

Les images dans l'eau ou L'infini des parentés dans « la passion de l'image » de M. Duras

Anna Višňovská, Filozofická fakulta, visnovska.anna@gmail.com

Mots-clés: parenté, intertextualité, matrice, narration, famille, eau, «la passion de l'image».

Kľúčové slová: príbuznosť, intertextualita, matica, narácia, rodina, „vášen pre obraz“.

Dans les textes littéraires de Marguerite Duras se confondent les effets lyriques d'une écriture s'accomplissant dans la recherche de « l'impossible à dire » avec un certain souci créateur du « dire-tout ». L'oeuvre durassienne semble portée par ce que M. Blanchot appelle la « passion de l'image » qui d'un côté repose sur un recours au visible mais qui de l'autre côté se nourrit surtout d'images sous-jacentes, invisibles. L'oeuvre ne cesse pas de revenir sur les thèmes de l'excès d'amour qui est sans cesse mis en évidence. La passion devient la seule force supérieure qui amène le personnage durassien à toutes les sortes de transgressions et de tragédies. L'univers durassien est marqué par l'envahissement du désir qui oscille entre l'amour et la haine, entre la vie et la mort et entre l'impossible et l'absolu. Nombreux sont les critiques qui font remarquer que les histoires de M. Duras remontent dans un passé concret, s'ancrant dans les réseaux d'autres textes, sans jamais pouvoir s'achever. L'ensemble des histoires, d'ailleurs souvent « vidées de tout événement », évoque à l'arrière-plan la présence constante de personnages fictifs mais aussi celle de l'écrivaine elle-même enfermée dans l'introspection, une sorte de « solilocution » ; son écriture est portée aussi tout entière sous le signe des analogies ou des fusions. Il paraît que tout texte durassien est conçu en connection avec d'autres textes (de l'auteure elle-même) et il est destiné à s'insérer dans un vaste discours contextuel. Duras applique à son acte créateur un concept productif d'intertextualité, introduit par M. Bakhtine dans la théorie littéraire et développé par J. Kristeva¹. L'intertextualité dans cette oeuvre fait de l'auteure « une maîtresse des parentés ». De plus, Duras joue sur le double sens du terme parenté car elle écrit surtout les histoires familiales et également elle crée des parentés entre ses textes qui se superposent ou s'enchaînent comme des images dans un récit filmique. Les théoriciens distinguent souvent entre une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et une intertextualité plus étroite (rapports intertextuels entre textes du même auteur). Nous envisagerons quelques aspects de la seconde forme en analysant le roman matinal *La Vie tranquille* qui mérite une attention particulière. Paru en 1944, deuxième oeuvre publiée, ce roman est peu fréquenté par la critique. Toutefois, la lecture met en évidence une des caractéristiques majeures de l'oeuvre : c'est le travail de réécriture de noyaux narratifs soi-disant « préconstruits » par l'auteure. Déjà la jeune Duras tourne autour d'un sujet complexe – en parlant de famille, de parenté et de/des passion(s). Elle s'engage dans une transposition fictionnelle narrative dont les formes oscillent entre les tendances classiques et la modernité à la Virginia Woolf. Dans *La Vie tranquille*, la matrice narrative « préconstruite » de l'écriture est déjà présente, même très apparente. Or, on y fait connaissance de tous les personnages et motifs thématiques qui se rassembleront dans les futurs romans de Duras : la mère, la fille et le frère ; les hommes et les femmes de la famille, tous unis par des liaisons étranges (voir peu ordinaires) dont l'intensité est toujours remise en question. Déjà dans ce roman, on trouve indubitablement ce que l'on pourrait appeler « la matrice » de l'oeuvre durassienne, et on y découvre ce que l'on pourrait nommer la stratification de l'écriture durassienne (la mise en oeuvre de plusieurs niveaux narratifs). Toute association y suscite de nouvelles associations, une impression de déjà-vu, et des analogies souvent étranges.

Pour nous, *La vie Tranquille* est avant tout un récit sur l'étrangeté : celle d'une famille, d'un oncle, d'un frère, d'une narratrice, d'un genre, d'un style. L'étrangeté fait penser à l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté qui préoccupait Freud, celle « qui sort de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières », mais l'étrangeté des relations familiales dans *La Vie tranquille*, porte plutôt l'accent sur ce que ce phénomène a de déstabilisant en soi, sur ce qui peut déstabiliser une vie dite tranquille. L'étrangeté dont il est question dans ce roman (et dans d'autres également) n'est pas celle que l'on a dit « inquiétante » (qui a fait l'objet déjà de tant de discussions critiques), mais c'est une étrangeté à la fois plus générale et plus fondamentale peut-être, c'est-à-dire cette étrangeté primordiale qui implique un sentiment d'écart, d'extériorité, ou de décalage par rapport à soi et au monde. Chez Duras, la solitude du personnage issue de sa propre étrangeté et de l'étrangeté des autres est placée au sommet des situations littéraires. Et ce sont la folie et la solitude qui suscitent un malaise dans le texte. Désespoir et lassitude de vivre déjà présents dans ce roman, meneront beaucoup de personnages à la tentation du suicide sans cesse présente à l'arrière plan ; une tentative de suicide menace constamment les personnages. Ainsi, déjà la narratrice de *La Vie tranquille* s'écrie : « Ah ! Je pourrais enfin mourir en un cri. Sans pensée, sans sagesse, je ne serais que ce cri de joie d'avoir trouvé à mourir en un cri. » (Duras, 1996, 172)

L'histoire de *La Vie tranquille* est racontée par la jeune Francine (dite Françou), fille des paysans Veyrenattes. Francine raconte l'histoire de son accès à la liberté mais par moments sa voix, devient impersonnelle, même si son point de vue est dominant grâce au style indirect libre. Francine Veyrenattes raconte, ou mieux se souvient, d'un drame familial : comment son frère Nicolas se bat à mort avec son oncle Jérôme. Ensuite elle décrit la garde discrète et impénétrable que la famille maintient autour de l'agonisant ; la liberté que Nicolas s'est ainsi donnée le conduit à l'amour, puis au suicide. En même temps, Francine parvient aussi à l'amour pour un mystérieux Tiène, et ses parents, touchés par la mort de Jérôme, sombrent dans une étrange folie : « Ils courbaient les épaules et avaient l'air vieux et enfantins » (p.41). Quant à la narratrice elle-même, au fil du récit, elle devient de plus en plus impénétrable. On apprend enfin que c'est elle le seul moteur du drame familial car Francine a dévoilé à Nicolas l'infidélité de Clémence qui le trompait avec l'oncle Jérôme. Francine seule a voulu et a suscité le meurtre (quoique involontaire) de Jérôme afin de libérer la maison de la terreur que l'« inquiétante » présence de l'oncle Jérôme (homme violent et ignoble) engendrait chez les autres. Le lecteur s'en rend compte à mesure que la narratrice elle-même prend conscience de sa culpabilité en racontant. Ainsi, tout tourne autour du drame familial. La narration elle-même est fondée sur des rapports familiaux, tantôt verticaux (enfant et ses parents, oncle et son neveu) et tantôt horizontaux (frère et soeur, homme et femme, parents) qui représentent le noyau constant du roman. Le temps du récit est bien déterminé : l'histoire se déroule pendant trois mois – d'août, de septembre, d'octobre. Vu les nombreuses formes d'indications d'âges, d'heures ou de dates, on pourrait même croire que le temps est le seul indicateur de la vie – un seul sismographe sensible au basculement du récit vidé d'événements. Cette narration centrée sur la jeune fille qui conquiert ainsi petit à petit et à son insu son indépendance, annonce déjà les grandes héroïnes : « Je pourrais être mille fois différente de ce que je suis et, en même temps, être à moi seule ces mille différences. Cependant, je suis celle-ci qui se regarde en ce moment et rien au-delà » (Duras, 1996, 126). Mais pourtant, Francine, malgré ses efforts pour se détacher du foyer comme de l'histoire en tant que telle, reste encore un personnage traditionnel ; elle évoque pourtant déjà les silhouettes fantomatiques des grandes figures, telles que Vice-consul de France à Lahore, Anne-Marie Stretter ou la jeune fille de *L'Amant*.

Nul doute que l'expression «la vie tranquille» évoque l'ambiance où règnent des conditions stables, où se manifestent un ordre et un équilibre qui ne sont affectés par aucun changement soudain ou radical (mouvement, bruit). L'idée de la tranquillité implique une certaine immobilité, un état silencieux. Mais celle-ci n'est pas tout à fait synonyme de calme car celui-ci a un sens plus objectif, il équivaut également à une idée de paix et de sécurité que rien ne vient troubler.² Vu que dans l'image d'une tranquillité de la vie est incluse l'idée d'une nature peu remuante, n'éprouvant pas besoin de mouvement, l'état sans bruit, l'ambiance sans agitation où tout se déroule d'une façon régulière, le récit du roman semble lui-même vidé de digressions, donne même l'impression d'avoir une chronologie, une certaine linéarité. Dans le roman il y a très peu de personnages, il est même dépeuplé. La famille dite clé n'a que cinq membres: Francine (narratrice), Nicolas (son petit frère, meurtrier de l'oncle Jérôme), l'oncle Jérôme (frère de maman) et les parents (papa et maman). De plus, la présence des parents est souvent réduite à la présence silencieuse, immobile *des parents* (deux existences confondues) qui semblent faire les mêmes gestes, dire les mêmes paroles. L'importance de l'appartenance à la famille est accentuée par un recours à ce que l'on pourrait appeler « une identité nominale » de la part de l'auteure. La narratrice du roman évoque par moments son appartenance à la famille en utilisant le pronom impersonnel «on» qui veut dire «nous tous à la fois», comme si l'identité individuelle n'était pas souhaitable ni possible. La famille est une impasse. Mais il y a de temps en temps une issue à cette impasse : c'est à l'arrivée de gens venus du dehors. Le premier personnage qui perturbe ainsi la vie tranquille est Tiène – un homme charmant d'une beauté démoniaque, personnage mystérieux (son étrangeté est évoquée déjà dans son prénom – ce n'est pas un Étienne mais un Tiène, nom aux connotations étranges) qui vient habiter en pension aux Bugues. La narratrice, confrontée à un homme pour la première fois dans sa vie, tombe amoureuse du mystérieux Tiène qui deviendra son premier amour. Leur amour n'est pas heureux car Tiène à peine saisissable, toujours prêt à partir du jour au lendemain et donc la narratrice vit dans l'incertitude constante de son amour. (On peut noter l'homophonie du prénom Tiène avec la forme verbale dans l'expression sous-entendue dans le texte - « pour vu que cet amour *tienne* »). L'autre nouvelle-venue chez les Vereynettes est Clémence, « *la soeur de lait de la narratrice* » – force perturbatrice pour la famille. Tombée enceinte, elle devient l'épouse de Nicolas, la mère de Noël et l'amante de Jérôme. Pourtant, son prénom évoque plutôt la vertu qui consiste à pardonner les offenses et à adoucir les châtements, la miséricorde. Au contraire, elle quitte son fils (celui aussi de Nicolas) après la mort de Jérôme et s'en va chez sa soeur à Périgueux. Un autre personnage étrange qui entre dans l'histoire du roman est Clément (la parenté des prénoms Clément et Clémence est évidente). Son prénom est apparenté à l'adjectif qui signifie bon, indulgent, doux. En effet, il s'occupe bien de ses brebis et parle peu. Il habite un abri de bergers sur la colline au dessus de la maison des Vereynettes. Le dernier personnage de la famille est Noël, fils de Nicolas et de Clémence, un petit «*ça qui a une odeur de foin chaud, qui a éclos et pris sa place il y a vingt mois dans le ventre d'une femme, d'une très pauvre femme.*» (Duras, 1996, 51) Proche des Vereynettes il faudrait citer la vieille jument nommée Mâ (animal mythique dans les récits de Duras, comme *Le Barrage contre le Pacifique*) qui appartient aussi à la famille et sert de «passerelle» ou bien «de bac» (selon une expression de Duras) entre deux mondes: ville de Ziès et campagne. La famille, pour dissimuler la vraie raison de la blessure de Jérôme et pour défendre Nicolas, annoncera au docteur de Ziès que Jérôme a reçu un mauvais coup du cheval (Mâ) au foie. Le docteur de Ziès viendra soigner Jérôme comme «*l'oncle qui a dépensé toute la fortune de la famille et qui ne meurt pas assez vite*» et que la famille emprisonne dans sa chambre pour masquer la vérité sur son accident. Le personnage le plus mystérieux du roman est Luce Barragues. Nous ne savons pas grand chose d'elle sinon, que c'est une femme à la jument, qui n'a jamais ri «*à la lumière, les bras nus, la gorge nue, entre deux hommes*» et «*dont les gestes les plus doux*

faisaient du vent, dégageaient une odeur de vent» (Duras, 1996, 56). Luce est un personnage allégorique – voire un être symbolique. Nicolas s'éprend d'elle et après la mort de Jérôme et le départ de Clémence, il entame une relation avec elle. Luce longtemps inabordable comme un objet de sublimation, suscite une inquiétude étrange chez les membres de la famille. Belle et séduisante, elle rit et montre aux autres comment il faut rire; autour d'un repas du soir en famille les autres l'écoutent, « *avec un mélange de ferveur et de distraction, comme une musique* » (Duras, 1996, 58). À part Luce, les Veyrenattes semblent fatigués de vivre. Ils sont pauvres (comme toutes les familles chez Duras) et partagent leurs jours entre le travail dans les champs et les repas. Ils sont condamnés à leur propre étrangeté: «*Nous ne savions plus vouloir être libres, nous étions des rêveurs, des vicieux, des gens qui rêvent du bonheur qt qu'un vrai bonheur accablerait plus que tout. (...) Il restait que nous plaisions à nous mêmes et que nous ne désirions rien d'autre au fond que de continuer à nous croire fait pour une vie impossible*» (Duras, 1996, 47). La narratrice semble seule comprendre leurs rapports compliqués. Elle est témoin de la déchéance de ses proches «*à cause de ce qui couve entre eux depuis toujours*» même si ceux-ci semblent vivre «*dans le désordre, ennuie, désordre* » où «*les jours qui s'écoulaient égaux en apparence*» (Duras, 1996, 46). Sur les trente premières pages du roman, il n'est décrit que le temps immobile concentré sur la souffrance et l'agonie de l'oncle Jérôme qui a été blessé par son neveu Nicolas - dont il avait séduit l'épouse. Sa mort ne vient pas vite. Il hurle comme une bête sur laquelle on a tiré sans l'avoir tuée. Les termes «*cri*» et «*silence*» (éléments d'une étrangeté inquiétante) surgissent de façon frappante dans cette partie du roman comme souvent dans les écrits de Duras (par ex. dans *Lol V. Stein* et *Le Vice Consul*). Contrairement à la première partie, la deuxième partie du roman s'ouvre au monde. Le lecteur est soulagé que la narratrice réussisse enfin à percer les murs de l'étrange famille qui l'a faite et qu'elle parte en vacances à la mer, au bord de l'Atlantique. Et la mer deviendra symbole de la liberté enfin acquise. Francine contemple la houle marine, et parfois elle prend peur. On y assiste déjà à une des scènes clés chez Duras – au suicide par noyade d'un inconnu: «*Je n'aurais pas cru qu'un tel homme puisse nager avec son corps lourd et honteux. Mais il est parti très près à l'aise à la surface de l'eau. (...) Il m'a regardée et ri. Entre deux brasses il riait et son visage ressortait de l'eau, couché sur l'eau et démasqué par le rire. Plus de honte dans le corps agile et sa bouche s'était ouverte. Il était fier de bien nager, tellement, qu'il est parti très loin de la plage. Je me suis demandé pourquoi il riait en me regardant, il avait l'air de se moquer de lui. Peut-être parce qu'il avait trop de plaisir à nager. La mer était assez forte et bientôt je n'ai plus vu de l'homme, ni son crâne noir ni ses pieds. (...) Puis, plus rien.*» (Duras, 1996, 173-174) Il y a une présence constante de la mort, ou d'une ombre de pressentiment de la mort chez Duras et déjà ce roman dévoile que la mort dans l'eau semble privilégiée chez Duras. Ainsi est suggérée par exemple la noyade d'Anne-Marie Stretter dans *Le Vice-consul*, pour revenir plus tard dans *India song* ou dans *Savannah Bay*. Dans *L'Amant* et *L'amant de la Chine du Nord*, on trouve aussi une scène identique: un jeune homme qui se jette à la mer, dans l'infini. La menace d'engloutissement par l'eau est important dans l'oeuvre durassienne. L'eau de mer est un lieu de confusion des temps et des corps des personnages. Certains personnages disparaissent, s'effacent dans les eaux et le risque de la noyade est souvent associée à l'idée de perdre de vue une personne aimée ou désirée. Le motif de la mer est courant ; elle s'approche et s'éloigne, et son bruit peut parfois servir de leitmotiv, comme dans *Moderato cantabile* ou dans *Savannah Bay*. Bachelard y verrait même l'«eau maternisée» qu'il appelle «le lait de la mère des mères». La narratrice de *La Vie tranquille* éprouve une renaissance très concrète lors d'un bain de mer : «*Sur la mer, partout à la fois, éclatent des fleurs dont je crois entendre la poussée des tiges à mille mètres de profondeur. L'Océan crache sa sève dans ces éclosions d'écume. J'ai fait des séjours dans les vestibules chauds et boueux de la terre qui m'a crachée de sa profondeur. Et me voilà arrivée. On vient à la surface. [...] J'éprouve la*

lassitude fière d'être née, d'être arrivée au bout de cette naissance. » (Duras, 1996, 143) L'eau est aussi synonyme de liberté. Dans *Le marin de Gibraltar*, c'est le contact physique avec l'eau qui permet au héros de se libérer, comme c'est aussi le cas de Francine, en lui donnant le courage et la force nécessaires pour changer sa vie. Dans *L'Amant*, la scène clé est aussi «aquatique» – celle où la jeune héroïne rencontre l'homme chinois sur un bac traversant le Mékong. Chez Francine, la mer (l'eau) éveille aussi la sexualité, l'intimité féminine. Peu à peu la narratrice prend conscience de son corps. C'est du vrai «writing body» ou bien «white ink», de l'encre blanche, à la Cixous. Francine commence à exister alors qu'elle cesse d'être en famille. Elle ne devient elle-même qu'au bord de la mer: «*Je pense à moi. Mes genoux, de vrais genoux, mes seins, de vrais seins. Je suis venue ici pour contempler inlassablement ma personne. Entre mille autre corps c'est moi qui ai poussé dans le corps de ma mère et qui ai pris cette place qu'une autre pourrait occuper. Je suis à la fois chacune de ces mille autres et ces mille autres en une personne*» (Duras, 1996, 177). À cet effet, nous pouvons également mentionner la scène du miroir («l'eau secondaire», lacanienne) où Francine dans sa chambre d'hôtel découvre son image, l'image de son corps de femme, toute à l'étonnement de ne pas se reconnaître : «*Je ne peux même pas me saisir entre mes bras. Je suis rivée à cette taille que je ne peux pas entourer [...]. Je voudrais pourtant pouvoir embrasser celle que je suis et l'aimer. Je ressemble aux autres femmes [...]. Pourtant elle existe. Elle existe celle que j'aime et qui me plaît*» (Duras, 1996, 125).

Parfois les vagues se lèvent et la mer montre dans le texte sa force d'une manière plus explicite. Dans *La Vie tranquille*, la vague a par exemple une «*taille à peine moins haute que celle d'un homme. Mais celle-ci ne se départage pas; il faut se battre avec cette taille qui se bat sans tête et sans doigts. Elle va vous prendre par-dessous et vous traîner par le fond à trente kilomètres de là, vous retourner et vous avaler. Le moment où l'on traverse: on surgit dans une peur, l'univers de la peur. La crête de la vague vous gifle, les yeux sont deux trous brûlants, les pieds et les mains sont fondus dans l'eau(...)*» (Duras, 1996, 144) Comme on vient de l'évoquer, cette partie du roman (très lyrique même dans certains passages) est conçue sur la base d'une introspection profonde. C'est un monologue intérieur, une traduction du silence. Au fur et à mesure qu'elle se reconnaît dans les marées hautes et basses, on dirait que la narratrice se voue à la recherche d'une «genèse du/des sentiment(s)» d'amour et de désir qu'elle a pour Tiène. En même temps, elle analyse l'étrangeté de l'amour qu'elle ressent pour Nicolas, le petit frère – figure ambiguë qui apparaîtra constamment dans d'autres textes de Duras. Ainsi, elle se retrouve dans une incertitude déconcertante, une incertitude intellectuelle, freudienne, de sa propre identité, de son intimité et de sa parenté avec les autres – dans l'état d'âme propre à toutes les héroïnes durassiennes. L'histoire du roman se termine par une nuit d'octobre, «*fraîche d'orage*» (Duras, 1996, 217), où les corps de Tiène et de Francine se fondent dans une étreinte profonde, dans l'assouvissement de leurs désirs longtemps repoussés ; leurs retrouvailles sont alors réussies, et elles leur permettent de revivre la passion passée. L'amour s'installe enfin comme la mer qui revient toujours vers le bord, pourtant sans clore l'histoire.

Pour conclure, chez M. Duras l'écriture de «la passion de l'image», soulignée par le désir de mettre le visible en doute, s'emploie à jouer de la répétition, de la réécriture. L'écrivaine ne cesse pas de revenir, telle «l'eau de mer» sur les mêmes thèmes, les mêmes motifs, les mêmes passions. Elle reprend souvent la même histoire en la transposant soit d'un texte à l'autre ou même d'un genre à l'autre : du récit au film ou à la pièce de théâtre comme c'est par exemple le cas pour *Des Journées entières dans les arbres*. Ainsi, déjà dans *La Vie tranquille* apparaît cet effet de reduplication ou de réminiscence pourrait-on dire profondément „durassien“ qui provoque la peur des glissements du terrain narratif inattendus. Pourtant, l'origine de cette peur est souvent méconnue. M. Duras cultive une écriture qui est

sans cesse confrontée aux difficultés à communiquer, à dire. Elle veut semble-t-il souvent raconter une histoire dans «l'absence de cette histoire» qui échappe à tout imaginaire, raconter l'histoire qui se déchire comme une mémoire hantée par l'oubli ou par l'alcool qui souvent enivre les personnages principaux (surtout dans ses textes plus récents). Dans l'écriture durassienne demeure la jouissance de la création fondée sur l'infini des analogies et ressemblances qui se croisent de façon que finalement ce sont toujours les mêmes images qui reviennent, et cela à l'instant même où l'on croit les avoir oubliées: «[...]écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer.»³

Notes

1. De façon que chacun des es textes « se construit comme mosaïque de citations, et que tout texte est absorption et transformation d'un autre texte».
2. In: Le Nouveau Petit Robert 2004
3. Duras, M., Emily L., Paris, Les Editions de Minuit, 1987, p.23

Bibliographie:

- ADLER, L.: *Marguerite Duras*. Paris: Éditions Gallimard 1998.
 BACHELARD, G.: *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: LGF (Col. Biblios/Essais 1999).
 DIDIER, B.: *L'écriture-femme*. PUF: Paris 1981
 DURAS, M.: *Écrire*. Paris: Éditions Gallimard 1993.
 DURAS, M.: *Savannah Bay*. Paris: Les éditions de minuit 1982-1983/2007.
 DURAS, M.: *La Vie tranquille*. Paris: Gallimard (Collection Folio) 2006.
 KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. One Woman Press: Praha 2004.
 SMART, P.: *Voix et Images*, vol. 12, n° 2, (35) 1987, p. 334-337
<http://id.erudit.org/iderudit/200644ar>

Abstrakt

V štúdiu sa zaoberáme komplexnou analýzou ranného románu M. Durasovej *La Vie Tranquille*, s cieľom poukázať na špecifické poetologické aspekty jej diela, ktoré sa originálnou a experimentálnou poetikou svojím spôsobom vyníma z kontextu francúzskej modernej literatúry, hoci poetologicky i axiologicky sa asi najviac blíži k literárnym koncepciám „školy“ Nového románu. Štúdia sa zameriava na intertextuálny a palimpsestický rozmer literárnych textov M. Durasovej s dôrazom na definovanie základných naratívnych matíc, ktoré sa v jednotlivých textoch opakujú, recyklujú, či dokonca rozvíjajú. Marguerite Durasová posúva hranice jednotlivých žánrov, lebo mnohé svoje prozaické texty sama prepísala na divadelné hry alebo filmové scenáre, vždy so zreteľom na autentickjšie zobrazenie komplexnosti vnútorných a vonkajších vzťahov literárnych obrazov. Jej „passion de l'image“ - „vášen pre obraz“, resp. jej záujem o „utrpenie obrazu“ (slovo *passion* ma vo francúzštine dva významy) inšpiruje k zamysleniu nad možnosťami i limitami literárneho zobrazovania ako takého.