alors étudier comment l'auteure est parvenue \_ soit par l'utilisation appropriée des images diurnes à valorisation positive, ou bien comment elle s'est astucieusement virée sur les symboles et les structures du régime nocturne \_ à triompher sur le temps dévastateur et à annoncer sa reconquête sur le temps.

#### BIBLIOGRAPHIE

- [1] BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes essai sur l'imagination du mouvement*, 17<sup>e</sup> réimpression, José Corti, Paris, 1990.
- [2] BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, José Corti, Paris, 1948.
- [3] BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, 1942.
- [4] CHELEBOURG Christian, *L'Imaginaire Littéraire, Des Archétypes à la Poétique du Sujet*, Nathan, Paris, 2000.
- [5] CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Seghers, Paris, 1978.
- [6] DURAND Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11<sup>e</sup> édition, Bordas, Paris, 1969.
- [7] DURAS Marguerite, *L'Amant*, Editions de Minuits, Paris, 1984.
- [8] DURAS Marguerite, *L'Amour*, Editions Gallimard, Paris, 1971.

- [9] DURAS Marguerite, *Des Journées Entières Dans les Arbres*, Editions Gallimard, Paris, 1954.
- [10] DURAS Marguerite, *La Douleur*, Editions P.O.L, Paris, 1985.
- [11] DURAS Marguerite, *Moderato Cantabile*, Editions de Minuits, Paris, 1958.
- [12] DURAS Marguerite, *Le Vice-Consul*, Editions Gallimard, Paris, 1966.
- [13] SUDAKA-BENAZERAF Jacqueline, *La Douleur Hiroshima mon amour*, Nathan (coll. Balises), Paris, 1995.
- [14] THOMAS Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, Paris, 1998.

